

Российский государственный гуманитарный университет
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN

№ 1

Academic Journal

Series:

Philosophy. Social Studies. Art Studies

Moscow
2015

ВЕСТНИК РГГУ

№ 1

Научный журнал

Серия

«Философия. Социология. Искусствоведение»

Москва
2015

УДК 101(05)+316(05)+7.01(05)

ББК 87я5+60.5я5+85я5

Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Кали, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. Дебарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Ун-т Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная Школа Хартий, Сорбонна, Франция), И. Клюканов (Восточно-Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ВНИИДАД), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэмер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кёльна, Германия), Б. Луайер (Ин-т геополитики, Париж-VIII, Франция), С. Масамичи (Ун-т Чуо, Япония), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Ун-т Белостока, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), Е. ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Ун-т Раттерс, США), И. Фолтгис (Политехнический ин-т г. Ополье, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаكليена, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»

Редакционная коллегия серии

Ж.Т. Тощенко, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Л.Н. Вдовиченко, зам. гл. ред., д-р социол. н., проф. (РГГУ), В.А. Колотаев, зам. гл. ред., д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.И. Резниченко, зам. гл. ред., д-р филос. н. (РГГУ), О.В. Китайцева, отв. секретарь, канд. социол. н. (РГГУ), Х. Варгас (Ун-т Кали, Колумбия), Н.М. Великая, д-р полит. н., проф. (РГГУ), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), В.Д. Губин, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Дж. Дебарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), Е.Н. Ивахненко, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В. Кейдан (Ун-т Карло Бо, Италия), С.А. Коначёва, д-р филос. н. (РГГУ), Л.Ю. Лиманская, д-р искусствоведения, проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ), С. Масамичи (Ун-т Чуо, Япония), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), П. Новак (Ун-т Белостока, Польша), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия)

Ответственный за выпуск: А.В. Марков, д-р филол. н., доц. (РГГУ)

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Е.А. Анисимова</i> Творчество как фрактальный алгоритм в теории искусства В. Кандинского	9
<i>А.Б. Езерницкая</i> Сюжетные и концептуальные аспекты интерпретации картины «Гроза» Джорджоне	19
<i>И.Б. Емельянова</i> «Божественная комедия» Данте Алигьери в архитектурных проектах Италии 1930-х гг.: Рисорджименто и формирование культа Данте в итальянской культуре	33
<i>Ю.В. Михеева</i> Звук в фильмах Робера Брессона в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти	45
<i>Т.И. Седова</i> Миланская скапильятура: к вопросу о межнациональных культурных связях	64
<i>Н.Ю. Спутницкая</i> Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг.	73
<i>С.А. Филиппов</i> От углового к линейному: переход от рецензии натуральной величины к ренессансной рецензии в кинематографе 1910-х гг.	84
<i>Е.А. Хришкова</i> Литургический аспект композиции «Господь во славе» или «Majestas Domini» в монументальных иконографических программах романской эпохи	95

<i>С.В. Цымбал</i> Мотив маски в искусстве Византии и европейского Средневековья. Особенности мотива маски в церкви Богородицы Пантанассы в Мистре	108
<i>Г.А. Шматова</i> К проблеме «открытого» театрального произведения: «Нужна драматическая актриса (Лес)» и «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес» Ю. Погребничко	120
<i>С.Ю. Штейн</i> Онтология кино и деонтологизация кинематографического материала	130
<i>М.И. Яковлева</i> Античные истоки в орнаменте монументальных мозаичных ансамблей раннепалеологовской эпохи	139
Abstracts	151
Сведения об авторах	156

CONTENTS

<i>E. Anisimova</i> Creativity as a fractal algorithm in the art theory of V. Kandinsky	9
<i>A. Ezernitskaya</i> The aspects of a subject and a concept in the Giorgione's "The Tempest" interpretations	19
<i>I. Emelyanova</i> The "Divina Commedia" of Dante Alighieri in the architectural projects performed in Italy of the 1930s: Risorgimento and the formation of Dante's cult in Italian culture	33
<i>Yu. Mikheeva</i> The sound in R. Bresson films in the context of M. Merleau-Ponty phenomenology of cinematography	45
<i>T. Sedova</i> The Milanese Scapigliatura: revisiting the intercultural experience	64
<i>N. Sputnitskaya</i> Scaling of the protagonist in A. Ptushko film "New Gulliver" and the identity problem in the Soviet children cinema of the second half of the 1930s	73
<i>S. Filippov</i> From Angular to Linear: the transition from the life-size to the Renaissance reception in the cinema of 1910s	84
<i>E. Khripkova</i> Liturgical aspect of the composition "The Christ in Majesty" or "Majestas Domini" in monumental romanesque iconographic programs	95
<i>S. Tsybmal</i> The mask motive in the Byzantine and Western Medieval Art. The features of the mask motive in the Church of the Theotokos Pantanassa in Mistra	108

<i>G. Shmatova</i>	
Towards the problem of “open” texts on stage: the performances “An Actress is Needed to Play a Dramatic Part (The Forest)” and “The Last Concert But One of Alice in Wonderland” by Yury Pogreblichko	120
<i>S. Schtein</i>	
Ontology of cinema and deontologization of cinematographic material	130
<i>M. Yakovleva</i>	
Ancient sources of the ornamental patterns of monumental mosaic ensembles in Early Paleologan period	139
Abstracts	151
General data about the authors	158

Е.А. Анисимова

ТВОРЧЕСТВО
КАК ФРАКТАЛЬНЫЙ АЛГОРИТМ
В ТЕОРИИ ИСКУССТВА
В. КАНДИНСКОГО

В статье обсуждаются теоретические воззрения В. Кандинского, посвященные созданию графических и живописных композиций и изложенные им в работе «Точка и линия на плоскости». Показано, что В. Кандинский конституирует систему принципов построения художественных композиций, которая предполагает необходимость предельной пространственной сложности, а описанные им художественные методы и средства, с точки зрения теории фракталов, задают алгоритмы построения фрактальных множеств. Обсуждается фрактальность живописных и графических произведений как характеристика, обеспечивающая максимальное воздействие на восприятие зрителя. Показано, что алгоритмизация и математизация творческого процесса, провозглашаемая В. Кандинским как стратегия творчества, достижима в случае художественных фракталов.

Ключевые слова: Василий Кандинский, авангард, фрактальность, точка, линия, плоскость, художественные алгоритмы.

Василий Кандинский – основоположник авангарда, ключевая фигура мировой живописи. Родоначальник абстрактной живописи, художник создал также и уникальную, но глубоко индивидуальную живописную теорию в своем главном труде «О духовном в искусстве»¹. Само название говорит о сложности или даже принципиальной невозможности анализировать как саму теорию, так и созданные по ней произведения. Основным критерием качества живописи теория Кандинского предполагала «честность» художника, верность автора совести.

И все же в более позднем труде «Точка и линия на плоскости», изданном уже после революции, Кандинский, убедившись в

невозможности передать теорию «о духовном» ученикам, и даже разочаровавшись в могуществе этой теории, уже не стремится ориентироваться на смутное, невысказываемое, но формулирует простейшие эстетические принципы и выделяет основные средства выразительности абстрактной живописи². Кандинский делает это как позитивист в искусстве: детально анализирует геометрию и динамику изображения, вводит математические понятия, разрабатывает методы построения композиций, отвечающих тем или иным нуждам авторского замысла. И совершает настоящие научные открытия, позволяющие создавать живописные и графические произведения, несущие наибольшую смысловую и эмоциональную нагрузку. Удивительным кажется тот факт, что при этом Кандинский, по сути, описывает построение фрактальных линий, фрактальных структур, фрактальных композиций. Все самые действенные, с точки зрения самого Кандинского, методы «конструирования» полотен – это четкие алгоритмы построения фракталов различной сложности.

Напомним, что фракталами называют предельно сложные пространственные объекты, обладающие свойством самоподобия и дробной размерностью и не описываемые классическими геометрическими методами³. Фракталами являются все многократно изломанные, извилистые, сетчатые, «кружевные», пестрые, пористые, слоистые пространственные объекты, «произрастающие» углами, изломами, изгибами, «дырками». Теория фракталов уже стала междисциплинарной парадигмой, которая сегодня широко и успешно применяется при описании физических, биологических, социальных, культурных систем. Сегодня хорошо известно, что именно фрактальность является существенным свойством многих значимых социальных и культурных систем, имеющих сетевую или вложенную структуру. Говорят о визуальных, лингвистических, фонетических, семиотических фракталах, позволяющих понять природу художественных, литературных, музыкальных артефактов⁴.

Если говорить об искусствоведении, то использование в нем теории фрактальности как необходимого научного метода связано как минимум с двумя обстоятельствами. Во-первых, произведения искусства имеют в принципе фрактальную природу, а значит – их адекватный анализ невозможен без применения соответствующей методологии. Так, например, фракталом той или иной сложности является любой текст (поскольку буквы и пробелы, повторы слов, рифмы, чередования абзацев, глав, частей и пр. являются сверхсложными геометрическими объектами), любое живописное или графическое произведение (тут фракталами оказываются

распределения цветовых пятен, линий, элементов композиции). Описание же фракталов с помощью традиционных геометрических фигур и тел аналогично измерению длины кривой с помощью линейки – результат всегда будет лишь приблизительным и тем более отличающимся от истинного, чем сложнее кривая. Если говорить о живописи, то она не только является в принципе фрактальным искусством, но и создает целые направления, в которой фрактальность имеет особое значение, играет особую роль. Мы полагаем, что именно таким направлением является русский авангард, и уже писали в этой связи о творчестве П. Филонова. Во-вторых, и это, на наш взгляд, не менее важно, сегодня известно, что фракталы сильнее воздействуют на человеческое восприятие, чем гладкие объекты: они производят большее впечатление, дольше остаются в памяти. Но тогда имеет право на существование следующая методологическая идея: уж коль скоро фракталы производят сильное впечатление, создавать именно фрактальные литературные, художественные, музыкальные произведения, и не интуитивно, не по наитию, а следуя определенным алгоритмам, которые хорошо известны в теории фрактальности. Мы полагаем, что Кандинский не только предвосхитил, но и во многом реализовал эту идею, и постараемся показать это.

Итак, Кандинский в своей книге «Точка и линия на плоскости» в поиске наиболее выразительных художественных средств создает собственную теорию изобразительного искусства. Он делает это именно как теоретик, и это универсальная аналитическая теория, в которой выделены и классифицированы основные элементы всякого художественного построения (точка, линия, плоскость), исследуются способы их создания, их связи друг с другом, анализируются *комплексы* производимых этими элементами ощущений (не только зрительных, но и звуковых, осязательных), конструируются методы, позволяющие сделать впечатление максимальным. И мы позволим себе сопровождать размышления художника комментариями с точки зрения неизвестной ему, но, на наш взгляд, интуитивно угаданной им теории фракталов.

Первым элементом живописи и графики, по Кандинскому, является точка как «кратчайшее утверждение» [84]. Причем под точкой он понимает не общеизвестный простейший геометрический объект, а пятно, обладающее определенным размером и определенной формой, которое создает «внутреннее напряжение» [там же], необходимое для композиции. Точка у Кандинского – это полный покой, абсолютная неподвижность. Особое значение точки определяется тем, что она является связью между бытием и небытием,

означает «оглушающее» молчание, предвещает новое высказывание. Но точка у Кандинского – всегда сложный элемент, состоящий из величины и *формы*. Уже тут Кандинский отступает от классических геометрических представлений о точке как о не имеющем формы и размера объекте и вводит представление о точке как о сложном пространственном образовании, которое при увеличении разрешения обнаруживает определенную *структуру*, т. е. обладает существенным свойством фрактальности. Заметим, кроме того, что именно точка является и основным структурным элементом построения множества математических и генерации большинства природных фракталов⁵. Точка – это и элемент канторова множества (простейшего математического фрактала), и переплетение любой сети, и звезда на «фрактальном» небе, и вершина всякого кристалла. И у Кандинского точка всегда представляется сингулярностью, особенностью, несущим значимую и самостоятельную нагрузку элементом литературных, музыкальных, архитектурных объектов. Сам он неоднократно говорит о принципиальном сходстве музыки, литературы и живописи и сравнивает использование точки на плоскости с ударами литавр в музыкальных произведениях и знаком препинания в литературных произведениях [97]. Интересно, что в качестве примеров исключительного воздействия архитектурных, музыкальных, графических точек Кандинский приводит известные и очевидные фрактальные объекты: пагоды, готические соборы, музыкальные композиции с последовательным звучанием точек, офорты, литографии, гравюру на дереве. По сути, Кандинский описывает фрактальные объекты, разве что не называет их фракталами.

Впечатление, что Кандинский говорит именно о фракталах, усиливается, когда он переходит к описанию построения живописных композиций на основе точек. Кандинский особо останавливается на процедуре *повторения* точки на плоскости, базовой, как сегодня известно, для построения фракталов: «Повторение становится мощным средством усиления внутреннего взрыва и одновременно орудием примитивного ритма, который, в свою очередь, является средством для достижения простейшей гармонии в любом искусстве» [90]. И говорит о следствиях использования этого приема: «И кажушиеся незначительными обстоятельства приводят к непредвиденно сложным последствиям» [91]. Именно так, многократным повторением, умножением, бесчисленными итерациями произрастают математические и физические фракталы, и отрезки превращаются в деревья и сети, а куски кривых – в сложные границы и лабиринты. Далее Кандинский формулирует

принцип удвоения: «внутреннее звучание одной точки, повторение звучания, двузвучие первой точки, двузвучие второй точки, звучание суммы всех этих звуков» [там же] – налицо типичные для фракталов самоподобие и вложенная фрактальная структура, синергия частей, синтез целого с генерацией особых, отсутствующих у отдельных элементов, свойств.

А Кандинский все усложняет и усложняет построение, а вместе с ним – и производимое впечатление: «легко представить себе, какую бурю звуков поднимет дальнейшее скопление точек на плоскости даже в случае идентичности этих точек; и как же разрастется эта буря, если на плоскости будут помещены точки разнообразных и все более различающихся размеров и форм» [там же]. Трудно представить лучшее определение «точечного» или «пятнистого» фрактала!

Кандинский приводит многочисленные примеры природных объектов со скоплениями точек, бесспорно фрактальных по нынешним представлениям – созвездия, химический состав нитрата, тычинки цветов. Вся вселенная, по его представлениям, «все “мироздание” можно рассматривать как замкнутую космическую композицию, которая, в свою очередь, составлена из бесконечно самостоятельных, также замкнутых в себе последовательно уменьшающихся композиций. Последние же, большие и малые, тоже складываются в конечном счете из точек, причем точка неизменно хранит верность своей геометрической сущности» [92] – чем не вложенная фрактальная структура?! Вообще, Кандинский постоянно сравнивает не только объекты из разных областей искусства, но и приводит множество примеров из наук, изучающих природу, от химии до космологии, так что с точки зрения современной постнеклассической науки его с полным правом следовало бы назвать последователем междисциплинарного подхода.

Далее Кандинский переходит к анализу объема изображения, достигаемого с помощью «фактуры». Именно «фактура» помогает точке обрести «различные облики и различные выражения» [104]. Фактура задает характер внешней связи элементов между собой и основной плоскостью и зависит, в том числе, от «характера наложения красочного слоя», который может быть «свободным, плотным, выдающимся, напыленным...» [105]. «И даже на очень ограниченной поверхности точки необходимо учитывать возможности фактуры». Характер точки зависит и от качеств принимающей плоскости: гладкой, зернистой, тисненной, шероховатой. В случае же скопления точек ситуация «еще более усложняется в зависимости от *способа изготовления точечного множества*» (курсив

наш. – Е. А.) [там же]. В этом месте нельзя не сказать, что многие фракталы, в том числе и природные, имеют зернистую, шероховатую структуру: звездные кластеры, кора деревьев, трава, покрытая листьями, барханы, человеческая кожа, а «шероховатость» – это и есть одно из свойств нетривиальной топологии, столь характерное для целых классов фракталов. И хотя Кандинский считается апологетом абстрактного искусства, он снова описывает техники создания максимально правдоподобного изображения *природных фракталов*.

Вторым основным элементом живописи у Кандинского является линия, и он тщательно классифицирует линии, выделяя при этом универсальные свойства, характерные для всех. Эти два свойства: напряжение и направление, с физической точки зрения – величина действующей силы и вектор. И тут Кандинский начинает анализировать движение, динамику, рост. Кандинский исследует все многообразие линий: прямые (горизонтальные, вертикальные, диагональные, или «свободные»), ломаные (простые, сложные, зигзагообразные) и кривые (простые и волнообразные). Самое простое воздействие на зрителя, по Кандинскому, оказывает прямая, поскольку в ней выражены всего две составляющие – «напряжение» и «направление». Воздействие ломаной усложняется, ведь она состоит как минимум из двух прямых, и при этом появляется точка столкновения, угол и больший контакт с плоскостью [122]. Чем сложнее ломаная, тем больше в ней углов, изломов, поворотов, и тем больше в ней возрастает и стремление «к захвату плоскости» [124]. Хорошо известно, что подобное тяготение к плоскостности, стремление к «захвату» всей поверхности является и неотъемлемым свойством двумерных фракталов, в частности таких известных, как снежинка Коха (рис. 1) и дракон Хартера–Хейтуэя, ведь математические фракталы в пределе заполняют практически все пространство, в котором помещаются.

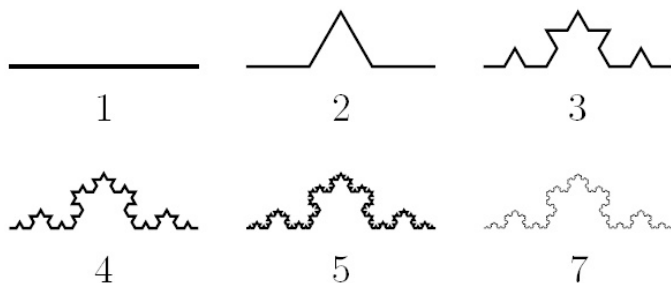


Рис. 1. Структура множества Коха

«Чем больше же чередующихся сил приложено к точке, чем разнообразнее их направления, чем разнообразнее по длине отдельные отрезки ломаной, тем сложнее образуемые плоскости. Вариации их неисчерпаемы» [139]. Большое количество особенностей, сингулярностей, изломов или разрывов, отмеченное Кандинским, также указывает на «фрактализацию» линии при ее превращении во все более сложную ломаную. Сложная ломаная – простейшая и довольно распространенная в природе разновидность фрактала: таковы, например, лабиринты, береговые линии материков и дороги, кардиограммы и графики биржевых котировок. Таким образом, обозначается еще одна стратегия воздействия на зрителя, связанная с построением фракталов в виде ломаных. Ломаная, по Кандинскому, «противоположна» прямой именно своей сложностью, «полнозвучием», подобно тому, как фрактал по сложности противоположен гладкому объекту. Анализируя «захват» ломаной линией плоскости, Кандинский, по сути, описывает так называемый «фрактальный рост», процесс, динамика которого, как сегодня известно, существенно отличается от динамики гладких, не фрактальных пространственных объектов.

Третьим видом линий, рассматриваемых Кандинским, является кривая. Выпуклость кривой смягчает ее по сравнению с ломаной, делает линию «менее агрессивной» [135]. Ломаная рассматривается Кандинским как промежуточный элемент между прямой и кривой, обозначающей «зрелость», «эластичность», «полнозвучность», «длительность» напряжений [там же]. Сравнивая эти характеристики линий со свойствами известных фракталов, можно заключить, что кривые соответствуют фракталам, описывающим процессы диффузии, растекания, внедрения, миграции и т. д. «Свободно волнообразная» кривая – это линия, отражающая чрезвычайную борьбу между вертикалью и горизонталью, растяжением и сжатием, активным и пассивным. Особое значение у Кандинского приобретает нажим, или толщина линии. В отличие от простой геометрии «нажим линии является плавным или внезапным увеличением или ослаблением силы... и здесь снова возникает вопрос, не имеющий прямого ответа: “Когда умирает линия как таковая и на свет появляется плоскость?”» [144]. В этом месте следует особо подчеркнуть, что дробная размерность фракталов как раз и означает, что линия имеет не только длину, привычную для классической геометрии, но и *ширину*, а последовательная фрактализация изображения, повторение одной и той же процедуры с необходимостью приводит к тому, что линия почти полностью покрывает плоскость, практически сливается с ней, как это происходит со

снежинкой Коха. Как замечает Кандинский: «Граница между линией и плоскостью неясна и неподвижна» [144]. Это «приближение-к-самой-границе» – для Кандинского «мощное средство выразительности, могучее орудие... для решения композиционных задач» [145]. А «общепринятое разделение на линию и плоскость оказывается невозможным...» [там же]. Здесь Кандинский касается еще одной проблемы, фундаментальной для теории фракталов: это проблема границ фрактала, его метрических и топологических характеристик, которые не могут быть определены классическими методами. Но именно топологическая сложность фракталов, отсутствие явных границ, как это происходит, например, при растекании чернильной кляксы в молоке, и производят впечатление, делают фракталы удивительно красивыми.

Итак, плоскость у Кандинского всегда возникает как динамика той или иной линии. Но это не простое евклидово геометрическое превращение прямой в плоскость за счет поворота около некоторого центра или параллельного переноса прямой, «заматания» ею плоскости, гладкого покрытия. Это нетривиальное движение ломаной или кривой линий по плоскости, их многократное последовательное усложнение, по сути – *фрактальный рост*, делающий их в итоге настолько сложными, что практическое различение линии и плоскости становится невозможным. Одномерное превращается в *почти* двумерное, размерность становится дробной, генерируя сложное и поэтому действенное.

Кандинский отмечает и то, что именно сложная топология вызывает у зрителя целый комплекс ощущений, и не только визуальных. Что касается внешних границ линии, то «гладкий, изрезанный, разорванный, округлый» [146] – это качества, вызывающие определенные осязательные ощущения. И Кандинский описывает различные виды сложностей, особенностей изображения, формирующих осязательные восприятия: «Возможности комбинирования, перенесенные на осязательный уровень, у линии намного разнообразней, чем у точки: например, гладкий контур зигзагообразной линии, изрезанный – у линии гладкой, округлые, разорванные границы у зигзагообразной, разорванные контуры у округлой и т. д.» [там же]. Последнее перечисление позволяет представить различные виды «неправильных» фракталов – не математических, а физических, природных, которые не описываются точно заданным алгоритмом, последовательность топологически нетривиальных объектов со все более нарастающей сложностью формы.

Цитировать строки Кандинского, описывающие фрактальные по современным представлениям алгоритмы построения компо-

зиции, можно еще и еще. Но примеры ничего не стоят, если они не отражают *принципа*. Ценность же теоретических воззрений Кандинского именно в том, что они принципиальны, предельно продуманны, проанализированы и четко сформулированы. Вот как говорит об этом сам Кандинский: «Композиция является не чем иным, как предельно закономерной организацией жизненных сил, заключенных в элементах в форме напряжений» [147]. И далее: «В конце концов всякая сила находит свое выражение в числе, то есть в числовом выражении. Пока это остается в искусстве скорее теоретическим утверждением, которое, тем не менее, не стоит упускать из виду: нам не хватает сегодня измерительных возможностей, которые, однако, рано или поздно придут к нам из области утопии» [там же]. Итак, можно констатировать: желанная утопия, будущее, которое создало необходимые измерительные возможности, настало, а теория, способная строго математически задать алгоритмы, столь точно и подробно описанные Кандинским, создана, и это теория фракталов. «С этого момента каждая композиция получит свое числовое выражение, даже если первоначально оно будет применено к ее “схеме” или крупным массам. Дальнейшее – это дело терпения, с помощью которого достижимо дробление крупных масс на все более мелкие, *соподчиненные* (курсив наш. – Е. А.) им». Заметим лишь, что в наше время для подобного дробления и соподчинения не требуется даже особого терпения, ведь сегодня известны строгие алгоритмы построения фракталов и созданы компьютерные программы, их реализующие. После этого апофеозом и пророчеством звучит: «Лишь после окончательного завоевания числового выражения возможно воплощение *науки о композиции* (курсив наш. – Е. А.), у истоков которой мы сегодня стоим... Чрезвычайно заманчиво оперировать *простыми числовыми выражениями*, что по праву особенно соответствует нынешним течениям в искусстве. Но после преодоления этой ступени столь же заманчивым (а быть может, и еще заманчивее) покажется *исложение числовых отношений, которое войдет в привычку* (курсив наш. – Е. А.)» [147]. К этому трудно что-либо прибавить.

Итак, Кандинский конституирует систему принципов построения художественных композиций, которая предполагает необходимость предельной пространственной сложности, которая одна только и может составить основу силы ее восприятия зрителем. Его анализ применяемых при этом выразительных средств и построенный на основании этого анализа творческий метод приводят к результатам, в сущности, совпадающим с тем, что сегодня хорошо известно из теории фракталов. По сути, Кандинский манифестиру-

ет необходимость построения именно фрактальных множеств, разрабатывает именно фрактальные алгоритмы создания живописных и графических произведений. И именно подобная аналитичность, даже математизация творческого метода, позволяет, по мнению Кандинского, наиболее точно следовать *природе*, ее законам, именно от этого художественное произведение приобретает свое высшее качество – *натуральность*.

Мы полагаем, что подобная «фрактальная» интерпретация идей Кандинского является не только правомерной, но полезной и эвристичной. Теория фракталов сегодня уже обозначена как действенная стратегия гуманитарных, в том числе и искусствоведческих, исследований. Но, как и всякой новой парадигме, ей недостает авторитетов. Персона Кандинского, не только известного революционера искусства, но и великого художника, возможно, и есть тот незыблемый авторитет, на который следует ссылаться, оперируя в искусствоведении революционными идеями фрактальности. Но приведенные выше размышления полезны и для осознания величины гения самого Кандинского, предвосхитившего научные результаты и опередившего время.

Примечания

- ¹ *Кандинский В.* О духовном в искусстве // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2001.
- ² *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. СПб.: Азбука, 2014. *Далее цитируется в тексте в [квадратных скобках] с указанием стр.*
- ³ *Мандельброт Б.* Фрактальная геометрия природы. М.: Ин-т компьютерных исследований, 2002; *Федер Е.* Фракталы. М.: Мир, 1991.
- ⁴ *Анисимова Е.А.* Социальные СМИ: фрактальная структура, фрактальная динамика, фрактальные стратегии. М.: Буки Веди, 2013; *Тарасенко В.В.* Фрактальная семиотика. «Слепые пятна», перипетии и узнавания. М.: Либроком, 2009.
- ⁵ *Кантор Г.* Труды по теории множеств. М.: Наука, 1985; *Мандельброт Б.* Указ. соч.; *Федер Е.* Указ. соч.

А.Б. Езерницкая

СЮЖЕТНЫЕ И КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ КАРТИНЫ «ГРОЗА» ДЖОРДЖОНЕ

Несмотря на почти пять веков попыток определить сюжет «Грозы» Джорджоне, среди специалистов не сложилось общего мнения. Нет даже общего направления интерпретации данного произведения. В статье мы анализируем различные версии понимания этого произведения, учитывая и отечественную, и зарубежную традицию искусствознания. Мы делим все версии на «сюжетные» (Сеттис, Мотцкин, Кальвези, Белоусова) и «концептуальные» (Весково, Сони́на, Яйленко). Особое внимание уделяется методам и подходам авторов (иконография, иконология, сравнительно-исторический анализ, исследование социально-исторического контекста).

Ключевые слова: Джорджоне, «Гроза» Джорджоне, Венеция, Ренессанс, пейзаж, иконология, иконография.

История изучения интерпретаций сюжета картины «Гроза» Джорджоне насчитывает почти пятьсот лет. Первой попыткой трактовки, положившей начало исследованиям интересующей нас проблематики, принято считать заявление Маркантона Микиеле в «Заметках о произведениях искусства рисунка» 1530 года – своеобразном каталоге картин, которые он видел в знатных домах Венеции в 1525–1530 гг.¹ Достойное образование, тонкий вкус и познания в области искусства позволили Микиеле стать коллекционером живописи, а также увидеть и описать значительное количество художественных произведений, многие из которых не сохранились. Впоследствии «Заметки» приобрели значительную популярность среди искусствоведов, так как они содержали большой объем информации, касающейся художественной жизни Венеции первой половины XVI века, и в отличие

от другого источника – «Жизнеописаний» Вазари – были лишены субъективного подхода.

Версии, рассматриваемые в данной статье, разделены на «сюжетные» (С. Сеттис², Э. Мотцкин³, М. Кальвези⁴, Н.А. Белоусова⁵) и «концептуальные» (П. Весково⁶, Т.В. Сониная⁷, Е.В. Яйленко⁸). Особое внимание уделяется методам и подходам, используемым авторами интерпретаций (иконографии, иконологии, сравнительному анализу, исследованиям историко-социального контекста).

Вазари снисходительно описывает полотно Джорджоне как «пейзажик (итал. – *paesetto*) на холсте с солдатом и цыганкой». Эту фразу венецианского ценителя и знатока искусства в качестве отправной точки приводит практически каждый исследователь творчества художника, когда заходит речь о картине «Гроза» – «*La Tempesta*» (в некоторых редакциях можно встретить название «Буря»).

В 1855 году к интерпретации «Грозы» обратился Якоб Буркхардт⁹, после чего в западноевропейской искусствоведческой науке формируется устойчивый интерес к этому произведению. До сегодняшнего дня исследователи продолжают выдвигать новые теории, предьявляя в доказательство различные исторические свидетельства, что говорит о незаконченности изучения проблемы и, таким образом, подтверждает актуальность исследования.

В научных дискуссиях о творчестве Джорджоне чаще всего внимание привлекают два круга вопросов: атрибуция картин художника и объяснение их сюжетно-тематической линии. В рамках последнего стоит выделить два полярных направления, в которых развивается искусствоведческая мысль: сюжетное и концептуальное.

Как и полагается, апологеты каждого из направлений отличаются убежденностью в своей правоте, подвергая резкой критике исследования своих предшественников. Следует подчеркнуть, что цель данной статьи не предполагает проверку каждой интерпретации на «достоверность». Отметим, что ценность каждой из представленных версий не всегда состоит только в убедительности аргументов, но в большой степени в историческом материале, используемом автором. Стоит обратить внимание, что часто одни и те же свидетельства, иконографические схемы и другие источники доказательной базы трактуются авторами по-разному.

Итак, общим отправным пунктом, который позволяет объединить предположения авторов в «сюжетный» блок, является тот факт, что композицию «Грозы» следует рассматривать в контексте определенной *истории, понятой как некий* нарратив. К этой группе исследователей относятся С. Сеттис¹⁰, Э. Мотцкин¹¹, М. Кальвези¹², Н.А. Белоусова¹³.

Каждый из ученых разрабатывает свою теорию о содержательной части «Грозы», основываясь на историческом материале, используя иконографический и иконологический подходы и метод сравнительного анализа.

Несмотря на скудное число исторических свидетельств, касающихся непосредственно творчества Джорджоне, искусствоведам удается развить собственные, совершенно разнонаправленные и не имеющие ничего общего между собой версии.

Сторонники *концептуальной* идеи, считают, что из художественно-образной программы «Грозы» следует исключить нарративную составляющую. Поясним, что интерпретация картины с этой позиции не означает, по мнению исследователей, что у нее нет сюжета. Содержание полотна должно рассматриваться с точки зрения направления хода мысли Джорджоне, например, в области литературы или аллегории, исторических событий, мифологии и т. д. При этом искусствоведы не настаивают на четко установленных отношениях между героями картины (как это происходит в случае с сюжетными версиями). Однако каждый из авторов усматривает (и подчеркивает) взаимосвязь и гармоничное сосуществование всех элементов, изображенных на холсте.

На наш взгляд, проблематика интерпретации «Грозы» выходит за рамки ответа на вопрос: «Есть скрытый сюжет в данном произведении или его нет?». Ценность каждой из версий состоит в проведенном авторском исследовании, историческом материале, который был привлечен, т. е. искусствоведческой аргументационной базе. Данные авторские наработки являются составными частями более обширного дискурса о творчестве Джорджоне.

Впервые собрать и проанализировать все выдвинутые до этого версии удалось итальянскому исследователю Сальваторе Сеттису в 1978 году в работе «“Гроза” расшифрованная. Джорджоне, заказчики, сюжет» («La “Tempesta” interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto») ¹⁴. Сеттис, будучи историком и археологом, с добросовестностью архивариуса законспектировал все известные ему, то есть доступные на тот момент, версии, и свел их в единую таблицу, заострив внимание на так называемых *реперных точках* сюжета ¹⁵. Тем самым он чрезвычайно облегчил труд последующим исследователям, поскольку вся обширная историография вопроса подробно освещена в его книге.

Под «реперными точками» в данном случае понимаются персонажи, изображенные на картине, а также те детали, которые привлекают не только пытливым взор профессионального исследователя, но и внимание простого зрителя.

Сломанная колонна, город, который мы видим на заднем плане картины, молния, сверкнувшая в облаках – все эти элементы играют особую роль и наделяются, в попытках разгадать ребус сюжета, чуть ли не более весомым значением, чем одушевленные герои.

Исследование Сеттиса интересно тем, что он является автором т. н. «правила пазла», востребованного искусствоведами, занимающимися проблематикой «Грозы». «Первое “правило пазла” заключается в том, что все “кусочки” должны собираться, не оставляя между собой зазоров. Второе правило состоит в том, чтобы все вместе имело смысл: например, если один “кусочек” неба прекрасно подходит в середину дуга, необходимо подыскать ему другое место. И когда почти все “кусочки” расположены, и уже очевидно, что получается картинка “пиратский парусник”, группу “кусочков” с “Белоснежкой и семью гномами”, даже если она вписывается по форме идеально, определенно стоит отложить в сторону для другого пазла»¹⁶.

Рассмотрим интерпретацию самого Сальваторе Сеттиса как наиболее репрезентативную среди «библейских» вариантов трактовок сюжета.

Итак, по мнению итальянского искусствоведа, Джорджоне разрабатывает традиционную и популярную в конце XV – начале XVI века для севера Италии, в частности для территории Венето, иконографическую схему эпизода изгнания из Рая. Свою теорию Сеттис выстраивает, основываясь на сравнительном анализе полотна Джорджоне с рельефом Антонио Амадео на фасаде капеллы Коллеони, примыкающей к базилике Санта Мария Маджоре в Бергамо. Отличительной чертой предложенной Сеттисом *разгадки* «Грозы» является тот факт, что он строит свои умозаключения на *детали* картины, которую, кроме него самого, никто не видит! Речь идет о змее, которая якобы находится у ног женщины (Евы – в интерпретации Сеттиса). Эта деталь стала неким опознавательным знаком, отличительной чертой версии итальянского искусствоведа и, наверное, по значимости она должна бы быть одной из первых. Никто, кроме Сеттиса, ее не видит! Он усматривает ее на первом плане, сразу под изображением Евы¹⁷, подкрепляя свою теорию о значении змеи цитатой из Ветхого Завета:

И сказал Господь Бог змее: за то, что ты сделал это, проклят ты пред всеми скотами и пред всеми зверями полевыми; ты будешь ходить на чреве твоем, и будешь есть прах во все дни жизни твоей. И вражду положу между тобою и между женою, и между семенем твоим и между семенем ее; оно будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пята»¹⁸.

Но змеи там нет! Ни один многократно увеличенный снимок этой части картины не показывает нам изображения рептилии. Возможно, Сеттис принял за хвост змеи одну из веток, сухую корягу, которую нарисовал Джорджоне. Желание исследователя представить завершённую, идеально выстроенную и детально проработанную версию о сюжете картины заставило его принять желаемое за действительное. Его страсть одержать победу над головоломкой «Грозы» подстроила ловушку. Об этой «ловушке» пишет Даниэль Арас: «Желая обосновать свою интуицию силой и порядком слов, историк поддался искушению и, стремясь внушить, что он обладает истинным знанием, прибег к роковой помощи незримой змеи в неясной конфигурации»¹⁹.

Большинство работ не переведено на русский язык, в связи с чем из поля зрения широкого круга российских читателей ускользают новые, часто совершенно неожиданные по смелости выдвинутых предположений версии. Например, статья Элханана Мотцкина «Гроза Джорджоне» («Giorgione's Tempesta») ²⁰. По мнению автора, венецианский живописец изобразил события из жизни Ромула – одного из братьев – основателей Рима.

Так же как и его коллеги, Мотцкин поэтапно рассматривает композицию, давая собственную интерпретацию каждому плану. Примечательно, что подобно другим исследователям, Мотцкин обосновывает причины, по которым Джорджоне написал развалины города, реку, две полуразрушенные колонны и даже само природное явление – грозу, то есть он опирается на те же самые «реперные точки».

Исследователь начинает работу с того, что, прежде всего, утверждает наличие самого сюжета. По его мнению, на картине изображено слишком много связанных между собой и имеющих определенное значение для содержания элементов. «Не удивительно, что большая часть толкователей <сюжета> приходит к логичному заключению, что если объяснение имеют различные части, то и целое может быть объяснено»²¹. Мотцкин отрицает возможность бессюжетности «Грозы».

Он предпочитает искать мифологическое объяснение сюжету, поскольку «многие (а возможно и все) сравнимые пейзажные картины Венецианского Возрождения – мифологические»²². Мифологическое значение некоторых деталей, изображенных на картине, не представляет для исследователя никакого затруднения. Наиболее очевидными являются: молния – Юпитер (позднее Мотцкин допускает вероятность того, что молния – это душа вознесшегося Ромула), город – Рим (поскольку Юпитер считался покровителем

Рима) и соответственно река – это Тибр. Предполагая, что данные дефиниции верны, Мотцкин предлагает «отправиться в экспедицию» в «Сравнительные жизнеописания» Плутарха и «Историю основания города» Тита Ливия, поскольку Ромул является связующим звеном между Юпитером и Римом. По ходу своих рассуждений Мотцкин не раз обращается к полотнам других известных венецианских живописцев – Тициана и Тинторетто, находя в них обоснования своих выводов. Подобный сравнительный анализ представляет ценность, поскольку заставляет взглянуть на хрестоматийные произведения под иным углом.

Продолжает традицию сравнительного анализа и, как бы призывая на помощь в подкрепление своей аргументации, использует произведения с каноническим, хорошо известным сюжетом Маурицио Кальвези в статье «Образ Зевса-Хранителя (Юпитера Статора) в картине Джорджоне “Гроза” и во фресках монастыря Сан-Паоло в Парме работы Корреджо» («*Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di San Paolo del Correggio*»)²³. Помимо упомянутой выше ценности сравнительного анализа, данная версия представляет интерес еще и по другой причине. Кальвези, будучи именитым специалистом, в том числе и в области искусства эпохи Возрождения, внес свою лепту в идентификацию и вторичное «открытие» автора литературного произведения «Гипнэротомехии Полифила» Франческо Колонны, опубликованного в 1499 году в Венеции книгоиздателем Альдо Мануцио. Опираясь в своих суждениях на «дешифрованную» иконографию фресок Корреджо в покоях настоятельницы монастыря Сан Паоло в Парме, которым посвящена большая часть его статьи, ученый считает, что Джорджоне использовал тот же самый иконографический канон Юпитера или Зевса для своей картины «Гроза».

Со времени публикации труда Сеттиса в искусствоведении появилось еще более двух десятков работ, в которых также предпринимаются попытки объяснения сюжета «Грозы». В большинстве своем эти публикации носят характер статей и входят в рамки более обширных исследований на тему интересующей нас исторической эпохи, или же являются частью монографий по творчеству Джорджоне. Нередко данная тематика затрагивается при описании схожих сюжетов в творчестве других живописцев того времени, где в таком случае «Гроза» приводится для проведения сравнительного анализа²⁴.

Одним из недавних исследований, представляющих особый интерес, является работа Пьермарио Весково²⁵. Его книга сильно выделяется на фоне остальных трудов по той же теме хотя бы уже

тем, что Весково не историк искусства. Он специализируется на театральной итальянской литературе, и прежде всего его интересует драматургия и взаимосвязь между текстом и изображением. В отличие от большинства других исследователей, Весково не утверждает, что его интерпретация является единственной возможной и окончательной. Театровед не пытается полностью дать интерпретацию произведения Джорджоне, он лишь выдвигает предположения о направлениях, в которых следует искать ответ, исходя из социального контекста, сложившегося в начале XVI века в Венеции.

Весково согласен с Сальваторе Сеттисом в отношении «правил пазла» и также предлагает следовать им, однако его удивляет, как большинство ученых упустили из своего обзора несколько важных элементов, не уделив им никакого внимания. Анализ «Грозы», по Вескову, будет строиться именно из этих деталей.

Пьермарио Весково – один из немногих²⁶, кто включает в круг своего исследования два герба, которые видны на архитектурных постройках на заднем плане полотна. По его мнению, это «наименее двусмысленный элемент, представленный на картине»²⁷. Итак, рассмотрев в рисунке над аркой, которая открывает вход в город, штурвал и четыре колеса, Весково заявляет, что это, безусловно, герб семьи Каррара. Для исследователя важно, что наличие подобного изображения на картине, находящейся во владении венецианца в начале XVI века, является не только исключительным, но, пожалуй, даже единственным случаем. Более политически некорректного символа в то время было бы сложно найти. Этот рисунок, да еще и выделенный красным цветом, никак нельзя считать общим приемом для городского пейзажа или случайной фантазией художника. Слишком сильно доминантное начало, которое вызывает в памяти события начала XV века²⁸.

Таким образом, автор приходит к заключению, что возможны только два варианта объяснения значения данного рисунка на картине. Две причины присутствия герба Каррары прямо противоположны друг другу. Одно из объяснений, которые дает Весково, это то, что «заказ был *антивенецианским*» (курсив. – А. Е.) и рисунок, пусть и в скрытой иносказательной форме, символизировал наличие отношений и связей или семейных уз между фамилиями Вендрамин и Каррара. По другой причине, которая наиболее вероятна, изображение герба объясняется с точностью наоборот. Принимая во внимание краткие биографические сведения о Джорджоне, из которых нам известно о полученных им государственных заказах²⁹, о его популярности в аристократической среде Венеции, большом

количестве частных заказов от государственных мужей, можно сделать вывод о патриотических взглядах художника. По крайней мере, нет ни одной причины утверждать обратное.

Расшифровка второго герба, который изображен на соседнем строении, направляет ход рассуждений в пользу провенецианского мотива. Весково считает, что изображен лев, запечатленный в момент движения, причем его поза носит угрожающий характер. Молния освещает не город под символом Каррары, но *отношения* между каррарским гербом и венецианским львом. Вопрос, который возникает незамедлительно: почему вдруг для Джорджоне было важно «указать» на отношения столетней давности? Что актуального может быть в отношениях между двумя городами для заказчика картины – Габриеле Вендрамина?

Весково считает, что ответ нужно искать в истории, современной Джорджоне и его заказчикам, в ситуации, в которой оказалась Венеция с момента обострения конфликта с Ватиканом, с событий, предшествовавших войне с Камбрейской лигой. Исследователь проводит параллель с сюжетом новеллы Маттео Банделло³⁰ – Джироламо да Верона вынужден в своем городе, захваченном войсками императора, поместить на месте изображения св. Марка на стенах Палаццо дел Подеста рисунок орла (герб Вероны). Он приписывает фразу *Durabunt tempore curto*, демонстрируя таким образом свою преданность и лояльность венецианцам.

Также и в «Грозе» герб давних оппозиционеров Венеции, изображенный вместе со львом на полуразрушенной стене, мог демонстрировать *якобы* проимператорский настрой, но на самом деле надежду на то, что события *durabunt tempore curto*. Захват Падуи войсками императора Максимилиана произошел в мае 1509 года, но уже 17 июля, через 42 дня после сдачи, город вернулся под покровительство Венеции. Если обратить внимание на то, что датировка картины 1508 годом приблизительна и вполне может быть *сдвинута* на год вперед, то Весково вполне может быть прав.

Не обошли вниманием «Грозу» и отечественные искусствоведы И.А. Смирнова³¹, Л.А. Дьяков³², Н.А. Белоусова, Т.В. Сониная, Е.В. Яйленко, выделяя ее в творчестве Джорджоне как «самую необычную из картин»³³. Стоит отметить, однако, что количество версий и гипотез, выдвинутых нашими историками искусств, не так многочисленно, как на Западе, и их можно сгруппировать в категорию «литературные». При этом в отечественных исследованиях не прослеживается стремление к однозначной и дословной привязке «Грозы» к определенному литературному произведению. Так, И.А. Смирнова подчеркивает, что «сейчас ключ к пониманию

картины утерян, и мы не знаем, героями какого литературного мифа является стройный юноша (...) и отдаленная от него молодая обнаженная женщина...»³⁴. Исследователь признает, что содержание картины гораздо шире рамок литературной проблематики.

Продолжая линию литературной иллюстрации, заявленную И.А. Смирновой в монографии о Джорджоне, Н.А. Белоусова раскрывает смысл сюжета, считая его живописной трактовкой произведения Боккаччо «Фьезоланские нимфы». Обращаясь все к тем же «реперным точкам», которые по ходу продвижения в исследованиях становятся, как уже писалось выше, полноценными протагонистами действия, Белоусова обосновывает их присутствие строками из поэмы Боккаччо. «Как и в поэме Боккаччо, так и в картине Джорджоне, равно как и его рисунке³⁵, важная, более того, роковая роль отведена реке:

“...”

Та речка – так, как и теперь, делилась
Пониже на два разные русла.
Там, что поуже, там волна катилась,
Где хижина покойного была...

(Окт. 362)

Река разъединяет собой любовную пару, нашедшую на ней смерть, поэтому они на разных берегах. Слева, опираясь на копье, стоит Африко, обращенный к нимфе, кормящей его ребенка»³⁶.

Крайне интересным в контексте интерпретации значений отдельных элементов на картине выглядит объяснение изображенной луны, тем более что далеко не все исследователи обращают свое внимание на эту деталь пейзажа. Н.А. Белоусова строит свои рассуждения опираясь на замечание Э. Винда³⁷ о том, что на разговорном итальянском языке XVI века слово «гроза» служило синонимом слова «фортуна». Но Фортуна, как известно, может быть и доброй, и злой. В поэме Боккаччо, по мнению Белоусовой, темный аспект Фортуны находит свое выражение не в неистовстве стихии, а в образе беспощадной девственной богини луны и охоты Дианы. В качестве подтверждения автор приводит строки поэмы из Октавы 85 и 91, в которых отец Африко Джирafone предупреждает его о жестокости богини:

– Увы, сынок, я плачу, вспоминая
О том, как умер бедный мой отец,
Как извела его Диана злая,
Терзала и убила наконец...

Исходя из суждения, что Диана и Фортуна – почти тождественные понятия в мифологии Возрождения, Белоусова привлекает наше внимание к тому, «как октавы Боккаччо тончайшим образом перекликаются с живописным подтекстом Джорджоне»³⁸.

Однако и здесь автор подчеркивает, что «живописная композиция “Грозы” не дословно соответствовала тексту... “Гроза” не является прямой иллюстрацией к какому-либо определенному эпизоду из “Фьезоланских нимф”»³⁹.

Среди отечественных работ, посвященных полотну Джорджоне, следует отметить статью Т.В. Сониной «Поэтическая трансформация мифа в картине Джорджоне “Гроза”». Автор статьи ставит перед собой задачу, «не рискуя по-новому его [сюжет “Грозы”. – А. Е.] интерпретировать»⁴⁰, переосмыслить материал, накопленный за годы после выхода труда С. Сеттиса. Работа Сониной представляет особую ценность тем, что автор включает в свой анализ как версии, предлагаемые зарубежными исследователями, так и варианты трактовок «Грозы» отечественными искусствоведами.

В желании автора не рисковать можно уловить некоторое лукавство, поскольку собственные рассуждения Сониной о картине, о ее композиционной структуре, поражают свежестью взгляда и новизной выводов. Позволим себе отнестись автора к сторонникам «бессюжетности» картины Джорджоне. Отсутствие сюжета можно объяснить «активностью» изображенной на полотне природы. Подчеркивая особую уникальную роль пейзажа, Сониная отмечает его самостоятельность: «Одним из подтверждений значимости пейзажа... может служить то, что, оставшись без действующих лиц, картина Джорджоне будет жить и представлять законченное целое, тогда как фигуры без пейзажа утратят смысл»⁴¹. Тщательно анализируя композиционное построение, расположение и позы фигур, исследователь приходит к выводу, что композиционно картина разделена на женскую и мужскую стороны.

Исследователь пишет: «Левая сторона – женская, если исходить не из позиции зрителя, а из самой картины как самостоятельного явления. Здесь растительность пышна и богата, здесь нет построек – свидетельств цивилизации, а кормящая мать лишь слегка прикрыта белым покрывалом (нагота выступает в данном случае как символ близости к природе, “естественности”).

Правая сторона – мужская. Тут преобладают четкие геометрические формы созданий человека. Юноша одет в костюм, современный художнику, а характер этого костюма и длинный посох позволяют видеть в его образе как солдата, так и пастуха»⁴².

Разделение является и противопоставляющим, и связующим фактором: женская и мужская стороны объединены мостом, переброшенным через ручей. Луна и молния, символизируя мужское и женское начало, усиливают идею единения и противопоставления.

Подчеркивая особое назначение картины создавать определенное поэтическое настроение, Сониная отмечает, что «картины Джорджоне – своего рода остановки, паузы во времени, дающие возможность для размышления и вчувствования»⁴³.

Последним по хронологии, но ни в коем случае не по значимости, трудом на тему «Грозы» в российском искусствознании XXI века следует назвать работу Е. Яйленко «Время Джорджоне. Пасторальная тема в искусстве», которая вошла главой в его книгу «Венецианская античность» (2010). Интерес автора не связан напрямую с поиском «скрытого значения» картины, о чем он сам и заявляет, его привлекает вопрос жанровой принадлежности полотна, так же как и вопрос влияния творчества Джорджоне на утверждение пасторали в венецианском искусстве. При этом великолепное знание материала и обширнейшая библиография⁴⁴, которую автор приводит в своем исследовании, оказывают неоценимую помощь в попытках разобраться в многообразии сюжетных интерпретаций художественного произведения.

Следует отметить, что исследователь, хотя и не основывается на выводах, сделанных в более ранних работах И.А. Смирновой и Н.А. Белоусовой (практически не ссылается на них), занимает аналогичную с ними позицию и разрабатывает «литературную» версию интерпретации. Он склонен связывать сюжет «Грозы» с литературным произведением. Яйленко проводит параллель между изображенным на полотне и ренессансной поэмой «Аркадия» Саннадзаро, которая имела шумный успех, будучи выпущенной в 1502 году и переизданной в 1505 году.

О близости сюжета «Грозы» к произведению Саннадзаро одним из первых написал Кеннет Кларк⁴⁵. Очарование «Аркадии» для художника-пейзажиста заключается в обилии описаний природы, которые представляют собой *словесные картины*. По мнению британского историка, этими картинами пятнадцатью годами позже Джорджоне и Тициан декорировали стены венецианских палаццо. Кларк, развивая мысль об импровизационном характере «Грозы», говорит о том, что художник создавал сюжет картины по мере ее написания. Проводя параллель между полотном и волшебной страной Кубла Хан, британский искусствовед называет Джорджоне «акыном лирической поэзии»⁴⁶.

У Яйленко схожая с Кларком позиция. Не ставя перед собой задачу раскрыть замысел Джорджоне в отношении сюжета, но желая понять величину значимости этого полотна для заказчика, ученый заключает исследование выводом, что пастораль, к коей он безоговорочно относит «Грозу», являлась неким побегом, способом отвлечься и уходом, пусть и кратковременным, в «идеальное место», «*locus amoenus*»⁴⁷ от мира реального, от всевидящего ока государства, сотрясавшегося от непрекращающихся раздоров, дипломатических интриг и распрей, на фоне общего экономического и политического упадка Италии той эпохи.

Стоит отметить еще одно существенное для данной работы отличие метода, который использует Яйленко для дефиниции героев – его совершенно не интересует иконография как источник визуальных схем. Безусловно, он приводит примеры и других картин – самого Джорджоне или же художников из его окружения. В этом отношении работа Яйленко уже представляет интерес для исследования, поскольку количество иллюстративного материала не только обширно, но и разнообразно – впервые нам предлагается рассматривать как доказательства распространенности тематики «Грозы» не только картины, но и предметы быта, образцы декоративно-прикладного искусства⁴⁸.

В заключении подчеркнем еще раз, что произведение Джорджоне, пока не найден исторический документ, содержащий однозначные сведения о нем, не может иметь точной и однозначной трактовки. На наш взгляд, с растущим числом новых интерпретаций картина не теряет, а приобретает дополнительную ценность. Исследователя каждой эпохи «Гроза» побуждает искать ответы в новых направлениях, где он может найти убедительные исторические свидетельства и подходы, добавляя, тем самым, новые штрихи к портрету живописца Венецианского Возрождения.

Примечания

- ¹ *Anonimo Morelliano*. Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Bassano, 1800.
- ² *Settis S.* La “Tempesta” interpretata. Torino: Einaudi, 2013 (1 ed. 1978).
- ³ *Motzkin E.* Giorgione's Tempesta // *Gazette des beaux-arts*, 6. 1993 (1498). Pér. 122. P. 163–174.
- ⁴ *Calvesi M.* Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di san Paolo del Correggio // *Storia dell'arte*. 1996. Vol. 86. P. 5–12.

- 5 *Белоусова Н.А.* Джорджоне: очерки о творчестве. М.: Изобразительное искусство, 1996. С. 82–106.
- 6 *Vescovo P.* La virtù e il tempo. Giorgione: allegorie morali, allegorie civili. Venezia, 2011. P. 51–105.
- 7 *Сонина Т.В.* Поэтическая трансформация мифа в картине Джорджоне «Гроза» // Миф в культуре Возрождения / Отв. ред. Л.М. Брагина. М.: Наука, 2003. С. 135–143.
- 8 *Яйленко Е.* Венецианская античность. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
- 9 *Burckhardt J.* Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genus der Kunstwerke Italiens. Leipzig, 1869.
- 10 *Settis S.* Op. cit.
- 11 *Motzkin E.* Op. cit.
- 12 *Calvesi M.* Op. cit.
- 13 *Белоусова Н.А.* Op. cit.
- 14 *Settis S.* Op. cit.
- 15 *Ibid.* P. 74.
- 16 «La prima regola di un *puzzle* è che tutti i *pezzi* vadano a posto, senza lasciare spazi bianchi fra l'uno e l'altro. La seconda, che l'insieme abbia senso: per esempio, anche se un "*pezzo*" di cielo s'incastasse perfettamente in mezzo a un prato, dobbiamo con certezza cercargli un altro posto. E se, quando quasi tutti i "*pezzi*" sono collocati, è già evidente che la scena rappresenta "*un veliero corsaro*", un gruppo di "*pezzi*" con "*Biancaneve e sette nani*", anche se s'incastano perfettamente, apparterrà con certezza a un altro *puzzle*». – *Settis S.* Op. cit. P. 73.
- 17 *Ibid.*
- 18 Быт. 3, 14–15.
- 19 *Арас Д.* Деталь в живописи. СПб., 2010. С. 396.
- 20 *Motzkin E.* Op. cit.
- 21 *Ibid.* P. 165.
- 22 *Ibid.*
- 23 *Calvesi M.* Op. cit.
- 24 *Howard D.* Giorgione's "Tempest" and Titian's "Assunta" in the Context of the Cambrai Wars // Art history. 1895. Vol. 8. P. 271–289; *Rapp J.* Die "Favola" in Giorgione's "Gewitter" // Pantheon. 1988. Vol. 56. P. 405–418; *Holberton P.* Giorgione's Tempesta or Little landscape with Storm and Gypsy: more on the Gypsy and Reassessment // Art History. 1995. Vol. 18. P. 383–403; и т. д.
- 25 Пьермарио Веското (р. 1959) в настоящее время – профессор Университета Ка' Фоскари в Венеции, преподает итальянскую театральную литературу. В сфере его интересов особое место занимает изучение связей между текстом и изображением на примере венецианской живописи (от Джорджоне до Джандоменико Тьеполо), литература пейзажа (*la letteratura di paesaggio*), особенно венецианской провинции Брента, и тема садов.

- ²⁶ На эти гербы обратили внимание в исследованиях о «Грозе»: *Minerbi P. de. La Tempesta di Giorgione e l'Amore sacro e l'Amore profane di Tiziano nello spirito umanista di Venezia. Milano 1939; Ferriguto A. Del nuovo su la "Tempesta" di Giorgione // Misura. Bergamo, 1946.*
- ²⁷ *Vescovo P.* Op. cit. P. 53.
- ²⁸ Имеются в виду исторические события 1405 г., когда семейство Каррара, возглавлявшее Падую, вступило в сговор с герцогством Миланским против Венеции. Кампания оказалась провальной для Каррары и Падуя в 1405 г. становится частью Венецианской республики.
- ²⁹ Автор ссылается на информацию в каталоге Lionello Puppi (2009), выпущенном к выставке в честь 500-летия со дня смерти художника. Имеются в виду заказы на роспись Немецкого Подворья и, в 1507 г., *telero* в Зале Десяти Палаццо Дожей, который так и не был выполнен Джорджоне и впоследствии был передан другим мастерам. – *Vescovo P.* Op. cit. P. 11.
- ³⁰ *Ibid.* P. 58.
- ³¹ *Смирнова И.А.* Джорджоне да Кастельфранко. М., 1962.
- ³² *Дьяков Л.А.* Три шедевра Джорджоне // *Художник.* 1969. № 9. С. 57.
- ³³ *Смирнова И.А.* Указ. соч.
- ³⁴ Там же.
- ³⁵ Речь идет о рисунке сангиной Джорджоне, т.н. «Пастухе» (Музей Бойманса ван Менингена, Роттердам).
- ³⁶ *Белусова Н.А.* Указ. соч. С. 101.
- ³⁷ *Wind E.* Giorgione's Tempesta. With Comments on Giorgione's Poetic Allegories. Oxford, 1969.
- ³⁸ *Белусова Н.А.* Указ. соч. С. 104.
- ³⁹ Там же. С. 93–94.
- ⁴⁰ *Сонина Т.В.* Указ. соч. С. 135.
- ⁴¹ Там же. С. 137.
- ⁴² Там же. С. 139.
- ⁴³ Там же. С. 141.
- ⁴⁴ *Яйленко Е.* Указ. соч. С. 303–305.
- ⁴⁵ *Clark. K.* Landscape into Art. L., 1949. P. 56.
- ⁴⁶ *Ibid.*
- ⁴⁷ Букв. «приятное место» (лат.), один из важнейших топосов риторической культуры.
- ⁴⁸ Яйленко упоминает традицию, возникшую в Венеции на рубеже XV и XVI веков, декоративного украшения расписных сундуков (*cassoni*), чаще всего сюжетами на мифологические темы. – *Яйленко Е.* Указ. соч. С. 210.

И.Б. Емельянова

«БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ» ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ
В АРХИТЕКТУРНЫХ ПРОЕКТАХ
ИТАЛИИ 1930-х гг.:
РИСОРДЖИМЕНТО И ФОРМИРОВАНИЕ
КУЛЬТА ДАНТЕ В ИТАЛЬЯНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Автор анализирует возникновение феномена монументализации фигуры итальянского поэта Данте Алигьери, имевшее место в XIX–XX вв. в Италии и ставшее предпосылкой появления уникальных архитектурных проектов, выполненных в Италии 1930-х гг. по мотивам поэмы Данте «Божественная комедия». Автор стремится доказать, что данные архитектурные проекты времен Муссолини нельзя однозначно связывать с фашистским режимом: восприятие Данте и его произведения как монумента зарождается еще в конце XVIII в. и имеет тесную связь с движением за независимость Италии.

Ключевые слова: архитектурное проектирование, Бенито Муссолини, Джузеппе Терраньи, Данте Алигьери, Рисорджименто, литературоведение.

Вопрос изучения воплощения «Божественной комедии» итальянского поэта Данте Алигьери (Флоренция, 1265 – Равенна, 1321) в архитектурных проектах Италии 1930-х гг. до недавнего времени был однозначно связан с неосуществленным проектом Джузеппе Терраньи «Дантеум» (1938) и его исследователем, профессором Мэрилендского университета (США) Томасом Л. Шумахером.

В 1980 году выходит первая монография Шумахера, посвященная «Дантеуму»¹. Данный проект, появившийся в Италии в период, когда у власти находилась Национальная фашистская партия, является уникальным примером синтеза архитектуры и литературы: в основе планировки и элементов декора общественного здания лежала структура поэмы Данте.

Томас Л. Шумахер, исследователь итальянской архитектуры 1930-х гг., заново открывает этот забытый проект как для научного сообщества, так и для широкой аудитории. В период 1985–1996 гг. книга неоднократно переиздавалась с авторскими дополнениями. Так, если в монографии 1985 года² основное внимание концентрировалось на анализе синтеза архитектуры и литературы в проекте Терраньи, то в издании 1996 года³ «Дантеум» исследовался в качестве феномена фашистского режима.

Проблема «Дантеума» остается актуальной на протяжении 2000-х гг. В 2000 году выходит книга под редакцией Джанкарло Лиончилли Масси⁴, в которой на основе анализа оригинального проекта 1938 г. выдвигаются предложения строительства этого «храма Данте» уже в новом тысячелетии. В 2004 году в Испании публикуется монография «Терранья: Дантеум»⁵, при этом прослеживается тенденция к более вдумчивому анализу значения фашизма для создателей проекта и возрастание интереса к символическому смыслу «Дантеума», как в статье 2005 года Аарати Канекар⁶. Наконец, в 2010 году профессор, автор пособий для архитектурных школ Симон Анвин (Великобритания) включает «Дантеум» в свою книгу «Двадцать зданий, которые архитектор должен понимать»⁷.

Таким образом, проблема воплощения литературного произведения Данте в архитектуре интересует не только научное сообщество, но и практикующих архитекторов наших дней. Однако до настоящего времени исследователи данного феномена указывали на исключительность «Дантеума», не принимая во внимание его прямых предшественников, о которых авторы проекта без сомнения были осведомлены. Задача настоящей статьи восполнить этот пробел, а также продемонстрировать, что идея монументализации Данте и его произведения зарождается гораздо раньше тридцатых годов XX столетия, имея в своей основе движение за освобождение Италии и восприятие Данте как фигуры, способной объединить нацию.

В 1938 году Бенито Муссолини был представлен проект «Дантеум» архитекторов Джузеппе Терраньи (1904–1943) и Пьетро Линдери (1894–1968), вдохновленный «Божественной комедией» Данте Алигьери. Проект был одобрен дуче, и началась подготовка к его реализации. Место для строительства было выбрано особое: центр Рима и сердце Италии, на пересечении улиц Виа делл’Империо и Виа Кавур. Символично, что ранее здесь же планировалось воздвигнуть Палаццо Литторио, штаб-квартиру Национальной фашистской партии Италии, местоположение которой, однако, решено было перенести. Один из крупнейших исследователей «Дантеума», Томас Шумахер, в своей монографии высказывает мнение

о том, что если бы не начало Второй мировой войны, здание могло бы было быть построено в действительности⁸.

Так почему же именно произведению Данте было предназначено стать архитектурным памятником, и каким образом родился подобный замысел?

До настоящего времени исследователи «Дантеума» рассуждали в основном лишь о значении личности Данте для фашистского режима, что и должно было стать решающим фактором при выборе способа архитектурного воплощения национальной идеи.

Несомненно, фашисты с особым интересом отнеслись к наследию великого поэта. Если обратиться к редкому и весьма интересному изданию 1928 года, озаглавленному «Вергилий и Данте в фашистской Италии»⁹ из серии с весьма говорящим названием «Муссолиния», можно понять основные предпосылки успеха флорентийского средневекового поэта при Дуче.

Джакомо Франки, автор брошюры, пишет примерно следующее: чем больше мы размышляем о нашем Поэте (Данте. – *И. Е.*), чем больше мы любим его и вступаем с ним в безмолвный диалог, изучая его наследие, тем больше мы ощущаем, что он жив и сейчас, он рядом с нами; он современен всем великим событиям в жизни нашей нации последнего десятилетия, свидетелями и участниками которых мы являемся¹⁰.

Данте, Пророк и Учитель, смог предугадать имперское будущее страны, центром которой, как почти два тысячелетия назад, является Рим, а именно эту цель преследовала политика Дуче. Кроме того, поэт, мечтавший об объединении Италии, предсказал в «Божественной комедии» появление Пса, который изгонит из Италии Алчность, появляющуюся в поэме в образе волчицы¹¹. Данный порок не позволяет итальянцам жить в мире ради общей цели – единства страны. В сочинении Франки этим ожидаемым многие столетия Псом является Бенито Муссолини.

Формат данной статьи не предполагает подробного изучения текста «Вергилий и Данте в фашистской Италии», однако краткий анализ некоторых ключевых фрагментов монографии позволяет понять, что Данте был именно тем историческим персонажем, который как нельзя лучше вписывался в культурную парадигму итальянского фашизма. Тем не менее культ Данте как своего рода отца итальянской нации начал складываться намного раньше прихода к власти фашистов. Кроме того, воплощение «Божественной комедии» в архитектурном проекте также имеет свою особую историю, которую исследователи «Дантеума» зачастую не принимают во внимание.

«Дантеум» удостоился отдельного внимания историков архитектуры, возможно, во многом благодаря известности его автора, Джузеппе Терраньи, который, однако, не является главным действующим лицом в истории монументализации фигуры Данте Алигьери. По этой причине, говоря о проекте ярчайшего представителя итальянского рационализма, необходимо обратиться к его предшественникам, как прямым, так и косвенным, зачастую неизвестным даже исследователям вопроса.

Как известно, на протяжении многих веков Италия не имела собственного государства. Географическая область под условным названием «Италия» состояла из разрозненных территорий, в разное время то независимых, то подчиненных более сильным соседям: Австрии, Испании, Франции. Объединению Италии, состоявшемуся в 1861 году, предшествовала длительная борьба за освобождение, *Рисорджименто*, началом которого считают падение империи Наполеона. Однако стремление к единству и самостоятельности стало проявляться в итальянском обществе и в итальянской культуре намного раньше.

В конце восемнадцатого века в литературных произведениях итальянских авторов – сторонников независимости страны, таких как Джузеппе Парини, Уго Фосколо, Витторио Альфьери, складывается образ Данте – Гражданина и Пророка Италии.

Исследователь Карло Сизи¹² в статье, посвященной изображению Данте в искусстве XIX столетия, отмечает, что волна революции, прошедшая по Италии в 1796–1797 гг., стала импульсом для придания культу Данте – великого поэта, сформировавшего, по сути, единый итальянский язык – значения великого Гражданина, ратовавшего за единение нации, но преданного собственными согражданами и изгнанного из родной Флоренции. Таким образом, особое почитание Данте на протяжении всего XIX века будет связано с движением за освобождение.

Большой интерес для нас представляют два события, произошедших в Италии в 1818 году. В это время во Флоренции появляется и быстро набирает силу идея установки первого в Италии памятника Данте Алигьери, выполненного в 1830 году скульптором Стефано Риччи. В том же 1818 году знаменитый итальянский поэт Джакомо Leopardi напишет Песнь «К памятнику Данте...». Сформулированное Leopardi восприятие фигуры Данте как монумента станет основополагающим для всей последующей культурной традиции.

В Песне поэт противопоставляет блестящее прошлое страны ее печальному настоящему. Подобно тому, как Данте Алигьери,

объединив в своей поэзии разнообразные итальянские диалекты, создал единое культурное пространство, Леопарди, принимая эстафету от великого предшественника, желает хотя бы в литературе объединить страну. Поэт девятнадцатого столетия одаривает Данте теми эпитетами, которые затем станут для имени флорентийца неотъемлемыми: «отец», «славный дух»¹³, и сокрушается о том, что Родина до сих пор не воздвигла памятник Данте. Однако мрамор и бронза – продолжает Леопарди – всего лишь пепел перед славой поэта, которая уже сама по себе является монументом его величию.

Возвращаясь к «Дантеуму», мы хотели бы обратить внимание на имя Рино Вальдамери, встречающееся при изучении материалов, связанных с проектом. Из некоторых документов, хранящихся в Центральном государственном архиве в Риме, и писем, опубликованных Шумахером, можно сделать вывод о том, что Вальдамери был не только фактическим заказчиком архитектурного проекта, но и его активным покровителем. Личность этого миланского адвоката весьма примечательна. Рино Вальдамери (1889–1943) был видным деятелем фашистской партии, директором Академии Брера, меценатом, а также большим почитателем Данте. В 1938 году Вальдамери обращается к итальянскому правительству с предложением воздвигнуть в Риме «Дантеум» для того, прославить «величайшего из итальянских поэтов»¹⁴.

«Дантеум» должен был стать не просто общественным зданием, а ассоциацией с собственным Уставом, автором которого и являлся Вальдамери. Согласно Уставу целью «Дантеума» было распространение «слова Данте»¹⁵; создание самой полной библиотеки, где должно было быть «всё, что необходимо изучающим Данте»¹⁶; собирание самой полной коллекции иллюстраций, вдохновленных «Божественной комедией» и «Новой жизнью»; организация учебных курсов, посвященных поэту, и их проведение как в Италии, так и за рубежом; а также стать центром дантевских исследований.

Вальдамери, близко знакомый с Линджери и Терраньи, по собственной инициативе в 1938 году заказывает им проект «Дантеума», заручившись финансовой поддержкой промышленника Алессандро Посс. В конце того же года Вальдамери добивается приема у Муссолини, который с одобрением относится к идее постройки «храма Данте», как его называл сам Терраньи.

Однако исследователи «Дантеума», говоря о его уникальности, не упоминали до настоящего времени о том, что для Дуче идея возведения сооружения по «Божественной комедии» Данте не была нова, и Вальдамери, без сомнения, был об этом хорошо осведомлен.

В 1932 году группа общественных деятелей Генуи из окружения Муссолини организует для вождя показ пяти архитектурных проектов, вдохновленных поэмой Данте, «Дантовских образов»¹⁷ художника Марио Дзампини (1905–1942)¹⁸. Заказчиком Дзампини был Франческо Мария Дзандрино (1863–1934), генуэзский журналист и общественный деятель, который на протяжении нескольких десятилетий работал с Вальдамери над невиданным ранее по своему масштабу изданием «Божественной комедии». Далее мы затронем тему сходства и различий «Дантеума» и «Образов», но прежде, для того чтобы установить генезис данных неординарных концепций, нам необходимо в очередной раз обратиться к истории итальянской литературы.

Как было сказано выше, культ Данте набирает силу на протяжении всего XIX века. К концу столетия помимо личности самого поэта все больший интерес у публики вызывает его грандиозная поэма. Общественные деятели и литераторы начинают говорить о том, что молодому государству просто необходимо обновленное издание «Комедии». Важнейшим событием становится конкурс, объявленный в 1900 году издателями Алинари на лучшие иллюстрации к произведению, в котором принимают участие многие известные итальянские художники. Три тома иллюстрированной публикации выходят в 1902–1903 гг., становясь своеобразным катализатором для появления новых подходов к видению и, что немаловажно, оформлению поэмы.

Следующий шаг на пути к монументализации Данте и его «Божественной комедии» связан с именем итальянского поэта и политического деятеля Габриэле д'Аннунцио (1863–1938). Писатель стал легендой еще при жизни: его захватывающий образ жизни, военные подвиги на благо возрождающейся Родины и, конечно, близкие к символизму литературные произведения повлияли на целое поколение.

В 1911 году д'Аннунцио пишет предисловие к «Комедии», изданной домом *Olschki*. Для этой тяжеловесной книги был выбран крупный формат, а кожаная обложка и металлические застежки вызвали у читателя ощущение соприкосновения с древностью и особой ценностью издания. По этому поводу писатель говорит в «Предисловии», что данную книгу нужно возложить на особую подставку, словно Псалтырь или иное Святое писание, и хранить в ларце, «подобном тому, который расхищали победители в шатре Дария»¹⁹.

В 1908 году Дзандрино, будущий заказчик «Дантовских архитектурных образов», встречается с д'Аннунцио в Портофино,

куда последний приезжает для презентации нового произведения. Дзандрино, как и многие его современники, был восхищен Поэтом-пророком, *Vate*, как называли д'Аннунцио поклонники. Личность самого Дзандрино является центральной при изучении вопроса о воплощении произведения Данте в архитектуре, что, однако, до сегодняшнего дня не принималось во внимание научным сообществом.

Дзандрино был почитателем Данте, при этом его отношение к великому флорентийцу было весьма личным и вдумчивым. По воспоминаниям современников, журналист всегда имел при себе том «Божественной комедии»²⁰. Дзандрино, автор сотни статей, редко рассуждает в них о Данте, и о его особом восприятии дантевского мира говорят письма, адресованные в 1933 году французскому литературоведу Жоржу Ромье.

Франческо М. Дзандрино был крепко связан с традицией итальянского Рисорджименто и являлся исследователем данного периода, о чем говорят его статьи и письма, копии которых хранятся в Фонде Дзандрино в Генуе. Журналист, без сомнения, разделял взгляд на Данте как на «отца итальянской нации» и «величайшего поэта Италии»²¹. В то же время изучение архивных документов позволяет понять, что помимо значения личности Данте для Италии Дзандрино полагал, что наследие поэта имеет универсальное гуманистическое значение для всего человечества: «Данте, – пишет журналист, – последний из магов, поверивших в то, что Земля находится в центре вселенной, а человек является ее наивысшим украшением»²².

В 1912 году, за два десятилетия до появления архитектурных проектов Дзампини, генуэзский журналист становится инициатором монументального издания «Божественной комедии», иллюстрации к которому были выполнены художником Амосом Наттини (1892–1985), а вдохновителем данной идеи Дзандрино называл Габриэле д'Аннунцио, которому были представлены первые иллюстрации поэмы Наттини. В связи с этой публикацией, работа над которой велась более двадцати лет, мы снова встречаем в документах имя Рино Вальдамери, жившего в то время в Портофино. Дзандрино, благодаря собственным связям, уговаривает Вальдамери стать финансовым покровителем и организатором работы над изданием.

Иллюстрации «Божественной комедии» Амоса Наттини являются отдельной областью нашего исследовательского интереса. Здесь упомянем лишь, что работа над тремя томами «Комедии» («Ад», «Чистилище», «Рай») велась с 1919 по 1939 г. Том «Ада»²³

весом 27 кг, длиной 82 см и шириной 67 см был подарен Королю Италии, Муссолини и Папе Пию XI, которые высоко оценили инициативу и особый художественный стиль Наттини.

Фолианты не были предназначены для массовой продажи и печатались для конкретных подписчиков. Всего было выпущено около тысячи экземпляров. В процессе работы над изданием организаторы и участники стремились совместить современные технологии печатного дела с опытом работы мастерских эпохи Возрождения. Бумага изготовлялась в соответствии со старинными образцами, каждый экземпляр был расписан вручную, книга имела кожаный переплет с особым теснением. Кроме того, для хранения трех томов издания каждому заказчику поставлялся внушительных размеров деревянный ларь с подставкой для книги, чтобы сделать чтение более комфортным. Один из вариантов подобного ларца разработал архитектор Джо Понти. Таким образом, концепция презентации зрителю «Божественной комедии» как некой сакральной книги полностью соответствовала теперь словам д'Аннунцио 1911 года. Стоит добавить, что организаторами данного проекта была разработана широкая промкампания, проводившаяся как в Италии, так и в других странах мира, основными мероприятиями которой являлись выставки иллюстраций Наттини. Для одной из первых демонстраций рисунков Наттини в 1921 году была подготовлена конструкция из дерева высотой 3 м 20 см и шириной 1 м 30 см, на которой должен был возвышаться первый отпечатанный том. Данный «монумент»²⁴, как его называет друг Наттини, скульптор Арриго Минерби (1881–1960), получил название «Псалтырь». Подобное наименование казалось современникам некой оригинальной задумкой, которая, однако, имеет прямое родство со все тем же «Предисловием» д'Аннунцио к «Божественной комедии». Таким образом, как мы смогли выяснить, к 1920-м годам устанавливается связь между литературным произведением Данте Алигьери и его архитектурным оформлением. Следующий шаг в сторону чисто архитектурного воплощения «Комедии» делает уже знакомый нам Ф.М. Дзандрино.

К сожалению, как для исследователей творчества Наттини, так и для авторов, пишущих о «Дантеуме», Дзандрино либо не существовал вовсе, либо имел второстепенное значение. Открытие новых материалов из Фонда Дзандрино позволит по-новому взглянуть на личность этого незаурядного человека.

В нашем распоряжении имеется уникальный документ 1932 года, написанный Ф.М. Дзандрино: «Краткое толкование 32 иллюстраций Марио Дзампини, содержащее пять Дантовских

Образов, предназначенных для возведения в Риме монумента “Божественной комедии”»²⁵.

В данном «Толковании» Дзандрино рассказывает о том, что он уже долгое время вынашивал замысел воздать особые почести «Божественной комедии», воплотив ее в архитектуре, сделав, таким образом, то, чего не сделал еще ни один человек в мире. Для воплощения своей идеи он выбрал молодого художника Марио Дзампини, вместе с которым они работали над проектами, представленными впоследствии на суд Дуче, который высоко оценил инициативу.

Само сооружение, судя по всему, должно было иметь назначение, подобное тому, о котором говорит Вальдамери в «Уставе» Дантеума. Важным моментом является то, что выстроенный комплекс (а в варианте Дзампини это именно комплекс зданий с явным выделением трех объемов: Ад, Чистилище и Рай) должен был вместить оригиналы иллюстраций Амоса Наттини, что как бы замыкало длинную цепочку изобразительных интерпретаций «Божественной комедии», берущую начало в XIX столетии.

Во всех «Дантовских образах», линии которых словно устремляются ввысь, наряду с тягой к колоссальности чувствуется влияние итальянского футуризма, символизма, экспрессионизма и утопических архитектурных проектов предыдущих эпох.

Формат данной статьи не предполагает подробного анализа проектов Терраньи и Дзампини. Следует, тем не менее, указать на то, что «Дантеум» Терраньи имеет совершенно иную природу и пользуется другим архитектурным языком. Это прямоугольный цельный объем, спроектированный согласно представлениям крупнейшего архитектора итальянского рационализма и основанный на строгих соотношениях чисел, воспроизводящих нумерологию «Божественной комедии». Составить представление об основных приемах, предпочитаемых Терраньи, мы можем, взглянув на его Каза дель Фашио (1932–1936) или же Новокомум (1927–1929), возведенные в городе Комо.

Оба архитектора стремились передать ощущения от пребывания в «сумрачном лесу» Ада, перехода в Чистилище и светлой радости, царящей в Раю, прибегая к использованию разнообразных материалов, возможностям света, а также активно применяя при проектировании подъемы и спуски, функционально обоснованные, но в то же время имеющие символическое значение. Большой интерес представляет изучение процесса работы Терраньи и Дзампини над «Божественной комедией». Оба архитектора переживали эти проекты как свое личное экзистенциальное путешествие.

Дзандрино умирает в 1934 году; после его смерти о «Дантовских образах» уже никто не вспоминает. Как следует из его письма Ромье, написанного за год до смерти, вполне вероятно, что этот верный почитатель Данте сам до конца не верил в то, что его архитектурный проект может быть осуществлен. Вальдамери и Терраньи умирают во время Второй мировой войны, однако, как доказывают документы, директор Бреры был очень близок к воплощению в жизнь монументализации «Божественной комедии».

Остается также открытым вопрос о родстве «Образов» и «Дантеума». На наш взгляд, автором оригинальной идеи архитектурной интерпретации литературного произведения нужно считать Франческо М. Дзандрино. Очевидно, что после его смерти Вальдамери решил продолжить дело единомышленника, но в ином формальном воплощении, более соответствующем духу времени. Стоит, однако, отметить, что на сегодняшний день не были выявлены какие-либо документы, в которых адвокат упоминал бы о Дзандрино как об авторе концепции. Возможно именно поэтому проекты Дзандрино долгое время не привлекали к себе должного внимания, и мы хотели бы восполнить эту лагуну при помощи найденных нами и ранее не публиковавшихся источников из архива г. Генуя.

В заключение хотелось бы отметить тот факт, что, несмотря на то что архитектурные проекты по мотивам «Божественной комедии» появляются в Италии в период фашистского режима, данный феномен нельзя однозначно связывать с режимом Муссолини. В настоящей работе мы стремились продемонстрировать, что суть этого явления весьма сложна и зарождается почти за полтора столетия до конкретных попыток претворения его в жизнь.

Примечания

- ¹ *Schumacher Th.L.* Il Danteum di Terragni. Roma: Officina, 1980.
- ² *Schumacher Th.L.* The Danteum: a study in the architecture of literature. Princeton, NJ: Princeton Architectural Press, 1985.
- ³ *Schumacher Th.L.* The Danteum. Architecture, Poetics, and Politics under Italian Fascism. Princeton: Princeton Architectural Press, 1996.
- ⁴ *Lioncilli Massi G.* Danteum: dar forma all'idea: un Danteum fiorentino. Firenze: Pontecorboli, 2000.
- ⁵ *Aparicio Guisado J.* Giuseppe Terragni: el Danteum, 1938–1940. Madrid: Editorial Rueda, 2004.

- ⁶ *Kanekar A.* From Building to Poem and Back: the Danteum As a Study In the Projection of Meaning Across Symbolic Forms // *The Journal of Architecture.* 2005. Vol. 10. № 2. P. 135–159.
- ⁷ *Unwin S.* Twenty buildings every architect should understand. Oxford: Routledge, 2010.
- ⁸ *Schumacher Th.L.* The Danteum. Architecture, Poetics, and Politics...
- ⁹ *Franchi G.* Virgilio e Dante nell'Italia Fascista. Mantova: Paladino di Mantova, 1928.
- ¹⁰ *Ibid.* P. 47.

¹¹ Волчица, от которой ты в слезах,
Всех восходящих гонит, утесняя,
И убивает на своих путях;

Она такая лютая и злая,
Что ненасытно будет голодна,
Вслед за едой еще сильней алкая.

Со всяческою тварью случена,
Она премногих соблазнит, но славный
Нагрянет Пес, и кончится она.

Не прах земной и не металл двусплавный,
А честь, любовь и мудрость он вкусит,
Меж войлоком и войлоком державный.

Италии он будет верный щит,
Той, для которой умерла Камилла,
И Эвриал, и Турн, и Нис убит.

Свой бег волчица где бы ни стремилась,
Ее, нагнав, он заточит в Аду,
Откуда зависть хищницу взманила.

(*Алигьери Данте.* Божественная комедия. М.: Правда, 1982. С. 43)

- ¹² *Sisi C.* Immagini e trasfigurazioni dantesche nell'arte dell'Ottocento // *Lecture classensi. Dante e l'arte.* 2007. Vol. 35–36. P. 9.
- ¹³ *Leopardi G.* Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze // *Canti.* 2009. Vol. 1. P. 143.
- ¹⁴ *Valdameri R.* Statuto del Danteum // *Schumacher Th.L.* The Danteum. Architecture, Poetics, and Politics... P. 153.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ В оригинале проект называется «*Visioni dantesche*»; при переводе нами был сделан выбор в пользу «Дантовских образов».

- ¹⁸ По поводу даты смерти Марио Дзампини (Mario Zampini) существует две версии, согласно первой, принятой здесь за основную, Дзампини погиб на русском фронте в 1942 г., согласно второй – он вернулся с фронта и умер в 1963 г.
- ¹⁹ «Di gran pondo è il volume, serrato nelle sue assicelle nel suo corame e ne'suoi ferri, da porre in sul leggio come il Salterio e l'altra Scrittura santa, a da custodire in un cofano simile a quello che predarono i vincitori sotto la tenda di Dario [...]» (*D'Annunzio G. Prefazione // Alighieri Dante. Divina Commedia. Firenze: Olschki, 1911. P. VII.*)
- ²⁰ Данную информацию мы находим в статье «Zandrino», выпущенную в Генуе в 1913, очевидно, к пятидесятилетнему юбилею Ф.М. Дзандрино, вырезка со статьей хранится в Фонде Дзандрино при Библиотеке Марио Новаро в Генуе, шифр Н 36 В 6.
- ²¹ *Zandrino F.M. "Un nuovo illustratore di Dante per una prossima esposizione di disegni alla Permanente". La sera di Milano, Aprile 24, 1915 // Pellegri M. L'opera pittorica di Amos Nattini attraverso la stampa. 1979. P. 25.*
- ²² «Dante est le dernier des Mages qui ont cru la Terre centre de l'Univers et l'Homme sa suprême fleur [...]» Из письма Ф.М. Дзандрино Ж. Ромье, апрель, 1933 г. Фонд Дзандрино, Генуя, шифр Н36 В6.
- ²³ «Ад» был издан в 1931 г., «Чистилище» – в 1936, «Рай» – в 1941 г., изданы в Милане при Istituto nazionale Dantesco.
- ²⁴ *Bonatti Bacchini M. Le "imagini" della Divina Commedia // Amos Nattini. Imagini della Divina Commedia 1919–1939. 1994. P. 13.*
- ²⁵ *Zandrino F.M. Breve interpretazione delle 32 tavole di Mario Zampini: contenente le cinque visioni dantesche per l'erezione a Roma di un monumento alla Divina Commedia. Genova: Crovetto, 1932.*

Ю.В. Михеева

ЗВУК В ФИЛЬМАХ РОБЕРА БРЕССОНА В КОНТЕКСТЕ КИНОФЕНОМЕНОЛОГИИ М. МЕРЛО-ПОНТИ

Статья посвящена рассмотрению звуковых особенностей фильмов французского режиссера Робера Брессона. Внутрикадровая и закадровая музыка, шумы и речь исследуются в контексте уникального авторского стиля и эстетических принципов мастера, развивавшихся и совершенствовавшихся на протяжении всей его творческой жизни. Методологическим основанием анализа послужили некоторые идеи французского философа феноменолого-экзистенциалистского направления Мориса Мерло-Понти. В результате исследования выявляется определяющая роль эстетической локализации режиссера в аудиовизуальном решении фильма. Звуковая сторона фильмов Брессона эволюционирует от внешне-выраженной аффективности до визуальной онтологии.

Ключевые слова: Робер Брессон, Морис Мерло-Понти, звук и музыка в кинофильме, авторский кинематограф, аудиовизуальное решение фильма, кинофеноменология, эстетика кино.

В ряду авторов различных кинотеорий имя Мориса Мерло-Понти стоит особняком. Строго говоря, французский философ написал лишь один небольшой текст, напрямую посвященный кинематографу, «Кино и новая психология», поэтому рассуждать о некоей созданной и разработанной им отдельной теории кино у нас нет достаточных оснований. Скорее наоборот: написанная практически одновременно с основным трудом Мерло-Понти о кино статья «Феноменология восприятия»¹, безусловно, отразила многие интенции и философские установки (вплоть до почти дословного цитирования некоторых фрагментов) этой фундаментальной работы, поэтому мы можем говорить о включении текста

«Кино и новая психология» в общий «метатекст» философа. Однако если исходить из интересов киноведения, то тезисы, данные в «концентрированном» виде именно в вышеупомянутой статье, имеют важное значение. Они очень отличаются от большинства теоретических подходов к исследованию кинематографа, как бы сдвигая (*раздвигая*) угол зрения на кинофильм, и дают новую философско-эстетическую основу для его восприятия и понимания. Таким образом, в анализе кинофильмов некоторых, непростых для понимания, режиссеров положения Мерло-Понти дают возможность нового видения кинематографической реальности (в широком смысле этого слова) и соответственно ее новой теоретической интерпретации.

К числу таких непростых режиссеров можно отнести современника и соотечественника Мерло-Понти – Робера Брессона. И непрост он именно в своей *кажущейся* простоте: само имя Брессона давно стало синонимом аскетизма художественного языка в кинематографе. Стиль его был назван «духовным» (Сюзан Сонтаг²) и даже «трансцендентальным» (Пол Шрейдер³). Киноведческие исследования кинематографа Брессона, безусловно, преодолевают в своем интеллектуальном усилии его «кажущуюся простоту» и проникают в сокрытые от наивного взгляда тонкие слои созданной режиссером художественной материи. Исследователь французского кинематографа В.В. Виноградов пишет о Брессоне: «Методология режиссера, круг интересующих его проблем всегда находились в стороне от магистральных веяний. Ему скорее был присущ образ затворника, решающего сущностные проблемы бытия и не стремящегося быть понятным и широко известным. Его восприятие этого вида искусства было отлично от общепринятого. Исповедуя иные выразительные приемы, подчас противоположные традиционным, Брессон считал, что суть нового искусства заключается не во внешней эффектности и развлекательности, а в раскрытии природы вещей и событий»⁴. Именно «раскрытие природы вещей» становится смысловым центром эстетики Брессона, своего рода откликом на призыв основателя философской феноменологии Эдмунда Гуссерля: «К самим вещам!»

Однако стоит отметить, что исследователи брессоновского наследия основное внимание сосредоточивают на анализе визуальной стороны его киноэстетики, а также привлекательного в своей философской афористичности (и опять же аскетичности) «закадрового» комментария самого автора. Звуковая сторона кинофильмов Брессона если и замечается, то «периферийным зрением». Ведь анализ звука (и главным образом музыки) в кинематографе в наибольшей

степени воспринял семиотический подход к объекту анализа, предполагающий в звуках фильма различные выраженные значения (образы, эмоции, настроения и т. д.). Но иногда (как в случае с кинематографом Брессона, особенно позднего периода) подобный подход недостаточен: значения звука могут быть либо логически трудноуловимы, либо «лежать» под двойным, тройным и т. д. словом смысловых «кажимостей». В некоторых случаях самозначима собственно *манifestация звука* (либо сознательно создаваемого незвучания) – вне всякой интерпретации.

Вот как, например, описывает отношение Брессона к музыке один из самых известных и цитируемых (по крайней мере, в отечественном киноведении) исследователей его творчества Пол Шрейдер: «Остро чувствуя возможности музыки, Брессон вообще не использует ее в показе повседневности, ограничиваясь введением синтезированных “документальных” звуков. Любая музыка, искусственно введенная в повседневность, оказалась бы “экраном”, каждый музыкальный кусок вносит определенную интерпретацию эпизода»⁵. Имея на данный момент представление о творчестве режиссера как о целом (в отличие от Шрейдера, который опубликовал свою работу в начале 1970-х гг., а Брессон снял свой последний фильм «Деньги» в 1983 году), внутренне, как с общей интенцией, с этим утверждением можно согласиться. Но, прочитав главу «Звуковая дорожка» текста Шрейдера, можно составить также и мнение о том, что Брессон вообще не использовал музыку в своих фильмах. Тем более что и сам режиссер еще в 1950-х гг. дал себе внутреннюю установку, зафиксированную в его «Заметках о кинематографе»: «Без музыкального аккомпанемента, без поддержки или подкрепления. *Вообще без музыки* (конечно, кроме той музыки, которая играет на видимых инструментах)»⁶.

Тем не менее музыки (как закадровой, так и внутрикадровой) в фильмах Брессона достаточно много, особенно в первых картинах, когда режиссер тесно сотрудничал с композитором Жан-Жаком Грюневальдом («Ангелы греха», 1943; «Дамы Булонского леса», 1945; «Дневник сельского священника», 1951). А в фильме «Четыре ночи мечтателя» (1971) мы наблюдаем даже несколько откровенно вставных «концертных» номеров с гитарной музыкой. Правда в том, что постепенно Брессон элиминирует музыкальное (и не только) звучание из своих фильмов – но происходит это не механически, а в связи со сложным процессом «кристаллизации» художественного стиля режиссера, выразившейся в проведении своего рода феноменологической редукции киноматериала («Углубляй на месте. Никуда не скользи. Двойная, тройная глубина вещей»⁷).

А поскольку еще один известный француз сказал, что «стиль – это человек», мы имеем возможность проследить, *как* звук (музыка в том числе) в тринадцати созданных Брессоном фильмах отражал и его личность в процессе творчества.

И здесь мы обращаемся к работе Мерло-Понти, тезисы которой дадут представление о тех методологических установках, которыми мы будем руководствоваться в дальнейшем анализе творчества Брессона. Основное теоретическое положение философа – о характере восприятия вообще: «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам»⁸. В этом смысле важно отметить то, как подбирал Брессон «моделей» (не актеров, привносящих, по мысли режиссера, театральную искусственность жестов и интонаций, чуждую кинематографу) для своих фильмов: «Ее голос рисует мне ее рот, глаза, лицо, создает мне ее цельный портрет, внешний и внутренний, лучше, чем если бы она была сама передо мною. Самое лучшее чтение с листа достигается только ухом»⁹. Именно поэтому режиссер предпочитал прослушивать претендентов на роль по телефону, нежели встречаться лично. Говоря обобщенно, Брессону нужна была модель – но не как бездушный манекен, а в противоположном смысле, как уникальная личность, со всем присущим только ей «набором» выразительных качеств, из которых главным и определяющим был – голос¹⁰. Голос, по мысли режиссера, – «душа, сделанная телом»¹¹. (Можно вспомнить фразу, приписываемую Сократу: «Заговори, чтобы я тебя увидел».) И неслучайно то, что второй раз Брессон своих моделей уже не снимал, сохраняя на киноплёнке уникальность модели, ее «таинственную видимость» – и уникальность «встречи» зрителя с ней.

Целостность, полнота восприятия, по Мерло-Понти, снимает проблему *противо-стояния* (*от-стояния*) духа и материи, субъекта и объекта, «я» и «другого». «Каждый раз, когда я нахожу нечто интересное, это означает, что я не ограничился погружением в свое чувство, но смог взглянуть на него как на поведение, изменение в моих отношениях с другим, с миром, что я смог мыслить его так, как мыслю поведение другого наблюдаемого мной человека»¹². «Это значит, что мы узнаем некую общую структуру за голосом, лицом, жестами и походкой каждого человека, каждый человек является для нас ничем иным, как этой структурой или этим способом бытия в мире»¹³.

Переходя к фильму как конкретному объекту восприятия, Мерло-Понти конкретизирует свой тезис о целостности восприя-

тия, и, учитывая динамический характер фильма, говорит о нем как о «временной форме»: уже немой фильм «есть не сумма изображений, но временная форма»¹⁴. Так же и звуковой фильм «не есть сумма слов и шумов, но форма. Есть ритм звуков, как есть ритм изображений». По мысли философа, изображение и звук объединяет единый ритм, точнее – «определенная внутренняя организация, которую должен создать автор фильма»¹⁵. И в этом соединении звука и изображения в единой внутренне организованной структуре рождается нечто новое, новое целое, не сводимое к составляющим его элементам: «Связь звука и изображения гораздо более тесная; изображение видоизменяется из-за соседства звука... Голос, фигура и характер составляют нераздельное целое. Но единство звука и изображения осуществляется не только в каждом из персонажей, оно осуществляется в фильме как целом»¹⁶.

Казалось бы, мысль о синтезе звука и изображения в фильме, порождающем нечто новое, не оригинальна. Брессон сделал «созвучную» запись в своих «Заметках»: «Кинематографический фильм, где выразительность достигнута взаимоотношениями изображений и звуков, а не мимикой, жестами и голосовыми интонациями (актеров или неактеров). Он не анализирует и не объясняет. Он *заново соединяет*»¹⁷. Но к этому добавляется утверждение Мерло-Понти о неразрывной слиянности субъекта и объекта в восприятии, всецелом (в том числе и телесном) участии зрителя в переживании фильма. Идея фильма, таким образом, не «мыслится», а воспринимается *всем существом* зрителя, в процессе порождения и разветвления временной структуры фильма.

Но утверждение о продолжении зрителя (в том числе телесном) в фильме можно отнести и к самому режиссеру, который есть не только творец, но одновременно и – всем своим существом – зритель собственного фильма. Его преимущество перед зрителем кинозала в том, что он может непосредственно выразить свое *отношение* к видимому – через звук: через характер этого звука, периодичность и «точки» его присутствия или отсутствия, через создание, в конце концов, ритмической звукозрительной формы. В нашем подходе к рассмотрению звука в авторском фильме как *отношения* режиссера к визуальности содержания существует существенное отличие от понимания звука как *интерпретации* визуального ряда, т. е. придания неких значений визуальным объектам, явлениям и процессам.

Невозможно здесь не вспомнить, как замечательно сказал об отношении видимого и слышимого П.А. Флоренский: «То, что дается зрением, объективно по преимуществу. С наибольшей само-

довлеющей четкостью стоят перед духом образы зримые. То, что созерцается глазом, оценивается как данное ему, как откровение, как открываемое... Напротив, воспринимаемое слухом – по преимуществу субъективно. Звуки, слышимые наиболее, внедрены в ткань нашей души и потому наименее четки, но зато наиболее глубоко захватывают наш внутренний мир. В звуках воспринимается данность, расплавленная в нашу субъективность... Слыша звук, мы не по поводу его, не об нем думаем, но именно его, им думаем: это внутренний отголосок бытия и в нашей внутренности есть внутренний... Из души прямо в душу глаголют нам вещи и существа. Напротив, зримое всегда воспринимается как внешнее, как предстоящее нам, как нам данное, и потому нуждающееся в переработке во внутреннее: этой переработкой оно и превращается, переплавляется в звук, в наш на зримое отголосок»¹⁸.

Робер Брессон в своей лаконичной манере выразил практически то же самое в одной фразе: «Ухо обращается вовнутрь, глаз – вовне»¹⁹.

От звуковых аффектов – к манифестации сверхнаблюдателя

В своих первых полнометражных фильмах режиссер подходит к звуковому оформлению вполне традиционно для своего времени. В «Ангелах греха» (1943) и «Дамах Булонского леса» (1945) музыка Жан-Жака Грюневальда выполняет в полной мере свою функцию чувственно-психологического усиления перцептивной реакции зрителя. В диалогах персонажей очень ощущается влияние соавторов Брессона – Жана Жироду («Ангелы греха») и Жана Кокто («Дамы Булонского леса»). Лишь с фильма «Дневник сельского священника» (1951), по мнению ряда исследователей²⁰, можно говорить о рождении, собственно, стиля Брессона. В отношении визуального ряда этой экранной истории о молодом священнике (он так и не был назван режиссером по имени, оставшись в титрах просто «кюре из Амбрикура»), непонятом и отвергнутом его прихожанами, буруеваемом религиозными сомнениями и мучительно умирающем от рака желудка, – с этим утверждением трудно не согласиться. Но что произошло со звуком в этом фильме?

Прежде всего, обращает на себя внимание прием, который будет неоднократно повторен Брессоном в его следующих картинах. Это дублирование закадровым голосом героя пишущегося им же текста (в основном это интимные дневниковые записи, не предна-

значенные для стороннего прочтения). Зачем, казалось бы, происходит это «умножение видимой реальности» в духе немого кино? Думается, здесь мы имеем дело с брессоновским «углублением на месте», выводящем «за пределы» видимости («движение извне внутрь»). И если закадровый голос (благодаря экранной специфике он становится одновременно внутренним и внешним) есть «сделанная телом душа» модели, то почерк – внешнее проявление «тела в динамике». Складываются парные феномены: лицо-голос и рука-почерк. Голос и почерк в этих парах – явления временные (длящиеся), связующие с другими «вещами» и одновременно ведущие «вглубь вещей».

Но можно ли говорить о сущностном изменении в «Дневнике сельского священника» в отношении закадровой музыки? Казалось бы, при всех изменениях визуального ряда, по сравнению с предыдущими картинками, мы вправе были бы ожидать изменений и в подходе к музыкальному оформлению фильма. Но в титрах мы видим фамилию того же композитора – Жан-Жака Грюневальда, и его очень чувственная музыка появляется (более или менее продолжительными фрагментами) не менее двадцати раз на протяжении действия. Однако если внимательно посмотреть, в каких именно эпизодах вступает музыка, то возникает впечатление, что Брессон порой иронизирует над сюжетным материалом, вставляя «плачущие» оперные интонации Грюневальда в самые патетические фрагменты, опасно граничащие с фальшью. Будь то «проповеднический» разговор о Боге священника с графиней или малодушные признания самому себе («Бог покинул меня, я в этом уверен») – режиссер снимает опасную напряженность эпизода оперной «красивостью» мелодии скрипок. Брессон будто намекает: смысл не на поверхности, и вообще не здесь, смотри дальше и... глубже.

Важный шаг в отношении звука делает Брессон в следующем фильме – «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет, где хочет» (1956). Действие происходит в тюрьме, во время оккупации немецкими фашистами Франции, в 1943 году. В одиночную камеру заключен французский разведчик Фонтэн, который вынашивает план побега. В контексте напряженного психологического сюжета фильма на первый план выходят внутрикадровые шумы и конкретные звуки. Они приобретают сверхреальный характер, поскольку непосредственно связываются автором с темой судьбы и божественной благодати: грохот проходящего поезда; автоматные очереди; скрежет «ножовки»; стук ключа надзирателя по лестничным перилам; хруст гравия. Брессон отказывается от авторской музыки и использует за кадром только фрагменты из *Мессы c-moll* Моцарта.

Погребальная музыка великого австрийца звучит всякий раз, когда заключенные выносят во двор свои параша, с горечью «сакрализуя» этот тюремный ритуал и оплакивая судьбы «барачных людей». Однако эти внешние повторы характеризуются небольшими изменениями, двигающими вперед экранное действие и все глубже заглядывающими в душу главного персонажа – Фонтэна (вспомним брессоновское «углубление на месте»).

Первый раз эпизод выливания параш происходит в молчании (*предъявление факта*). Музыка Моцарта включается как бы вдогонку, во время возвращения узников в камеры (*проявление трансценденции*). В следующий раз Моцарт начинает звучать сразу, во время движения заключенных с парашами во двор (*присутствие трансценденции*). В третий раз музыка звучит одновременно с внутренним монологом Фонтэна о побеге (*необходимость со-участия человека в помощи ему трансценденции*). В четвертый раз к инструментальному звучанию музыки Моцарта прибавляется звучание хора (*со-действие других*). В последний раз в фильме музыка Моцарта звучит в момент, когда Фонтэн раздумывает, убить ли ему Жоста (мальчика подсадили к нему в камеру накануне его побега) или взять с собой (*экзистенциальный выбор человека как участие в благодати*). Фонтэн берет Жоста с собой и лишь потом понимает, что без этого мальчика его побег не удался бы. Таким образом, музыка каждый раз остается онтологической основой («вертикальное основание»), относительно которой мыслится действие и проявляются потаенные черты личностей персонажей. И одновременно музыка Моцарта здесь – явное режиссерское решение, это тот ритмический стержень, на который нанизывается вся временная структура развивающегося действия фильма. Музыкальные фрагменты как бы «прошивают», скрепляют всю материю картины, «собирая» ее в единое духовное целое.

Такую же роль ритмического и духовного «организатора» внутрикадрового действия, но одновременно и выразителя отношения режиссера, выполняют звуки в фильме «Процесс Жанны Д'Арк» (1962). Притом что на фильме работал композитор Франсис Сейриг, мы не слышим ни одной музыкальной фразы (т. е. законченного смыслового высказывания). В картине оставлены только три музыкальных тембра: колокол (он не показывается, но ясно, что он звучит в кадре и слышится персонажами), барабан и труба (за кадром). При этом символическая принадлежность каждого из них очевидна: церковный колокол относится к сфере божественного, барабан и труба – к военному делу. Все три инструмента попеременно, но очень кратко (в случае трубы звучит

только один призывно-воинственный квартовый ход) «вступают» в различных эпизодах, в большинстве случаев – как «поддержка» тяжелых одиноких раздумий Жанны в темнице. Но вот что важно: в финале картины, после сожжения Жанны на костре, после кадра с крестом и спустившимися с небес голубками (образ святого духа), мы интуитивно ждем звона церковного колокола – но нет! На фоне обугленного столба слышна твердая и в данном контексте просто оглушающая барабанная дробь. Брессон остается с Жанной-человеком, а не с Жанной-святой (*манифестация автора*).

При всей «трансцендентальной» направленности творческой мысли убежденного христианина Брессона, главным объектом его внимания, изучения, отношения, а главное – *сочувствия*, является человек. Это не значит, что режиссер не видит или оправдывает негативные проявления его натуры (в последнем своем фильме «Деньги» Брессон, по-видимому, полностью разочаровался в человеческой природе). Но именно через музыку, через соединение ее с визуальным рядом в определенных, неслучайных местах режиссер выражает свое *отношение* к герою; краткими музыкальными фразами он как бы *окликает* его, предостерегая от ошибок или, наоборот, подбадривая в его действиях.

В фильме «Карманник» (1959) использована музыка французского композитора XVII века Жан-Батиста Люлли. Почему именно Люлли, придворный музыкант Людовика XIV, был выбран режиссером для современной криминальной истории? Думается, что основные качества музыки Люлли, которые были нужны Брессону – это ее гармоническая благозвучность, возвышенность и «анонимность»: мелодия не настолько узнаваема зрителем, что может быть интуитивно ассоциирована с каким-то чувственно-представимым образом. Музыковедческий анализ музыкальных фрагментов в данном случае может сыграть вспомогательную роль, но сущностно ничего не прибавит к смыслу эпизода. На месте Люлли мог бы оказаться целый ряд композиторов с похожим набором нужных режиссеру качеств их музыки, способствующих главному – выражению пространственно-временной дистанцированности («нездешности») звука от экранного действия, указывающей нам на *характер отношения* автора-режиссера к герою. Особенно отчетливо это отношение слышно в эпизодах «смысловых сгущений», подготавливающих важное действие (выбор) героя. В «Карманнике» такие «смысловые сгущения», обозначаемые музыкальными вступлениями, можно объединить в три группы. Вот как это можно представить в приблизительном хронометраже²¹:

I. (выбор Мишеля криминального пути как отход от божественных заповедей)

(23 минута) – обучение Мишеля воровским тонкостям («*Не укради*»)

(27 минута) – григорианское пение²² в церкви (мы слышим слова из части заупокойной мессы (Реквиема) – «*Dies irae: «...Quantus tremor est futurus quando iudex est venturus cuncta stricte discussurus»* – «...Каков будет трепет, когда придет Судья, который строго рассудит») во время отпевания матери Мишеля («*Почитай отца и мать*»)

(30 минута) – фраза Мишеля «Однажды я поверил в Бога, на три минуты» («*Возлюби Бога*»)

II. (сомнение Мишеля в правильности его пути, бегство от самого себя)

(45 минута) – Мишель пишет в дневнике («Долго так не могло продолжаться»)

(56 минута) – полицейский уходит из комнаты Мишеля («Я хотел Вам открыть глаза на Вашу жизнь, но только потерял время...»)

(59 минута) – Мишель признается Жанне в преступлениях («Я зашел в тупик...»)

III. (возвращение Мишеля домой и одновременно к нравственному закону)

(63 минута) – Мишель бежит за границу и возвращается «без цели и без гроша в кармане»

(65 минута) – Мишель идет на биржу труда

(74 минута) – встреча Мишеля и Жанны в тюрьме («О, Жанна! Каким извилистым путем я пришел к тебе!»)

Режиссер в этих эпизодах проявляет себя через музыку как заинтересованный сверхнаблюдатель, откликающийся звуком в определенных «точках бифуркации», важных для героя (но не до конца осознаваемых им) моментах судьбоносного выбора.

От музыкального обрамления фильма – к визуальному звуку

В фильме «Наудачу, Бальтазар» (1966) закадровая музыка только на первый взгляд использована традиционным способом. Соната № 20 Франца Шуберта (точнее, фрагмент мелодии из нее), звучащая уже на начальных титрах, становится в кадре продолжением визуального образа ослика Бальтазара. По словам Брессона, фильм «должен был следовать библейскому тону» (его вдохновил

рассказ о Валаамской ослице, которая увидела ангела на дороге). Претерпевший мучения (впрочем, обычные для «ослиной жизни»), но и любовь (больше всего – девушки по имени *Мари*), ослик умирает, окруженный стадом овец («*паствой*»). В конце фильма хозяйка осла говорит, что он «святой». Все эти детали не оставляют сомнений и в *христианизированном духе* фильма Брессона, и в его открыто моралистическом послании, выраженном в том числе в звуке: гармоничной мелодии Шуберта противопоставляются современные агрессивные ритмы, несущиеся из транзистора молодого повесы. Каждый раз, когда на экране появляется сначала юный, а потом все более дряхлеющий Бальтазар, мы слышим мелодию Шуберта. Благодаря характеристикам мелодии, ее появление «возвышает», переводит в иное эстетическое измерение весь фильмический диегезис, но одновременно мелодия является и неотъемлемой частью визуального образа ослика (недаром на музыку еще на начальных титрах «накладывается» ослиный крик). Таким образом, в аудиовизуальном решении фильма мы видим пример одновременного использования одного и того же звука (мелодии Шуберта) как манифестации трансцендентного и как элемента визуального образа.

В картине «Мушетт» (1966) фрагмент «Магнификата» Клаудио Монтеверди («Величит душа моя Господа») звучит на начальных и финальных титрах. И это последний случай в фильмографии Брессона, когда музыка используется в качестве обрамления фильма. Начиная с «Мушетт», Брессон постепенно передает, *передоверяет* мелодию своей модели. Точнее, Брессон утверждает право модели на собственный голос, естественное самопроявление в звуке, и в этом смысле музыкальная мелодия, напеваемая моделью, становится в определенный (часто психологически кульминационный) момент выражением ее нутра, уже (или еще) невыразимого в речи. Небольшие, по несколько секунд эпизоды пения героя или героини теперь гораздо важнее любой введенной извне музыкально продленной (смыслово определенной) фразы.

Так, в начале фильма мы видим Мушетт в школе на уроке пения. Дети разучивают простую песню со словами «Надейтесь, еще три дня...». Мушетт сначала стоит с закрытым ртом. Затем, по приказу учительницы, начинает еле слышно петь, но скачок мелодии на сексту у нее никак не выходит, Мушетт все время попадает мимо ноты, за что получает нагоняй от учительницы и насмешки одноклассников. Эпизод кончается слезами и озлоблением и так несчастной девочки. Через некоторое время, в сцене встречи Мушетт и Арсена (взрослого мужчины с сомнительным

прошлым, но единственного, кто пожалел и защитил девочку) в лесной сторожке, мы снова услышим знакомую «школьную» мелодию. Значительно окрепший, можно даже сказать красивый голос Мушетт выводит совершенно чисто и уверенно, без всякой фальши эту мелодию, утешая таким образом Арсена после приступа эпилепсии и выражая *другую* Мушетт.

В следующем фильме Брессона «Кроткая» – пение героини становится не только внутренним голосом, но и точкой встречи Я и Другого, центром экзистенциального события.

«Кроткая» (1969) – не просто одна из экранизаций повести Ф.М. Достоевского. В этой картине в полной мере (вплоть до декларативных высказываний с экрана) воплощены идеи Брессона относительно звука вообще в кинофильме. Музыка окончательно перестает быть привлеченной *извне* составной частью (элементом) экранного образа или сюжета, но именно *является* (порождается) визуальным образом. Она становится тождественной голосу модели, но не в смысле информационно нагруженного говорения-высказывания, а как способ *проявления-бытия* в мире. Эта трансформация сути музыки фильма особенно явственно следует при сравнительном анализе литературной основы и экранного воплощения сюжета.

Действие повести перенесено на современную режиссеру почву, во Францию 1960-х гг. Как мы помним, герой находит тело своей молодой жены, выбросившейся из окна, и в течение нескольких часов, пока его не унесли, «проговаривает» всю их совместную жизнь (у Достоевского есть подзаголовок: «Фантастический рассказ», что означает, по разъяснению писателя, высшую *интеллигбельную* реальность происходящего). «Говорение» героя Достоевского сведено в фильме к редким репликам или молчанию. Точнее, говорение героя Достоевского о своем молчании (как характеристике личности и ситуативном состоянии) переходит у Брессона практически в молчание о молчании. Но даже редкие реплики всех персонажей лишены какой-либо актерской выразительности (в отличие от страстного монолога в повести), что полностью отвечает эстетическим принципам режиссера. Более того: в этом фильме Брессон, пожалуй, единственный раз в своем кинематографическом творчестве использует внутрикадровое пространство и время для того, чтобы устами героини прямо изложить собственные программные установки по использованию голоса и речи в фильме.

Для этого Брессон делает интересное расширение исходного материала Достоевского. В повести русского писателя мы читаем: «Я сказал невесте, что не будет театра, и, однако ж, положил раз в

месяц театру быть, и прилично, в креслах. Ходили вместе, были три раза, смотрели “Погоню за счастьем” и “Птицы певчие”, кажется. (О, наплевать, наплевать!) Молча ходили и молча возвращались. Почему, почему мы с самого начала принялись молчать?»²³. В фильме Брессона герой сначала обещает невесте, что будет водить ее в кино, а в театр – редко, по причине дороговизны билетов. Фраза: «Почему мы сразу же взяли привычку молчать?» (сказанная в присутствии экономки, в общем-то, в пустоту) – произносится им как раз перед походом в кинотеатр. Пара смотрит псевдоисторический пошловатый фильм в полном молчании (кстати, это еще один message Брессона: «Никаких исторических фильмов, этих “театров” и “маскарадов”»²⁴).

Несколько позднее мы уже видим их в театре, на представлении пьесы «Гамлет» (у Достоевского никакого упоминания «Гамлета» нет). Брессон отдает показу театральной постановки довольно много экранного времени, а именно – столько, сколько длится сцена дуэли Гамлета и Лаэрта. После спектакля Кроткая возвращается домой, не раздеваясь, идет в гостиную, берет с книжной полки томик Шекспира и читает вслух сама себе (у другого режиссера сцена отдавала бы неправдоподобием, но здесь вскользь визуализирована еще одна программная установка Брессона моделям: «Говорите, словно вы говорили бы себе самим. Монолог вместо диалога»²⁵): «Я так и знала. Они пропустили это затем, чтобы позволить себе вопить. Вот что Гамлет советовал актерам: “Произнесите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком. А если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал глашатай...”» (Ясно, что здесь речь идет не о сцене дуэли, а о более раннем эпизоде разговора Гамлета с бродячими актерами.) Таким образом, Брессон через двойное посредство (текста Шекспира и модели в фильме) доносит с экрана свое негативное отношение к «театральности» и «актерству» в кинематографе, противопоставляя им естество модели – об этом он неоднократно и настойчиво пишет в своих «Заметках»: «Модель. Совмещенный с физическим действием голос, исходя из равных слогов, *автоматически* звучит с отклонениями и модуляциями, свойственными его настоящей природе»²⁶.

Кроме того, в «Кроткой» происходит перенос значения *говoreния* (звукового выражения) – на значение *слушания* и *слышания* (трансзвукового *понимания*). По фильму, героиня имеет две страсти – книги и грампластинки. Несколько раз Кроткая пытается установить настоящую, внутреннюю *связь-понимание* со своим мужем через музыку на пластинке. Причем сначала играет пластин-

как с рок-н-роллом, Кроткая быстро *при муже* меняет ее, в одном случае – на пластинку с музыкой Моцарта, в другом – Пёрселла. Но слышания-понимания между ними так и не происходит. (Слушание музыки здесь тождественно слышанию мужем своей жены.) Когда через некоторое время до героя вдруг доносится голос его жены, напевающей что-то (сначала зритель ничего не слышит, а затем узнает в слабом голоске уже знакомую мелодию Пёрселла), он в удивлении, схожем с потрясением, спрашивает у экономки: «Она что, поет?!» – «Иногда поет, когда Вас нет дома». – «В моем доме?! Она что, вообще забыла, что я существую?».

Надо сказать, что в повести Достоевского пение женщины тоже производит на героя-рассказчика сильнейшее впечатление. Описанию характера этого пения писатель посвящает довольно много очень эмоциональных строк («Поет, и при мне! *Забыла она про меня, что ли?*»). Достоевский пишет о постепенном изменении характера пения героини на протяжении их супружеской жизни: из довольно сильного и звонкого, здорового ее голос постепенно становился «бедньким», «больным». В фильме героиня отдает свой «здоровый» голос музыке с грампластинки и проявляет себя в пении уже «больной-к-смерти». Пение Кроткой становится для ее мужа экзистенциальным событием: он впервые *слышит* и ощущает ее как личность, но уже ему не принадлежащую, отделенную от него, *забывшую* его. Экзистенциальным событием становится само *явление звука из молчания*.

Музыка с грампластинки играет очень важную роль и в фильме «Вероятно, дьявол» (1977). Закадровая музыка и музыкальное обрамление, как и в «Кроткой», отсутствуют. Указанная в титрах музыка Клаудио Монтеверди «Ego dormio» (а также и другая музыка) использована в фильме внутрикадрово, но довольно непростым образом. Мы уже приводили высказывание Пола Шрейдера о том, что Брессон, по его наблюдению, не вводит музыку в показ повседневности. Однако в данном фильме музыка звучит именно в кадре, и в то же время нельзя сказать, что она «введена в повседневность». Брессон использует ее в своего рода «эскейп-локациях», то есть музыка «маркирует» внутри экранного «повседневного» пространства места присутствия некой маргинальности.

Например: в церковном зале молодежь довольно агрессивно дискутирует о роли религии в современном обществе, в это время раздаются громкие отрывистые звуки настраиваемого органа (и церковное пространство, и церковный музыкальный инструмент показаны в непривычной роли). Группа молодых людей (хиппи? наркоманы?) сидят на уличной мостовой, двое из них играют на

флейте и там-таме (необычное соединение тембров из различных музыкальных культур в необычном месте). Главный герой фильма Шарль уходит из дома, прихватив пластинку Монтеверди и проигрыватель (!), который заводит опять же внутри церкви, в которой он нашел ночной приют вместе с наркоманом Валентином, своим будущим убийцей (к тому же грабящим церковную копилку). Режиссер, как и в случае с «Кроткой», придает музыке функцию внутреннего голоса героя, который не может проявиться как-то по-другому в пространстве фильма. Иначе говоря: музыка становится визуализацией «внутреннего героя».

Музыка «эскейп-локаций» встраивается в ряд вещей «не на своем месте». Шарля не устраивает ни он сам, ни мир вокруг него. Разговор с психоаналитиком уводит в неправильную сторону: вместо того, чтобы отговорить Шарля от самоубийства, врач невольно подсказывает «выход»: в Древнем Риме *это* поручали другу или слуге... Шарль «поручает» убийство другу Валентину (за деньги). И вот здесь, в финальном эпизоде, происходит очень важное музыкальное *событие*, никак не отмеченное ни в титрах, ни в комментариях к фильму. Когда Шарль и Валентин идут по улице на кладбище Пер-Лашез (где должно состояться убийство-самоубийство), Шарль на несколько секунд останавливается у открытого окна, привлеченный доносящимися из чьей-то комнаты звуками Adagio концерта № 23 для фортепиано с оркестром Вольфганга Амадея Моцарта – той музыки, которую принято называть «божественной». И это последний *оклик* Брессона своего героя, его последний призыв поднять голову вверх, услышать звук божественной вертикали. Но Шарль, на миг замешкав... ускоряет шаг навстречу собственной нелепой смерти.

Звук заключает визуальность в скобки

«Ланселот Озерный» (1974) – фильм, казалось бы, идущий вразрез с уже упоминавшимся постулатом Брессона об исключении им из возможных для его режиссуры исторических сюжетов. «Историчность» в лексиконе Брессона продолжает ряд синонимов: «карнавальность», «маскарадность», «театральность» и т. п. Почему же вдруг он делает такое исключение из собственных правил и снимает не просто «исторический», а «рыцарско-романтический» (то есть максимально уязвимый с точки зрения театрално-кинематографического «опошления») фильм? Думается, что именно характер использования звука может подсказать

ответ на этот вопрос. Сам режиссер как бы невзначай сказал одну фразу, которая может стать определяющей в понимании фильма: «Эпизод с турниром был снят на слух... как, впрочем, в конце концов, и все другие»²⁷.

Этот ход мысли – от звука к изображению, а не наоборот – очень заметен в фильме. С первого же кадра мы слышим то, чего от Брессона совершенно не ожидаем – а именно *звуки смерти*: лязг мечей, удары падающих тел, и особенно – звук льющейся потоком крови из отрубленных голов. Другая неожиданность: стилизация «рыцарской» средневековой музыки (волынки, горны и т. д.) практически в духе голливудского приключенческого фильма. Думается, дело здесь вовсе не в заигрывании со зрителем и не в попытке воссоздать реалистичность исторического события (в других эпизодах масса примеров лишь условного соответствия историческим реалиям). Фильм можно легко представить как радиопостановку: все звуки легко идентифицируемы и переводимы в *воображаемые* зрительные образы. Это предположение объясняет и тот факт, что действия персонажей зачастую избыточно дублированы звуком. Например: Ланселот подает руку рыцарю, тот уклоняется от рукопожатия – зрителю все ясно. Но при этом Ланселот зачем-то говорит: «Я дам тебе свою правую руку. Откажешься ли ты пожать ее?» Брессон в этом фильме создает звуковое пространство, *иллюстрированное* визуальными образами. Можно даже сказать, что режиссер предлагает мифологическое звуковое пространство, которое каждый зритель может населить своими идеальными мифологическими образами: в этом случае мы вообще можем (в теоретическом анализе) вынести всю визуальную часть конкретного фильма «за скобки».

В своем последнем фильме «Деньги» (1983) Брессон уже полностью устраняет субъективный звук, в том числе и как манифестацию автора. Характерно, что камера Брессона практически все время находится на уровне головы сидящего человека: когда он встает, камера не следует за его лицом, не поднимается и не поворачивается. Соответственно зритель видит на переднем плане спины, животы, ноги. Это даже не камера наблюдения или слежения, это камера безучастной фиксации. Патерналистский автор-сверхнаблюдатель становится тем, кого Морис Мерло-Понти назвал «uninteressierte Zuschauer» – «незаинтересованный наблюдатель»²⁸.

Снятый по мотивам рассказа Льва Толстого «Фальшивый купон», фильм Брессона полностью избавлен от идеализма великого русского писателя (убрана вся открыто-моралистическая, идеалистически-христианская вторая часть рассказа, где герой-убийца проникается смыслом христианского вероучения и становится

«святым»), отражая безнадежную *реальность* положения человека конца XX в. Брессон редуцирует всю вербально-психологическую развернутую материю рассказа до взгляда, движения, жеста. Вся авторская субъективность уходит в «неговoreние».

В то же время звуков как таковых в фильме много, и они создают ту пространственную атмосферу, которая, почти как в «Ланселоте», позволяет чувствовать и видеть фильм «на слух». В этом смысле важно высказывание Брессона в одном из интервью: «Я сказал и написал не так давно, что шумы должны стать музыкой. Сегодня, я думаю, фильм целиком должен быть музыкой, повседневной музыкой, и я поймал себя на том – в этом фильме “Деньги”, когда его показывали во время монтажа – что воспринимал только звуки, не воспринимал изображений, которые вереницей проходили перед моими глазами»²⁹. Интересно, что и Мерло-Понти рассуждал о музыке, раскрывающей в отсутствии «видимости» свой собственный, гораздо более объемный пространственный мир: «Музыка незаметно придает видимому пространству новое измерение, в котором она бушует подобно тому, как у страдающих галлюцинациями прозрачное пространство воспринятых вещей мистическим образом удваивается неким «черным пространством», в котором возможны другие присутствия»³⁰.

Главный, *главенствующий* звук в картине (начиная с титров) – шум машин: легковых, грузовых, уборочных, поездов метро – этот шум тотален и в то же время не замечаем человеком города; он проникает через закрытые двери и окна, он везде и всегда, он может незаметно свести с ума. «Хроматическая фантазия» Иоганна Себастьяна Баха прозвучит лишь в конце фильма, но эти звуки никак не отнести к брессоновской «вертикали»: музыка с истерической быстротой, «мимо клавиш» исполняется на пианино бывшим учителем музыки, спившимся и потерявшим себя, *избывшим себя* человеком (музыкальный звук прерывается звоном разбившегося бокала с вином). Музыка Баха здесь – продолжение персонажа (визуальный звук). Может показаться, что гуманистическим проявлением (сочувствием) автора является звук журчащей воды в финальной части фильма (шум города сменяется загородной природной тишиной). Но происходит «переворот значения» – вода становится прибежищем смерти: сначала Ивон говорит доброй пожилой женщине, приютившей его: «Почему бы Вам не утопиться?». А потом, после ее убийства, Ивон бросает в эту же воду свое орудие убийства – топор. Но самый сильный по воздействию звуковой прием – это «обеззвучивание» нескольких убийств, совершенных Ивоном. Брессон следует своему принципу – не показывать на

экране процесс убийства. Режиссер дает крупный план занесенного над головой жертвы топора – но мы не увидим момент убийства, и главное – *не услышим звука* удара топора. Наше напряженное ожидание страшного, смертоносного звука опрокидывается в ничто.

«Строй свой фильм на белом, молчании и неподвижности»³¹.

Последний фильм Брессона стал, пожалуй, наиболее последовательным воплощением эстетических принципов режиссера в отношении *кинематографического* звука. Шумы повседневности создают «душное» *зримое* пространство человеческого обитания, в котором органично функционируют антиценности современного общества (деньги и их производные); внезапное «снятие» этого звукового фона (природа) обнажает (предъявляет) человеческую пустоту через *незвучание смерти* (небытие). Звук «снимает» себя сам на определенном уровне феноменологической редукции визуального образа.

Примечания

- ¹ «Феноменология восприятия» была опубликована в 1945 г. Работа «Кино и новая психология» была написана на основе лекции, прочитанной Мерло-Понти в том же 1945 г. в парижской Высшей кинематографической школе, однако опубликована была лишь в 1948 г.
- ² *Sontag S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. N. Y.: Dell Publishing Co, 1969. P. 181–198.*
- ³ *Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1972.*
- ⁴ *Виноградов В.В. Стилевые направления французского кинематографа. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2010. С. 209.*
- ⁵ *Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Ч. 1 / Пер. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 189.*
- ⁶ *Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 12.*
- ⁷ Там же.
- ⁸ *Мерло-Понти М. Кино и новая психология / Пер. М.Б. Ямпольского // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 15.*
- ⁹ *Брессон Р. Указ. соч. С. 10.*
- ¹⁰ Отсюда вытекает одна из неизбежных проблем кинематографа, по Брессону, – «наивное варварство дубляжа».
- ¹¹ *Брессон Р. Указ. соч. С. 23.*
- ¹² *Мерло-Понти М. Указ. соч. С. 17.*
- ¹³ Там же. С. 18.

- 14 Там же.
- 15 Там же. С. 19.
- 16 Там же. С. 20.
- 17 *Брессон Р.* Указ. соч. С. 9.
- 18 *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли // Флоренский П.А. Соч.: В 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 35.
- 19 *Брессон Р.* Указ. соч. С. 21.
- 20 См. напр.: *Божович В.* Робер Брессон // Божович В. Современные западные кинорежиссеры. М.: Наука, 1972. С. 87–97; *Виноградов В.В.* Указ. соч. С. 209–216.
- 21 В приводимом примере не учитывается проведение темы Люлли на начальных титрах фильма. Минуты указывают время вступления музыки.
- 22 Здесь звучит музыка не Люлли, но она обладает даже большим характером «дистанцированности», которую можно назвать «надмирностью».
- 23 *Достоевский Ф.М.* Кроткая // Достоевский Ф.М. Петербургские повести и рассказы. Л.: Лениздат, 1973. С. 734.
- 24 *Брессон Р.* Указ. соч. С. 40.
- 25 Там же. С. 28.
- 26 Там же. С. 15.
- 27 Там же. С. 53.
- 28 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. С. 20.
- 29 *Брессон Р.* В разговоре с Сержем Данэ и Сержем Тубиана «Кайе дю синема», № 348–349, июнь – июль 1983 г. // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. С. 55.
- 30 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия... С. 285.
- 31 *Брессон Р.* Заметки о кинематографе... С. 42.

МИЛАНСКАЯ СКАПИЛЬЯТУРА: К ВОПРОСУ О МЕЖНАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУРНЫХ СВЯЗЯХ

В статье рассматриваются предпосылки и обстоятельства возникновения миланской скапильятуры – социально-политического и культурно-художественного неформального объединения итальянской творческой интеллигенции второй половины XIX века. Отдельное внимание уделяется влиянию различных тенденций европейской национальной художественной культуры на эстетику скапильятуры, определяется ее значение для искусства XX столетия.

Ключевые слова: скапильятура, протест, богема, Вагнер, синтез искусств, романтизм, изобразительные искусства.

В истории искусства, особенно отечественной, миланскую скапильятуру очень часто незаслуженно обходят вниманием. Между тем, здесь не только специфическим образом преломляются многие открытия предшественников и современников, как национальных, так и зарубежных. Здесь берут начало художественные направления, ставшие вехой в европейской культуре и искусстве XX столетия.

Ядро миланской скапильятуры сложилось в кругу пишущей и рисующей братии – молодой интеллигенции, принимавшей самое активное участие в борьбе за независимость своей страны. С присущей им чуткостью эти молодые люди быстро ощутили реакционные тенденции, которые несла в себе нарождающаяся буржуазия и пришедшее к власти либеральное правительство. Протестуя против навязываемого образа жизни, возмущаясь отходом от республиканских и демократических идеалов, будущие скапильяты пытались «воевать пером» на страницах газет. Большинство изданий

носили заметный антимонархический и антибуржуазный характер и охотно публиковали статьи и заметки на злобу дня, зачастую соединявшие вербальную язвительность с едкой карикатурой.

Со страниц одной из таких газет сходит и сам термин «скапильятура», переводимый отечественными исследователями часто как «растрепанные», «лохматые», а зарубежными искусствоведами преимущественно через синоним «богема» (что ближе к смыслу). Этимологически он довольно условен и обязан своим появлением романисту, журналисту Клетто Арриги (псевдоним-анаграмма Карло Ригетти), который на протяжении двадцати лет, с 1860 по 1880 г., был почти единоличным автором не лишенной экстремизма газеты «La Cronaca Grigia».

Хорошо знакомый с творчеством Мюрже, Бальзака, Шанфлери, Арриги явно ощущал внутреннее родство своих единомышленников с парижской богемой, которая, «закутанная в плащ своей святой нищеты, колебалась между романтической галантностью и безумием бурных пирушек»¹ и, отрицая законы буржуазной морали, всем своим образом жизни бросала вызов «уныло-размеренному существованию лавочников»². Однако итальянская «богема» отличалась чисто итальянскими «обстоятельствами»: она составляла ядро «партии независимости», выражала «самые прогрессивные взгляды» и состояла из «студенческой молодежи, наделенной умом и гражданскими добродетелями»³. Этих людей Арриги и назвал «лихой компанией» (*la compagnia brusca*), или «скапильятурой».

Это слово содержит в себе несколько аллюзий: отсылает к оригинальным истокам – французской богеме, что придает ему некую солидность, и в то же время отличается «местным колоритом»⁴. Впервые Арриги употребляет его на страницах «Almanacco del Pungolo» в 1857 г., говоря о «миланской» или «моей» скапильятуре, исподволь подчеркивая итальянский характер этого явления. Однако позже в предисловии к своему роману «Скапильятура и 6 февраля» в издании 1862 г. и особенно 1880 г. он почти поставит знак равенства между скапильятурой и богемой. Неизменным осталось само определение скапильяты как «некой социальной касты <...>, состоящей из принадлежащих к разным слоям людей, от князя до дворника, которые – либо в силу определенных противоречий <...>, либо вследствие определенного влияния или даже в силу беспорядочного образа жизни – после многих перипетий однажды неизбежно оказываются перед ужасной дилеммой, которая, к сожалению, допускает лишь два решения, и оба постыдные – тюрьма или бегство»⁵. Такие люди, по мнению Арриги, есть во всех больших и богатых городах. Они молоды (от 20 до 35 лет), «почти

всегда высоко интеллектуальны», «независимы, как альпийский орел, столь же склонны к добру, сколь и ко злу; мятущиеся, многотрадальные, <...> неугомонные», «обитель демонов столетия» и «вместилище хаоса, <...> бунтарского духа и сопротивления всем установленным порядкам»⁶.

С обретением имени новая каста людей, которую описал Арриги, не только приняла конкретный облик, но и начала процесс самоидентификации, осознала себя как действующую силу. Уже в 1865 г. Арриго Бойто, автор наделавшей шума оперы «Мефистофель», в одном из своих писем употребляет выражение «мы, романтические скапильяти»⁷, а годом позже Чезаре Тронкони учреждает новую миланскую газету под названием «Lo Scapigliato». С заметной частотой этот термин начал хождение в других периодических изданиях, открытых любым новшеством, – сначала в «Il Gazzettino», потом в «Il Gazzettino rosa», «La Cronaca grigia», «La Farfalla» и «Il Pungolo», – неизбежно становясь центром полемики.

Таким образом, в пограничном между литературой и публицистикой употреблении образ скапильяти, сравниваемый с французской богемой, принимал все более выраженные формы, выкристаллизовывался тип художника, у которого либо «слезы ребенка на ресницах и плодотворные воспоминания в сердце», либо «тайна бесконечной боли» на лице⁸. Это те, кто ступили на путь искусства и уверенно идут по нему, пусть бесконечно отчаявшиеся, разочарованные, но неспособные ни к чему другому. Их всех объединяет единственный закон искусства и жизни: идти против течения, бороться с привычками, освобождаться от навязанных обществом уз – принцип, лежащий в основе скапильятуры, этой «души всех гениев, художников, поэтов, революционеров своей страны»⁹. Мятущий дух, в котором спрятаны ростки будущих анархических убеждений, и любовь к родине, достигшая своего пика к моменту объединения Италии и в первые годы после него – вот что прежде всего отличало первых скапильяти.

О том, что подобные неконформистские взгляды к тому времени широко распространились в обществе, говорит тот факт, что это направление сразу охватило многие области: литературу в лице Джузеппе Ровани, Уго Таркетти, Карло Пизани-Досси, Камилло Бойто и уже упоминавшегося К. Арриги; поэзию в лице Эмилио Прага, Арриго Бойто, Джованни Камерана; музыку (Альфредо Каталани и тот же А. Бойто) и, конечно, пусть и несколько позже, изобразительные искусства, где главными фигурами были Транквилло Кремона, Даниэле Ранцони в живописи и Джузеппе Гранди в скульптуре.

Несмотря на некоторые теоретические обобщения в отношении эстетического видения скапильяти, вряд ли можно говорить о связанной методической программе, отличавшей это неформальное объединение. Прежде всего, оно состояло из ярких личностей, которые образовывали сложное и временами противоречивое соединение схожих идей и которые искали решение художественных задач самого широкого спектра. Междисциплинарный характер и сильный нигилизм, лежащий в основе их мышления, всегда привносят элемент двойственности, некой нечеткости, когда предпринимаются попытки сформулировать четкие убеждения и выявить истинные мотивы как теоретическую базу скапильятуры. Отсюда проистекает определенное количество вариаций в ее трактовке: одни считают данное направление завершающей стадией итальянского романтизма, другие – местным движением, нацеленным на разрушение старых традиций, или декадансом конца века; для большинства же это – почва, на которой выросли важные новации XX столетия. Основания для подобных утверждений, безусловно, есть.

На завершающей стадии объединения Италии произошло смещение идеалов. То, что некогда разожгло огонь итальянского единения, способствовало национальной самоидентификации, – «назидательная прямота Мандзони, патриотический пыл Верди, историческая мелодрама Айеца»¹⁰, – раздражало, воспринималось буржуазным самодовольством и романтическим старьем, никоим образом не соответствующим политическим и общественным задачам. Нужны были новые формы художественного выражения, которые отвечали бы духу дня, которые диктовались бы не риторическими формулами, а отличались бы большей непосредственностью и искренностью. Нужно было «искусство будущего» (*l'arte dell'avvenire*), объединяющее в одно целое все виды изобразительных искусств, музыку и поэзию и служащее эстетическому, социальному и политическому обновлению Италии.

Чтобы быть услышанными, низвергатели основ, как уже говорилось, выбрали тактику насмешки (отсюда расцвет карикатуры), которая скорее проистекала из юношеских романтизма и идеализма (совершеннолетие многих скапильяти пришлось как раз на 1860-е гг.), чем имела программный характер, как, скажем, позже у футуристов. Молодые художники, также не избежавшие разочарования от последствий Рисорджименто, остро ощущали внутренний разлад с действительностью, неприятие жизни; некоторые страдали депрессией и/или умерли в расцвете сил. С этой точки зрения здесь можно говорить о настроениях *fin de siècle*, хотя это представляется уместным в большей степени в отношении литературного крыла

течения, где культивировалась декадентская тема смерти, порока, одиночества, саморазрушения, сверхъестественного. Здесь прослеживается влияние романтиков Э.Т.А. Гофмана, Г. Гейне, Э. По, Т. Готье, а также Ш. Бодлера¹¹.

Иной, более конструктивный, более трезвый подход к действительности отличал музыкантов и художников миланской скапильятуры, которые не отвергали жизнь, а пытались ее изменить. Опираясь на предшествующую традицию и впитывая новейшие местные и европейские тенденции, они стремились сформулировать задачи современного искусства и теоретически обосновать свою деятельность. В музыке столкновение мощной итальянской традиции в лице Верди и иноземной, в частности, немецкой культуры в лице Вагнера имело наиболее острые формы, и в этом конфликте скапильяти многое почерпнули в качестве средств обновления искусства.

С конца 1850-х гг. в итальянской прессе очень живо обсуждается искусство Вагнера, как музыка, так и теории, хотя статьи композитора были переведены на итальянский несколько позднее, а премьера первой оперы Вагнера «Лоэнгрин» состоялась только в 1871 году в Болонье и двумя годами позже – в Милане. Надо сказать, что более лояльны к творчеству Вагнера были Болонья и Турин, в то время как Милан, отличавшийся националистическими идеями, восхищался и поддерживал Верди. Проникновению и укоренению вагнеровских концепций в конечном итоге способствовало то, что близкие мысли уже были высказаны Джузеппе Мадзини пятнадцатью годами ранее в «Философии музыки» («*Filosofia della Musica*»), и, несомненно, были известны скапильяти.

Культ Вагнера устанавливается в Италии с 1870-х гг. (и продлится вплоть до Первой мировой войны), одновременно с развитием движения скапильяти и во многом благодаря последним. Немецкий композитор, ряд статей которого (например, «Искусство и революция» («*Die Kunst und die Revolution*»), «Произведение искусства будущего» («*Das Kunstwerk der Zukunft*»)) явно имеют провокационный характер, должен был быть действительно привлекательной фигурой для представителей скапильятуры с их мятежной натурой. В целом близость мышления скапильяти к теориям Вагнера просто поражает. Связь обновлений в искусстве с социальной и политической революцией, неразрывность жизни и искусства, высокая цель последнего, доминирование творческих инстинктов над практическими нуждами, нападки на буржуазное общество и художественную традицию с опорой на синтез искусств, который Вагнер назвал *Gesamtkunstwerk* (совокупное [тотальное])

произведение искусства), где все элементы служат общему драматическому выражению, – вот главные принципы, лежащие в основе эстетики этих двух явлений культуры, каковыми были Вагнер и скапильятура. О том, что последние не были слепыми подражателями и последователями «великого романтика», говорит их неприятие мифа и фольклора – основополагающих инструментов вагнеровского искусства.

Как для Вагнера, так и для скапильяты миссия художника состояла в придании формы самой бесформенной сущности – тому, что композитор называл «эмоциями» и «предчувствием», и только поэтическое начало могло стать залогом «гармонии <...> между бесконечным и завершенным» (*l'accordo <...> fra l'infinito e il finito*)¹². Ровани в своих работах с восторгом отмечал способность скульптора вторгаться в царство живописца, живописца – быть «скульптурным», он высоко ценил композитора, который может быть поэтом, и поэта, из-под пера которого выходят музыкальные стихи. Однако такой интерес к эмоциональной стороне бытия не оторвал художников от природы, переживания реальности. Напротив, романтические теории окрасили их эстетическое видение, вывели на первый план субъективно ориентированное восприятие, привели к пересмотру и обновлению технических методов, наметили тенденцию к поискам баланса между идеальным и реальным, что в той или иной мере было свойственно европейскому искусству конца XIX в., и в частности импрессионистам.

Таким образом, не вызывает никакого сомнения, что эстетика скапильятуры в целом во многом восходит к принципам романтизма: через обращение к национальной истории (С. Пеллико, Ф. Айец и др.) художники пришли к осознанию современной действительности; эмоциональность, питаемая свободным выражением внутреннего «я» героя, была перенесена на творца; наконец, поиск новых форм в изобразительном искусстве, осуществлявшийся, в частности, маккьяйоли и барбизонцами, был подхвачен и продолжен скапильяты.

Хотя первые выступления скапильятуры начались на литературном и музыкальном фронте (примат литературы до сих пор ощущен в историографии этого направления), ее долгосрочное существование определялось прежде всего изобразительными видами искусства. Живописцы Гранквилло Кремона и Даниэле Ранцони, а также скульптор Джузеппе Гранди были теми тремя столпами, которые не просто разделяли взгляды своих современников-литераторов, а «перевели» их принципы на пластический язык. Они также стремились к межвидовому единству, пытаясь

создать «музыкальную живопись» и «живописную скульптуру» подобно «поэтической музыке» и «словесным картинам» своих коллег. Неслучайно в отношении скульптуры Гранди говорилось, что она была «изваяна кистью» в духе Тьеполо, а Кремона, по мнению критиков, «рисовал, расцветчивая, и расцветчивал, рисуя»¹³.

Достижения этой великой троицы изобразительного искусства скапильятуры быстро получили распространение среди других художников и скульпторов. В качестве примера достаточно назвать живописцев Э. Джиньоса, В. Рипари, В. Биньями, Л. Конкони, скульпторов Э. Баццаро, П. Трубецкого, М. Россо. Заслуга скапильяты состоит в том, что они не только прозрели неактуальность официального искусства, не соответствовавшего возрождающемуся национальному духу, но и смогли найти адекватное выражение новым ценностям. Поставив во главу угла не сочиненную историю, а реальную действительность, они вышли на солнце, наблюдая людей и предметы в их естественной среде. Скапильяты предпочли одному широкому и проторенному пути несколько разных тропинок, проложенных собственным уникальным творческим инстинктом, в соответствии с которым подбирали технические средства. Если живописцы нашли свою силу в динамичных мазках и виртуозных светоцветовых переливах, то скульпторы развивали трепещущую, вибрирующую живописную лепку, где «свет разбивается на сияющие осколки на острых гранях поверхности и тонет в небольших омутах впадин»¹⁴. И те и другие объединяют фигуры с пространством не столько за счет их дематериализации, сколько за счет композиционной продолженности формы в пространстве и динамики, что в сочетании со светотеневыми эффектами дает ощущение движения, оживляет изображение. Пожалуй, суть эстетики скапильятуры в отношении изобразительного искусства можно охарактеризовать одним словом – «слияние». Оно одинаково применимо и к гармоничному сочетанию элементов самых разных художественных направлений – энергии и динамики барокко, верности натуре и демократичности веризма, романтической веры в идеал, почти бидермайеровской тихой сентиментальности, колористических и композиционных национальных традиций, – и к по-своему достигнутому синтезу искусств.

Как французский импрессионизм послужил стимулом и источником самых передовых художественных направлений начала XX в., так и миланская скапильятура открыла новые горизонты. Уже следующее поколение мастеров – В. Грубичи де Драгон, Д. Сегантини, Г. Превиати, А. Морбелли, Л. Бистольфи, – оттолкнувшись

в своих творческих устремлениях от достижений предшественников, развивали в своих работах принципы, сходные с дивизионизмом, символизмом, модерном. Конечно, заманчиво объяснять их искусство, равно как и творчество М. Россо и П. Трубецкого, исключительно влиянием их французских современников, как это часто делается, однако такие утверждения не будут соответствовать истине хотя бы в силу их односторонности. К тому же эти художники сами неоднократно подтверждали в своих высказываниях свою преемственность в той или иной степени от скапильятуры.

Если рассматривать импульсы, исходившие от скапильятуры, на более дальнем временном отрезке, то станет очевидной ее связь с футуризмом, первым и самым радикальным проявлением итальянского модернизма, нашедшим отклик в ряде других европейских стран и особенно в России. В работах Кремоны, Ранцони и Гранди Л. Руссо, Д. Балла, У. Боччони почувствовали возможность визуализации абстрактных по своей природе ощущений и эффектов. Отсюда же берет начало одержимость футуристов слиянием формы и пространства, точнее, художественной интерпретацией сложного соединения кинетического и физического опыта с живописным и пластическим способом выражения. Кроме того, не следует забывать о нигилистских, антибуржуазных, анархических и вообще бунтарских настроениях скапильяты, возведенных в культ футуристами.

Скапильятура, таким образом, представляет собой важный культурно-художественный феномен, охватывавший разные виды искусства, имевший отголоски в политической жизни и социально-политическом движении и, будучи подверженным европейским влияниям, оказавшийся способным не только развить на этом фоне собственную эстетику, но и дать импульс новым направлениям, во многом определившим облик искусства нового XX столетия.

Примечания

- ¹ *Farinelli G.* Idea della Scapigliatura. Letteratura e contesto storico // La Scapigliatura e Angelo Sommaruga. Dalla bohème milanese alla Roma bizantina. Milano: Biblioteca di via Senato Edizioni, 2009. P. 14.
- ² С. Великовский. Цит. по: *Данилевич Л.* Джакомо Пуччини. М.: Музыка, 1969. С. 106.
- ³ *Arrighi C.* La scapigliatura e il 6 febbraio. Mursia, Milano, 1988. [Электронный ресурс] // Сайт ассоциации «Liber Liber». URL: <http://www.liberliber.it> (дата обращения: 27.10.2014).

- ⁴ С одной стороны, «scapigliato» переводится на французский как «débauché» («порочный», «распущенный»), а с другой стороны, имеет аналог в миланском наречии. Подробнее об этом см.: *Farinelli G.* Op. cit. P. 14–15.
- ⁵ *Arrighi C.* Op. cit.
- ⁶ Ibid.
- ⁷ *Mariani G.* Op. cit. P. 59.
- ⁸ К. Арриги. Цит. по: *Mariani G.* Op. cit. P. 12.
- ⁹ К. Арриги. Цит. по: *Mariani G.* Storia della Scapigliatura. Roma: Salvatore Sciascia, 1967. P. 20.
- ¹⁰ *Gariff D.M.* Giuseppe Grandi (1843–1894) and the Milanese Scapigliatura: Ph.D. dissertation. University of Maryland College Park, 1991. P. 29.
- ¹¹ Подробнее см.: *Сапелкин А.А.* Поэты миланской скапильятуры // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2009. № 3. С. 22–27.
- ¹² Досси. Цит. по: *Gariff D.M.* Op. cit. P. 39.
- ¹³ *Gariff D.M.* Op. cit. P. 41.
- ¹⁴ Dalla Scapigliatura al Futurismo / A cura di F. Caroli e A. Masoero. Milano; Firenze, 2001. P. 26.

Н.Ю. Спутницкая

ОСОБЕННОСТИ
МАСШТАБИРОВАНИЯ ПРОТАГОНИСТА
В ФИЛЬМЕ А. ПТУШКО «НОВЫЙ ГУЛЛИВЕР»
И ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ
В СОВЕТСКОМ ДЕТСКОМ КИНО
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 1930-х гг.

Статья посвящена анализу способов конструирования идентичности героем фильма Александра Птушко «Новый Гулливер» и особенностей взаимодействия человека и куклы, как представителей пограничных миров, в советском кино 1930-х гг. Проблема рассматривается в историческом и теоретическом ракурсе, выводы статьи могут изменить существующее представление о функции кукольного персонажа в игровом кино. Автором использованы ранее не публиковавшиеся архивные материалы, к анализу центрального образа фильма Птушко впервые в отечественном киноведении привлечены эпитекстовые элементы и обозначены контекстуальные связи фильма «Новый Гулливер» с мировым кинопроцессом.

Ключевые слова: Птушко, кукла в кино, спецэффект в кино, идентичность, анимация.

1. Опыты экранного масштабирования
человека в США и России в 1930-е гг.

Развитие технологий комбинированной съемки в 1920–1930-х гг. в ведущих кинематографиях мира шло параллельно. Очевидно, что опыты масштабирования экранных изображений человека в СССР осуществлялись под впечатлением от практики зарубежных кинематографистов, это, в частности, прослеживается в деятельности Александра Птушко. Анализ публикаций режиссера 1930–1940 гг. показывает, что режиссер был знаком с модифицированной историей «Красавицы и чудовища» Мэриона Купера и Эрнста Шодсака, поставленной в США в 1933 году. «Кинг-Конг» был эталонным в своей области кинотекстом, аккумулировал интерес к эксперименту с мас-

штабированием, и его можно считать скрытым источником истории о Пете-Гулливере. В американском фильме люди сначала оказывались во владениях дикой обезьяны, а затем чудовище намеренно перевозится представителями шоу-бизнеса в город. В советском фильме о большом человеке (представителе «новой формации») среди кукол (буржуазный мир) «защитным механизмом» служил мотив сна: пионер засыпал и оказывался в кукольной стране.

Герой «Нового Гулливера» (1935) – проводник коммунистической идеологии в запретную зону. Но, прежде всего, сюжет представляет собой игру с идентичностью; прагматика снижающей подвиг игры преобладает. Мир лилипутов органичен и замкнут, Петя Константинов (акт. Владимир Константинов) привносит в него диссонанс. В следующем полнометражном фильме Птушко основным приемом рождения экранного образа станет имитация человеком куклы, и тяга к «опредмечиванию» человека и антропоморфизации животного персонажа или реквизита с этих пор будет определяющим приемом для всего творчества режиссера.

В главе о транспарантной съемке в книге «Трюковые и комбинированные съемки» Птушко обращается к «Кинг-Конгу», предварительно описав историю возникновения и развития метода масштабирования человека в мировом кино и настаивает, что советский метод транспарантной съемки разрабатывался вне зависимости от американского¹. При этом режиссер иллюстрирует тип съемки кадром битвы Кинг-Конга с птеродактилем, снабжая его ремаркой о блестящем использовании метода (эта сцена снималась покадровой съемкой, то есть была полностью анимационной). В Европе в 1920-х гг. применялся способ получения двойного изображения при помощи светофильтров и различной окраски снимаемых им объектов на цветном фоне, экспериментаторы в теории разрабатывали методы впечатывания, но технически не могли воплотить их в жизнь, пока в 1927 году американцы Даннинг и Рой Померой не запатентовали похожие способы, которые вскоре были объединены и получили название транспарации.

В «Новом Гулливере» (1935) методом транспаранта выстроена сцена, когда Петя (актер играл в бассейне, имитирующем море на фоне рисованного задника, и был снят слегка ускоренной съемкой) призывает на помощь флотилию: на дальнем плане кадра работал пионер, на переднем – куклы, изображающие королевское войско. Побег снимался покадровой съемкой в транспарантном павильоне на сине-зеленом фоне с макетом берега моря. «Без освоения этого метода съемки не было бы и фильма», – заключает Птушко и уверяет со ссылками на западную прессу, что в области техники американский «Кинг-Конг» остался позади².

Однако в 1930-х советская кинематография выражала особый пиетет перед американской рисованной мультипликацией. Освоение жанровой системы особого вида кино проходило под лозунгом «Даешь советского Микки Мауса». В репертуаре историй о Микки источниками служили как классические литературные произведения, так и тексты массовой культуры. Например, в октябре 1933 года, по следам «Кинг-Конга» вышла серия «Зоомагазин», в котором Микки устроился по объявлению на работу в зоомагазин, где обычная горилла вырвалась из клетки. А в 1934 году на экраны выходит парафраз путешествия человека в страну лилипутов. В «Микки Гулливер» (1934) главный герой читает непоседливым племянникам книжку и включается в детскую игру. В волшебной стране его карманные часы превращаются в коня, ручка-перо – в стрелковое орудие. Микки-Гулливер щекочет лилипутов, напыщенных, но безобидных. Заканчивается короткая серия гэгов схваткой с паукообразным чудовищем – таких же, как Микки, размеров. Но чудовище оказывается подушкой. Таким образом, Микки выполняет в истории функции наставника и трикстера одновременно. В советском фильме тоже используется только общая канва романа Свифта. Вместо корабельного врача в Лилипутии оказывается пионер, заснувший под мерное чтение вожатым книги о приключениях Гулливера. Мальчик наблюдает классовую борьбу и помогает рабочим в подготовке гражданской войны.

На первом Международном советском фестивале, состоявшемся в 1935 году, третий приз получает Уолт Дисней, «Новому Гулливеру» достаются два диплома (один – студии «Мосфильм», второй – художнице по куклам Саре Мокиль). Надо заметить, что Птушко вплоть до 1940-х гг. оставался страстным поклонником Диснея, в частности и в период активной борьбы с формализмом в советском кино: «...образ Микки-Мауса, американского молодого человека, легкомысленного, веселого. Этот образ является сложившимся художественным образом, и Дисней работает над тем, чтобы очистить его от всяких наростов. Этот образ жизнен и интересен даже сегодня»³.

2. Гулливер в Стране Советов

«Путешествия Гулливера» Дж. Свифта уже на этапе зарождения кино становится популярным сюжетом для экранизации. В 1902 году, прибегая к оптическому совмещению, Жорж Мельес поставил и сам играл роль Гулливера. Кинематографистов

интересует не столько сюжет, сколько образ главного героя и соответственно способы масштабирования человека. Поэтому главным образом в центре их внимания оказываются фэнтезийные пространства (утопия модифицируется в сказку). Лилипутия и Страна Великанов более открытые для экспериментов с комбинированными съемками и оптических совмещений. И прежде всего, упрощение сюжета связано с экранной травестией центрального образа доктора Лемюэля Гулливера.

Полный перевод «Гулливера» (всех четырех частей книги) в России появился достаточно поздно – одновременно с экспериментом Мельеса, только в 1902 году. В советское время книгу издавали как в полном (пер. Адриана Франковского), так и в сокращенном виде, поэтому среди читателей обрело популярность мнение о «Путешествиях Гулливера» как о детской книге. Следует упомянуть о первом авторе «Нового Гулливера» Сигизмунде Кржижановском, написавшем сценарий в 1933 году. Но утопия как фантастический жанр утрачивала популярность в советской литературе на исходе 1920-х гг.

«Новый Гулливер», ставя в центр повествования пионера, кажется, окончательно вписал роман в ареал советской детской культуры. Однако изначально преследовал иные цели: выход фильма сопровождала серия статей о Свифте как о политическом деятеле Ирландии⁴. В преддверии съемок в прессе появляется критика сложившегося в западном мире образа Гулливера, заявляется потребность в реадaptации. Как утверждал Самуил Маршак, роман Свифта стал сказкой.

Судя по присутствующему в кадрах фильма Птушко книжному изданию (Пете дарят книгу за трудовой подвиг), источником для фильма служила книга «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера», изданная в Ленинграде в 1930 году⁵. Уже после выхода картины первые две части книги издавались также в детском пересказе⁶. Так что определенную культурологическую роль картина Птушко сыграла и для традиции адаптации.

На обложке книги Пети – иллюстрация 3-й части: летающий город Лапута. Очевидно влияние иллюстраций Гранвиля на изобразительную часть фильма о новом посетителе Лилипутии. «Новый Гулливер» был не типичным, но характерным выражением эпохи, и достаточно ясно отразил изменение типа наррации в советском кино середины 1930-х гг.

Это можно заметить при анализе плакатов к фильму. Решителен контраст крупного человека (Пети) по отношению к маленьким

человечкам на заднем плане. Но выразительные острохарактерные персонажи лилипутов и на афишах оказываются живее, объемнее крупного статичного (во весь лист) лица пионера. Именно человечки придавали динамичность плоскостной композиции плаката. Перефразировав известное высказывание Ю.М. Лотмана, можно со всей очевидностью констатировать: сопоставление мальчика с куклой в «Новом Гулливере» подчеркивает мертвенность человека, а мир артистичных лилипутов оказывается гораздо привлекательнее регламентированного образа жизни артековцев.

Своей задачей Птушко ставил «осмыслить события с классовой точки зрения». Фильм получил признание во всем мире и встретил острую критику в Италии. В газете Ватикана «Оссерваторе Романо» в статье «Кинематография и коммунизм», высоко оценив художественные достоинства «Нового Гулливера», рецензент обвинил фильм в пропаганде коммунизма и неверном отражении общественного строя⁷. Однако спустя десятилетия в «Новом Гулливере» очевидны иные коннотации, его идеологический посыл оказался нестабильным, и сегодня возникает новое семантическое поле ассоциаций, которые, скорее всего, не закладывались авторами.

3. Особенности масштабирования персонажей «Нового Гулливера»

*«Возможность сопоставления
с живым существом
увеличивает мертвенность куклы».*

Ю.М. Лотман⁸

Итак, пионер – носитель нормы, но его приключениям в стране Лилипутия предшествует эксцентрическая сцена захвата корабля пиратами. Злодеи испугались бури, и Пете, как будто готовому к сражению, на помощь приходит кукла: причудливая, скульптурно-резная Чудо-рыба за бортом пожирает наказанных пионером пиратов. После этого у Пети есть шанс стать героем, но... он оказывается в стране маленьких, но самодостаточных людей, с которыми ему не нужно бороться: машина действует за героя, функции живо-го переходят к анимированному предмету.

Переход в кукольный мир осуществляется через кадр письма сыскных агентов лилипутов *Ухо и Носъ*, написанного каллиграфическим почерком. С этого момента начинается центральная часть фильма, потребовавшая абсолютно новых приемов и способов

съемки, чтобы соединять движущегося актера, снимаемого с частотой 24 кадр/с, с покадровой анимацией.

Вся страна, король, правительство и полиция взволнованы. Для перевозки великана мобилизовано огромное количество транспорта, сам король просит «человека-гору» пойти ему в услужение. Но Лилипуты, прежде чем приветить странника, изучают содержимое его карманов, их интересует только атрибутика и фактура большого человека (пионерская атрибутика на время сна исчезает, Петя одет «под Лемюэля Гулливера», и более того, он скрывает, что он пионер⁹). Для гигантского гостя устраивают шикарный обед. Сразу обозначена мотивация – Гулливера не воспринимают как воплощение стихийного, его собираются использовать в качестве рабочей силы.

Гротеск преобладает в решении сцены в парламенте: она снята с общего плана, камера постепенно приближает зрителя к нелепому, смущенному и беспрестанно жестикулирующему государю. Вне сомнения, этот кукольный король положил начало череде юродивых коронованных особ в отечественном кино; в частности, ему наследует Э. Гарин в «Золушке» (1947). Правитель Лилипутии – неудавшийся актер. Во время его выступления в парламенте ломается пластинка с записью речи, а после склеивания пластинки исчезает центральная часть речи и озвучивается кредо диктаторского режима: «Живу, народ... опутав». Эпизод этот определяет драматургический ход всего фильма: в Лилипутии важно не видеть, не выглядеть, а правильно сказать и правильно услышать. В мире «Нового Гулливера» проблема идентичности напрямую связана с проблемой слуха.

Многие современники картины отметили неудачный альтернативный тембр речи пионера. Особенно пение легкораспознаваемого меццо-сопрано сообщило образу пионера черты опереточных персонажей. Образ получился «оперно-женственным». Формируя музыкальный облик фильма, композитор Л. Шварц отдал предпочтение симфонической музыке. Особенно тяготеет к традиции первая часть фильма – до появления пионера в загадочной стране. А в Лилипутии музыка акустически становится «меньше», а также по стилю и инструментальному исполнению пьес.

Диалоги построены на незатейливой игре слов. «Нет уж, дудки», – возмущается Петя, и перед ним оказывается лилипутский оркестр. В комедийно-сатирическом ключе решено выступление: «покорение» Гулливера королем перед подданными под мотив «Чижика-пыжика». Самостоятельная жизнь усиков на лице короля, припухший нос-картофелина, рот-бантик с рядом внушитель-

ных зубов – все играло на создание инфантильного образа. «Одни солдаты. Народа я не вижу», – возмущен Гулливер. «Солдаты для украшения природы», – парирует канцлер. «Солдаты – для устрашения народа», – интерпретирует глуховатый правитель.

Великолепно детализирована кукольная миниатюра: велосипеды, телефонные аппараты, музыкальные инструменты, пенсне, и даже киноаппарат (в кукольной массовке появляется кинооператор). Богато угощение, демонстрируемый гостю конвейер еды: осетрина, пирожки и другие яства. Шествие войск одинаково забавно для короля и мальчика; это снимает обличительный пафос и прямые ассоциации с ситуацией в СССР. Танки имеют форму старинных единорогов, до этого сотня тракторов-тягачей ввозила Петю в столицу на огромной платформе. Одежда королевских лилипутов и кукол, представляющих правящий класс, стилизована под пышные костюмы XVII столетия из тонкого шелка.

А в живописном, высеченном в скале местечке трудятся люди «из иного теста», они обладают скульптурными поджарыми телами атлетов и схематично прорисованными чертами лица. Но ярка, пронзительна речь рабочих, в отличие от выступлений парламентариев. Правда, в статике фигуры менее привлекательны, серы, однотипны и сливаются с фоном, и все персонажи подполья ассоциируются с безликой, пластичной массой. Рабочие готовы выступить против Человека-горы, если он решит сражаться на стороне власть имущих. Однако скоро в их руках оказывается тетрадь по родному языку Пети, испещренная лозунгами. Тем временем буржуазия пытается использовать пионера в качестве аттракциона и заработать на нем. Кульминацией картины становится «Концерт в честь высокого гостя». Перед зрителем предстает вполне самодостаточный мир, в котором существуют свои каноны и представления о масштабах. Так одним из аттракционов в Лилипутии Птушко становятся мини-путы, оживленные методом объемных перекладок, которые разыгрывают отдельный триконовый сюжет.

В процессе съемки авторы провели множество расчетов масштабных и пространственных соотношений между куклами и актером, необходимо было подбирать одинаковый по характеру, но совершенно иной по интенсивности световой рисунок. Новизна и необычность зрительных масштабов потребовала таких же пропорциональных масштабов от всей звуковой палитры фильма (звукооператор А. Коробов, звукооформитель Я. Харон): музыка, голоса, шумы. Комариный писк труб лилипутов диссонирует с трубами артековцев. При озвучании Коробовым был применен

новый метод изменения тембрового качества голоса: примерно на 3–3,5 тона была повышена звуковая фактура. В результате возникает ощущение, что грампластинку, на которой записан звук, пустили со значительно увеличенным числом оборотов.

Однако вслед экспериментальному по звуку варианту в мае 1935 года Птушко была подготовлена вторая, немая версия фильма. Специально для нее были досняты некоторые сцены, переписаны реплики и перемонтирован ряд эпизодов¹⁰. Таким образом, содержащаяся в фильме и его паратекстах двойственность подразумевает особенный механизм его интерпретации.

Итак, драматургия «Нового Гулливера» строится на взаимоотношениях не Пети и лилипутов, а на взаимодействии пограничных миров. Петя остается зрителем, высказывающим свое мнение, но он никак себя не проявляет, пока не включается в действие потусторонний мир Лилипутии: мир подполья. О борьбе с правящим классом лилипуты-пролетарии узнают благодаря тетрадке пионера, назревает восстание. Когда правительство пытается отравить Гулливера, рабочие спасают ему жизнь. Правительство призывает на помощь бронечасты, полицию, флот: грохот крошечных танков, марши миниатюрных войск, взрывы маленьких домиков впечатляют значительно больше, чем подвиг Пети, отводящего от города весь лилипутский флот, связанный веревочкой, одной рукой. Таким образом, наиболее выразительным становится мир буржуазной Лилипутии. Человек помещен в центр, но мир Лилипутии эксцентричен. Очень точно уловил эту расстановку режиссер-аниматор Бабиченко и изобразил ее на шарже: Лилипуты Птушко декларативны, артистичны, даже в пространстве карикатуры они образуют мир, опутывают самого автора – удивленного, растерянного режиссера.

4. Конструирование идентичности в советском детском кино 1930-х гг.

Обычно человек, соотнося себя с куклой, пытается осмыслить свое бытие. Так было и с Алисой Льюиса Кэрролла: чтобы понять существ, населяющих чудесную страну, она менялась в размерах. Пете чужда путаница с идентичностью, советский ребенок не порывает с буржуазным миром, «уменьшая» врагов пролетариата, но наблюдает за герметичным миром и позволяет пользоваться своей атрибутикой. Лилипуты только в финале «Нового Гулливера» воспринимают Петю как живого, когда он влияет на их жизнь.

Бенджамин Килборн в своем исследовании проблем стыда обращается к образам Свифта и отмечает, что лилипуты хотели лишить Гулливера зрения, чтобы он не заставлял их чувствовать себя невеликими. Но «Гулливер обнаружил, что жителей страны Бромдигнег тоже можно заставить чувствовать себя неуютно под его пристальным взглядом, хотя он был по сравнению с ним маленьким»¹¹. Как следует из представленного выше анализа центральных образов фильма, в «Новом Гулливере» героям важен слух, недаром такое внимание в структуре замысла уделено персонажам с увеличивающимися ушами. Неслучайно главное оружие Пети – горн: только будучи услышанным, он оживает для кукол. Лучшим средством для буржуазии Лилипутии было бы лишить повстанцев слуха, тогда не разгорелась бы в кукольном государстве гражданская война: ведь слова песни из тетради пионера воспринимались рабочими именно на слух.

Мертвенность человека подчеркивается и в паратекстовом пространстве «Нового Гулливера»: воздвижение огромной скульптуры посреди Москвы в целях рекламы фильма подчеркивала беспомощность гиганта среди живых людей. Следующим замыслом режиссера был полнометражный фильм о космическом путешествии на планету доисторических существ, но только в 1939 году выходит новый фильм-сказка Птушко, она посвящена приключениям маленького человечка в буржуазной стране. В объединении объемных фильмов, возглавляемом режиссером, которое к тому времени уже три года успешно работало по системе трехцветки Петра Мершина над короткометражными анимационными фильмами, появился черно-белый «Золотой ключик», щедро использовавший метод объемных совмещений: граница между куклой и человеком была едва определимой. «Золотой ключик» по сей день остается примером филигранной работы по оптическому совмещению в кадре большого человека и маленькой куклы. Кроме того, фильм достаточно ярко выразил смену координат и эстетических приоритетов отечественного кино второй половины 1930-х годов. Два герметичных мира снова пересекаются, но на этот раз ребенок оказывается куклой и пытается интегрироваться в мир взрослых – мир людей. Фильм был поставлен по сценарию Алексея Толстого только спустя четыре года после выхода книги «Золотой ключик, или Приключения Буратино», но на экране история о сорванце Буратино становится дидактичной, нормативной.

Михаил Ямпольский в главе «Необыкновенно уменьшающийся человек» книги «О близком (Очерки немиметического зрения)»

формулирует проблему масштабирования героя, которая интересует его в связи с американским фильмом Джека Арнольда, в двух плоскостях: «как размеры тела героя определяют нарративную структуру фильма и как размеры тела и наррация соотносятся со зрением»¹². И именно второй аспект представляется ученому особенно интересным, ибо рассматриваемый фильм позволяет говорить об особой функции зрения в кино: человек как будто существует вне собственного тела и вместе со взглядом вовне проецируется его сознание.

Петя-Гулливер и, в особенности, Буратино выходят за рамки классической кинематографической наррации. Петя переставал быть человеком, полноправным участником событий на время сна, его бездействие может быть оправдано – он наблюдает, Буратино же находится в тотальной зависимости от зрения реципиента. Использован иной, по сравнению с «Новым Гулливером», прием масштабирования героя (авторы прибегают к оптическим совмещениям) и меняется характер бытия героя-ребенка: уже неясно, где кукла (ребенок), где человек (мир имитации, мир взрослых). Герой не просто помещен в искусственную среду, он непрерывно меняет свое тело, находится в зависимости от режима чужого зрения. Актер-травести (Ольга Шаганова-Образцова) – двойник куклы, но ее идентичность формулируют автор и зритель. Протагонист все время находится в ситуации двойственности, вынужден скрывать «свою суть». При этом зритель не видит мир «его глазами». И в «Новом Гулливере», и в «Золотом ключике» героям не удастся преодолеть свою телесность и войти в мир трансцендентального, а в мир нормы они возвращаются только под руководством взрослого.

Таким образом, если миф Кинг-Конга (человечное чудовище) в американском кино формируется параллельно с мифом о Тарзане (озверевший человек), то в советском кино идея великого в размерах человека довольно быстро вытесняется историей о человеке мимикрирующем, нуждающемся в защите наставника. «Кинг-Конг», «Обезьянья лапа» (оба – 1933, США), «Новый Гулливер» (1935, СССР), «Утренняя звезда» (1936, СССР), «Руслан и Людмила» (1938, СССР), «Золотой ключик» (1939, СССР); «Волшебное зерно» (1940, СССР), «Доктор Циклопус» (США, 1940) – эти американские и советские фильмы, кроме опытов по масштабированию человека на экране и экранизации фантазийного мира, репрезентируют проблемы конструирования идентичности в сложных социально-политических и экономических условиях.

- ¹ *Птушко А., Ренков Н.* Комбинированные и трюковые киносьемки. М.: Госкиноиздат, 1941. С. 77.
- ² Там же. С. 101.
- ³ Научимся создавать образ // РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 355. Л. 96.
- ⁴ См.: [Ред.] Джонатан Свифт и его Гулливер // Ленинские искры. 1935. 18 апр.
- ⁵ *Свифт Дж.* Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера / Вступ. ст. Э.Л. Радлова; предисл. П.С. Когана; илл. Ж. Гранвиля. Л.: Academia, 1930. (2-е изд. 1936).
- ⁶ Роман Дж. Свифта «Путешествия Гулливера» в пересказе Т. Габбе был включен в программу по литературе для 6 класса средней школы.
- ⁷ Пий XI, «Новый Гулливер» и советская кинематография // РГАЛИ. Ф. 1966. Оп. 1. Ед. хр. 255.
- ⁸ *Лотман Ю.М.* Куклы в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. С. 377.
- ⁹ «Пионер, ой... Гулливер не пьет и не курит!» – реплика героя из фильма.
- ¹⁰ См.: [Ред.] Немой вариант «Нового Гулливера» // Вечерняя Москва. 1935. 8 мая.
- ¹¹ *Килборн Б.* Исчезающие люди: стыд и внешний облик: Пер. с англ. М.: Когито-Центр, 2007. С. 46.
- ¹² *Ямпольский М.Б.* Необыкновенно уменьшающийся человек // Ямпольский М.Б. О близком: очерки немиметического зрения. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 46.

ОТ УГЛОВОГО К ЛИНЕЙНОМУ:
ПЕРЕХОД ОТ РЕЦЕПЦИИ
НАТУРАЛЬНОЙ ВЕЛИЧИНЫ
К РЕНЕССАНСНОЙ РЕЦЕПЦИИ
В КИНЕМАТОГРАФЕ 1910-х гг.

В статье изучается процесс формирования ренессансной пространственной рецепции экранной плоскости в середине 1910-х гг., пришедшей на смену уникальной рецепции натуральной величины, свойственной ему в предыдущее десятилетие, и высказываются предположения о том, какой могла быть рецепция в переходном периоде.

Ключевые слова: раннее кино, ранний кинопоказ, рецепция натуральной величины, историческая рецепция кино, пространственное восприятие в кино, системы перспективы.

Объектив рисует правильную линейную перспективу – настолько точную, что ей позавидовал бы и сам Брунеллески. Так что фотография уже просто по природе своей в геометрическом отношении следует законам системы линейной (прямой, центральной, ренессансной и т. д.) перспективы. Неудивительно, что она, появившаяся во времена, когда ни о какой другой перспективной системе в западной цивилизации и слышать не желали, с самого начала следовала не только геометрии, но и правилам восприятия этой перспективы – *ренессансной рецепции*.

Казалось бы, что и основанное на фотографии кино, возникшее в практически столь же нетерпимой к нелинейным перспективам обстановке (лишь чуть-чуть смягченной влиянием импрессионизма), просто обречено было подчиняться ренессансным рецептивным правилам. Тем более что, как известно, оно и в самом деле подчиняется и подчинялось им на протяжении практически всей своей истории. Но не совсем всей: как было показано автором этих строк¹, в первом десятилетии прошлого века кинематограф, хотя и геометрически линейный, в основном был связан с совершенно

оригинальной системой пространственной рецепции – с *рецепцией натуральной величины*.

В ренессансной системе мы рецептивно восстанавливаем пространственные отношения в изображаемом пространстве по угловым величинам объектов (то есть в некотором смысле проводим работу, обратную той, которую проделал объектив), и, таким образом, в ней абсолютные физические размеры изображений объектов не имеют никакого значения, и важны только относительные. В системе натуральной величины, напротив, важны только абсолютные размеры: объекты на экране должны в ней быть строго определенной величины – своей естественной. Разумеется, вся ренессансная геометрическая природа киноизображения противится такому восприятию, поскольку натуральными в нем могут быть только объекты, находящиеся на определенном расстоянии от камеры, тогда как более далекие будут меньшими, а близкие – соответственно бóльшими.

Поэтому в строгом своем виде рецепция натуральной величины в кинематографе никогда не существовала: ей не могли подчиняться целые виды кино (хроника), не подчинялись отдельные школы (брайтонская), и даже те фильмы, которые стремились ее соблюдать, делали это лишь частично, так что о верности этой рецепции можно говорить только статистически, но не тотально. Фактически более или менее в полной мере она могла применяться только к основным персонажам в кадре (да и то не всегда), а прочие объекты зачастую оказывались как бы вне какого бы то ни было рецептивного поля.

И в такой же рецептивный провал попал практически весь кинематограф после 1908 г., когда распространилось изменяющее масштаб укрупнение сперва до среднего, а затем и до крупного плана, которое в первой половине 1910-х уже использовалось во всех игровых картинах. Рецепция натуральной величины стала невозможной, но и никакая другая ей на смену поначалу не пришла: самые первые обнаруженные свидетельства утверждения в кинематографе ренессансной рецепции (о которых ниже) относятся только к середине десятилетия. Об этом переходном процессе от одной рецепции к другой мы теперь и поговорим.

Как и всегда, свидетельства интересующего нас явления могут быть объективными и субъективными. К последним здесь относится самоописание рецепции, то есть высказывания в синхронной литературе о принципах пространственности и построения кадра в кино. Объективные же свидетельства, которые могут быть пря-

мыми и косвенными, в данном случае связаны с конфигурацией кинозалов того времени – с величиной экранов и соотношением между размерами экранов и залов.

Требования, которые ренессансная рецепция и рецепция натуральной величины предъявляют к конфигурации кинотеатров, различаются радикальным образом. Угловая ренессансная рецепция, в которой кадр предстает своего рода «окном в мир», соответствуя, говоря словами Альберти, «сечению зрительной пирамиды», подразумевает, что зрители в разных залах должны видеть экран под приблизительно одним и тем же углом. А это, в свою очередь, означает, что величина экрана должна быть прямо пропорциональна длине зала. Рецепция натуральной величины, напротив, требует, чтобы экраны во всех залах были одного и того же стандартного размера – и, более того, этот размер должен определенным образом соответствовать применяемой в кино крупности. Собственно, огромная сложность реализации последних требований, делающая невозможным случайное совпадение цифр крупности и размеров экрана, и позволяет доказать существование рецепции натуральной величины в раннем кино.

Данные о кинотеатрах той или иной эпохи можно представить в виде графика, где каждый зал будет точкой, абсцисса которой равна его длине, а ордината – ширине его экрана. Тогда требования ренессансной рецепции (пропорциональность размеров экрана и зала) будут означать, что усредняющая все точки линейная характеристика (например, вычисленная при помощи *MS Excel* прямая линейного тренда) в идеале должна проходить через нуль. А требования рецепции натуральной величины будут значить, что линейная характеристика в идеале окажется строго горизонтальной, притом находящейся на уровне того размера экрана, на котором фигуры стандартной крупности получатся в натуральную величину.

И действительно, сведения о конфигурации кинотеатров эпохи, когда ренессансность восприятия пространства в кино не вызывала никаких сомнений, вполне подтверждают только что высказанные теоретические предположения. На рис. 1, где собраны данные о 39 кинотеатрах 1950-х гг. самых разных стран мира², рассчитанная при помощи *MS Excel* общая линия тренда (темная) почти совпадает с линией тренда, вычисленной при условии пересечения с началом координат (светлая), лишняя раз доказывая ренессансную пространственную рецепцию послевоенного кинематографа.

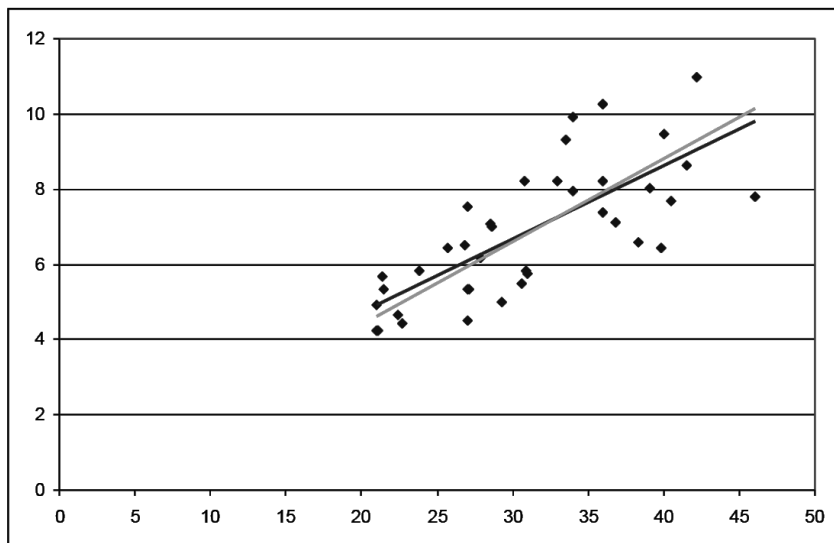


Рис. 1. Соотношения длины зала и ширины экрана обычного формата в 39 кинотеатрах середины 1950-х гг.

По горизонтальной оси – длина зала (в метрах),
по вертикальной – ширина экрана (в метрах).

Здесь и далее темная линия – линейный тренд MS Excel,
светлая линия – линейный тренд, проведенный через ноль

Совсем по-другому выглядит график с кинотеатрами самого начала 1910-х гг., когда рецепция натуральной величины уже фактически прекратила свое существование, но кинотеатры еще не успели изменить свою конфигурацию. Однако такого строгого соответствия теории, как в середине века, здесь все же не наблюдается. На рис. 2 мы видим данные 107 американских кинотеатров 1910–1911 гг., собранные из писем читателей, напечатанных в отделе кинопроекции газеты «The Moving Picture World». Теоретически темная линия тренда должна лежать на отметке 12, поскольку «изображение шириной двенадцать футов называется в натуральную величину из-за того факта, что при этом размере имеет место больший процент фигур в натуральную величину, чем при любом другом»³. Но в действительности она расположена к оси абсцисс под углом три градуса, если привести оси к единому масштабу (на наших графиках углы в несколько раз больше).

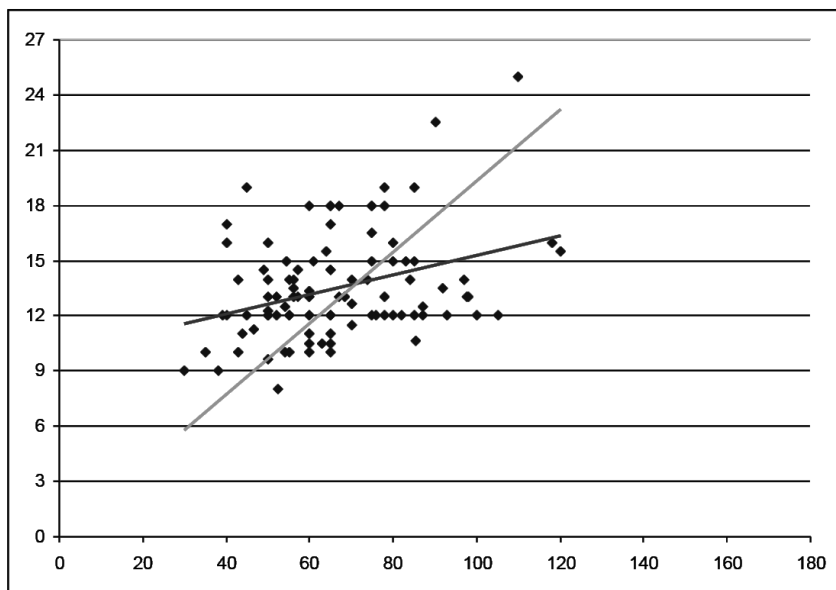


Рис. 2. Соотношения длины зала и ширины экрана
в 104 кинотеатрах 1910–1911 гг.
По горизонтальной оси – длина зала (в футах),
по вертикальной – ширина экрана (в футах)

Этот факт имеет довольно простое объяснение: помимо давления рецепции, на размеры экрана воздействовало и элементарное требование хорошей видимости изображения. Если двенадцати-футовый экран разместить в очень длинном зале, то зрители дальних рядов не сумеют разглядеть происходящее в кадре, а если такой экран будет помещен в очень коротком зале, то зрителям (особенно в ближних рядах) будут слишком хорошо видны дефекты изображения, которых в фильмокопиях того времени было немало. Эти обстоятельства прекрасно осознавались кинопоказчиками того времени, о чем недвусмысленно свидетельствует синхронная литература.

Так что негоризонтальность линии ничуть не опровергает теорию, и, напротив, то, что угол ее наклона куда ближе к нулю, чем к светлой принудительной линии тренда (11°), вполне наглядно подтверждает ее. Но для обсуждаемой здесь проблемы интереснее всего не это, а сравнение графика начала десятилетия с графиком

его середины. На рис. 3 представлены данные о 80 американских кинозалах 1916–1917 гг., полученные тем же способом, что и в предыдущем случае. Здесь темная линия тренда еще, конечно, не совпадает со светлой, но уже значительно ближе к ней, чем к горизонтали. Угол ее наклона составляет теперь $6,5^\circ$ – то есть за несколько лет эта величина увеличилась более чем вдвое, достаточно выразительно тем самым демонстрируя как резкий отказ от рецепции натуральной величины, так и быстрое формирование ренессансной рецепции в кино.

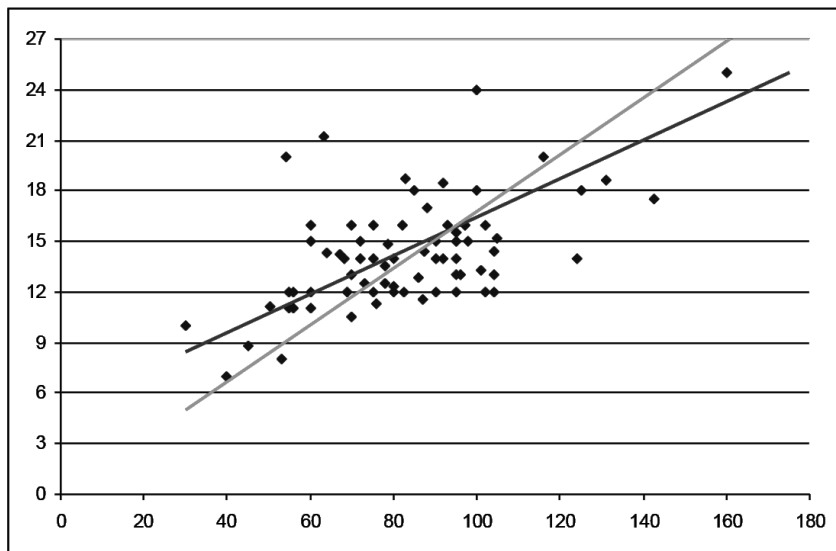


Рис. 3. Соотношения длины зала и ширины экрана в 80 кинотеатрах 1916–1917 гг.

По горизонтальной оси – длина зала (в футах),
по вертикальной – ширина экрана (в футах)

Трудности тяжелого процесса перехода от одной рецепции к другой хорошо чувствуются в параграфе «Размер экранного изображения для кинематографа» из книги 1914 г. «Оптическая проекция» Саймона и Хенри Гейджей, который стоит того, чтобы привести его целиком:

Так как сцены, изображаемые в кинематографе, в основном состоят из действий людей и, таким образом, сходны с театральной игрой, можно подумать, что стандартом должно быть представление людей в их натуральную величину. Факт, однако, в том, что в большинстве кинотеатров люди представлены в героическом или полугероическом размере, от $1\frac{1}{2}$ до двух величин обычного человека. Большой размер кинофильма на экране пришел естественно, так как детали движения и выражения лица актеров не могли быть увиденны, если бы они были размером со среднего человека. На театральной сцене действие делается более постижимым благодаря произносимым словам; но там, где есть только пантомима, чтобы сделать пьесу полностью постижимой, нужно видеть детали действия и выражение лица. Чтобы позволить тем, кто сидит на самых дальних местах, видеть действие на экране, не делая изображение слишком большим для тех, кто сидит в первом ряду, ширина изображения должна быть между $\frac{1}{6}$ и $\frac{1}{9}$ расстояния от самого дальнего места до экрана. Ширина в $\frac{1}{6}$ в целом наиболее удовлетворительна, если конец помещения достаточно широк, чтобы допустить экран такого размера⁴.

Здесь видно, что авторы исходят из правильности натуральной величины, и даже продолжают обосновывать ее теоретически, заодно иронизируя над «героическими» размерами людей на среднем плане. В то же время они признают «естественность» увеличения размера экранного изображения, вообще не указывают идеальный абсолютный размер экрана и, совершенно еще не осознавая ренессансную природу своей рекомендации, предлагают, чтобы величина экрана была прямо пропорциональна длине кинозала. Стоит подчеркнуть, что прямо заявленный коэффициент пропорциональности – а это самый первый обнаруженный пример такой рекомендации – является радикальным шагом вперед. Для еще неотринутый рецепции натуральной величины характерно было рекомендовать двенадцатифутовый экран как основной и оговариваться, что в слишком больших и слишком малых залах больше подойдут другие размеры – именно так обычно и предлагалось в литературе того времени.

Два года спустя появляются и самые ранние свидетельства прямого осознания экранной плоскости как ренессансного сечения зрительной пирамиды. Хуго Мюнстерберг в первом теоретическом исследовании кинематографа, не потерявшем своего значения и сегодня, прямо уподобляет киноэкран леонардову застекленному окну в мир:

Если изображение хорошо снято и проекция четка, а мы сидим на нужном расстоянии от экрана, у нас должно создаваться такое впечатление, как будто мы смотрим через стекло в реальное пространство.

и

Мы находимся в идеальных условиях для восприятия правильной перспективы только тогда, когда сидим прямо перед экраном на определенном расстоянии от него. Мы должны сидеть там, откуда мы видим изображаемые предметы под тем же углом, под которым камера снимала их оригиналы⁵.

В вышедшем в том же 1916 г. первом издании знаменитой «Занимательной физики» Якова Перельмана есть короткий раздел «Рельефность картин кинематографа», в котором он говорит о лучшем месте в зрительном зале, едва ли не повторяя рассуждения Брунеллески.

Многие заметили, вероятно, что изображения на полотне кинематографа также нередко отличаются довольно заметной рельефностью. Причина опять-таки в том, что мы имеем здесь перед собой сильно увеличенные фотографии. Если, например, снимки на ленте получаются при фокусном расстоянии в 10 сантиметров, а картины на полотне увеличиваются в 100 раз, то расстояние, при котором получается правильная перспектива, также увеличивается в 100 раз и равняется $10 \times 100 = 1000$ сантиметрам или 5 сажням. При выборе места в кинематографах полезно руководствоваться этим соображением. Содержатели кинотеатров хорошо знают это и соответственно назначают цены местам⁶.

И хотя гипотеза о блестящей информированности кинопоказчиков в вопросах киновосприятия кажется несколько преувеличенной, само по себе появление такой гипотезы свидетельствует о том, что ренессансный подход к киноперспективе уже казался на тот момент вполне естественным. В литературе по фотографии он встречается с середины XIX в., но в кино – только с описываемых времен.

Итак, у нас есть субъективные и более или менее объективные свидетельства наличия ренессансной рецепции в кино середины 1910-х гг. и ее отсутствия в начале десятилетия. Между этими крайними точками, вполне возможно, имело место довольно необычное промежуточное состояние, на которое указывает следующее кос-

венное свидетельство (надо сказать, не совсем простое в физико-математическом отношении).

В литературе середины десятых (даты не должны нас особенно смущать, поскольку книга 1916 г. может с равным успехом как отражать новые реалии, так и следовать сложившейся традиции) время от времени встречаются такие неожиданные рекомендации: «для хорошего освещения картины нужно приблизительно от 1,5 до 2 ампер на каждый метр расстояния между аппаратом и экраном»⁷. При этом тогдашняя кинотехническая наука была прекрасно осведомлена, что требования к световому потоку (а значит, и амперажу) определяются только размерами экрана и вовсе не зависят от проекционного расстояния, и редкое пособие того времени обходилось без напоминания, что необходимый свет пропорционален площади экрана и, следовательно, квадрату его размера.

Поэтому в таких обстоятельствах привязку ампеража к проекционному расстоянию можно объяснить только наличием предполагаемой связи между этим расстоянием и размером экрана. Но если ампераж, с одной стороны, пропорционален проекционному расстоянию, а с другой – пропорционален квадрату размера экрана, то это означает, что и само проекционное расстояние пропорционально квадрату размера экрана. То есть размер экрана получается пропорциональным *квадратному корню* из проекционной дистанции. Такая зависимость является геометрически промежуточной между требованиями натуральной величины и ренессансными требованиями. Действительно, если при увеличении проекционного расстояния, скажем, в четыре раза, в системе натуральной величины экран должен в идеале остаться прежним (степень ноль), а в ренессансной системе его размеры вырастут в те же четыре раза (степень единица), то в этой промежуточной системе размеры экрана возрастут только двукратно (квадратный корень, т. е. степень 0,5).

Таким образом, можно предположить, что в первой половине 1910-х гг. место ушедшей в прошлое системы, где размер экрана и проекционное расстояние никак не связаны между собой (рецепция натуральной величины), которое впоследствии было занято системой, где размер экрана и проекционное расстояние связаны между собой линейно (ренессансная рецепция), было временно занято промежуточной между ними системой, в которой связь между размером экрана и проекционным расстоянием уже существует, но она более слабая, чем линейная. И эта система, насколько можно судить, не соответствует никакой специфической рецепции.

Впрочем, отсутствие прямого соответствия данной системы какой-либо рецепции отнюдь не означает невозможности существо-

вания в ней какой бы то ни было рецепции вообще. Оно означает лишь то, что никакая рецепция не может быть *обязательной* частью этой системы, но каждый конкретный зритель вполне может воспринимать воспроизводимое изображение в рамках любой рецепции, прямо не противоречащей данной системе. Скажем, индивидуальное восприятие в рамках рецепции натуральной величины было уже невозможным, поскольку даже на двенадцатифутовом экране теперь можно было видеть изображения самой разной крупности. Но с ренессансной рецепцией прямых противоречий у этой системы не было.

Собственно говоря, даже во времена доминирования рецепции натуральной величины такая рецепция не была обязательной: каждый отдельный зритель, если он был настроен ближе к живописной и фотографической традиции и если он оказывался на подходящем удалении от экрана, вполне был в состоянии воспринимать его как «окно в мир». Точно так же и в рассматриваемой ситуации отдельные зрители при желании вполне могли с подходящего расстояния воспринимать экран как «окно в мир», хотя это расстояние пока не подчинялось простой закономерности. Таким образом, эта «корневая» зависимость окончательно уничтожала рецепцию натуральной величины и еще не допускала системности ренессансной рецепции, но при этом она никак не препятствовала ее существованию в головах отдельных зрителей.

К сожалению, имеющиеся аргументы не являются исчерпывающими доказательствами существования системы с квадратным корнем в первой половине 1910-х гг. Но если она действительно существовала в то время, то, будучи и в самом деле геометрически промежуточной между двумя другими системами, она была вполне удовлетворительной *переходной системой* между рецепцией натуральной величины и ренессансным «окном в мир».

Примечания

- ¹ *Филитов С.А.* Угловое и линейное: Элементы рецепции натуральной величины в плоских визуальных искусствах // Искусствознание. 2014. № 1/2; *Он же.* Рецепция натуральной величины в раннем кинематографе // Ракурс. Вып. 10. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2014.
- ² По данным из: *Быков В.Е., Гнедовский Ю.П., Матвеева Н.Я.* Кинотеатры с широким экраном. М.: Госстройиздат, 1959. С. 186–189.
- ³ *Richardson F.H.* Motion Picture Handbook: A Guide for Managers and Operators of Motion Picture Theatres. N. Y.: The Moving Picture World, 1910. P. 153.

- ⁴ *Gage S.H., Gage H.P.* Optic Projection. Principles, Installation and use of the Magic Lantern, Projection Microscope, Reflecting Lantern, Moving Picture Machine. Ithaca; N. Y.: Comstock Publishing Co., 1914. P. 468–469 (абзацы в цитате соединены). Интересно, что авторы называют «концом помещения» не дальнюю от экрана часть зала, а, наоборот, ту, где расположен экран. Если мы теперь мыслим кинозал чем-то расположенным вокруг экрана и отсчитываем его размеры от него, то тогда, похоже, зал мыслится от входа.
- ⁵ *Мюнстерберг Г.* Фотопьяса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 244–245.
- ⁶ *Перельман Я.И.* Занимательная физика. Парадоксы, головоломки, задачи, опыты, замысловатые вопросы и рассказы из области физики. Книга вторая. Пг., 1916. С. 183.
- ⁷ Практическое руководство по кинематографии / Сост. под общ. ред. М.Н. Алейникова и И.Н. Ермольева. М.: Московское изд-во, 1916. С. 157. Точно такая же рекомендация приведена и в: *Мауринь Е.* Кинематографъ въ практической жизни. Пг.: Техническое изд-во инж. Н. Кузнецова, 1916. С. 132. Подобное можно найти и в английском руководстве: «Возьмите расстояние между лампой и экраном в ярдах, и прибавьте 10; результат будет требуемым амперажем» (Cinematograph Book: A Complete Practical Guide to the Taking and Projecting of Cinematograph Pictures / Ed. by Bernard E. Jones. L. etc.: Cassell and Co., Ltd, 1915. P. 89–90).

Е.А. Хрипкова

ЛИТУРГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ КОМПОЗИЦИИ «ГОСПОДЬ ВО СЛАВЕ» ИЛИ «MAJESTAS DOMINI» В МОНУМЕНТАЛЬНЫХ ИКОНОГРАФИЧЕСКИХ ПРОГРАММАХ РОМАНСКОЙ ЭПОХИ

В настоящей работе на основе анализа различных монументальных композиций «Господь во славе» VIII–XII вв. и сопоставления их с иллюминациями современных им литургических манускриптов, а также с текстами молитв евхаристического канона римской мессы обосновывается гипотеза о доминировании литургического смысла в этой иконографической схеме, широко используемой в XI–XII вв. для декорации порталов и апсид романских церквей, интерпретация программ которых не может быть полноценной без учета евхаристического значения этого образа.

Ключевые слова: образ, Маэста, иконографическая программа, портал, евхаристическая молитва, литургический контекст.

С эпохи императора Константина, положившего начало массовому строительству христианских храмов, христианское искусство приобретает триумфальный характер, решая задачу визуализации догматических концепций церкви и прославления образа Христа. Это был период необыкновенного творческого подъема и поиска в христианском искусстве, время его становления. Создаются различные иконографические схемы, многие из которых никогда больше не повторялись. Одновременно появляются композиции, которые потом проходят через века, постепенно оформляясь и наполняясь многоуровневой смысловой символикой.

Довольно часто на первый взгляд одинаковые иконографические схемы обретают или теряют какие-то смыслы, в зависимости от назначения рассматриваемого объекта, его функций, места, которое ему отведено в пространстве храма и исторического контекста.

Так, в раннехристианских апсидальных программах IV–VI вв. Христос часто изображается восседающим, подобно императору, на роскошном троне (Санта-Пуденциана, Рим, IV в.), либо на сфере, символизирующей сотворенный мир, в окружении апостолов Петра и Павла, к которым с различных сторон подходят святые и благотворители, участвовавшие в финансовом обеспечении строительства храма (Сан-Лоренцо фуори ле Мура, Рим, VI в., Сан-Витале, Равенна, VI в., и др.).

При этом Христос представлен без мандорлы, а символические животные евангелистов или евангелий располагаются, как правило, в верхнем регистре композиции, образуя отдельный ряд (капелла Сан-Венанцио (VII в.) в баптистерии Сан-Джованни ин Латерано, Сан-Апполинаре ин Классе (VI в.) и т. д.), или на некотором отдалении от фигуры Христа, являясь частью единой сцены (Санта-Пуденциана, Рим, IV в.).

Одна из самых распространенных в христианском искусстве композиций «Господь во славе» (Маэста, *Majestas Domini*) представляет Господа в сиянии славы, изображенной в виде мандорлы в окружении символических животных, смысловая интерпретация которых также достаточно насыщена¹. Считается, что самое раннее из дошедших до нас изображений Маэсты, составляющее часть сцены Вознесения, представлено на одном из деревянных панно резных дверей римской базилики Санта-Сабина на Авентине и датируется 422–432 гг.² Это панно вовсе не занимает доминирующего или центрального положения в композиции дверей, не выделено масштабом или еще каким-либо способом. Поэтому вряд ли можно предположить какое-то особое внимание автора программы к этому сюжету. Скорее всего, это просто иллюстрация новозаветного текста (Деян. 1, 9–11, Мк. 16, 19–20, Лк. 24, 50–53) вне всякого литургического контекста.

Когда и в каких случаях евхаристический смысл входит в эту иконографическую схему, наиболее часто воспринимаемую как иллюстрация текстов Священного Писания (Откр. 4, 2–9, Ис. 6, 1–3, Иез. 1, 4–28)? Можно ли усматривать его во всякой репрезентации Маэсты, напр., в таких памятниках, как саркофаг Ажилберга в крипте Жуарре (Франция, VII в.), или в бронзовой пряжке VIII века, изображающей Христа в мандорле, образованной из тела двухголового дракона (Musée Antoine Lécuyer, Saint-Quentin)? Почему именно эта тема обрела такое огромное значение в монументальной храмовой декорации романской Франции?

В настоящей работе на основе анализа различных монументальных композиций «Господь во славе» VIII–XII вв. и их сопо-

ставления с иллюминациями современных им литургических манускриптов и текстами молитв евхаристического канона римской мессы обосновывается гипотеза о доминировании литургического смысла в этой иконографической схеме, широко используемой в XI–XII вв. для декорации порталов и апсид романских церквей, интерпретация программ которых не может быть полноценной без учета евхаристического значения этого образа.

Один из ранних примеров визуализации видения Исаяи (Ис. 6, 1–3) в западном средневековом искусстве, в котором смело можно усмотреть литургический контекст, можно видеть в мраморной декорации алтаря церкви Сан-Мартино в Чивидале, являющейся даром лангобардского короля Рахиса (744–749) (Национальный археологический музей Чивидале дель Фриуле, Италия). Рельеф лицевой стороны представляет изображение Господа, окруженного сиянием славы, который восседает на невидимом троне. Мандорлу несут четыре ангела, внутри мандорлы два херувима поддерживают Христа. Учитывая литургическое назначение носителя этого изображения, можно вполне предположить его непосредственную связь с репрезентацией текста *Sanctus* – древнего христианского литургического гимна, входящего в состав большинства древних литургий, как западных, так и восточных, и начинающегося с текста Ис. 6, 3. Св. Климент Римский упоминает *Sanctus* уже в начале II века³.

Евхаристическая молитва, основные типы которой сформировались во второй половине IV века, не имела в ранней церкви четко определенной формы⁴. Во второй половине IV века «в западной церкви была введена единственная и постоянная евхаристическая молитва, впоследствии названная Римским канонам, ее форма окончательно определилась в конце VI в.»⁵. Структура евхаристической молитвы включает определенные смысловые части, следующие друг за другом в определенном порядке, на некоторых из которых следует остановиться отдельно. Она «начинается с префации, за которой следует возгласение *Sanctus* и эпиклезис (призывание Св. Духа на дары), во время которого происходит пресуществление хлеба и вина в Тело и Кровь Иисуса Христа»⁶.

В молитве *Praefatio* приносится благодарение Господу и вспоминается небесная иерархия, окружающая престол Господа (ангелы, силы, Господства, Серафимы и др.): «*Воистину достойно и справедливо, должно и спасительно нам всегда и везде благодарить Тебя, Святой Отче, вечный всемогущий Господь, через Христа Господа нашего, чрез Которого величество Твое хвалят ангелы, почитают Господства, трепещут Власти, небеса и силы небесные, и*

блаженные Серафимы прославляют общим ликованием. С ними и наши голоса благоволи принять»⁷.

Следующее за этим возгласение *Sanctus* составляет не что иное, как соединенные в единое целое фрагменты из текстов Ис. (6, 3) и Мф. (21, 9), следующие друг за другом⁸: «Свят, свят, свят Господь Бог Саваоф; полны небо и земля славой Твоей. Осанна в вышних, Благословен Грядущий во имя Господне. Осанна в вышних».

Практически сразу после возгласения *Sanctus* следует молитва *Te igitur*, которая начинает эпиклезис: «Итак Тебя, милостивый Отче, через Иисуса Христа, Сына Твоего Господа нашего, усердно молим и просим: прими (букв.: “*accepta habens*”) и благослови сии Дары, сии приношения, сии святые жертвы непорочные (I. *Intercessio*), которые мы приносим Тебе во-первых за Церковь Твою святую, католическую, вместе со служителем Твоим папою нашим N и предстоятелем нашим N».

Совершенно очевидный литургический контекст композиция «Господь во славе» приобретает в каролингское время. В Евангелии Лотаря (849–851), происходящем из Турского скриптория (BNF, ms. Lat. 266, f.2v.)⁹, Господь восседает на сфере, держа в одной руке раскрытую книгу, а другую подняв в жесте благословения. При этом в благословляющей деснице Он держит маленькую гостию. Все изображение заключено в полную мандорлу, трижды повторенную синим, золотым и красным цветом, по углам листа расположены символические животные евангелистов.

Изображение Христа, держащего гостию, содержится также в Вивьенской библии (BNF, ms. lat. 1, f. 329v^o). Это был подарок аббата Вивиена (843–851) и монахов Турского монастыря Св. Мартина Карлу Лысому¹⁰. Господь здесь также восседает на сфере, держа в одной руке книгу, а другую поднимает в благословляющем жесте. Одновременно он демонстрирует гостию, которую держит двумя пальцами благословляющей руки. Изображение представляет сложную композицию, изображающую Господа не только в окружении четырех символических животных Тетраморфа, но также четырех евангелистов и четырех пророков, тексты которых составляют типологические параллели соответствующим евангелиям. Мандорла, окружающая Христа, имеет форму восьмерки, вписанной в ромб, на вершинах которого в отдельных окружностях размещены изображения пророков.

Изображение Господа, окруженного сиянием славы, нередко используется в это время в миссалах и сакраментариях для иллюстрации ангельского гимна *Sanctus*. Развернутые листы Сакрамен-

тария Карла Лысого (869–870 гг., BNF, ms. lat. 114, f. 5v–6) изображают единую сцену: на одном листе (f. 5v), разделенном на пять ярусов, представлены небесные силы, восхваляющие всемогущего Бога, как сказано в молитве *Praefatio*, на другом листе (f. 6) Господь восседает на сфере с книгой в левой руке, правой демонстрируя гостию. Мандорлу с двух сторон сверху фланкируют серафимы, а внизу размещаются два персонажа, которые обычно интерпретируются как персонификации Земли и Океана. Под ними находится заключенный в рамочку текст ангельского гимна *Sanctus*. На оборотной стороне листа 6 размещено изображение Распятия, иллюстрирующее молитву *Te igitur*.

В храмовой декорации каролингской эпохи, несмотря на очень ограниченное количество дошедших до нас памятников, можно найти пример изображения композиции «Господь во славе», явно наделенной литургическим смыслом. Это роспись конхи центральной апсиды аббатской церкви бенедиктинского монастыря Св. Иоанна Крестителя в Мюстаире, основанного в 775 г. Карлом Великим¹¹. Церковь сохранила уникальный ансамбль каролингских фресок, датированных IX в. В трех апсидах этого храма трижды репрезентируется образ Христа. В левой апсиде Христос, восседающий на роскошном троне, но без мандорлы, вручает ключи Петру и свиток Павлу. В правой апсиде представлен крест, в центре которого размещен медальон с образом Христа. В других медальонах, завершающих концы креста, представлены образы евангелистов, вокруг нижнего из них, в полукруг, повторяющий форму апсидальной конхи, выстроены еще четыре медальона, включающие образы животных Тетраморфа. Фреска конхи центральной апсиды руинирована; но совершенно очевидно, что перед нами вновь ангельский хор, воспевающий всемогущего Бога «Свят, свят, свят Господь Саваоф...». В центре композиции в огромной двойной мандорле представлен восседающий на сфере Творец, держащий раскрытую книгу, в окружении символических животных евангелистов. Ангельский хор заполняет всю оставшуюся поверхность центральной конхи.

Следует отметить, что композиция «Маэста» вовсе не являлась обязательным украшением апсид каролингских церквей. Ораторий Жерминьи де Пре аббата Флери Теодульфа демонстрирует нам аутентичную каролингскую мозаику начала IX в. с изображением Святой Святых ветхозаветного храма Соломона с ковчегом Завета¹², которая оказывается сложной «синтетической» композицией, где ветхозаветные образы символически представляют главные сакральные смыслы и образы Нового Завета¹³. Подобная репрезентация находится в полном согласии с определением библейской

типологии, данным святым Августином: «В ветхом Завете скрывается новый, в новом Завете проявляется ветхий» (*Quapropter in veteri Testamento est occultatio novi, in novo Testamento est manifestatio veteris*)¹⁴. Слава Господа только незримо присутствует здесь в окружении херувимов, согласно тексту Писания (Исх. 25, 22). Таким способом Теодульф, изложивший свои теологические убеждения в *Libri Carolini*¹⁵, изобразил невидимого и неизобразимого Бога.

В каролингской росписи стен хора церкви Saint-Pierre-les-Églises, расположенной недалеко от Шовиньи, вообще нет изображения никаких теофанических сцен. Согласно интерпретации П. Дешампа, фресковый ансамбль представляет Марию, Иакова, царя Ирода, последовательно идущие сцены Распятия, Встречи Марии и Елизаветы, Поклонения волхвов, Рождества, Купания младенца и битву архангела Михаила с Драконом, а также ряд неидентифицированных персонажей¹⁶.

В Бургундии в период XI–XII вв. вокруг аббатства Ключни и под его влиянием возникло множество храмов, в порталах и апсидах которых очень часто встречается композиция «Господь во славе», которая становится чрезвычайно востребованной при создании храмовых программ в романскую эпоху. К. Конант считает, что появление ее в апсидах и порталах французских церквей – заслуга Гуго Семюрского (1024–29.4.1109), великого аббата Ключни, посетившего аббатство Монте-Кассино и увидевшего мозаику порталов аббатской церкви, заказанную Дезидерием. В центральном портале этого храма приглашенными из Византии мастерами был выполнен прекрасный образ Христа в овальной мандорле, занимавший все поле тимпана¹⁷. Вернувшись во Францию, Гуго заказал аналогичную порталную композицию для аббатской церкви в Шарлье, а несколько позднее и росписи капеллы монахов Ключни в Берзеля-Виль, законченные уже после его смерти.

В регионе Брионнэ, недалеко от аббатства Ключни, многократно встречается изображение Христа во славе в тимпанах и апсидах романских церквей. Среди них отмечен ряд порталов, которые обнаруживают довольно близкое сходство: в Шарлье (Charlieu), Флери-ля-Монтань (Fleury-la-Montagne), Сент-Жюльен-де-Жонзи (Saint-Julien-de-Jonzy), Семюр (Semur), Анзи-ле-Дюк (Anzy-le-Duc) и Монтсо-л'Этуаль (Montceaux-l'Étoile). К этой группе можно отнести несколько более отдаленные Перреси-ле-Форж (Perrecy-les-Forges) и Нейли-ан-Донжон (Neuilly-en-Donjon)¹⁸. Каждая из этих тимпанных композиций заслуживает отдельного рассмотрения. В этом же регионе в приходской церкви Варенн-л'Арконс (Varenne l'Arconce) тимпан портала южного фасада церкви пред-

ставляет любопытный пример иконографической темы пасхального Агнца. «Под элегантным карнизом, заканчивающимся двумя спиралями, полукругом изогнут фриз из пяти розеток с четырьмя, пятью или шестью лепестками, он окружает этот удивительный образ... Его Тело наполовину изогнуто спереди, вытянуто и свернуто «наподобие геральдического леопарда»¹⁹; он рисует арабеск в форме буквы S. Голова Агнца, обернувшись, созерцает крест, «который вписан в круглый нимб»²⁰. Крест вписан в круг, так же как изогнутый S-образно Агнец вписан в поле тимпана. Евхаристическая символика жертвенного Агнца очевидна. При этом крест, вписанный в круг, не только механически, но и символически соединен с созерцающим его Агнцем, представляя нераздельное единство божественной и человеческой природы Христа. Крест в нимбе, возвышаясь над Агнцем, символизирует его божественную природу, «не пережившую смерть», подобно ветхозаветному Исааку, сыну Авраама. Пронзенный Агнец, вззирающий на него, символизирует человеческую природу Христа и уподоблен жертвенному животному, заменившему Исаака. Однако, с другой стороны, крест, вписанный в круг, может быть истолкован также как «гостия» (центральный образ евхаристической литургии), лежащая на патене, евхаристическом блюде, половину которого достаточно наглядно представляет сам тимпан, окаймленный цветочными розетками, совершенно аналогично тому, как это можно видеть на упомянутом предмете литургического обихода. Таким образом, визуальное подобие направляет нашу мысль к восприятию литургической символики, совершенно аналогичной репрезентации жертвенного Агнца на дискосе в православной традиции восточной церкви.

Параллельно с рассмотрением монументальных композиций обратимся к литургическим манускриптам, используемым в этот период при служении канона мессы. Особый интерес представляет репрезентация «Маэсты» и «Распятия», иллюстрирующих возглашение *Sanctus* и молитву *Te igitur*. Здесь существует по крайней мере два возможных варианта: последовательная репрезентация по ходу евхаристической молитвы и соединение этих композиций в одну.

Примером в одного варианта может служить рукопись sacramентария XI века (*Sacramentaire de Saint-Denis, Paris, BN, ms. lat. 9436*), которая находилась в употреблении в аббатстве Сен-Дени²¹. Она содержит следующие друг за другом листы, первый из которых (лист 15) представляет композицию «Господь во славе» (*Sacramentaire de Saint-Denis, Paris, BN, ms. lat. 9436, f. 15v°*). Иконографическая схема, иллюстрирующая *Sanctus* на листе 15 манускрипта, в этом случае

буквально визуализирует текст Исаи (6, 3). Слава Господа парит над треугольной горой, два огромных херувима окружают ее с двух сторон. На горе стоят поющие гимн ангелы. Господь восседает на сфере внутри мандорлы, правой рукой благословляя, а левой придерживая книгу. Строго по центральной оси композиции под славой Господа на земле изображен храм и алтарь внутри него. Второй (f. 16) представляет изображение Распятия (*Sacramentaire de Saint-Denis*, Paris, BN, ms. lat. 9436, f. 16), которое иллюстрирует молитву *Te igitur*.

Такого рода следующих друг за другом композиций Маэсты и Распятия, иллюстрирующих последовательность евхаристической молитвы в литургических манускриптах, довольно много. Евхаристическая символика выбранных для иллюстрации молитв канона образов бесспорна в силу их функционального назначения.

Обращаясь к монументальному искусству, следует отметить тимпан южного портала базилики Нотр-Дам дю Пор в Клермон-Ферране (XII в.), представляющий видение Исаи, причем общая геометрическая схема композиции тимпана довольно необычна и очень похожа на описанную выше миниатюру из sacramентария аббатства Сен-Дени. Композиция разделена на два яруса, вверху Господь восседает на небесном троне в окружении четырех символических животных. С двух сторон Его фланкируют два огромных херувима. Голубой фон подчеркивает, что созерцаемое видение имеет небесную локализацию. Композиция занимает полукруглую форму тимпана, сразу под ней находится треугольное ланто, очень напоминающее по форме гору из вышеописанной миниатюры sacramентария Сен-Дени. На центральной оси внизу под славой Господа также расположен храм, с одной стороны которого представлена сцена Поклонения волхвов, с другой – Сретение и Крещение Христа – сцены земной жизни Спасителя. Волхвы, несущие дары, вводят аллюзию на Св. Дары, которые верующие получают во время Евхаристии. Таким образом, представлены важнейшие христианские таинства, соединяющие человека с Богом, земля и Небеса.

Недалеко от Монтуар-сюр-Луар, в Тро, небольшая кладбищенская церковь Сен-Жак де Гере (*Saint-Jacques-des-Guerets*, Troo) сохранила росписи первой половины XII в. Ее храмовая декорация наглядно демонстрирует буквальный перенос образов литургического манускрипта на стены восточного окончания храма. Композиции Маэсты и Распятия представлены вместе и расположены в прямоугольных рамках в верхнем регистре апсиды вокруг окна, напротив друг друга, подобно раскрытой литургической книге. В нижнем ярусе представлены «Воскресение мертвых» и «Тайная вечеря».

Примеры второго варианта, а именно соединения композиций Господь во славе и Распятия в единый образ, также можно найти в литургических манускриптах.

Одну из ранних попыток визуально соединить в едином образе Отца (Ветхого Деньми) и Распятого Сына можно видеть в миниатюре Евангелия из библиотеки собора Дурхема (Durham Cathedral: MS. A. ii. 17 f. 38(3)v) VII века. Миниатюра представляет распятого на кресте Христа в образе старца с длинными седыми волосами и бородой. Поле страницы разделено на две части горизонтально креста. В верхней половине листа над рукавами креста два херувима занимают угловые компартименты, в нижних компартиментах две фигуры предстоящих усиливают тему Распятия.

Сакраментарий собора Св. Мартина в Туре, находящийся ныне в муниципальной библиотеке Тура, содержит иллюминацию, изображающую инициал Тау (*T*) из канона мессы (Tours – BM – ms. 0193 f. 071v, ок. 1170–1180), в который вписан образ благословляющего Христа в круглой мандорле.

Особенно интересный пример соединения иконографических схем, иллюстрирующих *Sanctus* и *Te igitur*, демонстрирует Сакраментарий из Совиньи XII века (Sacramentaire de Souvigny, Bibl. mun. de Moulins, ms. 14, f. 33). Иллюминация также представляет инициал Тау, начинающий текст *Te igitur*, в верхнюю половину которого вписана композиция Господа во славе, в виде полной мандорлы с фигурой восседающего и благословляющего Господа, держащего книгу в руке. В нижней части инициала изображен шестикрылый серафим, поддерживающий мандорлу, а в четырех медальонах, расположенных сверху и снизу в рукавах креста, размещены фигуры, символизирующие четырех евангелистов.

Кроме того, как отмечают Ф. Боэспflug и И. Залуска, существуют примеры (хотя они немногочисленны), когда представления тринитарного иконографического типа «Престол Благодати» соединяются с инициалом Тау, начинающим молитву евхаристического канона *Te igitur*²². К таким примерам относятся изображение из миссала Камбрэ (Cambrai, BM, ms. 234, f. 2) и иллюминация из манускрипта, хранящегося в Вене (Альбертина, Cod. Vind. 755, f. 1v).

Несколько ранее в нашей работе, посвященной иконографии центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени аббата Сугерия, было показано, что понимание иконографической схемы центрального портала западного фасада возможно только с учетом литургической символики использованных Сугерием образов²³. Предложенная им схема представляет не просто композицию «Страшного суда», как считалось ранее, а сложную синтетическую

композицию, которая, прежде всего, демонстрирует попытку визуализации литургического процесса, а именно последовательных этапов евхаристической молитвы *Sanctus* и *Te igitur*, соединенных в единый образ²⁴.

В апсиде небольшой приходской церкви Св. Николая в Таване (Saint-Nicolas de Tavant, Indre-et-Loire) есть еще один любопытный пример репрезентации в апсиде композиции Маэста в тесной связи с текстом евхаристического канона. Здесь мы видим теофаническое видение, которое одновременно иллюстрирует возглашение *Sanctus* и текст молитвы второго епиклезиса *Supplices Te rogamus*: «Усердно просим Тебя, Всемогущий Боже, повели: да будет принесено сие руками Ангела Твоего на горный жертвенник Твой пред лице Божественного величества Твоего, дабы всякий раз, когда мы будем принимать от сего жертвенного причастия святейшее тело и кровь Сына Твоего, мы исполнялись всякого небесного благословения и благодати через Христа Господа нашего»²⁵. В данном случае в композицию включен ангел, стоящий с гостией в руках у престола Господа.

Следует отметить, что распространенный в романской иконографии сюжет Вознесения, видимо, также связан с соответствующим текстом молитвы евхаристического канона. После *Qui pridie* (повествования об установлении Евхаристии) следует пресуществление, за которым читается молитва *Unde et memores* – констатация воспоминания Страстей, Воскресения и *Вознесения* Иисуса Христа²⁶.

Таким образом, на базе вышеприведенного анализа можно констатировать явную взаимосвязь образов, декорирующих порталы и апсиды романских церквей, с образами литургических манускриптов. В большинстве случаев эти изображения имеют прямую связь с репрезентацией евхаристической литургии и напоминают о ее текстах. Из чего следует, что репрезентации композиций «Господь во славе», украшающих порталы и апсиды французских храмов XI–XII вв., следует рассматривать прежде всего в литургическом контексте как возможную иллюстрацию одного или нескольких наиболее известных текстов евхаристического канона (*Sanctus*, *Te igitur*, *Unde et memores*). Это в полной мере относится как к композиции центрального портала западного фасада базилики Сен-Дени²⁷, так и к другим монументальным храмовым программам XI–XII вв.

Безусловно, Евхаристия, как главное таинство Церкви, является темой наиболее достойной для репрезентации в апсидах и порталах христианских церквей, где это таинство проводится. Апсида – это место, где находится алтарь – место проведения евхаристии. Пор-

тал романского храма, в свою очередь, есть Дверь²⁸, символически представляющая Христа²⁹.

Однако этому явлению есть также другое, особое объяснение, связанное с исторической ситуацией. Во Франции в период XI–XII вв. эта тема довольно часто возникает в романских храмах, находящихся под патронажем или влиянием аббатства Клюни. Это особенно хорошо заметно на территории Бургундии, недалеко от самого аббатства. В период создания этих многочисленных программ аббатством Клюни велась активная борьба с различными сектами, а также с отдельными еретиками и их последователями, которая требовала проповеди в защиту Евхаристии и церкви. Борьба с ересью Беренгария, многочисленные споры о святых Дарах, о «пресуществлении» – преобразовании их в Тело и Кровь Господа, делали тему Евхаристии особенно актуальной. Известно немало теологических сочинений X–XII веков, посвященных этим вопросам³⁰. Наряду с этим в этот период в Европе, и в частности во Франции, нередко получали распространение учения различных еретических течений, которые вообще отвергали церковные таинства, в частности таинство Евхаристии. Одним из таких «учителей» был Пьер де Брюи, отвергавший доктрину о пресуществлении, поклонение кресту, и саму мессу³¹.

Аббатом Клюни Петром Достопочтенным – знаменитым современником аббата Сугерия, неоднократно инспектировавшим наряду с другими и аббатство Сен-Дени, был написан специальный трактат, направленный против ереси Петра де Брюи («Tractatus adversus Petrobruisianos»)³², в начале которого Петр Достопочтенный излагает пять основных заблуждений петробрузианцев, «ложность и греховность которых он старается доказать.

1) Крещение людей до того, как они достигнут зрелого возраста, недействительно. Петробрузианцы основанием крещения верующих считали Мк. 16, 16 и перекрещивали детей, когда они вырастали. 2) Церковные здания и освященные алтари никому не нужны. 3) Кресты следует ломать и сжечь. 4) Месса – ничто в этом мире. 5) Молитвы, милостыня и другие добрые дела бесполезны для тех, кто уже умер. Эти ереси правоверный аббат Клюни называл пятью отравленными кустами (*quinque vigulta venenata*), насажденными Петром де Брюи... Учение о пресуществлении решительно отвергалось, а возможно, и сама вечеря Господня тоже на том основании, что Христос отдал Свое тело раз и навсегда в ту ночь, когда был предан»³³.

Утверждение, распространение и разъяснение идей о необходимости Евхаристии последовательно проводилось церковью не

только в вербальной форме, но также в апсидиальных и порталных композициях храмов, создаваемых под влиянием или патронажем аббатства Клюни³⁴. В этом случае основное поле тимпанов, как правило, занимает композиция «Господь во славе» (Маэста), традиционно иллюстрирующая в сакраментариях, как уже было показано, литургический гимн Sanctus. В ланто литургическая символика часто дополняется изображением Тайной вечери, Поклонения волхвов или Чуда в Кане Галилейской, сюжетов, прямо связанных с установлением таинства Евхаристии.

Примечания

- ¹ Подосинов А.В. Символы четырех евангелистов. Их происхождение и значение. М.: Языки русской культуры, 2000; *Fromaget M.* Majestas Domini. Les quatre vivants de l'Apocalypse dans l'art. Turnhout: Brepols, 2003.
- ² *Poilpré A.-O.* Majestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e–IX^e siècle). P., 2005. P. 105.
- ³ *Fortescue A.* Sanctus [Электронный ресурс] // New Advent. The Catholic Encyclopedia. Vol. 13. URL: <http://www.newadvent.org/cathen/13432a.htm> (дата обращения: 15.01.2015).
- ⁴ *Луландин И., Шишова Т.* Евхаристическая молитва // Католическая энциклопедия. Т. 1. М.: Изд-во францисканцев, 2002. С. 1771–1773.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же. С. 1771–1772.
- ⁷ Перевод текста сакраментария Геласия (Sacram. L. III, n. 16 «Canon actionig») здесь и далее дается по «Собранию древних литургий», вып. 5, с. 59–63. См.: *Альмов В.А.* Лекции по исторической литургии [Электронный ресурс] // Библиотека Якова Кротова. URL: http://krotov.info/history/04/alymov/alyum_14.html (дата обращения: 15.01.2015).
- ⁸ *Fortescue A.* Op. cit.
- ⁹ *Laffite M.-P., Denoël Ch., Besseyre M.* Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve. P.: Bibliothèque nationale de France, 2007. P. 102–103.
- ¹⁰ Ibid. P. 103–105.
- ¹¹ *Sennhauser H.R., Courvoisier H.R.* Zur Klosteranlage // Mustair Kloster st. Johann. Zurich, 1996. S. 53–65.
- ¹² *Poilpré A.-O.* Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés: l'authentique et le restauré // Cahier de civilisation médiévale. 1998. T. 41. P. 281–297.
- ¹³ *Freeman A., Meyvaert P.* The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Pré // Gesta. 2001. Vol. 40. № 2. P. 125–139.
- ¹⁴ Augustinus De Catechizandis Rudibus // PL. T. 40. Col. 309–348.

- ¹⁵ *Freeman A., Meyvaert P.* Op. cit.
- ¹⁶ *Deschamps P.* Les peintures du chœur de Saint-Pierre-les-Églises (Vienne) (Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. 1950. Vol. 94. № 1. P. 33–44) [Электронный ресурс] // Persée: Portail de revues en sciences humaines et sociales. URL: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/crai_0065-0536_1950_num_94_1_78487 (дата обращения: 15.01.2015).
- ¹⁷ *Conant K.J.* The Theophany in the History of Church Portal Design // *Gesta*. 1976. Vol. 15. P. 127–134.
- ¹⁸ *Oursel R.* Bourgogne romane. 8-ème ed. P: Zodiaque, 1986. P. 287.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ *Stabl H.* The problem of Manuscript Painting at Saint-Denis During the Abbacy of Suger // *A Symposium / Ed. by P.L. Gerson*. 1987. P. 163–180.
- ²² *Boespflug F., Zaluska Y.* Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IVe Concile du Latran (1215) // *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 1996. Т. 37. № 3. P. 204.
- ²³ *Хрупкова Е.А.* Визуализация темы евхаристии в иконографической программе западного фасада базилики Сен-Дени XII века // *Вестник Кемеровского государственного университета*. 2013. Т. 51. № 1. С. 66–73.
Там же.
- ²⁵ *Dulau R., Albers G.* Peintures murales en France XII–XVI siècle. P: Ed. Citadelles&Mazenod, 2013. P. 151–165.
- ²⁶ *Лупандин И., Шишова Т.* Указ. соч.
- ²⁷ *Хрупкова Е.А.* Указ. соч.
- ²⁸ Ин. 10, 9: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет, и выйдет, и пажить найдет».
- ²⁹ *Kendall C.B.* The Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscriptions. Toronto: University of Toronto Press, 1997. P. 51.
- ³⁰ *Ткаченко А.А.* Евхаристия на Западе во II тысячелетии // *Православная энциклопедия*. Т. 17. С. 615–696 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravenc.ru/text/351651.html> (дата обращения: 15.01.2015).
- ³¹ *Шафф Ф.* История христианской церкви. Т. 5. Средневековое христианство. От Григория VII до Бонифация VIII. СПб.: Библия для всех, 2008. С. 281–311 [Электронный ресурс] // Библиотека учебной и научной литературы. URL: http://sbiblio.com/BIBLIO/archive/shaf_5/05.aspx (дата обращения: 15.01.2015).
- ³² *Petrus Venerabilis Cluniacensis Abbas Tractatus adversus Petrobruisianos // Patrologiae cursus completus. Series Latina: In 217 t. / Ed. by J.P. Migne. P., 1844–1864. Т. 189. Col. 719–850D.*
- ³³ *Шафф Ф.* Указ. соч.
- ³⁴ *Vloberg M.* L'Eucharistie dans l'art. Grenoble; P: B. Arthaud, 1946. Т. 1. P. 99.

МОТИВ МАСКИ В ИСКУССТВЕ ВИЗАНТИИ
И ЕВРОПЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ.
ОСОБЕННОСТИ МОТИВА МАСКИ
В ЦЕРКВИ БОГОМАТЕРИ ПАНТАНАССЫ
В МИСТРЕ

В статье рассматривается мотив маски в византийском и средневековом западном искусстве сквозь призму поиска параллелей и прототипов в античности. Особое внимание уделяется маскам, обрамляющим медальоны с образами евангелистов в церкви Богородицы Пантанассы в Мистре (1428 г.), трактовка и иконография которых в контексте храмовой росписи не находят прямых аналогий ни в византийском, ни западноевропейском искусстве. Архетип этого мотива можно встретить в античных изображениях масок и персонификаций, которые получают новую жизнь в Византии в периоды возрождения особого интереса к античности, приобретая новые оттенки значений в христианском искусстве.

Ключевые слова: маска, мотив маски, церковь Богородицы Пантанассы в Мистре, влияние античности, Средневековье, Византия и Запад, палеологовское искусство.

Мотив маски – один из наиболее распространенных элементов в античном искусстве, истоки которого лежат в доисторических культах. Религиозные ритуалы и обряды способствовали формированию театрального искусства, получившего особую популярность в классический период на территории греческой ойкумены и впоследствии в Римской империи¹. Маска служила основным инструментом перевоплощения в античной драме², о популярности которой свидетельствуют изобразительные источники: фрагменты скульптуры, сюжеты краснофигурных ваз³. Мотив маски и драмы активно используется также в римском искусстве⁴.

С приходом христианства мотив маски не исчезает, а интегрируется в византийское и западноевропейское искусство. Наиболее

популярными мотивами, пришедшими из античности в Средневековье, являются львиные и горгонические маски. Изображения Медузы Горгоны на щитах встречаются еще в чернофигурной вазопиcи и становятся наиболее распространенным элементом в античности, в том числе на римских саркофагах и в мозаиках, где сохраняют свою апотропеическую функцию и иконографию⁵.

Наиболее значимая работа, посвященная теме маски в византийском искусстве – это статья Д. Мурики⁶. Исследовательница выделяет несколько типов масок, чаще всего встречающихся в византийском искусстве (особенно в периоды так называемых «ренессансов»). Среди них медузы горгоны, львиные и антропоморфные маски. Примерами могут служить Парижская Псалтирь (Par. gr. 139), Минологий Василия Великого (Vat. gr. 1631) и другие манускрипты, более детально описанные Д. Мурики⁷. В палеологовский период мотив маски становится особенно популярным и занимает прочное место в монументальной живописи столичной школы и регионах, находящихся в ореоле культурных связей с Константинополем: Сербии, Македонии, Грузии и Руси⁸. Мотивы в монументальной живописи, как правило, повторяют стилистическую трактовку и расположение миниатюры: на изображениях архитектурных элементов, военных щитах святых, в орнаментальных мотивах⁹. Среди столичных памятников следует отметить львиные маски в Кахрие Джамии в сцене Благовещение Анне (на изображении колодца), Сошествия во Ад (на изображении саркофага)¹⁰, а также в орнаментальных лентах ребер купола параклесия, где их характер не совсем классический и, по мнению Д. Мурики, они являются реминисценцией западных горгулей¹¹.

В большом изобилии мотив маски встречается в памятниках Мистры и, в особенности, в церкви Богородицы Пантанассы (1428 г.). Античные реминисценции этого мотива не вызывают сомнения. Принимая во внимание топографию, типологию и контекст рассматриваемого мотива, Д. Мурики приходит к выводу об апотропеической и в некоторых случаях исключительно декоративной функциях мотива маски в византийском искусстве.

Лишь один тип не вписывается ни в одну из этих парадигм: это композиция, обрамляющая медальоны с образами евангелистов в парусах купола западной галереи церкви Богородицы Пантанассы в Мистре. Композиция состоит из двух антропоморфных масок слева и справа от медальона и зооморфной внизу (в трех случаях – львиная с исходящим из уст листовидным мотивом и в одном случае – телец¹²). Уникальность антропоморфного мотива заключается как в его расположении, так и в гротескной экспрес-

сивности, нехарактерной для византийского искусства. Еще одной его особенностью является орнамент в виде извивающегося стебля с листьями (*rinceau*), исходящий из широко открытых уст маски, представленной в профиль. Эти отличительные детали исследовательница приписывает элементам, привнесенным западной культурой. Однако вопрос о смысле и значении данного мотива в одной из сакральных зон церкви остается открытым.

Архетипом львиных масок с растительным мотивом, исходящим из уст, по мнению Д. Мурики, является античная комбинация из львиной маски и пальметты, примером которой может служить скульптурный декор из Толоса в Эпидавре (IV до н. э.)¹³. Пример подобного мотива в римском искусстве – деталь с изображением источника в виде львиной маски с истекающим из уст мотивом на саркофаге «Дионис и Ариадна» (музеи Ватикана)¹⁴. Изображения антропоморфных существ с исходящим из уст листовым мотивом также имеет широкое распространение в античности (в мозаиках¹⁵ и на саркофагах¹⁶).

Растительный мотив, исходящий из уст зооморфных и антропоморфных существ, имеет широкое распространение в западноевропейской скульптурной пластике и в архитектурном декоре¹⁷. Своеобразную интерпретацию он получает в североевропейской миниатюре, где встречается у зооморфных и мифических существ с IX в. (особенно часто в инициалах) и далее на протяжении всего Средневековья¹⁸. В отличие от античных прототипов, растительный мотив исходит не из внешних уголков закрытых уст, а словно прорастает изнутри. Отличительная особенность североевропейского искусства – особый вкус к сплетениям растительных, зооморфных и антропоморфных мотивов. Драконы и другие сверхъестественные создания гармонично сосуществуют в храмовом пространстве и в миниатюре рядом с изображением христианских святых, усиливая их магическую силу. Примеры соседства масок с изображениями святых встречаются в некоторых западных манускриптах: Гомилий Аджимунди (*Biblioteca Vaticana, Lat 3836, fol. 64*), кодекс Ювенианус (*Biblioteca Valliceliana, MS. B. 25, fol. 51.*)¹⁹.

Лиственный мотив, исходящий из уст зооморфных и антропоморфных существ, получает различную стилистическую интерпретацию на Западе и в Византии. В целом такой мотив стелящегося, извивающегося в трех плоскостях листового орнамента, исходящего из широко открытых уст маски, изображенной в профиль, который мы наблюдаем в Пантанассе, вызывает больше всего ассоциаций с западноевропейской миниатюрой.

Наибольшую интригу составляет типология маски и ее расположение в иконографическом контексте. Расширив поле исследования Д. Мурики и опираясь на работы культурологов и антропологов, мы выделили несколько типов маски по функциональному признаку: ритуальные, театральные, апотропеические, персонификации и погребальные маски (*imago*). Среди них можно выделить маски зооморфные, антропоморфные, листовенные, мифологических существ и фольклорных персонажей. Ближайшие аналогии антропоморфным маскам Пантанассы можно найти в некоторых римских памятниках среди изображений театральных масок. С этими памятниками рассматриваемые маски Пантанассы сближают широко открытые уста и выраженная экспрессия. Среди них рельеф из Венского музея истории искусств (1-я пол. II в.²⁰); фрагмент скульптурного декора (маска) из театра в Остии²¹, маски из скульптурного оформления античного театра в Демре. Среди живописных изображений театральных масок, близких маскам из Пантанассы, можно упомянуть мозаики триклиния из Дома Фавна в музее Неаполя²², фрагмент мозаичного пола из «Дома Маски» в Дафни (Антиохия, IV в.), мозаики из Дома Диониса (Антиохия, II в.)²³. Театральные маски часто встречаются в саркофагах, отметим некоторые из них: саркофаг с изображением муз (сер. II в., слепок ГМИИ им. Пушкина, оригинал – Лувр, Париж)²⁴, саркофаг Триумф Диониса (Музей изящных искусств, Бостон, ок. 215–225 гг.)²⁵, саркофаг с масками (персонификациями) Трагедии и Комедии (150–180 гг., Галерея Уолтерс)²⁶, саркофаг с музами (Археологический музей дель Агро Фалиско, сер. II в.)²⁷, саркофаг Ипполит и Федра (Национальный музей Рима, 283–310 гг.)²⁸.

Посвятительные театральные маски часто находят и в захоронениях, что является отражением двойкой связи Диониса и с театром, и культом мертвых. Репрезентативна сцена на торцевой части саркофага из некрополя Ватикана, где Дионис изображен в арочном проеме, капители которого украшают театральные маски²⁹. По мнению Д. Уайлс, первая форма трагической маски была связана именно с дионисийским культом³⁰. Ассоциации Диониса с иллюзией, трансгрессией и метаморфозами были, очевидно, приличны его театральному статусу³¹.

В Древней Греции использование маски в обрядах было связано с тремя основными культами: Артемиды, Деметры и Диониса³². Артемида представляла разницу между диким (некультивированным) и культивированным, поэтому культ Артемиды получил широкое распространение в обрядах инициации, где одну из главных функций выполняли маски. В Спарте, недалеко от Мистры,

в святилище Артемиды в Орфии найдено большое количество вотивных терракотовых масок³³. Среди них маски беззубых старух (предположительно Грайи, сестер Горгоны), сатиров, гротескные маски и наряду с ними их оппозиции: маски бесстрастных юношей и воинов. Ученые предполагают, что эти маски имели непосредственное отношение к обрядам инициации, во время которых иницируемые имитировали различные пределы социального поведения³⁴. Деметра символизировала границу между подземным и надземным, поэтому фигурировала в ритуалах, связанных с земледелием. Дионис благодаря своей дихотомической природе и способности к перевоплощению, обладая силой над такой неоднозначной субстанцией, как вино, позволял человеку перемещаться от цивилизованного порядка (космоса) к диким инстинктам (хаосу). Таким образом, использование маски в античной Греции преимущественно служило культам, которые определяют и защищают различные пределы цивилизации, культам границ, служащих для безопасного перехода от внутреннего к внешнему, от Я к Другому, и наоборот. Резюмируя, можно отметить, что основная функция маски в языческих культах, сохранившаяся и в театре – преобразование и переход из одного личностного состояния в другое.

Во II в. Юлиус Поллукс попытался систематизировать театральные маски. Его классификация принимает во внимание такие характеристики, как пол, социальную принадлежность, физиогномические характеристики. Греческий ученый выделяет основные социальные типы: СВОБОДНЫЕ МУЖЧИНЫ (пожилой, юноша), РАБЫ (пожилой, молодой или главный раб), ЖЕНЩИНЫ (свободная и рабыня, дева и куртизанка)³⁵. Внутри этих типов он выделяет более подробные подтипы, но в целом классификация Поллукса представляет собой систему бинарных оппозиций. Уделяется место и мифологическим персонажам, и персонификациям (Справедливость, Смерть, Фурии, Кентавры, Титаны и Гиганты)³⁶.

Отметим, что в обрамлении образов евангелистов представлены два типа антропоморфных масок: один из них имеет менее выраженную пластику лица, гладко причесанные волосы и в целом носит спокойный характер. Второй тип изображен с более выраженной мускулатурой и близок к горгонической экспрессии. Маски первого типа близки к терракотовой трагической маске по типу ЮНОША, найденной в Липари (как ее характеризует Д. Уайлс согласно классификации Поллукса)³⁷.

Ответить на вопрос, почему изображены маски разных типов при отсутствии каких-либо письменных источников, крайне затруднительно. Противопоставление характеров и темпераментов

было в целом свойственно античной культуре³⁸. Типы масок, найденных в Орфии, и обряды, связанные с ними, подтверждают это. Интерес к физиогномическим характеристикам, проявляемый еще античными философами (Аристотель уделяет этому внимание в трактате «О возникновении животных»)³⁹, свидетельствует о том, что еще в античной Греции существовал живой интерес к тому, как определенные черты характера отображаются на внешности человека. Таким образом, разные типы маски, возможно, призваны подчеркнуть различные этапы психологических (духовных) состояний.

Типология и экспрессия масок указывают на то, что одним из прототипов масок Пантанассы могли быть театральные маски. И это не так случайно, как кажется на первый взгляд. У истоков греческой драмы стоят культы и ритуалы Диониса, Артемиды и Деметры. Связи театра и ритуала более детально осветил В. Тернер⁴⁰. Автор, вслед за Ван Геннепом⁴¹, выделяет три этапа в изменении социальных и религиозных статусов: отделение, переход и слияние (*separation, transition and incorporation*). В стадии отделения происходит четкая демаркация сакрального и светского. В стадии *transition* (называемой также «*margin*», «*limen*» в значении порога, границы) субъект ритуала проходит через период и зону «двусмысленности», своего рода социальное «чистилище», наделенное некоторыми атрибутами предшествующего либо последующего статусов. Возможно, маски Пантанассы, пользуясь терминологией В. Тернера, призваны подчеркнуть этап *transition*, то есть этап перехода от мира земного к миру сакральному, представляя собой границу человеческого и божественного.

Что касается львиных масок и их античных прототипов, то следует отметить, что кроме апотропеической функции лев также имел семантическую связь с культом Диониса. Согласно одному из гимнов Гомера «Дионис и разбойники», Дионис, превратившись во льва, освободился от пиратов (Гимн VII)⁴². Возможно, именно эта грань его значения нашла применение в изображении львиной маски в некоторых сакральных сценах (например, в сцене Тайная вечеря из церкви Успения Богородицы монастыря Протат на Афоне⁴³).

Иконографическая программа церквей Богоматери Пантанассы выполнена с акцентом на происхождение Христа, о чем свидетельствуют изображения царей Соломона и Аарона в конхах апсид на галереях, пророков и ветхозаветных царей в барабанах куполов. В сводах галереи и тимпанах расположены евангельские сцены, а в нижнем ярусе размещены изображения семидесяти апостолов⁴⁴. В парусах западного купола расположены образы евангелистов в

медальонах, которые обрамляют маски. Выше, в простенках барабана, изображены пророки, а купол венчает изображение Богоматери с младенцем в ромбовидной славе, подобной той, которую мы видим в иконографии Преображения. Таким образом, маски вокруг медальонов евангелистов условно отмечают некую границу мира земного и мира небесного. Маски, смысл и природа которых состоит в перевоплощении, в данном контексте, возможно, символизируют различные этапы преобразования (*separation, transition, incorporation*). Другим возможным значением могут быть персонификации – мотив, также широко распространенный в античности, часто используемый и на саркофагах. Отметим, что исследуемый мотив в Пантанассе выполнен в технике гризайль, которая в византийском искусстве обычно использовалась для изображения скульптурных элементов⁴⁵. Можно допустить, что прототипом масок было скульптурное изображение.

Истоки такой не совсем обычной для византийского памятника иконографии лежат в античности и могли быть привнесены Георгом Плифоном, чьи сочинения и онтологические воззрения были наполнены эллинистическими реминисценциями. Его знания Аристотеля и Платона были безупречны, кроме того, он отлично знал мифологию⁴⁶. Несмотря на наличие в Мистре двух монастырей, С. Рансимен считает, что Мистра в этот период была центром так называемого неоязычества, главой которого был сам Г. Плифон⁴⁷. Скорее всего, правители Мистры не принимали всерьез философию Плифона, однако в этом населенном интеллектуалами городе на так называемых «*teatrum*» активно обсуждались вопросы религии, искусства, литературы, работы античных философов⁴⁸. Можно предположить, что в отдаленной от Константинопольского патриархата Мистре эти вопросы обсуждались более свободно.

Изображения мотива маски, в том числе и горгонического типа, в античности и эллинизме в большей степени связаны с погребальным обрядом. Об этом свидетельствуют изображения масок на апулийских вазах и римских саркофагах. Церковь Богоматери Пантанассы отличается большим обилием и разнообразием масок. Эту особенность можно объяснить тем, что, как отмечает М. Эммануэль, церковь была задумана как место захоронения заказчика (высокопоставленного чиновника Иоана Франгопулоса)⁴⁹. Об этом свидетельствуют и некоторые другие особенности иконографии, которые более детально описывают М. Эммануэль, и М. Аспра-Вардавакис в монографии, посвященной этому памятнику⁵⁰.

Резюмируя, можно отметить следующее. Мотив маски, изображенной в профиль с лиственным *rinseau*, исходящим из широко

открытых уст в обрамлении образов святых в медальонах – иконографическая черта, привнесенная, скорее всего, из западной миниатюры. Однако сам тип маски и его расположение в контексте иконографической программы свидетельствуют о том, что в заимствованную иконографию вкладывались новые смыслы. Такое переосмысление античных и западных мотивов встречается во многих сценах в росписях Пантанассы и других церквей Мистры. Принимая во внимание непростой исторический контекст памятников Мистры, в котором тесно переплелись связи с западными соседями и Константинополем, на фоне общего для палеологовской эпохи интереса к античности, такой своего рода эклектизм не вызывает большого удивления. Западные и античные реминисценции встречаются в архитектуре, скульптурном декоре, стилистике и (в наименьшей степени) иконографии более ранних памятников Мистры, в строительстве которых использовались материалы, найденные на месте античных построек. Однако наличие элементов из различных традиций в Церкви Богородицы Пантанассы выражено наиболее отчетливо.

Примечания

- ¹ *Turner V.* From ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play. N. Y.: PAJ Publications, 1982. P. 21–58.
- ² *Taplin O.* The Pictorial record // The Cambridge Companion to Greek Tragedy / Ed. by P.E. Easterling. Cambridge: Cambridge univ. press, 1997. P. 69.
- ³ Примерами могут служить: аттическая стела из Эксона, IV в. до н. э., Афины, Эпиграфический музей; ваза Прономос, Аттика, ок. 400 г. н. э., Неаполь, Национальный музей; ваза для смешивания вина, Апулия, ок. 400 г. до н. э., Нью Йорк, музей Метрополитен (The Cambridge Companion to Greek Tragedy. Pl. 1, 7, 8).
- ⁴ Примерами могут служить: мозаики из Дома Фавна в Музее Неаполя, II в. (*Dunbabin K.M.D.* Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge univ. press, 1999. Fig. 48); фрагменты мозаичного пола из «Дома Маски» в Дафнии, Антиохия, IV в., мозаики из Дома Диониса, Антиохия, II в. (Antioch mosaics / Ed. by F. Cimok. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 1995. P. 31, fig. 7, 13); саркофаг с изображением муз, сер. II в., слепок ГМИИ им. Пушкина, оригинал – Лувр, Париж (Саркофаг с изображением муз [Электронный ресурс] // Официальный сайт ГМИИ им. Пушкина. URL: http://www.arts-museum.ru/data/fonds/ancient_world/2_1_i/0000_1000/3677_Sarkofag_s_muzami/index.php (дата обращения: 23.10.2014)); саркофаг Триумф Диониса. Музей Изящных искусств. Бостон, 215–225 гг. (Sarcophagus with triumph of Dionysos

- [Электронный ресурс] // Museum of Fine Arts, Boston. URL: <http://www.mfa.org/collections/object/sarcophagus-with-triumph-of-dionysos-151242> (дата обращения: 10.10.2014)); саркофаг с гирляндами и персонификациями Трагедии и Комедии, 150–180 гг. (Garland Sarcophagus [Электронный ресурс] // The Walters Art Museum. URL: <http://art.thewalters.org/detail/30186/garland-sarcophagus/> (дата обращения: 06.10.2014)); саркофаг «Ипполит и Федра». Национальный музей Рима, 283–310 гг., саркофаг «Индийский триумф Диониса» с масками сатиров, Галерея Уолтерс, ок. 170–180 гг. (Zanker P., Ewald B.C. *Living with Myths. The imagery of roman sarcophagi*. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 329–349).
- ⁵ Примерами могут служить саркофаг из музея Метрополитен Нью-Йорк, «Селен и Эндимион» III в. и саркофаг «Диониса и Ариадна», 180–190 гг., музей Ватикана, саркофаг с Викторией масками Медузы Горгоны, ок. 210 г. (Zanker P., Ewald B.C. *Op. cit.* P. 49, 321–327); изображение Медузы на груди у Александра в мозаике «Битва Александра и Дария», Помпеи, Дом Фавна, к. II в. (Dunbabin K.M.D. *Op. cit.* P. 42. Fig. 42).
- ⁶ Mouriki D. The Mask Motif in the Wall Paintings of Mistra. Cultural Implications of a Classical Feature in Late Byzantine Painting. ΔΧΑΕ 10 (1980–1981), Περ. Δ'. Т. 10. ΑΘΗΝΑ, 1981. P. 307–338.
- ⁷ Ibid. P. 317–322.
- ⁸ Ibid. P. 326–328.
- ⁹ Некоторые примеры: львиная маска на изображении стола в сцене Тайная Вечеря в церкви Успения Богородицы монастыря Протат (1296 г.), в одеяниях святых из этой же церкви (Электронная база изображений византийского искусства [Электронный ресурс] // Русская икона. URL: <http://www.guicon.ru/arts-new/fresco/7x3-dtl.php> (дата обращения: 07.11.2014)); львиная маска на архитектурном элементе в сцене исцеления расслабленного в Вифезде из монастыря Любостынья, Сербия (ок. 1405 г.) (Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, славянская Македония. М.: Индрик, 2000. С. 521); львиная маска на архитектурном стаффаже в сцене Рождество Богородицы из церкви Свв. Иоакима и Анны из Монастыря Студеница (1314 г.) (Джурич В. Указ. соч. С. 146–147).
- ¹⁰ Aksit I. Museum of Chora. Mosaic and frescos. Istanbul, 2010. P. 33, 132.
- ¹¹ Mouriki D. *Op. cit.* P. 324.
- ¹² Ibid. P. 312.
- ¹³ Ibid. P. 313.
- ¹⁴ Zanker P., Ewald B.C. *Op. cit.* P. 321–325. Cat. 11.
- ¹⁵ Примером тому могут служить: напольная мозаика с персонификацией Диониса из дома в Сусе, Тунис, 130–150 гг., персонификация Диониса из мозаики музея в Принстоне, III в. (Zanker P., Ewald B.C. *Op. cit.* Fig. 134, 135); маски в обрамлении мозаики «Суд Париса», Антиохия, II в. (Antioch Mosaics / Ed. by F. Cimok. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 2000. P. 29); маски в орнаментальном

- обрамлении сцен из г. Зевгма (Эрос и Психея, сцена из пьесы Менандра), втор. пол. II – нач. III в. (*Önal M. Mosaics of Zeugma. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 2010. P. 28–29, 34–35*); фрагмент мозаики из Тускулума, Национальный музей Рима, кон. III в. (*Mouriki D. Op. cit. Fig. 88 c.*); напольные мозаики из некрополя Бейсан Эль Хамам, вторая половина VI в. (*Lanvin I. The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources. A study of Compositional Principles in the Development of Early Medieval style // Dumbarton Oaks Papers. 1963. Vol. 17. P. 218. Fig. 51*).
- ¹⁶ Например, персонификации Океана на саркофаге из Лувра, ок. III в., а также саркофаг, получивший вторую жизнь в качестве фонтана из Палаццо Алдобрандини кон. II в., ныне утерян (*Zanker P., Ewald B.C. Op. cit. P. 80. Fig. 68*).
- ¹⁷ Примерами могут служить: рукоять из Клуни, втор. пол. XII в. (*Crosseron en ivoire de morse [Электронный ресурс] // Musée de Cluny. URL: <http://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/crosseron-en-ivoire-de-morse.html> (дата обращения: 20.08.2014)*); чаша из Фройденштадт Баден-Вуттенберг, ок. 1100 г.; капитель в Церкви Св. Мартина 1066–1085/90 гг., Фромиста, Паленсия; капитель в Церкви Св. Серватия, Кведлинбург, Германия, до 1129 г. (*Geese U. Romanesque sculpture // Romanesque Architecture, Sculpture, Painting / Ed. by R. Toman. Cologne, 2010. P. 290, 315, 319*); фрагмент скульптурного оформления южного амбулатория в западной капелле церкви Святого Мартина, Кольмар, Эльзас, Франция, ок. 1400 г., сейчас в Берлине (*Keller H. Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters // Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte. 1939. Kg. 3. S. 243ff*).
- ¹⁸ Примерами тому могут служить: псалтирь Фолчарт 872–883 гг., Аббатская библиотека С. Галлен, Cod. Sang. 23 (Folchart Psalter (Psalterium Gallicanum with Cantica) [Электронный ресурс] // Virtual Manuscript Library of Switzerland. URL: <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/csg/0023> (дата обращения: 15.08.2014)); Псалтирь Освальда из Британской библиотеки посл. четв. X в. Harley 2904 ff. 214 (Psalter [Электронный ресурс] // The British Library. URL: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=6479> (дата обращения: 15.08.2014)); Евангелие Аббата де Сенона, XI в. Lat. 9392 ff. 8, 17, 22 (Évangile de l'abbaye de Senones [Электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85511181/f8.image.r=langEN> (дата обращения: 15.08.2014)); Библия Сан-Жан де Акр (Bibliothèque de l'Arsenal, 1250–1254 гг. Ms. 5211 f. 7) (Manuscrits grecs. Liturgia S. Basili Magni [Электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b102245918/f10.image.r=langEN> (дата обращения: 10.08.2014)); Гомилии св. Одилона, XI–XIV вв. Lat. 12410 (Latin 12410 [Электронный ресурс] // Bibliothèque nationale de France. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90667200/f1.item> (дата обращения: 10.08.2014)); Манускрипт Мастера Брюссельских инициалов для

- Козимо де Мильорати, 1389–1404 гг. JPGM Ms. 34 (*Nishimura M.M.* Images in the margins. The medieval imagination. Los Angeles: The J. Poul Getty Museum, 2009. P. 20. Fig. 16).
- 19 *Osborne J.* The Use of Painted Initials by Greek and Latin Scriptoria in Carolingian Rome // *Gesta*. 1990. Vol. 29. № 1. P. 76–85. Fig. 5, 9.
- 20 Collection of Greek and Roman Antiquities. Selected masterpieces [Электронный ресурс] // *Kunsthistorisches Museum Wien*. URL: <http://www.khm.at/en/visit/collections/collection-of-greek-and-roman-antiquities/selected-masterpieces/> (дата обращения: 06.07.2014).
- 21 The Roman Society [Электронный ресурс]. URL: <http://www.romansociety.org/imageno/searching-saving/show/808.html> (дата обращения: 15.06.2014).
- 22 *Christensen A.M.* From Palaces to Pompeii: The Architectural and Social Context of Hellenistic Floor Mosaics in the House of the Faun (2006). Electronic Theses, Treatises and Dissertations. Paper 3630 [Электронный ресурс] // The Florida State University. URL: <http://diginole.lib.fsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2439&context=etd> (дата обращения: 22.01.2015).
- 23 Antioch mosaics / Ed. by F. Cimok. İstanbul: A-Turizm Yayınları, 1995. P. 31, 38.
- 24 Саркофаг с изображением муз [Электронный ресурс].
- 25 Sarcophagus with triumph of Dionysos [Электронный ресурс].
- 26 Garland Sarcophagus [Электронный ресурс].
- 27 *Zanker P., Ewald B.C.* Op. cit. P. 237. Fig. 14.
- 28 Ibid. P. 237, 349.
- 29 Ibid. P. 134–135. Fig. 122.
- 30 *Calame C.* Facing the otherness: The tragic mask in Ancient Greece // *History of religions*. 1986. Vol. 26. № 2. P. 128.
- 31 *Cartledge P.* “Deep Plays”: theatre as process in Greek civic life. Pl. 1 // *The Cambridge Companion to Greek Tragedy* / Ed. by P.E. Easterling. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. P. 7–8. Подобную идею излагает и С. Калам (*Calame C.* Op. cit. P. 134).
- 32 Ibid. P. 134–136.
- 33 *Худяк М.М.* Из истории Нимфея VI–III веков до н. э. Ленинград: Изд-во Гос. Эрмитажа 1962. 64 с.; *Андреев Ю.В.* Архаическая Спарта. Искусство и Политика. СПб.: Нестор-История, 2008. С. 222–224.
- 34 *Vernant J.P., Vidal-Naquet P.* Myth and Tragedy in Ancient Greece. N. Y.: Zone Books, 1990. P. 199.
- 35 *Wiles D.* The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 74–77.
- 36 *Calame C.* Op. cit. P. 131.
- 37 *Wiles D.* Op. cit. P. 184. Pl. 6.
- 38 Ibid. P. 134.
- 39 *Аристотель.* О возникновении животных. М., 2012 (репринт). 249 с.
- 40 *Turner V.* Op. cit. P. 21–58.

- ⁴¹ Цит. по: *Turner V.* Op. cit: *Gennep A. van.* The rites of Passage. L.: Routledge and Kegan Poul, 1960.
- ⁴² Гомеровы гимны. Гимн VII. Дионис и разбойники [Электронный ресурс] // История Древнего Рима. URL: <http://ancientrome.ru/antlittr/homer/hymn/dionis.htm> (дата обращения: 06.10.2014).
- ⁴³ Тайная Вечеря [Электронный ресурс] // Русская икона. URL: http://www.guicon.ru/arts-new/fresco/1x1-dtl/freska/tajnaya_vecherya/ (Дата обращения 20.10.2014).
- ⁴⁴ *Аспра-Варδαβακη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Η Μονή της Παντανασσας στον Μυστρα. Εμπορτη Τραπεσα της Ελλάδος. Αθена, 2005. Ρ. 55–64; *Dufrenne S.* Les Programmes Iconographiques des Églises Byzantines de Mistra. Ρ., 1970. 83 ρ.
- ⁴⁵ *Mouriki D.* Op. cit. Ρ. 316.
- ⁴⁶ *Медведев И.П.* Византийский гуманизм XIV–XV вв. СПб.: Алетея, 1997. С. 154.
- ⁴⁷ *Runciman S.* The lost capital of Byzantium. Cambridge: Harvard University Press, 2009. Ρ. 102–104.
- ⁴⁸ *Медведев И.П.* Указ. соч. С. 19–22.
- ⁴⁹ *Emmanuel M.* Religious Imagery in Mystra. Donors and Iconographic Programs // Material Culture and Well-being in Byzantium (400–1453). Proceedings of the International conference (Cambridge, 8–10 September 2001). Wien, 2007. Ρ. 125.
- ⁵⁰ *Аспра-Варδαβακη Μ., Εμμανουήλ Μ.* Op. cit. 350 ρ.

К ПРОБЛЕМЕ «ОТКРЫТОГО»
ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ:
«НУЖНА ДРАМАТИЧЕСКАЯ АКТРИСА (ЛЕС)»
И «ПРЕДПОСЛЕДНИЙ КОНЦЕРТ
АЛИСЫ В СТРАНЕ ЧУДЕС» Ю. ПОГРЕБНИЧКО

В статье предпринимается попытка применить исследовательский инструментарий, предложенный Умберто Эко в его книге «Роль читателя» (понятие «М-зрителя» по аналогии с «М-читателем»; оппозицию открытого и закрытого произведения; категорию «прерывности») для описания сложного поля интерпретационного сотрудничества, создаваемого между зрителями и зрелищем в спектаклях режиссера Юрия Погребничко. В качестве гипотезы выдвигается идея о том, что постановки Погребничко «Нужна драматическая актриса (Лес)» и «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес» представляют собой образцы «открытости» театральных текстов.

Ключевые слова: театр, спектакль, коммуникация, зритель, интерпретация, открытое произведение.

Фигура зрителя (а также связанные с ней понятия «восприятие», «коммуникация» и др.) становится в последние десятилетия одной из главных проблем и предметов интереса в театральных исследованиях. Анализ ее представляется крайне затруднительным. Один из возможных путей здесь – попытка ввести в поле разговора о театральной коммуникации фигуру «воображаемого зрителя», или, по Умберто Эко, модель зрителя, «М-зрителя» (по аналогии с «моделью читателя», «М-читателем»), как некоторое промежуточное звено между авторами спектакля и реальными зрителями, покупающими билеты в театр, и (прежде всего) как особую исследовательскую оптику, позволяющую рассматривать процессы коммуникации на новом уровне (в том числе поставить вопрос об «открытом» и «закрытом» театральном произведении). Описание «М-читателя» (по аналогии с этой моделью я хотела

бы говорить об «М-зрителе») можно найти в книге Умберто Эко «Роль читателя». Она увидела свет в США в 1979 г. и была издана на английском языке. В книгу вошли девять очерков, написанных в разные годы, начиная с 1959-го. Наиболее интересующая меня часть (Введение) была написана в завершении, как некоторое обобщение: в ней Эко задает общий масштаб проблемы для последующих более частных изысканий, проблемы «сотворческой роли адресата в интерпретировании сообщений»¹. Эко рассматривает, как и с помощью чего реципиент актуализирует тот или иной текст, и как текст задает границы интерпретации и «выбирает» себе читателя. Именно проблему интерпретационного сотрудничества спектакля и реципиента я хотела бы рассмотреть в дальнейшем на конкретных примерах режиссерских работ Юрия Погребничко.

Прежде всего, я хотела бы остановиться на названии театра, возглавляемого Юрием Погребничко вот уже двадцать пять лет, – «Около дома Станиславского». Слово «около» несет в себе сложный комплекс значений. «Около» значит в данном случае не просто близость (системе Станиславского, принципам «русского психологического театра»), скорее, речь о связи, но при этом о нахождении в принципиально иной плоскости. Я бы даже рискнула сопоставить «около» (в контексте названия театра Юрия Погребничко) с приставкой «пост», получившей такое большое распространение в современных исследованиях культуры. В этой связи можно вспомнить, что говорит Лиотар о приставке «пост» в словах «постмодернизм» и «постсовременность»: «...приставка “пост” в слове “постмодерн”, понятая подобным образом, обозначает не движение типа *come back, flash back, feed back*, т. е. движение повторения, но некий “*ана*-процесс”, процесс анализа, анамнеза, аналогии и анаморфозы, который перерабатывает нечто “первозабывтое”»². (Как кажется, неологизм переводчика «первозабывтое» как нельзя лучше подходит именно к описанию системы Станиславского в той форме, в которой она бытует сегодня во многих театральных вузах и театрах.)

Примерно о том же пишет Леман, поясняя вводимый им термин «постдраматический» и значение приставки «пост» в нем: «Постдраматический театр можно описать так: члены или ветви драматического организма – даже если речь идет об умирающем материале, продолжают сохраняться и образуют как бы пространство воспоминания, которое одновременно – в двойственном смысле – и “вспыхивает”, и “взрывается”»³. Если мы проводим аналогию с театром «Около» дома Станиславского, акцент в данном случае должен быть сделан не на характеристике системы Станиславского

как «умирающего» материала, а на сложном пространстве «воспоминания» об истории театра, в котором не работают привычные логические оппозиции (например, «театр переживания» – «театр представления»).

Нужно отметить, что сам Погребничко, конечно, избегает патетических рассуждений о значении названия созданного им театра, предпочитая *как будто* переводить все с высокого концептуального уровня на уровень фонетической игры, свойственной, например, обэриутам. О заглавном слове «около» режиссер говорит: «Три “о” хорошо звучит. Можно сказать: “Екалэ”. Простое короткое русское слово»⁴. Такое избегание, конечно, не значит, что приведенные выше понятия «постмодерного» и «постдраматического» не будут работать в случае «Около». Как раз наоборот: эти парадигмы исключают «большие нарративы» и удобные, «гладкие», логичные концепции.

Особенность сложного и долгого театрального пути Юрия Погребничко в том, что он неоднократно возвращается к важным для него пьесам. Среди них «Лес» А.Н. Островского. Первый раз Погребничко обратился к этому тексту в условно «периферийный» период: в советское время художественный руководитель «Около» ставил в Петропавловске-Камчатском, Шахтах, Красноярске, Калининe, Лысьве, Кимрах, Киеве, Брянске.

Потом «Лес» парадоксальным и трагическим образом был трижды поставлен в Москве (в связи с различными обстоятельствами: гибелью артиста, исполнявшего главную роль, затем – пожаром, уничтожившим декорацию). Первую постановку домосковского периода критик Дина Годер описывает так: «Когда Погребничко ставил “Лес”, в центре сцены торчала вышка охранника, которую превращали то в еще одни подмости, то в ложу. А в финале всех героев те же люди в телогрейках и ушанках запирали в дощатом бараке, а может быть, в вагоне с узким оконцем и недвусмысленным лагерным номером на стене»⁵. В спектакле, который можно увидеть сегодня, пространственное решение очень похоже. Возможно, внешне конструкция, помещаемая на сцене, даже не изменилась вовсе. Однако читается она совершенно по-другому – или, в терминологии Эко, предлагает множество других возможностей к прочтению. Это считается и Диной Годер: «Лагерная тема отошла на задний план, а главной стал такой важный для Погребничко мотив провинциального актерства»⁶. Но в данном случае мы имеем дело с довольно распространенным в современной критике пересказом «сути» постановки. Я же хотела бы попытаться разобраться в том, как именно один «мотив»

сменяет другой в спектаклях, вернее, как зрителю дается возможность выбирать из множества мотивов.

Обратимся к описанной деревянной конструкции. Она может читаться как лагерная вышка, потому что подобный вариант (или этот код) заложен также и в костюмах (постоянно описываемые в различных рецензиях ватники и ушанки), и в финальной песне Владимира Высоцкого «Желтые огни», несущей в себе память о вызове советской системе. Но эта возможность прочтения, конечно, не единственная.

Следующая «интерпретационная тропинка», по которой может пойти зритель – это, как ни парадоксально, ассоциации с театром елизаветинской поры и, в первую очередь, с шекспировским театром «Глобус». Для подтверждения этого сравнения можно привести описание елизаветинской сцены из знаменитой книги А. Дживелегова и Г. Бояджијева, давно ставшей театроведческой классикой: «Это был деревянный помост, утвержденный на невысоких очень прочных столбах. Внизу он был обит досками, а по просцениуму огражден низеньким решетчатым барьером. Передняя его часть не соприкасалась с боковыми галлереями. ... Задняя сторона сцены примыкала к галлерее, вбирая ее в систему сценической конструкции. Нижний ярус ее, иногда снабженный особым занавесом, становился глубинной частью сцены. Просцениум выступал из-под крыши»⁷.

Конечно, ассоциация с «Глобусом» не просто возникает как некоторый образ, она активно «работает» в спектакле. «Лес» Погребничко начинается с выхода невеселого немолодого персонажа с опущенными плечами (впоследствии он окажется трагиком Аркадием Несчастливцевым, в третьей московской версии, идущей по сей день, эту роль исполняет Алексей Левинский). Голосом тихим и, если позволить себе метафору, как будто запылившимся в долгом пути, тусклым, надтреснутым он бормочет строки из «Гамлета».

Сценографическая ассоциация с «Глобусом» начинает дополняться новыми смыслами и сюжетами с первых минут спектакля. И дальше цитаты из Шекспира звучат на протяжении всей постановки. Левинский успевает сыграть меньше чем за три часа сценического действия и актера Несчастливцева, и, собственно, его роль-мечту Гамлета (сыграть принца датского тихо, как будто ни для кого). И образы эти накладываются друг на друга так же сложно, как смыслы в случае со сценической конструкцией.

Конечно, устройство сцены, включающей несколько ярусов или уровней, само по себе может «читаться» определенным образом – не с позиций отсылок и аллюзий, а семиотически. Так, в

начале 20-х гг. XX в. шекспировед, филолог-романист А.А. Смирнов пишет все о той же елизаветинской сцене: «Верхняя сцена, где разыгрывались часто картины интимные, значительные, роковые, помимо передачи реальной высоты, имела также и “психологическую высоту”. Зритель “воздевал” взор, устремлял его в верхнюю, высшую плоскость жизни, созерцая свидание любящих в “Ромео и Джульетте”, смерть Клеопатры там, наверху (куда к ней на веревках поднимают умирающего Антония), Отелло, убивающего Дездемону»⁸.

Эта «психологическая высота» (точнее, некоторое особое, внебытовое измерение) считается и в мизансценах спектакля Погребничко. При этом, чтобы понять «высоту», зрителю совсем не обязательно помнить или знать о театре эпохи Шекспира – такая интерпретация вполне может быть автономной. Для особого пространства «верхней сцены» Погребничко даже придумывает специальную героиню – Актрису на балконе (название для конструкции, данное самими авторами постановки, и оно вполне нейтрально, и потому многозначно). Актриса на балконе – задумчивая, тихая и, конечно, несколько «отдельная» от основного действия. Она смотрит на происходящее на сцене и дает очень редкие комментарии.

На роль Аксюши, той самой искомой будущей «драматической актрисы», прямо на глазах зрителя «пробуются» молодые артистки труппы «Около», ученицы Погребничко, и одной из них выпадает удача сыграть эту роль. Они молоды и отчаянно стремятся быть включенными в игру, в сценическое «здесь и сейчас». А Актриса на балконе, как кажется, находится в другом временном измерении (именно поэтому мне важно было отметить, что Елена Павлова, исполняющая эту роль, работает с Погребничко с самого его прихода в этот театр, что она непосредственно пережила всю историю театра «Около»). И горизонт восприятия Актрисы на балконе в ее «отдельности» как будто шире горизонтов персонажей, находящихся внутри истории. Можно предположить, что Актриса на балконе появилась в третьей московской редакции «Леса» как напоминание, как отсылка к предыдущим вариантам – впрочем, это лишь одно из гипотетических прочтений. Таким образом, семантическая граница между сценой и «балконом» оказывается очень важной: по сути, на сцене представлено два мира, два времени. И этот смысловой пласт не связан напрямую ни с отсылками к лагерной тематике, ни с ассоциациями с шекспировским «Глобусом» – он открывает еще одну возможность для зрительских интерпретаций.

Далее можно говорить о том, что у отдельных зрителей в связи с этой сценической конструкцией и «Актрисой на балконе» могут возникать свои ассоциации. Например, фольклорные, сказочные: с девицей в высоком тереме (эту гипотетическую ассоциацию могут вызвать деревянная фактура конструкции и отрешенный, по-васнецовски томный вид персонажа). И здесь уместно вспомнить слова из интервью Юрия Погребничко: «А отзывается ли это чувство (чувство, вкладываемое создателями постановки. – Г. Ш.) в ком-то еще, этого ты никак не проверишь, судить можно только по себе»⁹. Конечно же, описать все возможные интерпретации «открытого» произведения невозможно. Согласно Эко, тот, кто пытается анализировать подобного рода тексты, скорее должен показать, как именно устроена их многозначность и «открытость», нежели чем пытаться каталогизировать все возможные прочтения.

В «Роли читателя» Эко останавливается на вопросе о зрительских/читательских компетенциях. Спектакль Погребничко являет пример того, как необходимые для вступления в поле коммуникации зрительские компетенции вырабатываются, «воспитываются» на протяжении спектакля (в данном случае речь о компетенциях взаимодействия с театральной условностью). Артист Анатолий Егоров исполняет в спектакле две роли – Счастливец и Гурмыжской (нужно отметить, что все женские роли в пьесе Островского, кроме Аксюши, у Погребничко играют мужчины – и это не только обостряет заглавную проблему поиска «драматической актрисы», но и работает в поле отсылок к шекспировскому театру, о котором говорилось выше).

Сначала «переключения» от одного персонажа к другому происходят с серьезным переодеванием, так, что кто-то из зрителей может и не заметить того, что Егоров един в двух лицах. Но затем, шаг за шагом, уровень условности возрастает, игра становится беззастенчиво открытой, а к зрительскому воображению предъявляются все большие требования – Егоров-Счастливец едва ли не на глазах зрителей надевает несколько деталей костюма Гурмыжской – и так переходит от одного персонажа к другому. Кажется, здесь, в этой «школе условности», кроется один из ответов на вопрос о том, почему Погребничко постоянно обращается к «Лесу» Островского. Пьеса об актерах и театре превращается в «Около» в спектакль про театр, причем не в значении иллюстративном (тема театра, конечно же, заявлена в данном случае на уровне текста, «первоисточника» Островского), а в более сложном, собственно сценическом. Постановка Погребничко – метатеатральное произведение, в котором режиссеру удастся рассказать и об истории те-

атра (и театра «Около» в частности), и о своем сценическом кредо, меняющемся во времени.

Помимо описанных выше в связи со спектаклем «Нужна драматическая актриса (Лес)» черт «открытого» произведения (осознанно заложенная множественность, стремящаяся к бесконечности, интерпретаций, обучение зрителя в процессе новым компетенциям), важно обратить внимание на такую характеристику «открытого» произведения, описанную Умберто Эко, как «прерывность». Эко пишет: «Этой интеллектуальной атмосфере (в которой зарождался феномен «открытого» произведения. – Г. Ш.) вполне соответствует поэтика “открытого” произведения: она утверждает такие произведения искусства, которые освобождены от необходимых и предвидимых выводов, произведения, в которых свобода исполнителя – это часть той *прерывности* (*discontinuity*, *discontinuità*), которую современная физика признает уже не как дезориентирующий фактор, а как неустранимый аспект любой процедуры научной верификации и как верифицируемую картину событий в субатомном мире»¹⁰. При этом категория прерывности, согласно Эко, связана с нарушением принципа причинности и двусмысленной логики («или – или»).

Особого рода «прерывность», как кажется, можно найти и в спектаклях «Около» – она составляет важную часть художественного мира Погребничко. Проиллюстрировать и прокомментировать, что я имею в данном случае в виду, можно было бы и на примере «Леса». Однако я хотела бы сделать это на примере спектакля «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес», в котором театральная «прерывность» получила, пожалуй, наиболее полное воплощение.

Хотя в программке и значится, что этот спектакль поставлен «по мотивам сказок Льюиса Кэрролла», это, конечно, некоторое лукавство Погребничко. В действительности вербальный текст постановки представляет собой сложную мозаику очень разных текстов, цитат, отсылок, аллюзий: из Кэрролла, Чехова, Саши Соколова, Всеволода Некрасова, Пушкина... В их соединении нельзя проследить привычную логику театрально-литературных монтажей: эти произведения не «соединяются» ни тематически, ни по времени создания. Но все-таки соединяя их, Погребничко создает сложное смысловое поле. В выбранных авторах, названиях и цитатах, составивших ткань постановки, в первую очередь ощущим личный выбор и личные пристрастия режиссера. Все это вещи настолько сокровенные, что «изначальный» смысл, заложенный в композицию Погребничко, вероятно, не удастся никогда и нико-

му – подобная постановка задачи изначально утопична. Однако это не исключает того (и даже, напротив, провоцирует то), что каждый сидящий в зале зритель собирает мозаичную и в этом смысле «прерывную» историю по-своему, сам преодолевает «прерывность», создавая свой вариант постановки.

Сама по себе сказка Кэрролла (вернее, обе сказки: у Погребничко задействованы истории и о Стране чудес, и о Зазеркалье) построена скорее по кумулятивному принципу – в них нет линейного сюжета, нет того, что на языке теории драмы называется завязкой, кульминацией и развязкой. Есть лишь череда встреч с разными героями: Гусеницей, Шляпником, Мартовским Зайцем, Чеширским котом, черепахой Квази... Погребничко делает «сюжет» (в случае со спектаклем театра «Около» это слово может быть употреблено, кажется, только в кавычках и с определенными пояснениями) еще более разреженным, наполняет его повторами и «отступлениями». А Алиса здесь вообще никуда не идет – большую часть времени она сидит неподвижно, наблюдая за постоянно прерываемым судом над Валетом.

В начале спектакля прелестная юная девочка-девушка Алиса (Мария Погребничко) ведет переговоры на языке жестов с другой Алисой – Алексеем Левинским (тем самым исполнителем роли Гамлета-Несчастливцева в «Лесе»). Конечно, они не могут общаться словами, в том числе потому, что слова слишком прямы и однозначны, не говоря уже о том, насколько они были скомпрометированы и как были разоблачены в XX в. А потом взрослый, седовласый, негромкий Левинский в полосатой пижаме и нелепом шарфике поверх нее, с потертым чемоданом отправляется в свою Страну чудес. Страна эта, как это часто бывает у Погребничко, на вид неказиста, а по атмосфере не очень дружелюбна.

Здесь половина персонажей похожа на лагерных заключенных (по крайней мере, ходит с характерно заложенными за спину руками), а вторая половина – на надзирателей. Но «похожесть» у Погребничко никогда не означает полной смысловой идентификации. Скорее, напротив, Погребничко берет узнаваемые детали, предметы, вообще знаки – и разрушает их, переводит из поля циркуляции привычных (часто заштампованных) смыслов в поле, в котором означающее встречается с означаемым, а предметы на сцене «значат» самой своей фактурой и формой. И чем более идеологически нагружен предмет, тем поразительнее и острее такое его «опустошение» и возвращение в новом качестве – в качестве, в первую очередь, универсальном.

Например, можно вспомнить персонажей, обозначенных в программке как Тру-ля-ля (Татьяна Токарева), Тра-ля-ля (Елена

Павлова) и Валет (Татьяна Лосева). Они одеты в подобие военной формы, которая отсылает, как кажется, к форме СС. При этом никакими зверствами на сцене они, конечно же, не занимаются (хотя каждый из персонажей «Алисы» в определенном смысле жесток, как жесток каждый другой, каждый «не-ты»), более того, в ситуации суда с обвиняемыми и представителями власти каждый из них оказывается то в одной, то в другой позиции. Итак, никаких намеков на СС в действиях, зато эти персонажи, например, долго («неоправданно» долго с позиций традиционного или, по Леману, драматического театра) поедают суп из чашек. Или танцуют по очереди под веселый популярный британский мотивчик – каждая сообразно своему характеру. В общем, ведут себя вполне абсурдно, как и положено, и при этом умудряются вызвать сочувствие своей нелепостью. И в какой-то момент ассоциация с СС перестает «бить в глаза» – и зритель начинает замечать саму фактуру, силуэт этой формы (кстати, напоминающий, кроме всего прочего, о прозодежде Мейерхольда) – как будто по-новому. Каким словом определить эту работу Погребничко со знаками? Подходит ли в полной мере выбранное выражение «разрушение структуры знака» из статьи Ролана Барта «Эффект реальности»? Можно ли здесь говорить о деконструкции Деррида? Так или иначе, искания Погребничко, отказывающегося в интервью от любых концепций и объяснений, оказываются, по сути, созвучными современным культурологическим исследованиям.

В заключение я хотела бы сказать о том, что спектакль «Предпоследний концерт Алисы в Стране чудес», долгожитель в репертуаре и, пожалуй, один из «программных» спектаклей театра «Около», несет невероятно мощный заряд «открытости» в самом своем названии и замысле. На протяжении действия спектакля герои исполняют песни (очень разные: лагерный фольклор и композиции на стихи Саши Соколова, например) и постоянно спрашивают Алису, будет ли она участвовать в концерте у Герцогини? Алиса отвечает, что ее пока не приглашали, на что ей неизменно отвечают: «Значит, до встречи». Стоит ли говорить о том, что этот концерт так и не состоится, а в крайней мере, в рамках постановки. Он всегда только предполагается и ожидается (спектакль «открыт» еще и во времени), а каким он будет, этот воображаемый концерт, или, вернее, каким бы он мог быть – решать и домысливать каждому зрителю. Очевидно, что в подобном образом сконструированной ситуации сколько зрителей, столько и концертов. И это крайне характерно для «открытых» постановок Юрия Погребничко.

- ¹ *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб., 2007. С. 9.
- ² *Лиотар Ж.-Ф.* Заметка о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 60.
- ³ *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М., 2013. С. 45–46.
- ⁴ См.: *Годер Д.* Жестокий романтик // Итоги. 2000. № 21.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Там же.
- ⁷ *Бояджиев Г., Дживелегов А.* История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л., 1941. С. 103.
- ⁸ *Смирнов А.* Английский театр в эпоху Шекспира // Очерки по истории европейского театра. СПб., 1923. С. 177.
- ⁹ *Погребничко Ю.* Театр, может, штука и никчемная, но какая-то легкая... Как цветы [Электронный ресурс] // Afisha.ru. URL: <http://vozduh.afisha.ru/art/teatr-mozhet-shtuka-i-nikchemnaya-no-kakayato-legkaya-nu-kak-cvety/> (дата обращения: 17.12.2014).
- ¹⁰ *Эко У.* Указ. соч. С. 103.

ОНТОЛОГИЯ КИНО И ДЕОНТОЛОГИЗАЦИЯ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

Статья посвящена описанию ключевых аспектов деонтологизации кинематографического материала – такого рода трансформации онтологического содержания фиксируемого, в результате которой связь между ним и экранной формой зафиксированного теряет полноту онтологического соответствия.

Ключевые слова: методология кино, онтология кино, деонтологизация кино, деонтологизация кинематографического материала.

Если в рамках киноведческих исследований не актуализировать вопрос наличия у кино уникальной онтологии, то по большому счету вся проблематика исследования фильмов – это сугубо вопрос интерпретации знаков вне или в рамках того или иного предметного дискурса: внешнего, связанного с автономными дисциплинарными предметностями (философия, культурология, психология и т. д.), или же внутреннего, порождаемого продуктами внутрисистемной (в границах кинематографа – системы деятельности) специфической и в общем-то ненормированной деятельности по получению и организации знаний о кинематографе.

В то же время существует целый ряд вопросов, касающихся непосредственно онтологии кино, вернее – знаниевой сетки в ее отношении, которые до сих пор остаются не вполне, а то и вовсе неактуализированными. Одним из таких вопросов и является деонтологизация кинематографического материала – такого рода трансформация онтологического содержания фиксируемого, в результате которой связь между ним и экранной формой зафиксированного теряет полноту онтологического соответствия.

I. Онтологическое и моделируемое содержание кинематографического материала

Несмотря на то что «онтологическая теория кино» прочно связана с именем Андре Базена, можно уверенно сказать, что французский теоретик не столько прояснил онтологический аспект кинематографа (он его мощно актуализировал), сколько внес определенную сумятицу в его понимание. Если мы обратимся к работам самого Базена¹, а также к результатам их распродумывания², то мы увидим, что французский теоретик, при понимании принципиальной разницы между ними, постоянно смешивает два совершенно отличных понятия: онтологическое содержание и моделируемое содержание кинематографического материала. Например, в случае довлеющего моделирующего воздействия субъекта-автора на фиксируемое Базен однозначно говорит о потере получаемым кинематографическим материалом онтологичности, то есть о его деонтологизации, тогда как речь идет исключительно о характере получения моделируемого содержания³. Без принципиального же разделения этих понятий совершенно невозможно говорить об истинной деонтологизации кинематографического материала.

Если обратиться к достаточно формализованной теоретической модели онтологии кино⁴, то можно однозначно установить, что онтологическое содержание кинематографического материала связано с физическим процессом фиксации техническим аппаратом отдельных элементов формы, разворачивающегося в зоне его «внимания» ситуационного континуума, а моделируемое содержание – с воздействием субъекта-автора на аппарат фиксации, а также на внутрикадровое пространство до и непосредственно в момент фиксации. В то же время каково бы ни было это моделирующее воздействие – между фиксируемым, зафиксированным и его экранной формой может быть установлена связь в форме онтологического соответствия. А то, что, например, игру актера в студийных декорациях (онтологическое содержание) доверчивый зритель принимает за некую действительность – бытование принца датского в замке Эльсинор (моделируемое содержание), то это уже проблема не онтологии кино, а психологии зрительского восприятия. Или же то, что что-то одно в результате преднамеренной или случайной фальсификации выдается за нечто другое – чисто этический вопрос взаимоотношений между автором и зрителями.

Это первый чрезвычайно важный аспект, который требовалось прояснить прежде, чем начать разговор непосредственно о деонтологизации кинематографического материала.

II. Онтологическая целостность кинематографического материала

Говоря о кинематографическом материале, подразумевается нечто получаемое с использованием технического аппарата фиксации. Причем обязательным условием является наличие визуальной составляющей, которая в процессе актуализации получает форму двухмерного/псевдотрехмерного изображения, создающего иллюзию развертывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума. В противном случае в итоге мы будем иметь дело уже не с кинематографическим материалом, а, например, с фотографическим материалом (при наличии формы двухмерного изображения при актуализации фотографии отсутствует иллюзия развертывания-движения материально-пространственной формы ситуационного континуума во времени, соответствующей материально-пространственной форме фиксируемого ситуационного континуума) или с аудиоматериалом (будучи элементом материально-пространственной формы ситуационного континуума звук при актуализации, понятное дело, не получает форму изображения).

В то же время звук наравне с изображением (выражением формы пространственных объектов, приобретающих за счет кинематографической иллюзии пространственно-временную протяженность) – полноценный элемент материально-пространственной формы ситуационного континуума, доступной для фиксации техническим аппаратом, в отличие, например, от запахов, температуры, влажности и т. д., которые, при потенциальной возможности их фиксации, являются выражением *состояния* ситуационного континуума, выражаемого в кинематографическом материале через два элемента его онтологической целостности – изображение и звук.

С другой же стороны, точно так же, как отсутствие звуковой составляющей при наличии зафиксированного изображения подразумевает его потенциальное наличие, отсутствие изображения при наличии зафиксированного звука говорит точно о том же. И, таким образом, говоря об обязательном условии для кинематографического материала наличия визуальной составляющей, мы следуем не столько за формальной логикой, сколько за определенной традицией, связанной с практическим применением зафиксированного материала в рамках кинематографа – системы деятельности.

В рамках настоящей работы, в которой мы все-таки изначально говорим об онтологии кино – это вполне допустимо. Однако если нам придется вести более общий разговор об онтологии средств механической фиксации материально-пространственной формы ситуационного континуума, то, безусловно, это замечание необходимо будет учитывать.

И это второй важнейший аспект, без которого уяснение вопроса о деонтологизации кинематографического материала было бы невозможным.

III. Деонтологизация кинематографического материала

Во-первых, необходимо сказать о том, что доказательно не будет являться деонтологизацией кинематографического материала. Деонтологизацией не будет являться неполнота фиксации элементов материально-пространственной формы ситуационного континуума – отсутствие звука (заметим в скобках – и изображения), цвета, расфокус изображения, недо- или переэкспозиция, не говоря уже о упомянутых выше характеристиках состояния элементов материально-пространственной формы ситуационного континуума – запах, температура, влажность и т. д. Всё это естественным образом списывается на ограничение функциональных возможностей аппарата фиксации, которые никоим образом не влияют на установление между фиксируемым, зафиксированным и его экранной формой связи в форме полного онтологического соответствия.

Из этого можно сделать самое общее заключение о том, что же будет являться деонтологизацией кинематографического материала: деонтологизация кинематографического материала – это любое воздействие на зафиксированное или на процесс актуализации зафиксированного, в результате которого нарушается связь в форме прямого онтологического соответствия между фиксируемым, зафиксированным и его экранной формой.

Исходя из наличествующего опыта анализа процессов фильмопроизводства, связанных непосредственно с процессом фиксации и с процессами манипуляций с зафиксированным, можно определить, что наличествуют как минимум три основных вида деонтологизации кинематографического материала, первый из которых возникает вследствие несоответствия онтологического «ритма» между фиксируемым ситуационным континуумом и экранной

формой зафиксированного, второй вид образуется в связи с несоответствием элементов целостности онтологического содержания, а третий – связан с трансформацией элементов онтологического содержания. Рассмотрим перечисленные виды деонтологизации кинематографического материала по отдельности.

IV. Первый вид деонтологизации кинематографического материала

Процесс фиксации материально-пространственной формы ситуационного континуума, одним из свойств которого является его саморазвертывание во временном измерении, связан с определенным временным «шагом», с которым технический аппарат осуществляет его фиксацию. Это с одной стороны. А с другой стороны, процесс актуализации зафиксированного – его перевод в экранную форму также связан с определенным временным «шагом». Несовпадение этих «шагов» приводит к несоответствию онтологического «ритма» между фиксируемым и экранной формой зафиксированного, что приводит к нарушению между ними связи в форме прямого онтологического соответствия, а следовательно, деонтологизирует наличествующий кинематографический материал.

В качестве самого яркого примера этого вида деонтологизации можно привести актуализацию фотографического изображения: «шаг» фиксации техническим аппаратом саморазвертывания материально-пространственной формы ситуационного континуума фиксируемого равен той или иной доле секунды, в то же время актуализация фотографии – равна потенциально бесконечному количеству времени, в течение которого она демонстрируется в том или ином формате, но никак не в «шаг», равный доле секунды. Таким образом, можно сделать чрезвычайно важное заключение, связанное уже не столько с кинематографическим материалом и его деонтологизацией, а с онтологией фотографии: процесс актуализации фотографии тотально деонтологизирует ее.

Если же обратиться к распространенным ситуациям деонтологизации непосредственно кинематографического материала, связанным с несоответствием онтологического «ритма» между фиксируемым ситуационным континуумом и экранной формой зафиксированного, то это будут случаи использования при актуализации зафиксированного замедления или же ускорения ритмического «шага».

V. Второй вид деонтологизации кинематографического материала

Если принимать за онтологическую целостность кинематографического материала потенциальное единство двух элементов – изображения и звука (что мы и сделали ранее), то в случае, если один из элементов данного единства онтологически будет не соответствовать другому элементу, второй элемент также будет не соответствовать первому, и, таким образом, друг на друга они будут оказывать деонтологизирующее воздействие, во-первых, нарушающее потенциальную целостность кинематографического материала, а во-вторых, при актуализации зафиксированного делающее невозможным установление связи в форме онтологического соответствия между фиксируемым и экранной формой зафиксированного.

Проще говоря, если изображение было зафиксировано в одно время, а звук в другое, то при их соединении будет возникать несоответствие элементов целостности онтологического содержания: звук будет деонтологизировать изображение, а изображение – звук.

Несмотря на то что выше мы уже это оговаривали, важно подчеркнуть, что речь здесь идет исключительно об онтологическом содержании! С помощью моделирующей трансформации онтологических элементов (изображения и/или звука) можно добиться формального соответствия между ними на уровне моделируемого содержания (звук соответствует изображению, изображение соответствует звуку), но это никаким образом не повлияет на изменения характера отношения между актуализированной формой зафиксированного и соответствующим ей фиксируемым, вернее даже фиксируемыми (для изображения и звука будет свое фиксируемое) – между ними будет отсутствовать связь в форме прямого онтологического соответствия.

В то же время к данному виду деонтологизации должны быть отнесены случаи нарушения онтологической целостности внутри самих онтологических элементов: для изображения – это всевозможные случаи совмещения как минимум двух онтологически самостоятельных изображений (двойная экспозиция, рирпроекция), для звука – совмещение двух и более волн, онтологически не соответствующих друг другу.

VI. Третий вид деонтологизации кинематографического материала

Любое трансформирующее воздействие на элементы онтологической целостности кинематографического материала, в результате реализации которого между получаемым и соответствующим трансформируемому фиксируемым нарушается связь в форме прямого онтологического соответствия, может быть охарактеризовано как деонтологизация кинематографического материала.

Главным образом данный вид деонтологизации связан с появлением и распространением компьютерных технологий, позволяющих трансформировать наличествующее онтологическое содержание кинематографического материала. Однако при этом, в результате трансформации фрагментов того или иного элемента онтологической целостности (изображения или звука), тотальной трансформации их не происходит, в противном случае мы должны были бы заключить, что тогда мы имеем дело уже не с кинематографическим материалом, а с чем-то иным – материалом рукотворным (собственно, к чему постепенно и склоняется кинопромышленность), однако в таком случае – в случае полного отказа при создании фильма от зафиксированного – необходимо будет констатировать переход к совершенно иному виду деятельности.

В связи с этим можно сказать, что в результате трансформации элементов онтологической целостности кинематографического материала, при нарушении связи в форме прямого онтологического соответствия, между фиксируемым и актуализируемой формой зафиксированного, можно установить отношение в форме прямого *неполного* онтологического соответствия.

Из вышесказанного возникает странный вывод, связанный с тем, что данный вид деонтологизации, несмотря на то что, по крайней мере, при восприятии кинематографического материала, трансформированного таким образом, он может показаться наиболее мощным инструментом деонтологизации по сравнению с первыми двумя видами, оказывается не таким тотальным: в конечном счете фрагментарность онтологического содержания, окруженного содержанием рукотворным (смоделированным не кинематографическими средствами), может быть рассмотрена как результат технической ограниченности аппарата фиксации (при этом не имеет никакого значения тот факт, что данное ограничение было наложено на материал не в процессе фиксации, а на этапе манипулирования им).

VII. Восприятие субъектом-зрителем деонтологизированного кинематографического материала

Рассматривая основные аспекты деонтологизации кинематографического материала исключительно в теоретическом ключе и вне вопроса восприятия актуализированной формы зафиксированного в любом его состоянии субъектом-зрителем, изначально было понятно, что включение человека в рассмотрение данной проблемы требует несколько иных исследовательских подходов и методов, выходящих за рамки киноведческой компетенции. В условиях ограниченности познания гуманитарными методами эта проблема оказывается принципиально концептуальна, то есть предметна – субъективна.

В теоретическом построении онтологии кино с использованием метапарадигмального подхода ключевым моментом, связанным с субъектом-зрителем, было то, что удалось описать процесс восприятия субъектом актуализированной формы зафиксированного, свидетелем которой он не был, и определить его как процесс трансцендентно-физиологический (то, что субъект-зритель мог только представить вследствие восприятия актуализированной формы зафиксированного, сообщается ему в качестве его реально пережитого)⁵. Однако для того, чтобы вывести это теоретическое построение на более высокий уровень научности, необходима определенная исследовательская программа, связанная с исследованием психофизиологического состояния человека в процессе восприятия кинематографического материала, в том числе с использованием и без различных видов деонтологизации.

В качестве рабочей гипотезы можно предположить, что при корректности проведенного исследования психофизиологический ответ человека на раздражитель в форме актуализированного кинематографического материала с различными дополнительными условиями (отсутствие деонтологизации, деонтологизация кинематографического материала с использованием различных видов деонтологизации), с учетом возможного влияния на зрительское восприятие моделируемого содержания, наличествующего в исходном онтологическом содержании, которое по возможности необходимо максимально деактивировать, будет разниться. И это, во-первых, докажет значимость работ, посвященных различным аспектам онтологии кино, а во-вторых, возможно, даст дополнительные инструменты для исследования онтологии кино в рамках киноведческих исследований.

Проблематизируя после сделанного теоретического описания ключевых аспектов деонтологизации кинематографического материала исследовательскую ситуацию, связанную с рассмотрением данного вопроса в контексте личности потенциального субъекта-зрителя, и предлагая последующее движение в сторону междисциплинарности – привлечения экспериментальной базы психофизиологии, необходимо тут же сделать чрезвычайно важную оговорку: возможный отрицательный результат психофизиологических экспериментов вовсе не будет означать доказательства ложности гипотезы, связанной с особым – трансцендентно-физиологическим – воздействием экранной формы зафиксированного на субъекта-зрителя, но выражением того, что или наличествующий на настоящее время технический инструментарий психофизиологических исследований просто-напросто не позволяет получить предполагаемый результат, либо, что такой результат вообще не может быть получен в рамках естественно-научной формы рациональности.

Примечания

- ¹ *Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T. 1: Ontologie et Langage. P.: Les Éditions du Cerf, 1958.*
- ² *Штейн С.Ю. Онтология кино в концепции Андре Базена: Дис. ... канд. искусствоведения. М.: Всерос. гос. ун-т кинематографии им. С.А. Герасимова, 2011.*
- ³ См., например: *Bazin A. Le Monde du silence // Bazin A. Qu'est-ce que le cinéma? T. 1. P. 59–64; Idem. Montage interdit // Ibid. P. 117–129.*
- ⁴ *Штейн С.Ю. Онтология кино и проблематизация ключевых вопросов теоретического киноведения // Артикульт. 2013. № 2 (10). С. 98–106.*
- ⁵ Там же. С. 100–102.

М.И. Яковлева

АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ В ОРНАМЕНТЕ МОНУМЕНТАЛЬНЫХ МОЗАИЧНЫХ АНСАМБЛЕЙ РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКОЙ ЭПОХИ

В статье рассматриваются взаимосвязи орнаментов, украшающих мозаики Кахрие джами, Фетхие джами (Константинополь) и церкви свв. Апостолов (Фессалоника) с орнаментальными мотивами, популярными в античную и раннехристианскую эпоху. Особенное внимание уделяется мозаичному убранству церкви свв. Апостолов, в котором трактовка орнаментальных мотивов носит чрезвычайно живописный, антикизирующий характер.

Ключевые слова: раннепалеологовское искусство, монументальные мозаичные ансамбли, орнамент.

Как уже неоднократно отмечалось исследователями византийского искусства, живопись эпохи палеологовского Ренессанса характеризуется широким обращением к эллинистической художественной традиции, активным использованием античных (либо восходивших к античным) образцов и изобразительных мотивов¹. Интерес мастеров раннепалеологовского периода к эллинистическому наследию наглядно проявился, в частности, и в орнаментах, украшающих монументальные мозаичные ансамбли Кахрие джами (1316–1321)² и Фетхие джами (ок. 1315)³ в Константинополе и церковь свв. Апостолов в Фессалонике (1310–1314)⁴.

Настоящая статья посвящена некоторым наблюдениям о характере ряда орнаментальных мотивов этих памятников, а также об их взаимосвязи с орнаментами античной и раннехристианской эпох. При этом, касаясь орнаментальных мотивов, применявшихся в искусстве Древней Греции и Древнего Рима, мы стремимся уделить более пристальное внимание напольным мозаикам, поскольку эта

область античного изобразительного искусства технически наиболее близка настенным мозаикам начала XIV в.

Статья состоит из двух частей, в первой из которых мы попытались дать общую характеристику использованных в рассматриваемых мозаичных ансамблях орнаментальных мотивов и декоративных принципов, восходящих к античной художественной традиции. Во второй части делается попытка обнаружить эллинистические истоки орнаментов, украшающих церковь свв. Апостолов в Фессалонике, в которой тяга мастеров к «натуроподобию» и сочности форм являет во всем блеске преемственность с великим искусством античности.

Мозаичные ансамбли церкви свв. Апостолов, Фетхие джами и Кахрие джами исключительно богаты орнаментальными мотивами (как флоральными, так и геометрическими), обрамляющими фигуративные изображения и заполняющими цезуры между ними. Некоторые из этих мотивов имеют чрезвычайно долгую историю существования, дойдя из античного художественного репертуара до начала XIV в. почти в неизменном виде. В частности, к ним относится воспроизведенный во всех трех памятниках орнамент «бегущая волна», в англоязычной традиции называемый *Vitruvian scroll* или *Vitruvian wave*⁵. В основном он используется как дополнение к флоральному орнаменту, например, в Кахрие джами и церкви свв. Апостолов окаймляет широкие бордюры с изображением листьев аканфа⁶. Этот орнаментальный мотив встречается уже в древнейших сохранившихся галечных мозаиках конца V–IV вв. до н. э., найденных в Коринфе, Олинфе и Эретрии. Упомянем самую раннюю из дошедших до наших дней декоративных мозаик, украшавшую т. н. «Баню кентавров» (*Centaur Bath*) в Олинфе (последняя четверть V в. до н. э.), простейшую геометрическую мозаику андрона «Дома комедийного актера» и дионисийскую сцену из андрона «Виллы Доброй судьбы» в Олинфе (обе – первая половина IV в. до н. э.), галечное изображение Фетиды верхом на гиппокампе из «Дома мозаик» в Эретрии (середина IV в. до н. э.)⁷.

Еще одним примером обращения к античным декоративным традициям является обильное применение в мозаичном ансамбле Кахрие джами меандра усложненного типа, структурным элементом которого выступает солярный знак – свастика. Эта разновидность меандра широко использовалась в художественных произведениях Древней Греции и Древнего Рима, начиная с периода архаики. Так, мы можем видеть его на фрагменте колонны, происходящем из святилища Афродиты в Навкратисе, датированном 520–500 гг. до н. э. (ныне – в Британском музее)⁸. В древнейшей

декоративной мозаике из т. н. «Бани кентавров» в Олинфе (последняя четверть V в. до н. э.) полоса меандра обрамляет центральную круглую эмблему с символом колеса и располагается между бордюрами из треугольников и «бегущей волны». В уже упоминавшейся нами мозаике из Эретрии середины IV в. до н. э. внешняя широкая полоса меандра прилегает к кайме с изображением битвы грифонов с аримаспами⁹. Разумеется, приведенными нами примерами далеко не ограничивается применение меандра этого усложненного типа в античную эпоху. Интересно, например, отметить, что он в изобилии украшает каймы одеяний кор афинского Акрополя¹⁰.

«Бегущая волна» и меандр входили в стандартный репертуар орнаментов, использовавшихся на протяжении всей античности, а затем усвоенных изобразительным языком раннехристианского и византийского искусства. Так, они присутствуют на обрамлениях люнетов и на бордюрах цилиндрических сводов в Мавзолее Галлы Плацидии в Равенне (вторая четверть V в.)¹¹. Меандр усложненного типа обрамляет мозаику с изображением Омовения ног в нартексе кафоликона монастыря Осиос Лукас (вторая четверть XI в.)¹². Оставаясь, таким образом, востребованными на протяжении всего периода развития византийской живописи, эти типы орнаментов вошли в монументальные мозаичные ансамбли раннепалеологовской эпохи почти без изменения своего первоначального характера.

Другие орнаментальные мотивы в монументальных мозаиках начала XIV в., не копирующие напрямую античные образцы, демонстрируют пример переосмысления их декоративных принципов. Так, пышные флоральные обрамления фигуративных изображений в Кахрие джами отсылают к бордюрам античных напольных мозаик, основу которых составляли растительные гирлянды. Таков, например, бордюр мозаики из триклиния дома Фавна в Помпеях (конец II в. до н. э.)¹³. Декоративная лента из сочно и натуралистично трактованных растительных побегов, перевитых лентами и обильно украшенных фруктами и театральными масками, окружает здесь центральное изображение крылатого младенца Диониса верхом на тигре. Традиция обрамления центрального фигуративного изображения обильным флоральным бордюром сохранялась на протяжении всей античности¹⁴ и обрела новую жизнь на почве ранневизантийского искусства. Об этом красноречиво свидетельствуют напольные мозаики Большого императорского дворца в Константинополе, исполненные во второй половине VI в. Здесь протяженную центральную часть мозаики с фризообразно расположенными, разрозненными фигуративными сценами об-

рамляет широкий (около 1,5 м) бордюр из завитков аканфа, между которыми помещаются фрукты, животные и маскароны¹⁵.

Интересен использованный в столичных памятниках прием размещения образов святых в медальонах, обрамленных стилизованными растительными побегам. Так, в мозаиках параклессия церкви Богородицы Паммакарисы (Фетхие джами) стилизованные побеги аканфа окружают медальоны с образами святых Антония Великого, Григория Просветителя, Игнатия Богоносца, обрамленные полосой геометрического ступенчатого орнамента¹⁶. Прием включения образов святых в обильное флоральное обрамление не является уникальной чертой раннепалеологовских ансамблей, он известен и по более ранним памятникам византийской монументальной живописи. Например, сильно стилизованный растительный орнамент окружает медальоны с изображениями апостолов, евангелистов, преподобных и святителей на крестовых сводах крипты кафоликона Осиос Лукас¹⁷. Близкий по характеру орнамент обрамляет медальоны с погрудными изображениями святых в церкви Св. Георгия Диасорита на о. Наксос (XI в.)¹⁸. Стилизованные листья аканфа окружали исполненные в технике мозаики медальоны с оплечными изображениями апостолов в церкви Панагии Канакарии на Кипре (вторая четверть VI в.)¹⁹.

Как нам представляется, в этом принципе орнаментации проявляется явное сходство с мотивом «населенной лозы», широко распространенным в позднеантичный и раннехристианский период. Так, в монументальных мозаиках Мавзолея Галлы Плацидии (вторая четверть V в.) и мозаиках нижнего яруса Баптистерия Православных (середина V в.) в Равенне ростовые фигуры пророков помещены в пышное обрамление из листьев и побегов аканфа²⁰. В мозаике, расположенной на своде церкви Санта-Констанца в Риме (ок. 337–351)²¹, прихотливые завитки виноградной лозы с развещающимися среди них путти окружают центральный медальон с фигуративным изображением²². Вариации мотива «населенной лозы» можно видеть и в более ранних памятниках, таких как мозаика с изображением Нептуна и аллегорий 4-х сезонов из Шеббы (сер. II в. н. э., в наст. вр. – в музее Бардо, Тунис), на которой олицетворения четырех времен года расположены в овальных обрамлениях, образованных растительными побегам²³.

Общее для мастеров-мозаичистов эпохи палеологовского Ренессанса стремление к обогащению художественного репертуара за счет использования античных орнаментов и декоративных схем не всегда подкреплялось антикизирующей манерой исполнения. Поэтому особый интерес, на наш взгляд, представляет мозаичное

убранство церкви свв. Апостолов в Фессалонике, являющее блестящий пример возрождения античных традиций сочной, живой и чрезвычайно живописной трактовки декоративных мотивов.

Церковь, бывшая ранее кафоликоном крупного монастыря, построена между 1310–1314 гг. по заказу константинопольского патриарха Нифонта I и представляет собой крестово-купольный храм на четырех колонках, с нартексом и тремя галереями, окружающими центральное пространство с севера, запада и юга²⁴. В соответствии с первоначальным замыслом ктитора, мозаики должны были украсить всю верхнюю часть наоса выше проходящего на уровне импостов колонн каменного карниза, однако по причине свержения патриарха с престола мозаичная декорация не была закончена, и алтарная часть (верх апсиды и вима) осталась полностью лишенной живописного убранства²⁵. Мозаики сильно пострадали во время переделки церкви в мечеть между 1520–1530 гг., когда все золотые фоны были выломаны, а фигуративные изображения, бережно сохраненные рабочими-христианами, покрыты штукатуркой²⁶.

Дошедшее до нас во фрагментарной сохранности мозаичное убранство наоса, тем не менее, дает довольно ясное представление о наборе использованных здесь орнаментальных мотивов и системе их расположения. При взгляде на него становится ясным, что подход к орнаментации в церкви свв. Апостолов существенно отличается от декоративных принципов, использованных в мозаичных ансамблях Константинополя. Здесь нет восточного изобилия, даже нагромождения различных по характеру орнаментов, сопоставимых по размеру с фигуративными изображениями (а иногда превосходящих их в масштабе), как в Кахрие джами, где избыток орнаментальных вставок придает всей мозаичной поверхности вид некоторой пестроты. Напротив, орнамент в солунском памятнике используется деликатно, строго в качестве «границы» фигуративных сцен и (за единственным исключением) не спорит с ними в масштабе. Одновременно он четко соотносится с архитектурными членениями храма, подчеркивая их архитектонику.

Орнаментальные бордюры проходят по аркам лицевых сторон сводов (аканфовые побеги), по криволинейным завершениям западной и северной стен (чередующиеся листья и трехлепестковые лилии), по аркам угловых ячеек (*fleur de lis*, дополненный двойными лепестками), по нижней границе сцен с изображениями двенадцати праздников (*s*-образные завитки), в нижнем ярусе мозаичного убранства в качестве обрамлений отдельных фигур святых (ступенчатый орнамент, образующий восьмиконечные кресты), в отко-

сах окон и в основании барабана (стилизованные растительные побеги). В зените западного свода подкупольного креста между сценами Преображения и Входа Господня в Иерусалим располагается красочный орнаментированный медальон.

Растительные формы, за исключением лапидарного флорального орнамента в основании барабана и на откосах окон, трактованы чрезвычайно живописно. Особенно сочно и пышно разработаны побеги аканфа, исполнение которых носит явный антикизирующий характер. Расходящиеся от центрального ствола наподобие языков пламени, листья аканфа образуют орнаментальные бордюры, проходящие по аркам лицевых сторон сводов. Крупные, загибающиеся на кончиках листья аканфа чередуются с пятиконечными листьями меньшего размера; с обеих сторон их окаймляют узкие полосы орнамента «бегущая волна». Трактовка аканфовых побегов – объемная, свободная и живописная. Используются тонко нюансированные цветовые переходы от темно-зеленого к светло-оливковому; контуры листьев выложены золотыми тессерами, золотые штрихи акцентируют центральную часть более крупных листьев.

Проходя по аркам сводов, побеги аканфа в церкви свв. Апостолов выполняют структурообразующую функцию, отчасти сходную с ролью вертикально расположенных аканфовых ростков в раннехристианских памятниках, где они разделяли композицию куполов на отдельные сцены и одновременно служили обрамлением этих сцен. Такие стволообразные побеги аканфа видим, в частности, в мозаичном убранстве Ротонды Св. Георгия в Фессалонике (предположительно датируется концом IV в.)²⁷ и Баптистерия православных в Равенне (середина V в.)²⁸.

Однако легко заметить, что в упомянутых раннехристианских мозаиках аканф имеет иную форму: его схематично трактованные, вазообразные кусты «вырастают» друг из друга, образуя «канделябры», буквально повторяющие формы древнеримской скульптуры²⁹, такие как «канделябры Барберини» из виллы Адриана в Тиволи³⁰. Вполне возможно, что декоративная схема, избранная мозаичистами для побегов аканфа в церкви свв. Апостолов, также восходит непосредственно к античной архитектурной скульптуре. Ее прототипом могли служить корзины коринфских и композитных капителей с двойными рядами листьев аканфа разной величины (такие капители вторичного использования венчают колонны самой церкви свв. Апостолов)³¹ либо орнаментированные карнизы древнеримских зданий, такие как украшенный листьями аканфа карниз храма Конкордии в Риме (I в. до н. э.)³².

Вероятно, в церкви свв. Апостолов мы встречаем еще один пример творческой переработки мастерами-мозаичистами декоративных мотивов античной архитектурной скульптуры – растительный орнамент, украшающий арочные завершения северной и западной стен³³. Сочно трактованные зеленые листья с зигзагообразной выемкой посередине чередуются здесь с простыми трехлепестковыми лилиями красного цвета; и листья, и цветы обведены по контуру золотыми тессерами. Нам представляется вполне возможным, что этот орнамент восходит к античному скульптурному декору «leaf and dart» («лист и стрела»), популярному уже в Древней Греции и служившему преимущественно для орнаментации криволинейных архитектурных обломов («каблучков»)³⁴. Так, этот орнаментальный мотив составляет часть скульптурного декора Эрехтейона на афинском Акрополе, выполненного около 415 г. до н. э.³⁵ Особенностью его является чередование ланцетовидных листьев с остроконечными трехлепестковыми фигурами. В разнообразных вариациях этот орнаментальный мотив украшает киматии многочисленных древнеримских архитектурных сооружений, приобретая усложненный и все более натуралистичный характер (например, в карнизе храма Конкордии в Риме, I в. до н. э.; антаблементе Форума Траяна, II в. н. э.)³⁶.

Немаловажным, на наш взгляд, представляется тот факт, что работавшие в Фессалонике мастера имели возможность непосредственно обращаться к античному художественному наследию благодаря присутствию в этом древнем городе значительного количества архитектурных памятников эпохи Римской империи, находившихся по большей части в руинированном состоянии, но еще использовавшихся в чисто утилитарных нуждах. Так, в нижнем городе сохранялись руины античной агоры и дворца императора Галерия, служившие, в том числе, для размещения ремесленных мастерских³⁷. Небезынтересно в этой связи отметить, что как минимум на одном из архитектурных фрагментов, происходящих из дворцового храма императора Галерия – так называемой «Маленькой арке Галерия», датируемой началом IV в. – присутствуют три орнаментальных мотива, использованных в декоративном убранстве церкви свв. Апостолов: «бегущая волна», s-образный орнамент и «leaf and dart»³⁸.

Наконец, чрезвычайно интересным декоративным элементом в церкви свв. Апостолов представляется орнаментированный медальон, расположенный, как уже говорилось, на своде западного рукава подкупольного креста между сценами Преображения и Входа Господня в Иерусалим³⁹. Он состоит из четырех орнамен-

тальных полос, образованных лавровыми гирляндами, «бегущей волной» и s-образными завитками, а также центральной розетки с равноконечным крестом посередине. Некоторые исследователи склонны, по-видимому, соотносить появление круглого медальона в монументальной декорации сводов византийских церквей с желанием изобразить в зените свода десницу Господню с исходящими от нее лучами, символизирующими Дух Святой и объединяющими две различные фигуративные сцены (как в церкви Осис Давид, где таким образом объединяются сцены Рождества и Крещения⁴⁰). Сходные орнаментированные медальоны, но более сухо трактованные, украшают также своды и арки Кахрие джами⁴¹ и своды венецианского собора Сан-Марко⁴².

Однако орнаментированный медальон в церкви свв. Апостолов имеет ряд особенностей: очень крупный, по высоте он сопоставим с мандорлой Христа в сцене Преображения, и поэтому носит, если можно так выразиться, более автономный характер, чем медальоны в Кахрие джами. Сверкающий сочными яркими цветами, радующий взор изяществом пропорциональных соотношений и тонкостью рисунка, этот орнаментальный медальон привлекает взор наряду с фигуративными сценами и определенно обладает самостоятельной художественной ценностью, несводимой к функции простого «украшения». При взгляде на него возникает невольная ассоциация с медальоном в куполе Ротонды Св. Георгия в Фессалонике (конец IV в.), в центре которого ранее располагалось изображение Спасителя⁴³. Но вернее всего, по-видимому, будет соотнести этот полный изысканной роскоши орнаментальный мотив с античной традицией включения в мозаичное убранство так называемых «эмблем» – самостоятельных, зачастую отдельно изготавливавшихся панно. Некоторые из эмблем имели форму медальонов, составленных из чередующихся полос геометрического и флорального орнамента и располагавшегося посередине изображения, часто, но далеко не всегда фигуративного. Такие эмблемы встречаем, например, на мозаике из Дома дельфинов на о. Делос (около 120–80 гг. до н. э.)⁴⁴, или на многочисленной мозаике с изображением четырех времен года, ныне хранящейся в музее Санта-Крус в Толедо (III в. н. э.), где медальон с морскими обитателями поочередно окружают пышная растительная гирлянда и полосы орнамента типа «бегущая волна» и плетенки⁴⁵.

Стоит заметить, что античные и раннехристианские реминисценции в мозаичных орнаментах церкви свв. Апостолов не ограничиваются приведенными нами примерами. Так, s-образные

завитки, украшающие орнаментированный медальон на западном своде и некогда отмечавшие нижнюю границу сцен с изображениями двенадцати праздников, встречаются уже в раннехристианских памятниках: Ротонде Св. Георгия (конец IV в.)⁴⁶ и Сан Витале в Равенне (сер. VI в.)⁴⁷. Более ранний пример их применения находим в летнем триклинии Дома Нептуна и Амфитриты в Геркулануме, где этот орнамент обрамляет конху центральной ниши нимфея (I в. н. э.)⁴⁸.

Таким образом, в ансамбле церкви свв. Апостолов происходит переосмысление и переработка античных орнаментальных мотивов с использованием новых средств художественной выразительности. При этом антикизирующий характер носит не только общая орнаментальная схема, довольно близкая античным прототипам, но и сочная, объемная и в высшей степени живописная трактовка орнаментов, в особенности растительных. Такая антикизирующая манера исполнения сильно контрастирует с трактовкой орнаментов в Кахрие джами, где изображение аканфовых побегов и мотива «leaf and dart» подвергается сильной схематизации, упрощается и становится суше⁴⁹. Эта особенность, по нашему мнению, дает основания для более осторожного взгляда на вопрос о принадлежности мозаичистов, исполнивших убранство церкви свв. Апостолов и Кахрие джами, одной мастерской⁵⁰.

Примечания

- ¹ См., например: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М.: Искусство, 1986. Т. 1. С. 159; *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami / Ed. by P.A. Underwood. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background. Princeton, 1975. P. 110–111.
- ² *Лазарев В.Н.* Указ. соч. Т. 1. С. 158.
- ³ Там же. С. 162.
- ⁴ *Nikonanos N.* The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. P. 31.
- ⁵ *Harris C.M.* Illustrated Dictionary of Historic Architecture. N. Y.: Dover Publications, 1977. P. 566.
- ⁶ *Chatzidakis N.* Byzantine Mosaics. Athens: Ekdotike Athenon S.A., 1994. P. 187; 214–218; *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Mosaics of Thessaloniki. 4th–14th century. Athens: Kapon Editions, 2012. P. 308.
- ⁷ *Dunbabin K.* Mosaics of the Greek and Roman World. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 6–7, 10.

- ⁸ Fragment of the necking of a limestone column with meander decoration [Электронный ресурс] // The British Museum. URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=462543&partId=1&matcult=16102&material=18381&page=1 (дата обращения: 05.11.2014).
- ⁹ В прихотливые изгибы меандра на этой мозаике вписаны квадраты с выложенной шахматным узором сердцевинной.
- ¹⁰ Boardman J. Greek Sculpture: the Archaic Period. L.: Thames & Hudson LTD., 2007. Fig. 155.
- ¹¹ Лазарев В.Н. Указ. соч. Т. 2. Табл. 19.
- ¹² Chatzidakis N. Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Hosios Loukas. Athens: Melissa Publishing House, 1997. P. 34.
- ¹³ Pappalardo U., Ciardiello R. Greek and Roman Mosaics. N. Y.: Abbeville Press, 2012. P. 144.
- ¹⁴ Не претендуя на полноту охвата, приведем еще несколько примеров использования этого декоративного приема в античный период. Так, сочная растительная гирлянда, обильно усеянная разнообразными фруктами, театральными масками и перевитая широкой белой лентой, образует бордюр эмблемы с изображением пьющих голубей из «Дома Мозаики с голубями» в Помпеях, начала I в. до н. э. (Pappalardo U., Ciardiello R. Op. cit. P. 117). Извивами виноградной лозы с вплетенными в них изображениями масок, животных и птиц украшено обрамление мозаики на сюжет мифа о суде Париса, происходящей из Антиохии, ок. 100–120 гг. н. э. (Ibid. P. 251). Выразительный растительный бордюр с чрезвычайно живописными натуроподобными масками окаймляет центральную часть мозаики с изображением четырех времен года и сцен охоты из Виллы Константина в Антиохии, ок. 330 г. н. э. (Ibid. P. 250).
- ¹⁵ См., например: Dunbabin K. Op. cit. Fig. 244.
- ¹⁶ Chatzidakis N. Byzantine Mosaics. P. 183.
- ¹⁷ Chatzidakis N. Byzantine Art in Greece. P. 73–74, 85–86.
- ¹⁸ Chatzidakis M., Drandakis N., Zias N., Acheimastou-Potamianou M., Vasilaki-Karakatsani A. Byzantine Art in Greece. Mosaics – Wall Paintings. Naxos. Athens: Melissa Publishing House, 1989. P. 78–79.
- ¹⁹ Лазарев В.Н. Равеннские мозаики // Лазарев В.Н. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 51.
- ²⁰ Bovini G. Ravenna. Art and History. Ravenna, 2008. P. 15, 112.
- ²¹ Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art, November 19, 1977, through February 12, 1978. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1979. P. 121.
- ²² Ibid. P. 128.
- ²³ Pappalardo U., Ciardiello R. Op. cit. P. 249.
- ²⁴ Nikonanos N. Op. cit. P. 10–11, 13.

- ²⁵ Ibid. P. 31. Существует мнение, что мозаичное убранство в верхней части алтаря существовало, но было разрушено, см.: *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 309.
- ²⁶ *Nikonanos N.* Op. cit. P. 12, 31.
- ²⁷ *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 62, 76–77.
- ²⁸ Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art... P. 659.
- ²⁹ *Hamlin A.D.F.* A History of Ornament, Ancient and Medieval. N. Y.: The Century Co., 1916. Fig. 180. Отметим, что изображение аканфа в виде отдельных «вазообразных» кустов встречается уже в древнеримских напольных мозаиках: например, в растительной гирлянде, украшающей бордюры мозаики с изображением морских обитателей из триклиния Дома Фавна в Помпеях (конец II в. до н. э., см.: *Pappalardo U., Ciardiello R.* Op. cit. P. 169).
- ³⁰ *Coltman V.* Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760. Oxford: Oxford University Press, 2009. P. 124–125.
- ³¹ *Nikonanos N.* Op. cit. P. 20.
- ³² *Кауфман С.А., Николаев И.С., Цирес А.Г., Блаватский В.Д.* Всеобщая история архитектуры. Т. 2. Кн. 2. М.: Изд-во акад. архитектуры СССР, 1948. Табл. 11. Аналогия с карнизом храма Конкордии не совсем точна, поскольку в нем листья аканфа чередуются с остроконечными узкими листьями. В данном случае нам было важно указать на схожесть самого принципа орнаментации архитектурных поверхностей.
- ³³ *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 323, 327, 335. Вероятно, такой же орнамент украшал и южную стену храма.
- ³⁴ *Harris C.M.* Dictionary of Architecture and Construction. N. Y.: McGraw-Hill, 2006. P. 582. Этот тип декора имеет также поэтическое название «heart and dart» («сердце и стрела»).
- ³⁵ *Соколов Г.И.* Акрополь в Афинах. М.: Просвещение, 1968. Илл. 97.
- ³⁶ *Кауфман С.А., Николаев И.С., Цирес А.Г., Блаватский В.Д.* Указ. соч. Табл. 10, 41.
- ³⁷ *Bakirtzis Ch.* The Urban Continuity and Size of Late Byzantine Thessalonike // *Dumbarton Oaks Papers.* 2004. № 57. P. 57–58.
- ³⁸ *Makaronas C.J.* The Arch of Galerius at Thessaloniki. Thessaloniki: Society of Macedonian Studies; Institute for Balkan Studies, 1970. Figs. 47–48.
- ³⁹ *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 335–336.
- ⁴⁰ *Tsigaridas E.* Latomu Monastery (The Church of Hosios David). Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1998. P. 55–56.
- ⁴¹ *Underwood P.A.* The Kariye Djami. N. Y., 1966. Vol. 2. P. 331–332.
- ⁴² *Demus O.* Op. cit. Fig. 15. Характер орнаментированных медальонов в соборе Сан-Марко с расположенной в центре схематизированной плетенкой особенно близок к орнаментам в Кахрие джами.

- ⁴³ *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 113. При этом, разумеется, мы должны отдавать себе отчет в несопоставимости масштабов медальонов в Ротонде Св. Георгия и в церкви свв. Апостолов. Существует точка зрения, высказанная авторами вышеуказанного издания, что в центре медальона в Ротонде Св. Георгия первоначально располагалось изображение триумфа императора Константина Великого.
- ⁴⁴ *Dunbabin K.* Op. cit. Fig. 34.
- ⁴⁵ *Каптерева Т.П.* Античная мозаика Испании и Португалии // Каптерева Т.П. Западное Средиземноморье: Судьбы искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2010. С. 235, цветная вкладка.
- ⁴⁶ *Bakirtzis Ch., Kourkoutidou-Nikolaidou E., Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Op. cit. P. 112.
- ⁴⁷ *Deliyannis D.M.* Ravenna in Late Antiquity. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 239.
- ⁴⁸ *Pappalardo U., Ciardiello R.* Op. cit. P. 210–211, 213. Орнамент, как и остальное мозаичное убранство нимфея, выложен из стеклянных тессер. Его особенностью является заполнение пространства между двумя обращенными друг к другу s-образными завитками кубиками красного и синего цвета, образующими сердцеобразные фигуры.
- ⁴⁹ См., например: *Underwood P.A.* Op. cit. P. 38–39, 138, 173, 192.
- ⁵⁰ *Demus O.* Op. cit. P. 150.

Abstracts

E. Anisimova

CREATIVITY AS FRACTAL ALGORITHM IN THE ART THEORY OF V. KANDINSKY

The article discusses theoretical conceptions of V. Kandinsky to create graphical and picture compositions, expressed in his “Point and Line to Plane”. It is proved, that Kandinsky constituted the system of principles of the construction of artistic compositions, that supposes extreme spatial complexity, and that creative methods and means described by him, viewed through the fractals theory, assign programs and algorithms of fractal multitudes. The fractal character of the pictures and graphics is seminal for maximized impact on the viewer. Algorithms and mathematical models of creativity, declared by Kandinsky as its strategy, are possible only as fractals in art.

Key words: Vassily Kandinsky, avant-guard, fractality, point, line, plane, pictorial algorithms.

I. Emelyanova

THE “DIVINA COMMEDIA” OF DANTE ALIGHIERI IN THE ARCHITECTURAL PROJECTS PERFORMED IN ITALY OF THE 1930s: RISORGIMENTO AND THE FORMATION OF DANTE’S CULT IN ITALIAN CULTURE

The author analyses the origin of the phenomenon of monumentalization of a figure of the Italian poet Dante Alighieri, which took place in the XIX–XX centuries in Italy and has become a prerequisite for the appearance of a unique architectural projects performed in Italy of the 1930s based on the poem by Dante “Divine Comedy”. The author tries to prove that these architectural projects of Mussolini-era cannot be unambiguously linked to the fascist regime: the perception of Dante and his poem as a monument arose in the late XVIII century and has a close relationship with the movement for the independence of Italy.

Key words: architecture design, Benito Mussolini, Giuseppe Terragni, Dante Alighieri, Risorgimento, literature studies.

A. Ezernitskaya

THE ASPECTS OF A SUBJECT AND A CONCEPT
IN THE GIORGIONE'S "THE TEMPEST" INTERPRETATIONS

Despite of almost 500 years of attempts to determine the subject of Giorgione's "The Tempest" the specialists still fail to arrive to the common opinion about it. Yet there is no common trend in interpreting the painting. The article is dedicated to the analysis of several versions of reading this piece of art with due regard to the native and foreign traditions in art studies. There is a subdivision of those versions for "subject" type (S. Settis, E. Motzkin, M. Calvesi, N. Belousova,) and for "concept" type (P. Vescovo, T. Sonina, Y. Yaylenko). Special attention is drawn to the authors' methods and approaches (iconography, iconology, comparative analysis, research of historical and social context).

Key words: Giorgione, "The Tempest", Venice, Renaissance, landscape, iconology, iconography.

S. Filippov

FROM ANGULAR TO LINEAR: THE TRANSITION FROM
THE LIFE-SIZE TO THE RENAISSANCE RECEPTION
IN THE CINEMA OF 1910s

The article deals with the process of forming the Renaissance space reception of the screen in the middle of 1910s after the decline of the unique receptive system – the life-size reception inherent to the cinema of 1900s. The peculiarities of the intermediate system also is discussed.

Key words: early film, early film show, the life-size reception, historical reception of the cinema, space perception in film, systems of perspective.

E. Khripkova

LITURGICAL ASPECT OF THE COMPOSITION "THE CHRIST
IN MAJESTY" OR "MAJESTAS DOMINI" IN MONUMENTAL
ROMANESQUE ICONOGRAPHIC PROGRAMS

This article analyses the various monumental compositions "Christ in Majesty" or "Majestas Domini" of VIII–XII centuries. The author compares the monumental compositions with illuminated liturgical

manuscripts of the time and with texts of the Eucharistic prayer of the Roman Canon of the Mass. The author substantiates hypothesis about the dominance of the liturgical sense in considered iconographic scheme widely used in the XI–XII centuries for decorate portals and apses of Romanesque churches, arguing that the interpretation of their programs can be correct only taking into account the liturgical meaning of this image.

Key words: image, “Christ in Majesty”, iconographic program, portal, eucharistic prayer, liturgical context.

Yu. Mikheeva

THE SOUND IN R. BRESSON FILMS IN THE CONTEXT OF M. MERLEAU-PONTY PHENOMENOLOGY OF CINEMATOGRAPHY

The article deals with the sound features of films by French director Robert Bresson. Intraframe and offscreen music, noise and speech are investigated in the context of the author’s unique style and aesthetic principles of the master, developed and improved throughout his creative life. Methodological basis for the analysis were some of the ideas of Maurice Merleau-Ponty, the French philosopher of the phenomenological-existential direction. The study revealed a decisive role of director’s aesthetic localization in the audiovisual decision of the film. The sound side of Bresson films evolves from the expressed affectivity to the visual ontology.

Key words: Robert Bresson, Maurice Merleau-Ponty, the sound and the music in the movie, the author’s cinema, audiovisual decision in the movie, aesthetics of the cinema.

S. Schtein

ONTOLOGY OF CINEMA AND DEONTOLOGIZATION OF CINEMATOGRAPHIC MATERIAL

Article is devoted to the description of key aspects of a deontologization of cinematographic material – such transformation in the ontological content of the fixed, after what connection between it and its screen form loses completeness of ontological conformity.

Key words: methodology of cinema, ontology of cinema, deontologization of cinema, deontologization of cinematographic material.

T. Sedova

THE MILANESE SCAPIGLIATURA:
REVISITING THE INTERCULTURAL EXPERIENCE

The article covers such subjects as prerequisites and circumstances for the Milanese Scapigliatura to be shaped as a social-political and artistic informal group of the Italian intellectuals in the end of 19th century; influence of some trends of European national culture and art on Scapigliatura esthetics; its importance for the art of 19th century.

Key words: Scapigliatura, protest, bohemia, Wagner, synthesis of arts, romanticism, figurative arts.

G. Shmatova

TOWARDS THE PROBLEM OF “OPEN” TEXTS ON STAGE:
THE PERFORMANCES “AN ACTRESS IS NEEDED TO PLAY
A DRAMATIC PART (THE FOREST)” AND “THE LAST
CONCERT BUT ONE OF ALICE IN WONDERLAND”
BY YURY POGREBNICHKO

The author of the article attempts to apply research tools of Umberto Eco (“M-spectator” by analogy with “M-reader”, open and covered text, the concept “discontinuity”) for the analysis at the performances by Yury Pogrebnychko. The hypothesis is that the performances “An Actress is Needed to Play a Dramatic Part (The Forest)” and “The Last Concert of Alice in Wonderland” are examples of open texts on stage.

Key words: theatre, performance, communication, spectator, interpretation, open text.

N. Sputnitskaya

SCALING OF THE PROTAGONIST IN A. PTUSHKO FILM “NEW
GULLIVER” AND THE IDENTITY PROBLEM IN THE SOVIET
CHILDREN CINEMA OF THE SECOND HALF OF THE 1930s

Article is devoted to the analysis of ways of designing an identity by the hero in the movie of Alexander Ptushko “New Gulliver” and features of interaction of the person and a puppet, as representatives of the contiguous worlds, in the Soviet cinema of the 1930s. The problem is considered from historical and theoretical prospective, and resume of the article could correct an idea of function of the puppet in the cinema. The author used archive materials not published before. The epitext’s elements were

attracted to the analysis of the central image of the film by Ptushko for the first time in a natural cinematology and contextual links of the movie “New Gulliver” with world film process are designated.

Key words: Ptushko, the puppet in cinema, a special effect in cinema, identity, animation.

S. Tsybal

THE MASK MOTIVE IN THE BYZANTINE AND WESTERN MEDIÉVAL ART. THE FEATURES OF THE MASK MOTIVE IN THE CHURCH OF THE THEOTOKOS PANTANASSA IN MISTRA

The article considers mask motif in Byzantine and Western mediéval art looking through a prism of parallels and prototypes in antiquity. A special attention is given to masks framing images of Evangelists on the medaillons in the church of the Virgin Pantanassa in Mistra (1428). There are no direct analogy for its interpretation and iconography in the context of temple painting in Byzantine or Western mediéval art, though its archetype can be traced back to antiquity. It can be found in antique imagery of masks and personifications which got the new life in Byzantium during the periods of revival of special interest in antiquity, acquiring new gradations of meaning in Christian art.

Key words: mask, mask motif, the Church of the Virgin Pantanassa in Mistra, antique influence, The Middle Ages, Byzantium and the West, Paleologan art.

M. Yakovleva

ANCIENT SOURCES OF THE ORNAMENTAL PATTERNS OF MONUMENTAL MOSAIC ENSEMBLES IN EARLY PALEOLOGAN PERIOD

The article deals with the ornamental patterns used in of the Kariye Camii (1316–1321) and the Fethiye Camii (c. 1315) in Constantinople, as well as the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki (1310–1314). The study considers parallels between these motifs and the ornamental patterns which were popular in late antiquity and Early Christian period. The focus of much attention is the mosaic decoration of the Church of the Holy Apostles that is rendered with vivid realism and represents a high interest in antique heritage.

Key words: Early Palaeologan art, monumental mosaic ensembles, ornament.

Сведения об авторах

- Анисимова Елизавета Александровна* – магистр международной журналистики, аспирант кафедры теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ, kikizun@gmail.com
- Езерницкая Анна Борисовна* – аспирант кафедры теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ, annae2202@mail.ru
- Емельянова Ирина Борисовна* – выпускница факультета истории искусства РГГУ, студентка магистерской программы «Итальянская литература, культура и цивилизация» Университета Итальянской Швейцарии (г. Лугано), yib@inbox.ru
- Михеева Юлия Всеволодовна* – кандидат философских наук, заведующая отделом междисциплинарных исследований киноискусства НИИ киноискусства, докторант кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), julmikheeva@gmail.com
- Седова Татьяна Ивановна* – соискатель кафедры теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ, Tatiana.Sedova@fox.com
- Спутницкая Нина Юрьевна* – кандидат искусствоведения, научный сотрудник НИИ киноискусства Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК); доцент РГГУ, ninadormouse@gmail.com
- Филитпов Сергей Александрович* – научный сотрудник факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова, s_a_filiprov@mail.ru
- Хрипкова Елена Авенировна* – кандидат искусства Новое и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ, samary@inbox.ru
- Цымбал Светлана Владимировна* – соискатель кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков факультета истории искусства РГГУ, symbalsvetlana@yandex.ru
- Шматова Галина Андреевна* – аспирант и преподаватель кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ; преподаватель кафедры искусствоведения Школы-студии МХАТ, g.a.shmatova@gmail.com

Штейн Сергей Юрьевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ, sergey@schtein.ru

Яковлева Мария Игоревна – соискатель кафедры истории искусства Древнего мира и Средних веков факультета истории искусства РГГУ, iakovmi@mail.ru

General data about the authors

- Anisimova Elizaveta A.* – MA in international journalism, postgraduate student, Department of Theory and History of Modern Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, kikizun@gmail.com
- Emelyanova Irina B.* – graduate with a degree in Art History, Russian State University for the Humanities, master student of Arts in Italian language, literature and culture, Università della Svizzera Italiana (Lugano), yib@inbox.ru
- Ezernitskaya Anna B.* – postgraduate student, Department of Theory and History of Modern Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, annae2202@mail.ru
- Filippov Sergey A.* – researcher, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, s_a_filippov@mail.ru.
- Khripkova Elena A.* – Ph.D. in Art History, associate professor, Department of Theory and History of Modern Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, samary@inbox.ru
- Mikheeva Yulia V.* – Ph.D. in Philosophy, chief, Department of Interdisciplinary Studies of Cinema Art, Institute of Film Art, doctoral student, Department of Aesthetics, History and Theory of Culture, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov, julmikheeva@gmail.com
- Sedova Tatiana I.* – applicant, Department of Theory and History of Modern Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, Tatiana.Sedova@fox.com
- Shmatova Galina A.* – postgraduate student, lecturer, Department of History and Theory of Culture, Division of Socio-Cultural Studies, Russian State University for the Humanities; lecturer, Department of Art History, Moscow Art Theatre School, g.a.shmatova@gmail.com
- Schtein Sergey Yu.* – Ph.D. in Art History, associate professor, Department of Cinema and Contemporary Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, sergey@schtein.ru
- Sputnitskaya Nina Yu.* – Ph.D. in Art History, researcher, Institute of Film Art, Russian State University of Cinematography named after S. Gerasimov; associate professor, Russian State University for the Humanities, ninadormouse@gmail.com

Tsybal Svetlana V. – applicant, Department of History of Ancient and Medieval Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, cymbalsvetlana@yandex.ru

Yakovleva Maria I. – applicant, Department of History of Ancient and Medieval Art, School of Art History, Russian State University for the Humanities, iakovmi@mail.ru

Заведующая редакцией *И.В. Лебедева*

Художник *В.В. Сурков*

Художник номера *В.Н. Хотеев*

Корректор *О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка *Н.В. Москвина*

Подписано в печать 08.09.2015.

Формат 60×90¹/₁₆

Усл. печ. л. 10,0. Уч.-изд. л. 10,5.

Тираж 1050 экз. Заказ № 112

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6

www.rggu.ru

www.knigirggu.ru