№3 (2024)

ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ
HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN



ЖУРНАЛ ВШЭ ПО ИСКУССТВУ И ДИЗАЙНУ
HSE UNIVERSITY JOURNAL OF ART & DESIGN

Редакционный совет

АЛЯБЬЕВА ЛЮДМИЛА АНАТОЛЬЕВНА
Москва, Россия

БАЛАШОВ АЛЕКСАНДР ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

БАЛЬЯН КАРЕН ВЛАДИЛЕН
Ереван, Армения

БЁМИГ МИХАЭЛА
Рим/Неаполь, Италия

ДОРОНЧЕНКОВ ИЛЬЯ АСКОЛЬДОВИЧ
Москва, Санкт-Петербург, Россия

ДУХАН ИГОРЬ НИКОЛАЕВИЧ
Минск, Беларусь

КАВТАРАДЗЕ СЕРГЕЙ ЮРЬЕВИЧ
Москва, Россия

ЛАВРЕНТЬЕВА ЕКАТЕРИНА АЛЕКСАНДРОВНА
Москва, Россия

МЕЩЕРЯКОВ АРСЕНИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ
Москва, Россия

ПЕРШЕЕВА АЛЕКСАНДРА ДМИТРИЕВНА
Москва, Россия

РИВЧУН ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ФАДЕЕВА ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА
Москва, Россия

ШИДЛОВСКАЯ ЕВГЕНИЯ ВЯЧЕСЛАВОВНА
Москва, Россия

Редакционная коллегия

Главный редактор
САХНО ИРИНА МИХАЙЛОВНА

Заместитель главного редактора
ВЕЛИКАЯ ЕЛЕНА ВАСИЛЬЕВНА

Ответственный секретарь
ЛУКИНА ПОЛИНА АНДРЕЕВНА

Научный редактор
СЕЛЕЗНЁВ МАКСИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ

Художественный редактор
БИРЮКОВ ДМИТРИЙ ЮРЬЕВИЧ

Главный редактор сайта
БЕРГЕР АЛЕКСАНДР ЮРЬЕВИЧ

Бильд-редактор и менеджер по авторскому праву
ДОРОЩЕНКОВА ОЛЬГА ВИКТОРОВНА

Корректор
ПОВАРОВА СВЕТЛАНА ВИКТОРОВНА

Учредитель и издатель:
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ)

Электронный научный журнал. Издается с 2024 года.
Периодичность: 4 раза в год

ISSN 3034-2031

DOI журнала: 10.17323/3034-2031
DOI 3-го выпуска: 10.17323/3034-2031-2024-1-3

Адрес редакции:
115054, г. Москва, ул. Малая Пионерская, д. 12
e-mail: art.journal@hse.ru
https://art-journal.hse.ru

© НИУ ВШЭ, 2024

Содержание

10 Н. Ю. ВАВИЛИНА
Teatro del Mondo. Венецианские плавучие театры XVI–XXI веков

76 Т. М. КОТЕЛЬНИКОВА
Нюрнбергский карнавал на переходе к Новому времени

116 Т. Г. ШОВСКАЯ
La belle danse на габсбургской придворной сцене в конце XVII – первой трети XVIII веков

148 О. В. НИКИТИНА
Костюмы придворных балетов во Франции XVII века

170 Е. А. АРТАМОНОВА
Испанский театр кукол в Севилье XVII века

186 Е. А. ОРЛОВСКАЯ
Русский стиль мастеров Абрамцевского круга: от театральных подмостков к предметно-пространственной среде

220 А. Д. ПЕРШЕЕВА
Советский «конструирующий» монтаж и экранный образ как символическая форма

268 Т. П. КИШБАЛИ
Под слоем золотой краски. Древняя Месопотамия в итальянском популярном кино 1960-х

302 КНИЖНЫЙ ОБЗОР
А. О. ЖУРАВЛЕВ. Парадоксальная оптика Хито Штейерль

Contents

10 NATALIA YU. VAVILINA
Teatro del Mondo. Venetian floating theaters, XVI–XXI centuries

76 TATIANA M. KOTELNIKOVA
The old Nuremberg carnival in the transition to the New Times

116 TATIANA G. SHOVSKAYA
La belle danse on the Habsburg court stage at the end of the XVII — first third of the XVIII centuries

148 OLGA V. NIKITINA
Court ballets costumes in France of the XVII century

170 EKATERINA A. ARTAMONOVA
Spanish puppet theater of 17th century Seville

186 EVGENIA A. ORLOVSKAYA
The Russian style of the masters of the Abramtsevsky circle: from the theatrical stage to the subject-spatial environment

220 ALEXANDRA D. PERSHEEVA
Soviet “constructive” montage and moving image viewed as a symbolic form

268 TAMÁS P. KISBALI
Under the golden paint. Ancient Mesopotamia in 1960s Italian popular cinema

302 BOOK REVIEW
A. JOURAVLEV. Hito Steyerl’s Paradoxical Vision

от редакции

Дорогие друзья!
Школа дизайна Факультета креативных индустрий НИУ ВШЭ представляет третий выпуск электронного научного Журнала ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, в котором вы найдете оригинальный материал по теории и истории театра и кино, обнаруживающий новые грани научной дискурсивности. В центре внимания наших авторов театр как зрелище и синтетическое действо, в котором органически соединяются все виды искусства. Известные в нашей стране и за рубежом искусствоведы и культурологи предлагают нам взглянуть на захватывающее исследовательское поле, зафиксировать временные и пространственные сопряжения, а также приглашают посмотреть на устоявшиеся представления о театре под другим углом и расширить границы искусства — увидеть мир «различно».

Открывает выпуск статья Натальи Вавилиной *«Teatro del Mondo. Венецианские плавучие театры XVI–XXI веков»*, в которой автор анализирует феномен «театров Мира», плавучих сооружений центрической формы, являвшихся частью венецианских празднеств XVI столетия. Венецианские «машины Мира» (еще одно их общепринятое название) имели непосредственное отношение к архитектурным опытам Чинквеченто и оказались отражением универсальных идей, воплощая ренессансный принцип «сцены мира» (mundana scena), успешно реализованный в пространстве города. Впервые в научный оборот вводятся документы эпохи — «Сведения о „театрах Мира“» из венецианских «дневников» Марино Санудо (1530), проект реконструкции гавани Сан-Марко, представленный Алвизе Корнаро в Департамент водных путей Венеции (ок. 1560), а также другие тексты, за что мы признательны и чрезвычайно благодарны автору.

Татьяна Котельникова в статье *«Нюрнбергский карнавал на переходе к Новому времени»* скрупулезно исследует уникальную «Книгу шембарта» (1590–1620) из Библиотеки Калифорнийского университета, в которой описан культурно-художественный процесс в Нюрнберге до и после 1539 года, когда в городе состоялся последний шембартлауф. Изучая изображения на тему карнавала, автор предлагает свой оригинальный способ анализа — в «Книге шембарта», по ее мнению, за иносказательным языком орнаментальных мотивов, карнавальных аксессуаров и реквизита проступает художественная реконструкция эпохи, в которой карнавал достиг полного раскрытия своего синкретического характера, причудливого соединения обрядности и импровизационного прототеатра.

Статья Татьяны Шовской *«La belle danse на габсбургской придворной сцене в конце XVII — первой трети XVIII веков»* посвящена исследованию *la belle danse* — именно такое наименование получил стиль, выработанный в Королевской академии танца Людовика XIV, который практиковался на подмостках венского придворного театра. Все эти процессы рассматриваются в статье на конкретных примерах театральных событий, происходивших при габсбургском дворе. Автор, апеллируя к многочисленным историографическим источникам, показывает, что танцевальная культура начиналась у Габсбургов с придворных балетов, которые постепенно

трансформировались в сценический танец, а сам он становился профессиональной областью деятельности.

В статье Ольги Никитиной «*Костюмы придворных балетов во Франции XVII века*» рассматривается эволюция придворного спектакля — от развлечения до средства репрезентации образа монарха и его политики. Благодаря придворным балетам, в которых участвовал король Людовик XIV и его приближенные, к концу XVII века сложилась прочная традиция постановки балетных и оперных спектаклей, включая и репрезентацию костюма. Подробно рассматривая элементы мужского и женского костюма, автор обращается к первым профессиональным театральным художникам в истории западноевропейского театра, которые создавали разнообразные наряды, декорации и машинерию.

Екатерина Артамонова в увлекательной статье *«Испанский театр кукол в Севилье XVII века»* предлагает свой авторский взгляд на природу кукольного театра в Севилье XVI–XVII веков. Как полагает исследователь, благодаря успешному завершению процесса оцифровки архивов и на основании первоисточников сегодня можно реконструировать кукольный театр и сравнить его с современными аналогами. Поскольку в отечественном театроведении не существует монографий, посвященных испанскому кукольному театру, целью статьи является привлечение внимания к актуальности проблемы и к прояснению ключевых моментов на примере реконструкции спектакля труппы В. Коломера в Коррале Монтерия в Севилье XVII века.

Статья Евгении Орловской *«Русский стиль мастеров Абрамцевского круга: от театральных подмостков к предметно-пространственной среде»* посвящена изучению связи русского стиля в интерьерах конца XIX — начала XX столетия с новаторскими находками в театрально-декорационной деятельности мастеров Абрамцевского круга. По мнению автора, творческий универсализм братьев Васнецовых, Коровина, Головина и Врубеля обозначил новый этап развития «неорусского стиля», а внестанковая деятельность нового поколения ярких индивидуальностей вылилась в многообразие художественных произведений в разных видах искусства. Театральные декорации и мебель, меню и сценические костюмы, предметы интерьера и ювелирные украшения, вазы и изразцы, печи и камины, панно и скульптуры, текстиль и осветительные приборы, эскизы и монументально-декоративные циклы их авторства остались эталонными произведениями в истории русской изобразительной культуры и демонстрировали художественный синтетизм. В центре внимания автора — театральные постановки опер Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, М. И. Глинки, в которых был продемонстрирован новый репертуар архитектурно-декоративных мотивов, обогативший традиционное сценическое пространство и интерьерные практики эпохи символизма и модерна.

Две последние статьи третьего выпуска посвящены искусству кино. В статье *«Советский „конструирующий“ монтаж и экранный образ как символическая форма»* Александра Першеева пишет о советском монтаже, который осмысляется автором с метапозиции, объединяющей методы

искусствоведения, семиотического анализа и классического структурализма, что расширяет горизонты видения и исследовательские поля. Предметом изучения в статье выступает корпус авангардных фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Дзиги Вертова и других кинематографистов, систематически развивавших принципы выразительного монтажа. В статье Тамаша Кишбали «*Под слоем золотой краски. Древняя Месопотамия в итальянском популярном кино 1960-х*» предпринята попытка через анализ фильма «Я — Семирамида» (реж. П. Дзельо, 1963) показать, на основании каких источников, с какими модификациями и с какими дополнительными коннотациями представляется «древний Восток» в пеплумах указанного периода. Автор скрупулезно исследует визуальный мир искусства, выявляя ряд типичных пространств (тронный зал, храм, покои и др.), анализируя роль статуй и рельефов, многие из которых имеют реальные археологические прототипы. На общем древневосточном фоне ярко выделяются эпизоды, отсылающие нас и к классическому античному наследию.

Авторы третьего выпуска предлагают читателям посмотреть на универсальную историю искусства, используя новую оптику, а также репрезентируя оригинальные инструменты изучения текстов искусства. Выходя порой за ограничительные рамки видов и жанров искусства, они пишут об истории театра и кино не только как о зрелище, но и как о своеобразном отпечатке культурной памяти и картографии накопленных знаний. От всей души желаем нашим читателям, сохраняя историографическую дистанцию, разобраться в научных комментариях и приблизиться к масштабному видению искусства.

С наилучшими пожеланиями,
команда Школы дизайна

teatro del mondo. венецианские плавучие театры XVI–XXI веков

Н. Ю. ВАВИЛИНА

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5
nvavilina@mail.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-10-75

Аннотация

В статье рассматривается феномен «театров Мира», плавучих сооружений центрической формы, являвшихся частью венецианских празднеств XVI века, связанных с деятельностью объединений патрицианской молодежи Венеции, известных как «общества Чулка» (Compagnie della Calza). Венецианские «машины Мира» (еще одно их общепринятое название) имели непосредственное отношение к архитектурным опытам Чинквеченто, как теоретическим, утопическим, так и успешно реализованным в пространстве города. Помимо очевидной переклички с «театром Памяти» Джулио Камилло и с фантастическим амфитеатром острова Киферы из «Любовного борения во сне Полифила» Франческо Колонны, о которых не раз уже упоминали исследователи, театры Мира оказались олицетворением универсальных идей, воплощая ренессансный принцип «сцены мира» (mundana scena). В статье рассматриваются театры Мира, созданные венецианскими архитекторами с 1530 по 1597 год. В приложении впервые на русском языке опубликован ряд документов (в том числе выдержки из «Дневников» венецианского хрониста Марино Санудо, проект реконструкции гавани Сан-Марко, предложенный Алвизе Корнаро, описания коронации догарессы Морозины Морозини 4 мая 1597 года с участием театра Мира, спроектированного Винченцо Скамоцци. Плавучий «Театр Мира» итальянского архитектора Альдо Росси, созданный в 1979 году для Венецианской архитектурной биеннале 1980 года и благополучно прошедший по морю маршрут от Венеции до Дубровника, — это не только оммаж проектам 400-летней давности, но и новое воплощение театра как символа, коллективной памяти Города и Мира. Использование Искусственного интеллекта для создания фантастических проектов, своего рода воспоминаний о никогда не существовавших, но возможных на уровне замысла и фантазии театрах Мира — попытка автора увидеть продолжение венецианского мифа в новом пространстве, столь же иллюзорном, сколь и реальном.

Ключевые слова: общества Чулка, Compagnie della Calza, Марино Санудо, момария, театр Памяти, Джулио Камилло, Алвизе Корнаро, Винченцо Скамоцци, Альдо Росси, венецианские праздники, театр Мира, машина Мира

teatro del mondo. venetian floating theaters, XVI–XXI centuries

NATALIA YU. VAVILINA

State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125375, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
nvavilina@mail.ru

Для цитирования: Вавилина Н. Ю. Teatro del Mondo. Венецианские плавучие театры XVI–XXI веков // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 10–75

Abstract

The article examines the phenomenon of “Theaters of the World”, floating structures of centric form that were part of the Venetian festivities of the 16th century, associated with the activities of associations of Venetian patrician youth known as “Calza societies”. Venetian “World Machines” (another commonly accepted name for them) were directly related to the architectural experiments of the Cinquecento, both theoretical and utopian, as well as successfully implemented in the city space. In addition to the obvious resonance with Giulio Camillo’s “Theater of Memory” and the fantastic amphitheater of the island of Cythera from Francesco Colonna’s “Hypnerotomachia Poliphili”, which researchers have repeatedly mentioned, the Theaters of the World turned out to be the embodiment of universal ideas, embodying the Renaissance principle of the “world stage” (mundana scena). The article examines the Theaters of the World created by Venetian architects from 1530 to 1597. The appendix publishes for the first time in Russian a number of documents (including excerpts from the “Diaries” of the Venetian chronicler Marin Sanudo, a project for the reconstruction of the San Marco harbor proposed by Alvise Cornaro, descriptions of the Coronation of Dogaressa Morosina Morosini on May 4, 1597, with the participation of the Theater of the World designed by Vincenzo Scamozzi. The floating “Theater of the World” by Italian architect Aldo Rossi, created in 1979 for the Venice Architecture Biennale of 1980 and successfully navigating the sea route from Venice to Dubrovnik, is not only a homage to projects from 400 years ago but also a new embodiment of the theater as a symbol, the collective memory of the City and the World. The use of Artificial Intelligence to create fantastic projects, a kind of memories of Theaters of the World that never actually existed but were possible at the level of concept and fantasy, is the author’s attempt to see the continuation of the Venetian myth in a new space, as illusory as it is real.

Keywords: Compagnie della Calza, Marin Sanudo, momaria, Theater of Memory, Giulio Camillo, Alvise Cornaro, Vincenzo Scamozzi, Aldo Rossi, Venetian festivals, Teatro del Mondo, Macchina del Mondo

“Passiamo col nome del Signore à ragionar del nostro Theatro”.
Giulio Camillo. L’idea del Theatro. 1550[1]

«Мне казалось, что театр находится там, где кончается архитектура и начинается мир воображения или даже бессмыслицы».
Альдо Росси. Научная автобиография. 1981[2]

Венецианские «театры Мира» (teatri del mondo)[3] — плавучие архитектурные сооружения центрической формы, иногда двухъярусные, достаточно вместительные, чтобы принять на борт от нескольких десятков до двух и даже более сотен человек. Украшенные аллегорической скульптурой и живописью, драпировочными тканями, знаменами, гербами, вплоть до декоративных элементов такелажа — позолоченных канатов и гирлянд. Для отделки деревянных элементов конструкции, колонн, фронтонов и балюстрад, использовались стукко (имитировавший мрамор) и позолота. Театры предназначались для водных прогулок по венецианским каналам и гавани Сан-Марко, поэтому их надводная архитектурная и роскошно декорированная часть была установлена на плоскодонные грузовые лодки (ит. венец. *burchi)*. По самой своей эфемерной природе эти изящные сооружения не были рассчитаны на длительные морские путешествия, которые если и случались с ними, то не по замыслу устроителей празднества, а по прихоти непредсказуемой венецианской погоды. Круглый или прямоугольный, но увенчанный куполом, театр, образ Мира, макрокосма в микрокосме, воплощал собой идею универсальной гармонии и ее частного явления — идеального города, Венеции. Во время празднеств в театрах Мира и рядом с ними исполнялась «сладчайшая» музыка, устраивались балы с участием знатных дам и представления *момарий*[4] — любимых венецианцами пантомим в масках, а также комедий и музыкальных интермедий. Театры Мира при всей их архитектурной типологической схожести всегда создавались по уникальному проекту, именно поэтому, а также из-за своей значительной стоимости, они никогда не относились к числу рутинных развлечений и использовались лишь в самых торжественных случаях, когда необходимость поразить воображение иностранных гостей или подчеркнуть значение события для истории города были важнее, нежели соблюдение законов, направленных против роскоши.

1 «Перейдем с именем Господним к разговору о нашем Театре». Джулио Камилло. «Идея театра», 1550 [Camillo, 1550, p. 5]. Пер. здесь и далее, где не указано иное, автора статьи.
2 [Росси, 2015а, с. 63].
3 Впервые научный обзор венецианских плавучих театров провела Лина Падоан-Урбан в статье «Венецианские театры мира» [Padoan Urban, 1966, pp. 137–146].
4 Momaria, mumaria, muraria — варианты венецианского произнесения и написания названия этого театрального жанра, пантомимы в костюмах и масках, с середины XV века ставшего неотъемлемой частью венецианских празднеств. Постепенно момарии стали сочетаться с другими театральными формами, образуя синтетические музыкально-драматические представления [Muraro, 1981, pp. 315–341]; [Branca, 1980, pp. 57–73]; [Zefferino, 2014, pp. 64–65]; [Bortoletti, 2018, p. 56].

Устроителями подобных празднеств выступали венецианские общества Чулка (ит. Compagnie della Calza)[5], объединявшие патрицианскую молодежь города. Отличительным знаком этих привилегированных компаний, каждая из которых носила аллегорическое имя («Любезные», «Пылкие», «Садовники», «Огородники», «Вечные» и т. п.), действительно был чулок определенной и установленной для каждого общества расцветки, с золотым шитьем и отделкой драгоценными камнями. Золотая молодежь в раззолоченной одежде, на позолоченных лодках, в компании золотоволосых дам в золотых и жемчужных ожерельях, с изысканными позолоченными или украшенными золотой фольгой кушаньями[6], — ослепительно зримое воплощение принципа *Magnificenza* («Великолепия»)[7] и процветания Венеции, идеальной метафорой которого станут золотые коронационные одеяния двух догаресс: Дзилии Дандоло (?–1566) и Морозины Морозини-Гримани (1545–1614)[8].

Джованни Ботеро (1544–1617), политический мыслитель и философ, в качестве примера городов, безоговорочно великолепных, называл античный Рим и современную ему Венецию: «Наконец, все то, что питает глаз и услаждает чувства, и дает пищу любопытству, все то, что ново, необычно, исключительно и удивительно, грандиозно или искусно сделано, относится к этой категории. И среди всех городов Европы наиболее посещаемы, ради удовольствия, которое они доставляют созерцающим, — Рим и Венеция. Первый — из-за потрясающих руин своего древнего величия, вторая — из-за великолепия своей нынешней роскоши; первый наполняет души изумлением и восторгом от величия акведуков, терм, колоссов и удивительных искусных произведений из мрамора и бронзы… <…> Какой, думаем мы, был он, во времена своего торжества и процветания, если сейчас, когда он лежит в руинах и кажется едва ли не собственной гробницей, он все еще кружит нам головы и вызывает неутолимое восхищение своими руинами? <…> Напротив,

5 Одной из наиболее влиятельных книг на данную тему до сих пор остается «Общества Чулка» Лионелло Вентури, изданная в 1909 году: Venturi, Lionello (1983). Le Compagnie della Calza sec. XV–XVI. Venezia: Filippo Editore Venezia, (Ristampa dell’edizione del 1909). В 2018 году была защищена первая отечественная диссертация, посвященная деятельности обществ Чулка [Езерницкая, 2018].
6 Несмотря на то, что еще в 1472 году венецианский Сенат издал специальный указ, согласно которому было нельзя «золотить либо заворачивать в золото кушанья… и сахарные конфетти» [Scopel, 2008, p. 15], обычай этот сохранялся, особенно на торжественных ночных приемах с легкими, обычно сладкими закусками, называемыми в Венеции col/l/azione (от лат. collatione(m), «приносить вместе», делать что-либо вскладчину, и от collatio, названия легкой монастырской трапезы, проходившей во время собрания после вечерней службы, где читались отрывки из Collationes patrum («Собеседования») Иоанна Кассиана (ок. 360 — ок. 435) на тему христианской морали и добродетели).
7 Magnificenza (итал. — великолепие, величие) — один из ключевых эстетических принципов в Италии XV–XVI веков. Гражданская добродетель (virtù) проявляет себя в том числе через внешнее великолепие, пышные церемонии и празднества, которые, тем не менее, не являются расточительством, поскольку их цель в прославлении и укреплении государства. Деятельность обществ Чулка в Венеции — одно из очевидных проявлений magnificenza. Правда, Никколо Макиавелли (1469–1527) в «Истории Флоренции», опубликованной после его кончины в 1532 году, неодобрительно заявлял, что подобные празднества, напротив, лишь служат ширмой, скрывающей от народа истинное положение дел в государстве [Макиавелли, 1998, с. 534].
8 Итальянский историк и писатель Помпео Герардо Мольменти (1852–1928) в книге «Венецианская догаресса» не без сожаления отмечает эту двойственность, характеризующую Венецию: «Стремление к прекрасной форме заставляет пренебрегать моральностью поступков; красота прославляется, как и гений, а поиск наслаждений и жажда тщеславия больше не сдерживаются. Над этой испорченностью республика набрасывает как бы золотой плащ пиров, убранств и церемоний. И если душа печалится при виде народа, постепенно теряющего свое величие, ум побеждается блеском празднеств, изяществом одежд, приятностью обычая. Патриот сокрушается, ремесленник восхищается» [Molmenti, 1887, p. 278].

Венеция с чудом своего несравненного положения, которое кажется созданным природой для того, чтобы устанавливать законы водам и усмирять море, вызывает у нас не меньшее изумление: величие ее бесценного Арсенала, множество кораблей: и военных, и торговых, и пассажирских; невероятное число механизмов, орудий, оружия и всякого рода морского снаряжения; высота башен, богатство церквей, великолепие дворцов, красота площадей, разнообразие искусств, порядок правления, красота ее мужчин и женщин ослепляют глаза созерцающих» [Botero, 1589, pp. 302–303].

Венецианские театры Мира принадлежат к тому этапу европейской истории, который Франко Руффини очень точно определил как эпоху «театров до театра» (“teatri prima del teatro”)[9], то есть до появления сложившихся театральных институций и повсеместного строительства постоянных театральных зданий[10]. В этой связи и «разговор о нашем Театре» следовало бы начать с вопроса: что, собственно, подразумевалось под словом «театр» в Венеции XVI века, когда речь шла о впечатляющих и прекрасных, но недолговечных плавучих конструкциях. Буквальное ли это «место для зрелищ», предназначенное исключительно для приятных водных прогулок по венецианским каналам, или же, учитывая, что эти сооружения являлись частью сложного и продуманного городского ритуала, нечто большее, коль скоро к слову «Театр» его создатели добавили всеобъемлющее «Мир». Напомним читателю, что словом «театр» в эту эпоху часто называли энциклопедию, компендиум знаний — «весь свет», представленный в одной книге[11] или в географическом атласе[12]. Но это мог быть и узнаваемый, во всяком случае, для посвященных, архитектурный образ, хотя и просеянный сквозь мелкое сито редактур и правок средневековых лексикографов, растерявший часть своих ключевых элементов, но сохранивший главное — память о циркульной или полуциркульной форме здания, как это можно увидеть, например, на фронтисписе “*Coliseus sive theatrum*”, венецианского издания комедий Теренция 1497 года[13]. «В XVI веке в Западной Европе театр понимался и как физическое место, и как концептуальное пространство» [Seip, 2020, p. 18].

9 Ruffini, Franco. Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento. Bulzoni, 1983.

10 В 1581 году в Венеции, в приходе Сан-Кассиано, патрицианскими семействами Трон и Микиель были построены два одноименных стационарных театра, о чем немедленно написал Сансовино в своей хронике: «Недалеко от этого храма находятся два прекраснейших театра, построенных с большими затратами, один овальной, а другой круглой формы, вмещающие большое количество людей; для представления комедий во время Карнавала, согласно обычаю города» (Сансовино, 1581, p. 75). План театров, циркульный и овальный, очевидно отсылает к античным зрелищным зданиям, скорее, правда, к амфитеатру, нежели к театру. Однако было и то, что делало эти театры абсолютно новаторскими: ярусное устройство и система закрытых лож: настолько закрытых, что их указом Совета Десяти потребовали сделать более прозрачными и доступными взгляду, заменив глухие перегородки на деревянные решетчатые конструкции [Soranzo, 2018, p. 117].

11 Такой, например, как астрономический атлас и энциклопедия “Theatrum mundi, et temporis” Джованни Паоло Галлуччи (1538–1621), опубликованный в Венеции в 1588 году, или инженерный трактат “Theatrum instrumentorum et machinarum” Жака Бессона (1540?–1573), изданный в 1578 году в Лионе. Или знаменитая натурфилософская энциклопедия Жана Бодена (1529 или 1530–1596) “Universae naturae theatrum” 1596 года.

12 “Theatrum Orbis Terrarum” («Зрелище круга земного») Абрахама Ортелиуса (1527–1598), изданный в 1570 году в Антверпене географический атлас мира.

13 Terentius cum tribus commentis videlicet Donati Guidonis et Calphurnii, Simone da Lovere per Lazzaro de' Soardi. Venezia, 1497.

Концепция «Театра Мира» / “Theatrum Mundi” [Bernheimer, 1956]; [Christian, 1987]; [Pogliano, 2000][14] известна с античных времен. Ее суть вполне можно выразить шекспировской сентенцией “All the world's a stage...”/ «Весь мир — театр» («Как вам это понравится», акт II, сцена 7).

Сравнение жизни с трагедией и комедией (Платон. Филеб, 50b)[15], где человек предстает на сцене Мира в качестве актера, лицедея или даже управляемой богами куклы — образ, который можно встретить у Платона (Законы, I, 644de; VII, 803c)[16] и Горация (Сатиры, II, 7, 82)[17], было настолько широко распространено в Античности, что стало литературным и философским клише [Curtius, 1991, pp. 138–139]. В Средние века театральные метафоры продолжали использовать, хотя уже в ином ключе, чаще обращаясь к теме состязания, агона, наградой за который христианину полагался мученический венец. Метафора Мира-Театра возникает, например, у Рабана Мавра (ок. 780–856) в трактате «О вселенной» (De Universo. XX, 36): «В мистическом смысле театр может означать нынешний мир, в котором те, кто следует роскоши этого века, насмехаются над рабами Божьими и радуются, наблюдая за их мучениями. Поэтому Апостол говорит: “Мы сделались позорищем для мира, для Ангелов и человеков”» [1 Кор. 4:9]. «Позорище» здесь буквально «театрон», «место для зрелищ», следовательно, Рабан лишь повторяет и объясняет метафору апостола Павла.

К античной концепции мира как театра вернулся Иоанн Солсберийский (ок. 1110–1180). В своем «Поликратике» (1159) он вольно процитировал «Сатирикон» Петрония: “*fere totus mundus iuxta Petronium exercet histrionem*” / «*почти весь мир, согласно Петронию, занят лицедейством*» (Policraticus. 3, 8)[18] и тем самым «*вдохнул новую жизнь в старую метафору, расширив ее содержание*» [Pogliano, 2000, p. 10]. Как полагал немецкий филолог Эрнст Роберт Курциус (1886–1956), возобновление интереса к идее “*theatrum mundi*” в XVI–XVII веках было связано именно с популярностью «Поликратика», неоднократно переиздававшегося с 1476 года и получившего широкое распространение в Европе [Curtius, 1991, p. 140]; [Pogliano, 2000, p. 10]. Возможно, именно из этой, переиначенной Иоанном Солсберийским цитаты появляется и девиз шекспировского Глобуса: “Totus Mundus Agit Histrionem”. Впрочем, идею для него, как и фразу «Весь мир — театр!» елизаветинские актеры и драматурги вполне могли позаимствовать из учебного пособия для третьего класса английской грамматической школы [Baldwin,

14 Подробный разбор научных трактовок концепции “theatrum mundi” см.: [Seip, 2020, pp. 33–39].

15 «...В трагедиях и в комедиях — не только разыгрываемых на сцене, но во всей вообще трагедии и комедии жизни» (Филеб. 50b). Пер. Н. В. Самсонова.

16 В «Законах» Платона возникает образ человека-куклы, управляемой богами: «...мы, живые существа, — это чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью, ведь это нам неизвестно; но мы знаем, что внутренние наши состояния, о которых мы говорили, точно шнурки или нити, тянут и влекут нас каждое в свою сторону и, так как они противоположны, увлекают нас к противоположным действиям, что и служит разграничением добродетели и порока» (Законы, I, 644de). Пер. А. Н. Егунова.

17 «Или как кукла, которой другие за ниточку движут!» (Сатиры, II, 7, 82). Пер. Н. С. Гинцбурга.

18 Точная цитата из «Сатирикона» Петрония Арбитра звучит иначе: “grex agit in scaena mimum” / «Труппа играет нам мим» (Сатирикон, 80, 9.) Пер. Б. И. Ярхо.

1944, pp. 655–656][19], которую Шекспир посещал в родном Стратфорде-на-Эйвоне. Как и в эпоху античности, сравнение жизни с игрой, человека с актером, а мира с театром стало общим местом[20]. Для понимания концепции «театра мира» вполне можно было обойтись и без университетского образования, над чем, как тонко замечает Курциус [Curtius, 1991, p. 141], уже иронизирует Сервантес во II части «Дон Кихота», написанной между 1604 и 1616 годами[21].

Нетрудно заметить, что венецианские плавучие театры хронологически идеально вписываются в период (с 30-х годов XVI века до его завершения) всеобщего увлечения метафорой “theatrum mundi”. Однако у венецианцев были и другие резоны, побуждающие тратить огромные средства на создание своих плавучих «миров». Формула “Venetia est mundus” [Padoan Urban, 1998] — «Венеция — это мир» характеризовала город не только как «благороднейший», но и, по определению историка и гуманиста Франческо Сансовино (1521–1583), «единственный в своем роде» (“Venetia, città nobilissima et singolare…”).

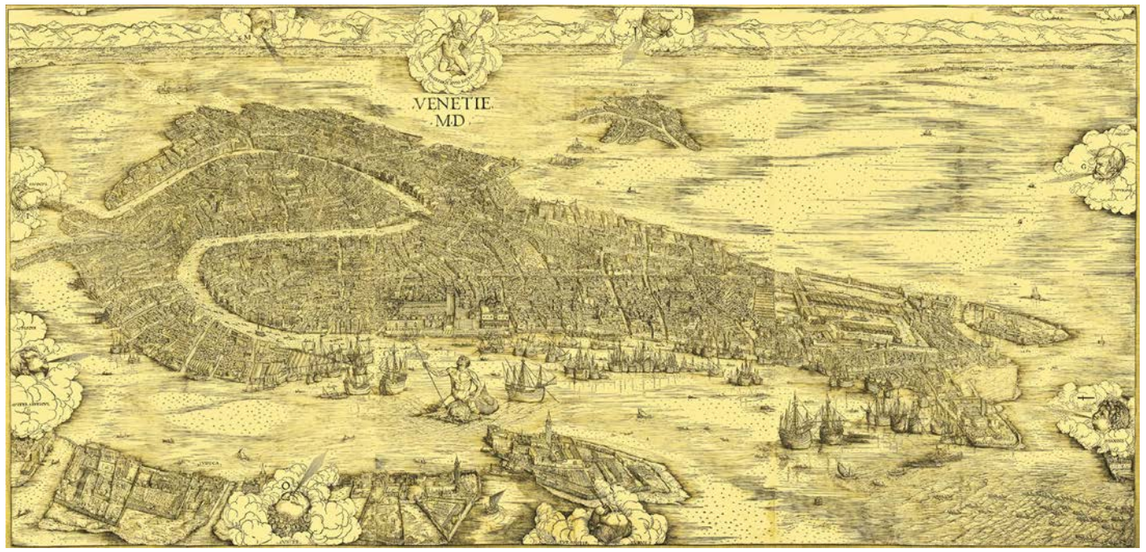
«*Миром*», вернее «другим миром», Венецию называл еще Франческо Петрарка (1304–1374). В письме Иоанну Оломоуцкому[22] (Книга писем о делах повседневных. XXIII, 16) Петрарка вспоминал, что «*сам некогда по справедливости Венецию назвал другим миром*» / “*…rite olim a me ipso mundus alter Venetia dicta est*”. В его «Старческих письмах» также встречается метафора Венеции / Другого Мира: «*…город, совсем на других не похожий, и, как я говорю обычно, другой мир*» / «*…urbem longe dissimilem ceteris, atque ego dicere soleo orbem alterum*». (Seniles, IX, 1). “Mundus alter” и “Orbis alter” — так в античном мире именовали земли, находящиеся за пределами ойкумены, «своего мира», за океаном, на далеких неизведанных континентах и островах [Подосинов, 2020, с. 609–610]. Иногда с этим «другим миром» связывали понятие земного Рая, Элизиума [Подосинов, 2020, с. 622–624]. Несомненно, все эти коннотации есть в определении Петрарки, и все они были более чем понятны жителям города на Лагуне. Для венецианцев с их недостатком земли и обилием моря образ города как Мира (или «другого мира»), макрокосма в микрокосме, был чем-то само собой разумеющимся, из числа ключевых венецианских топосов: «…еще там были Мир в виде сферы, Город в виде Венеции и Ад». [Sanudo, 1899,

19 Имеется в виду изданная в Венеции ок. 1536 года философская поэма на латыни «Зодиак жизни» Палингения (Пьер-Анджело Мандзолли, 1500–1551), состоящая из двенадцати (в соответствии со знаками Зодиака) книг. Книгу, которую вскоре запретили в самой Италии, постоянно переиздавали в Европе. В Англии выдержки из нее использовались как учебное пособие для третьего класса в программе елизаветинской грамматической школы [Tucker, E. F. J., 2019, p. 272].

20 Формулу «мир — театр, а люди в нем актеры» (“le monde est le théâtre, et les hommes acteurs”) Ронсар использует в 1564 году, гораздо раньше Шекспира, что не помешало именно шекспировской фразе стать крылатой.

21 На фразу Дон Кихота: «Ведь то же самое, что в комедии, происходит и в нашей жизни…», — Санчо со свойственной ему прямотой замечает: «Отличное сравнение! <…> хотя и не такое уж новое, и я слышал его много раз и при разных обстоятельствах». «Дон Кихот», II часть, глава XII. Пер. под ред. Б. Л. Кржевского и А. А. Смирнова.

22 Иоанн из Ноймаркта (1310–1380), гуманист, канцлер императора Священной Римской империи Карла IV (1347–1378), с 1364 года архиепископ Оломоуцкий, с 1350 года вел переписку с Петраркой, послания Петрарки к нему вошли в «Книгу писем о делах повседневных».



Ил. 1
Якопо де Барбари. Карта Венеции. 1500. Гравюра на дереве. 134,5×282 см. Музей Коррер, Венеция

p. 356]. Не случайно Венеция предстает на одной из первых в истории топографических карт, выполненных с высокой воображаемой точки обзора, как бы из заоблачных высей (Ил. 1). Эта знаменитая карта-гравюра, созданная Якопо де Барбари (1440–1516) в 1500 году, замечательна не только своим размером (131,5×281,8 см), но и невероятной детализацией изображения. Здесь можно разглядеть отдельные дома и, кажется, даже заглянуть в их стрельчатые окна, пройтись по улицам и площадям — хочется добавить «пустынным», и это уточнение оказывается очень верным. Население покинуло свой идеальный метафизический город, вернее его устойчивую твердь, зато каналы, гавань Сан-Марко, воды лагуны буквально кипят жизнью. Нептун с трезубцем и Меркурий с кадуцеем[23] разыгрывают грандиозную «момарию» с участием сотен галер, барок, весельных и парусных лодок, лодочек и лодчонок. Карта Барбари представляет Серениссиму как остров, парящий между небом и морем благодаря усилиям усердно надувающих щеки восьми ветров: «Космология и картография слились в синхронный взгляд на Венецию как на самодостаточный мир, центр вселенной, в сторону которого дуют все ветры» [Wilson, 2005, p. 42]. Неслучайно итальянские исследователи, работающие в настоящее время над всеобъемлющим мультимедийным «Атласом празднеств итальянского Раннего Возрождения» [Bortoletti, 2018], в качестве «пилотного проекта» выбрали именно Венецию, начав с картографической визуализации всех венецианских локусов, так или иначе связанных с праздничными и театральными событиями, тем более, что карта Барбари словно специально была создана для интерактивного проекта цифровой эпохи, как это можно увидеть в уже реализованной части проекта [Bortoletti, 2018, pp. 47, 53].

Через сто лет Джакомо Франко (1550–1620) на фронтисписе знаменитой книги гравюр «Одежда венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и с другими подробностями, а именно триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции» (“Habiti d’huomeni et donne venetiane, con la processione della Serma Signoria et altri particolari, cioè trionfi, feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia“) изобразит Венецию в виде самого настоящего Мира, то есть глобуса (Ил. 2) — взгляд уже не с высоты птичьего полета, а из надмирных высот, откуда боги наблюдают праздничные шествия и церемонии: истинный и неоспоримый Theatrum Mundi. В посвящении к изданию женских костюмов (“Habiti delle donne venetiane”, ок. 1600), адресованному ученому-гуманисту Фабио Глиссенти (1542–1615), Франко объясняет свой замысел Венеции-глобуса, довольно анекдотический с современной точки зрения, следующим образом:

«Вот… чудесный город Венеция, изображенный в виде сферы, истинный портрет Мира (vero ritratto del Mondo), чье сходство с земным шаром создано с помощью природы и искусства. <…> Есть ли кто-либо, настолько

23 Изображение кадуцея Барбари использовал в своих работах в качестве подписи-эмблемы.



Ил. 2
Джакомо Франко. Фронтиспис в книге: Giacomo Franco. Habiti d’huomeni et donne venetiane. 1610. Гравюра. 29,6×20,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж

лишенный познаний в космографии, чтобы не знать, что весь мир разделен на три основные части: Европу, Африку и Азию? Все эти части собраны в одном пространстве точно так же, как и этот благороднейший город. Географы, без сомнения, знают, что за нашими пределами находится Америка. Также можно увидеть, что за пределами Венеции расположена Джудекка, напоминающая новый мир (nuovo mondo), острова и полуострова с утесами и отмелями. Каждый, кто будет рассматривать этот рисунок, увидит его достоверное сходство с картой мира. <...>

Я мог бы также отметить, что контрад в Венеции столько же, сколько провинций в мире. Однако у меня было намерение создать рисунок, превосходящий этот, и расположить на нем все в соответствии с климатом и градусом, как по долготе, так и по широте, в форме всей мировой машины (machina mondiale)»[24].

По мысли Франко, Венеция самой природой задумана так, что является уменьшенной копией Мира — искусство художника лишь помогает увидеть это разительное сходство и восхититься им.

На другой гравюре [Wilson, 2005, p. 134] Франко демонстрирует перспективу земной Венеции и ее божественную персонификацию, снабдив изображение поясняющей надписью: “Questa è d’ogni alto ben nido fecondo / Vinetia: et tal, che chi lei vede, stima / Veder raccolto in breve spatio il mondo” — «Вот средоточие всех высших благ — / Венеция: и такова она, что тот, кто ее видит, думает, / Что видит он в пространстве малом целый мир». Очевидно, что и здесь метафора «зрелища мира» воплощает собой образ города.

Однако, и об этом мы поговорим ниже, концепцию theatrum mundi в Венеции XVI века могли понимать и толковать двояко. То, что мир является театром, было вещью само собой разумеющейся. Гораздо интереснее и сложнее был прямо противоположный ракурс, уже подготовленный исканиями гуманистов: «Театр — это мир»: микрокосм, являющийся отражением макрокосмоса. Венецианские театры Мира как детища эфемерной архитектуры, в которой репрезентация идеи всегда была важнее утилитарности, неизбежно сравнивали и продолжают сравнивать с утопическими проектами эпохи, связанными с ренессансной герметической традицией. От Пико делла Мирандола, упомянувшего «сцену мира» *(mundana scena)* в «Речи о достоинстве человека» (1486), к фантастическому амфитеатру Франческо Колонны в его «Гипнэротомахии Полифила»[25], опубликованной в 1499 году венецианским издательством Альда Мануция, и к «Идее театра» (1550) Джулио Камилло, знакомство которого и с текстами Джованни Пико делла

24 Цит. по: [Refini, 2010, pp. 251–252].

25 «В середине этой арены, в самом центре ее, был священный и чудесный источник божественной Матери и повелительницы самого Амора, созданный с высшим искусством. Но прежде, чем я расскажу о святом источнике, опишу я сначала неслыханное устройство и великолепнейшую внутренность театра. Без сомнения, его композиция и чудесная точность работы превосходила все мое воображение; и был он, как уже говорил я, создан в форме театра» [Соколов, 2005, с. 450–454]. См. также: Патронникова, Ю. С. (2014). Роман Ф. Колонны «Гипнэротомахия Полифила» (1499) в контексте ренессансной культуры рубежа XV–XVI вв. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. МГУ имени М. В. Ломоносова.

Мирандола (1463–1494), и с «Гипнэротомахией» подтверждено документально [Bolzoni, 1985, pp. 48–50]; [Seip, 2020, p. 24].

«Я прочитал в трудах арабов, достопочтенные отцы, что сарацин Абдала, когда его спросили, что на этой сцене мира (mundana scena), так сказать, можно увидеть наиболее достойного удивления, ответил: „Нет ничего более удивительного, чем человек“»[26], — эта цитата из «Речи о достоинстве человека» Пико делла Мирандола более чем хрестоматийна. При этом на очевидную театральную метафору в ней нечасто обращают внимание несмотря на то, что она заметно меняет суть следующего, не менее значимого пассажа. По мысли Пико, Бог как верховный Зодчий и создатель мироздания, нуждался в том, кто мог бы оценить замысел столь великого труда, полюбить его красоту и восхититься его грандиозностью. Другими словами, необходим был зритель. Однако на престолах Мироздания (“subselli[i]s totius orbis”) уже не было свободного места, куда бы мог сесть этот созерцатель Вселенной (ubi universi contemplator iste sederet), поскольку все было распределено согласно иерархии. В результате человеку отводится место в центре этой «сцены мира», где он становится зрителем, но, — об этом не следует забывать, — и сам является объектом созерцания.

Исследователи не раз отмечали очевидное сходство между «сценой мира» Пико делла Мирандола (с единственным созерцателем в центре нее) и загадочным театром Джулио Камилло, в «физическом», но не «концептуальном» существовании которого многие исследователи до недавнего времени сомневались [Seip, 2020, p. 118]. В самом таком сходстве нет ничего удивительного. И «Театр» Камилло, который вслед за Френсис Йейтс теперь принято называть «Театром Памяти» [Йейтс, 1997], и “mundana scena” Пико делла Мирандола, и «Амфитеатр Венеры» из «Гипнэротомахии Полифила», так или иначе, опирались на общие для итальянских гуманистов источники: неоплатонические, герметические, каббалистические. Принадлежность к некоему тайному знанию льстила самолюбию посвященных, но она же была и причиной того, что многие проекты, подобные «Театру» Камилло, были известны лишь крайне узкому кругу избранных, остальные же довольствовались пересказами, намеками и откровенными выдумками (современным исследователям в подобных случаях остается утешать себя словосочетанием «гипотетическая реконструкция»). Король Франциск I (1494–1547), до начала 1540-х годов покровительствовавший Камилло и, судя по всему, воочию видевший его «Театр» в Париже, настоятельно требовал от ученого строжайшей секретности, то есть, говоря современным профанным языком, эксклюзивности обладания самим артефактом [Seip, 2020, p. 73]. В какой-то момент король приостановил щедрое финансирование проекта (однако

26 § 1. 1. [132r] Legi, Patres colendissimi, in Arabum monumentis, interrogatum Abdalam sarracenum, quid in hac quasi mundana scena admirandum maxime spectaretur, nihil spectari homine admirabilius respondisse.
2. Cui sententiae illud Mercurii adstipulatur: “Magnum, o Asclepi, miraculum est homo”. Pico della Mirandola. De hominis dignitate. 1486.

нигде речь не шла о том, что он в нем разочаровался). Патроном Камилло, по крайней мере, с середины 1530-х годов был и Эрколе II д'Эсте, герцог Феррарский (1508–1559), и — в последние годы жизни ученого — Альфонсо д'Авалос, маркиз Пескары и Васто (1502–1546), правитель Милана, собравший при своем дворе блестящий круг интеллектуалов, среди которых был и Франческо Сансовино, автор одной из самых известных венецианских хроник. Не можем, забегая вперед, не заметить, что и семейство д'Эсте, и маркиз Альфонсо д'Авалос были напрямую связаны с венецианскими обществами Чулка и с представлениями театров Мира в венецианской Лагуне.

Надо сказать, что Камилло сдержал слово, данное королю, и никому из своих высоких покровителей не раскрыл секрета театра. Что, несомненно, лишь подогревало желание обладать им. В конце концов, «Театр» Камилло превратился в истинный «макгаффин»: никто не знал, что он собой представляет, но всем нестерпимо хотелось им завладеть. Альфонсо д'Авалос так откровенно и написал Джироламо Муцио (1496–1576), ближайшему другу Камилло: «Правда или не правда, а я это хочу» ("O vero o non vero, io lo voglio"). Муцио незамедлительно ответил: «Вы получите это, синьор: получите и сам секрет, и человека»[27]. В результате Камилло, незадолго до своей кончины, надиктовал Муцио в течение семи (мистическое число) утренних встреч «Идею театра», которая была опубликована уже после смерти автора в 1550 году: во Флоренции[28] и тотчас же — в двух «пиратских» копиях — в Венеции[29]. Однако повторим, что и отсутствие печатного источника не означало, что об амбициозном проекте до этого никто и ничего не знал. Устная или эпистолярная форма передачи знания от одного посвященного другому в гуманистической среде была более чем традиционной. В 1532 году голландский гуманист Виглиус (Вигль ван Аитта ван Свихем, 1507–1577) пишет Эразму Роттердамскому из Венеции о встрече с Камилло, с которым Эразм некогда встречался в Венеции, а также о посещении (очевидно, физическом, а не воображаемом) его «Театра»: «Автор называет этот свой театр многими именами, иногда искусно сделанным умом и душой (mentem et animum fabrefactum), иногда снабженным окнами (fenestratum): он утверждает, что все, что постижимо с помощью разума и чего мы не можем увидеть телесным зрением, может быть постигнуто посредством глубокого размышления, а затем выражено телесными знаками таким образом, чтобы каждый мог сразу воспринять глазами то, что иначе погружено в глубины человеческого разума»[30].

С одной стороны, нет никакого резона не доверять тому, что Виглиус видел этот театр собственными глазами, он даже упоминает, что конструкция

27 Muzio, Girolamo. Lettere. Venezia, Giolito, 1551, a cura di Anna Maria Negri. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2000. Pp. 127, 131. Цит. по: [Seip, 2020, p. 86].

28 L'idea del theatro dell'eccellen. M. Givlio Camillo. Stampato in Fiorenza appresso Lorenzo Torrentino impressor Dvcale del mese d'Aprile l'anno MDL.

29 L' idea del theatro, dello eccellente M. Giulio Camillo. In Vinegia. Appresso di Agostino Bindoni. M.D.L. La idea del theatro dell'eccellentissimo m. Giulio Camillo. In Vinegia: appresso Baldassar Constantini al segno di san Georgio. MDL.

30 Цит. по: Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami. Denuo recognitum et auctum per P. S. Allen. Ediderunt H. M. Allen et H. W. Garrod, X, tom. X, Oxonii 1941. 2657. Pp. 29–30. Несколько иной перевод этой цитаты можно найти в книге Френсис Йейтс «Театр Памяти»: [Йейтс, 1997, с. 171].

его была сделана из дерева (opus est ligneum), с другой стороны, понять что-либо из его описания непросто.

В настоящее время описание Театра Камилло представлено в трех вышеупомянутых изданиях и в нескольких манускриптах, снабженных, в отличие от печатных версий, иллюстрациями[31].

В каждой из семи глав печатного издания «Идеи театра» (1550) описывается одна из семи ступеней его театра. Нижний, наиболее близкий к зрителю и, следовательно, наиболее почетный и важный уровень, занимали семь «планет», управителей Мира, они же, по мысли Камилло, семь «сфирот» (их, как известно, десять, но Камилло предпочитает число «семь») — божественных эманаций, позаимствованных из каббалистического учения: Диана (Луна), Меркурий, Венера, Аполлон (Солнце), Марс, Юпитер и Сатурн. Солнце (сам Камилло считал себя счастливо озаренным его покровительством) занимало центральную и верховную позицию. Выше следуют уровни: «Пир» (Convivio), «Гомеровская пещера» (Antro), «Горгоны» (Gorgoni), «Пасифая» (Pasiphe), «Сандалии Меркурия» (Talari) и самый верхний — «Прометей» (Prometheo). От центра театра вверх лучами расходились семь проходов, так что все «ступени» в результате оказывались поделенными на 49 отсеков или, как их называет Камилло, loci (от лат. locus — место), каждый из которых был обозначен определенным символическим изображением, что должно было запускать механизм ассоциативной памяти у единственного зрителя театра, занимающего позицию внизу и в центре этой «сцены мира» (как тут не вспомнить Пико делла Мирандола). Каждая из горизонтальных ступеней познания представляла собой определенный уровень мироустройства. «Пир» символизировал пиршество богов, устроенное Океаном, вода которого — бесконечный источник мудрости, первооснова бытия, а приглашенные боги суть платоновские Идеи. В «Пещере», которая, как специально оговаривал Камилло, была не «платоновской», а «гомеровской», мир уже получал воплощение в первичной материи, необходимой для последующего творения, в «Горгонах» возникают разум и трехсоставная душа, подобно трем сестрам Горгонам, обладающая лишь одним глазом — разумом, возвышающим человека до ангельского состояния. В «Пасифае», как можно догадаться, духовное сочетается с телесным, подобно тому, как сама Пасифая сочетается с Быком. Уровень крылатых «Сандалий Меркурия» определял деятельность человека, не требующую никакого искусства или технических приспособлений. Наконец, «Прометей», что также очевидно из названия, воплощал все искусства и ремесла, доступные человеку, во всех их проявлениях.

Одним словом, если предельно упростить сложную и в прямом смысле многоуровневую концепцию Камилло, зритель в этом театре, поднимаясь (реально или в воображении) по одному из проходов вверх, охватывал

31 Оскар С. Сеип опубликовал полные транскрипции данных манускриптов в своей докторской диссертации [Seip, 2020, pp. 334–414], что, несомненно, значительно изменит дальнейшую научную судьбу «Театра» Камилло.

все ступени от чистых идей до их творческого воплощения, доступного человеку.

Попытки предложить визуальную реконструкцию театра Камилло, даже с учетом обнаружения новых документов и сведений, будут достаточно спекулятивны. С другой стороны, как нельзя не заметить, подобная свобода толкования физической формы театра сама по себе соответствует его концепции.

Фрэнсис Йейтс (1899–1981), благодаря которой во второй половине XX века имя Камилло едва ли не обрело былую славу, опубликовала свою реконструкцию театра Камилло в 1-м издании «Искусства памяти» (1966). Именно Йейтс назвала проект Камилло «Театром Памяти», и поскольку ее книга была и остается чрезвычайно популярной, название это по сути закрепилось как оригинальное и стало своего рода культурным феноменом, вызывая подражания в искусстве и литературе. За основу своей реконструкции исследовательница взяла план греческого театра — так, как он описан у Витрувия. Следовательно, театр, по своему размеру пропорциональный человеческому росту, имел полукруглую форму, а неподвижный зритель в нем располагался на круглой орхестре внизу [Йейтс, 1997, с. 195].

Еще одну теоретическую реконструкцию предложила Лу Берри Веннекер (1928–2021). Признавая важность мнемонических практик для театра Камилло, она все же не считала их основными, сосредоточившись на эмблематике, иконологии, а также напомнив об энциклопедической сущности книжных «театров» XVI–XVII веков, предположив, что деревянный театр Камилло мог быть чем-то напоминающим библиотечный каталог, с энциклопедическими сведениями в каждом из «локусов», содержащем «слова и вещи». Веннекер полагала, что некоторые сведения об устройстве театрального здания Камилло мог почерпнуть у Себастьяно Серлио (1475–1554), а на рисунке-реконструкции изобразила театр с полукруглой орхестрой, по римскому образцу [Wenneker, 1970, p. 446].

Оскар Сеип в своей недавней диссертации опирается на новые архивные сведения, в том числе манускрипты с описанием театра, исходя из которых реальность существования театра как физического объекта уже не ставится под сомнение. Кроме того, судя по прямым и косвенным свидетельствам, театр должен иметь замкнутую круглую форму: «Круглая, а не полукруглая форма… подчеркивает природу театра как проекта тотального знания, который стремился сделать видимым макрокосм вселенной в микрокосме театра» [Seip, 2020, p. 128]. Зритель, как полагает Сеип, должен передвигаться по проходам театра, открывая каждый раз новые «локусы» с текстами и образами, в свою очередь помогающими ему создавать собственные тексты и смыслы. В качестве архитектурного референса для замкнутой овальной формы Сеип называет пространство падуанского Анатомического театра (1490): пример столь же очевидный, сколь и убедительный. Кроме того, исследователь предлагает цифровую 3D-модель театра [Seip, 2020, pp. 143–144].

Так или иначе, совершенно очевидно, что перед нами не просто «Театр Памяти» или даже «Театр Познания» (“Teatro della sapientia”) как он назван в одном из сохранившихся манускриптов[32]. Это, конечно же Theatrum Mundi, театр Мира, где человек оказывается не лицедеем или «куклой богов», но зрителем, созерцателем, постигающим устройство всего Мироздания. Не «мир как театр», но «театр как мир», «микрокосм вселенной, символизирующий мироздание, простирающееся от всеобщего к частному, от первопричин и первичной материи к искусству, созданному человеком, через различные стадии творения или эманации» [Seip, 2020, p. 180].

Заметим все же: какой бы сложной и герметически-темной ни была теория, живое древо театральной жизни само по себе пышно зеленело, расцветая ежегодно в период Карнавала и летних празднеств и подкрепляясь уже с середины века вполне реализуемыми и реализованными театральными проектами. Венецианские издания «Десяти книг об архитектуре» Витрувия были выпущены в свет Даниэле Барбаро в 1556 и в 1567 годах, во втором издании с иллюстрациями Андреа Палладио. Кроме того, в 1565 году Палладио успешно реализует в Венеции проект театра, созданного по образцу римского: он был построен по заказу общества «Пылких» (Accesi) для постановки трагедии «Антигон»[33] вичентинского врача и гуманиста Конте да Монте (1520–1587)[34]. Театр, с «роскошной сценой, похожей на город, с прекрасной ордерной колоннадой и с другими „перспективами“» [Sansovino, 1581, p. 152], высоко оценили современники, в том числе гуманисты, а сам Палладио иронично замечал, что искупил им все свои прошлые и будущие грехи: «*Я закончил строить этот благословенный театр, в котором покаялся за все свои грехи, как уже совершенные, так и те, что еще предстоит совершить*»[35].

В отечественном театроведении венецианские театры Мира не изучались как отдельный феномен, поэтому я позволю себе не только подробно рассмотреть их устройство, но и в Приложении опубликовать переводы оригинальных документов с их описанием. Нереализованный проект (ок. 1560) театра-острова Алвизе Корнаро формально не относится к театрам Мира, но идейно связан с ними самым тесным образом [Padoan Urban, 1980, p. 145]; [Tafuri, 1995]. Театр Мира, спроектированный Альдо Росси в 1979 году, — ни в коем случае не эпилог, но пробуждение, пусть и через века, идеи Театра как квинтэссенции архитектуры и коллективной памяти города и мира.

32 Манускрипт Theatro della sapientia, John Rylands Library, Манчестер.

33 В трагедии «Антигон» (Antigono) на библейский сюжет речь идет о царе Иерусалима Аристобуле и его брате Антигоне, ложно обвиненном фарисеем Елеазаром в заговоре. После гибели Антигона, подстроенной самим Аристобулом, последний узнает о невиновности брата и умирает, не в силах вынести мук совести и горя.

34 Конте да Монте, фамилия которого по отцу, состоятельному вичентинцу, была Пигатти, после получения докторской степени в Падуанском университете в 1544 году принял фамилию матери, знатной дамы из семьи Да Монте ди Бреганце, с тем, чтобы сохранить родовое имя. Тициана Пезенти подчеркивает, что крестильное имя гуманиста было именно «Конте», а не Антонио, как его иногда указывают исследователи трагедии «Антигон». Pesenti, Tiziana. Da Monte, Conte (Conti, Pigatti, Montano, Montano Vicentino) // URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/conte-da-monte_(Dizionario-Biografico)/ (дата обращения: 15.07.2024).

35 Письмо Палладио Винченцо Арнальди от 23 февраля 1565 года. Цит. по: [Venturi, 1983, p. 193].

Не будем забывать, что театры Мира XVI века — возможно, самые оригинальные, но отнюдь не единственные праздничные плавучие конструкции, которые венецианцы когда-либо спускали на воду. Один из самых древних и символически насыщенных обрядов — Обручение дожа с морем (Sposalizio del Mare), приходился на летний праздник Вознесения — «Сенса» (Sensa). Парадная галера дожа, великолепный Буцентавр (Bucintoro — от buzzino d'oro, «золотая лодка»), выходил в открытое море в сопровождении всей венецианской флотилии. Дож приносил в дар Адриатике драгоценный перстень — символическую жертву, подтверждающую право Серениссимы на морское господство [Korsch, 2013, pp. 83–89]; [Muir, 1981, pp. 124–125]. Театры Мира по своей форме и декору сами походили на такие перстни с драгоценным камнем (избранным обществом) в золотой оправе. Во всяком случае, символический смысл оммажа, дара, приношения Адриатике или высоким гостям города, в них был заложен изначально.

Первое[36] документальное упоминание «театра Мира» появляется в «Дневниках» венецианского хрониста Марино Санудо (1466–1536). Санудо, знавший в Венеции всех и вся, вхожий во все патрицианские дома и общества, судя по его записям, ценил зрелища и зрелищность во всех их проявлениях и не пропускал ни одного сколько-нибудь заметного события, хотя и оставлял за собой право о иных постановках, праздниках и особенно банкетах отзываться с пренебрежением и недовольством истинного знатока венецианского церемониала во всех его нюансах.

17 июля 1530 года, в воскресенье, венецианцы отмечали очередную годовщину победоносной операции: 17 июля 1509 года им удалось вернуть себе Падую, а затем выдержать ее длительную осаду, организованную войсками Камбрейской лиги. Праздник на Большом канале устраивало общество «Цветущие» (Floridi). Марино Санудо, знавший всех участников событий лично, не пропускает ни одной детали в ходе праздника [Sanudo, 1899, pp. 355–356].

«В назначенный день в послеобеденное время на Большом Канале обществом "Цветущих" (Floridi) был устроен праздник. <...> На двух лодках (burchi — грузовые плоскодонные лодки больших размеров — *Н. В.) был установлен просторный и удобный театр — такой, что на него можно было подняться; с искусно сделанным небом, украшенный коврами и двумя*

36 Манфредо Тафури полагал, что своего рода предшественник «театра Мира» был представлен в Венеции еще 27 мая 1493 года в ходе празднеств, посвященных визиту Беатриче Д'Эсте, супруги герцога Миланского Лодовико Моро [Tafuri, 1995, p. 260]. В своем письме [Cartwright, 1903, pp. 191–193], [Branca, 1980, p. 63] от 27 мая, адресованном супругу, Беатриче действительно описывает впечатляющее театрализованное представление на Большом канале, заполненном празднично украшенными лодками, барками и галерами [Guarino, 1995, pp. 86–95]. На плавучей, видимо, понтонной, конструкции, форму которой Беатриче не называет, была разыграна впечатляющая момария с участием Нептуна (Посейдона) и Минервы (Афины), восседавших на бутафорской и, судя по описанию, достаточно большой горе. Сначала божества, жонглируя шарами, под гром тамбуринов исполнили каждый по отдельности свой танец, затем, взявшись за руки, станцевали вместе. После этого сначала Минерва вонзила в гору свое копье — и на этом месте немедленно появилась олива, затем Нептун ударил в склон трезубцем — и из расщелины «выпрыгнул конь». Далее божества поспорили об имени, которое они собираются дать новому городу, расположенному на горе, и в результате, к обоюдному удовольствию, сошлись на имени Минервы, то есть Афины. Очевидно, что в письме юной супруги Лодовико Моро речь все же идет не о «театре Мира» как таковом, но о типичной для венецианских празднеств понтонной конструкции.

морскими чудищами в виде старика и женщины (передние половины фигур были на корме, а задние, с рыбьими хвостами, — на носу), его тянули за собой лодки в достаточном для этого количестве, и на нем находились 87 дам, которые сошли на берег у дома синьора распорядителя [Франческо Диедо]... Затем дамы поднялись обратно и танцевали, а на корме маэстро Пеллегрин с несколькими главными персонажами в превосходных костюмах представил момарию... Между танцующими были несколько певцов, исполняющих песню на сюжет [момарии]. Так они доплыли до моста Риальто, а потом вернулись к Сан-Марко. В это время начался дождь с ветром, из-за чего пришлось отменить прежнее распоряжение, и вместо того, чтобы устроить банкет на (понтонном — *Н. В.) мосту, по которому можно перейти к Джудекке, все отправились ужинать в дом синьора Диедо и были там до шести часов* (от захода солнца — *Н. В.). Эти барки Джованни Виттури украсил коврами и штандартами, из коих наикрасивейший, взятый в Ланчано, принадлежал маркизу Васто,[37] и все эти ковры и штандарты полностью вымокли.*

<...> Надо заметить, что театр, устроенный на лодках, украшали четыре надписи[38], белые на красном фоне. Они гласили: „«Арго» уступает мне в богатстве". „Добродетель сильнее молвы". „Порой мне недостает искусности, но никогда — благих намерений". „Ты здесь — средь избранного общества". „Аромат наших цветов столь изыскан, что принесет нашей родине почет и славу!"».

Приводя описание театра, Санудо не забывает отметить двух «морских чудищ в виде старика и женщины... с рыбьими хвостами» — имен мифологических чудищ Санудо не называет, и нам остается только гадать, идет ли речь о Тритоне и Тритониде (судя по рыбьим хвостам) или все же о Нептуне с Амфитритой, что больше соответствовало высокому статусу гостей. Также он никогда не считает за труд указать точное число дам, присутствующих на борту (в этом случае их было ровно 87), и это не простая галантность. По достаточно суровым венецианским законам против расточительства, принимаемым и обновляемым с похвальным постоянством, на торжественных, например, свадебных, пиршествах дозволялось присутствовать строго ограниченному числу дам, но когда речь шла о событиях, имеющих государственную важность, на все запреты сразу же начинали смотреть сквозь пальцы [Scopel, 2008, p. 12].

Еще одна новость, которую мы узнаем из данного описания, — это представление момарии с музыкальной интермедией силами «Цветущих» под руководством маэстро Пеллегрина. К сожалению, многоточие в тексте Санудо заменяет название момарии, которое, в отличие от точного количества приглашенных дам, Санудо так и не удосужился узнать.

37 Речь идет о кондотьере Альфонсо д'Авалос д'Арагона (1502–1546), маркизе Пескары и Васто, одном из покровителей Джулио Камилло.
38 Надписей, как нетрудно заметить, пять. Возможно, вторую и третью сентенции следует объединить в одну.

Через два дня в завершение праздника театр, который Санудо здесь называет «буцентавром», вновь проплыл по каналу на радость собравшимся. Для пущего драматизма и развлечения публики некий человек дважды прыгнул в воду «с самого высокого балкона» у Ка-Фоскари. Смельчак получил 4 дуката, и надо сказать, что подобные выступления, сопряженные с риском, не были чем-то исключительным во время венецианских празднеств.

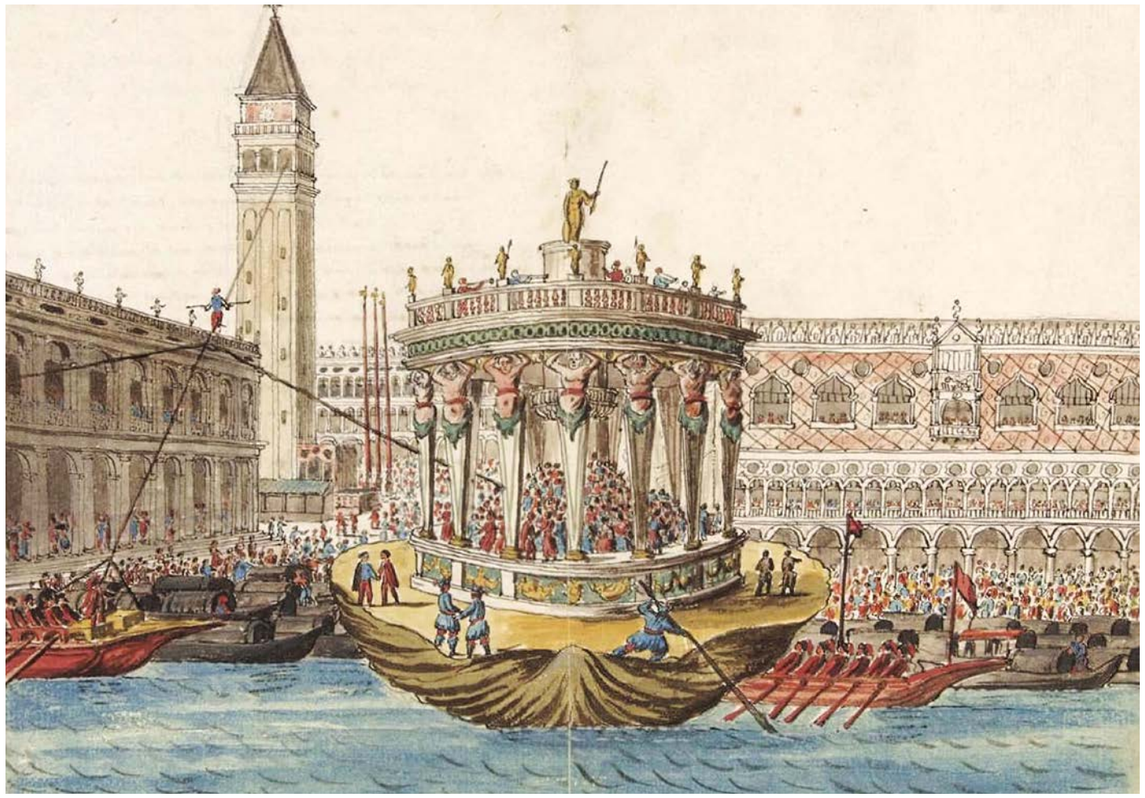
После морской прогулки и танцев наступило время вечернего торжественного приема, сопровождаемого, по венецианскому обычаю, разнообразными сладкими закусками. Из текста Санудо мы узнаем интересную дипломатическую деталь: послы Мантуи и Урбино, несмотря на то что были оба приглашены на званый вечер, не сговариваясь, остались дома, «чтобы не уступать друг другу за столом более почетное место»: рассадка гостей строго регламентировалась, и послы, опасаясь, что их так или иначе «неправильно» посадят, решили не испытывать судьбу. При этом, судя по ворчанию Санудо, они не много потеряли:

«После 23 часа[39] подали закуски, приготовленные в Ка-Марчелло на Джудекке, и было только 225 подач, что стало величайшим позором. Сначала были только сахарные фигурки Святого Марка и другие плохо сделанные скульптуры из сахара: замки, корабли, галеры, буцентавр и прочее, не как это всегда подавалось на [праздничных] блюдах и подносах… но в таццах, так что, в итоге, за такую подачу было стыдно. <…> К тому же сладости… были доставлены по мосту, ведущему на Джудекку, неумелыми и плохо обученными слугами». Не совсем ясно, что так огорчило и рассердило Санудо: порядок подачи сладостей и их число не сильно отличаются от того, что мы будем наблюдать во время других празднеств. Видимо, подаче не хватило элегантности, слугам выучки, а мастерам, изготавливающим сахарные скульптуры, умения.

Бесконечный список сладких закусок, постоянно перечисляемых на подобного рода ночных официальных встречах, вызывает странное чувство: восхищения, смешанного с ужасом, поскольку сладости, в большинстве своем состоявшие из сплошного сахара (литого, прессованного, вспененного, фигурного, раскрашенного), усиленно поедались собравшимися в течение всей ночи, дабы «освежиться» (rinfrescarsi). Ниже можно прочесть описание подобного вечера в новелле Челио Малеспини, когда зал Большого совета в Палаццо Дожей, словно снегом, усыпала сахарная крошка…

Поздно вечером при свете факелов (ит. torcia), как правило, не смоляных, а сделанных из белого воска (Мольменти специально отмечает их цвет: «белые, как молоко»), состоялась момария на набережной Джудекки. Надо отметить, что и Санудо, и другие хронисты всегда с удовольствием описывают ночные представления, где искусственное освещение, блики на

39 Здесь и далее Санудо использует систему исчисления времени, принятую в Италии в XVI веке, когда новый день начинался не в полночь, а после захода солнца и — примерно через полчаса — с наступлением полной темноты: в момент, когда читалась вечерняя молитва Ave Maria. Таким образом, часто упоминающиеся в его описаниях 23 часа венецианского времени — это всегда «золотой час» перед закатом, а 23:30 в любой день любого времени года точно соответствует заходу солнца. См. подробнее: [Arnaldi, 2006].



Ил. 3
Джованни Гревемброх (Ян ван Гревенбрук, 1731–1807). Театр Мира. 2-я пол. XVIII в. Акварель. Кодекс Gradenigo Dolfin 155. Музей Коррер, Венеция

воде и цветные дымы создавали поистине фантастическую картину [Korsch, 2013, p. 80].

Из интересных деталей — Санудо упоминает платформы, видимо со скульптурами или живыми картинами: Мир в виде сферы, Город в виде Венеции и Ад. Судя по всему, и здесь Град земной, Венеция, предстает как воплощение Мира.

Следующий театр Мира был сооружен по заказу общества «Любезных» (Cortesi) уже не в честь памятной даты, а по случаю приезда знатной персоны — Франческо д'Эсте (1516–1578), о котором Санудо говорит как о сыне на тот момент здравствующего герцога Феррары Альфонсо д'Эсте (1476–1534). Празднества начались 8 июня 1533 года и продолжались несколько дней. Театр, построенный неким маэстро Доменико, имел круглую форму со зрительным залом в форме театрона. Как и в первом случае, над театром было устроено «небо» — натянутый на золотых канатах небесно-голубой тент. Франческо Д'Эсте был искушенным зрителем. Более того, он в своем юном возрасте уже успел принять участие в двух постановках по пьесам Лудовико Ариосто: «Сводне» (1528) и «Сундуке» (1529). Интересно, что лучшие — нижние — места в ступенчатом зрительном зале были в духе куртуазного этикета предложены тем самым 115 дамам, так что Франческо и членам венецианского Совета Десяти пришлось довольствоваться верхними ступенями. Музыканты, расположившиеся на верхней галерее, были скрыты от глаз зрителей. Устроителями бала, как и в предыдущий раз, были юноши из общества «Любезных». Театр проплыл достаточно большой маршрут: от Джудекки к Сан-Поло и затем — к Риальто и обратно к Джудекке, где 21 июня он встал у пристани Ка-Вендрамин, поскольку один из семерых братьев Вендрамин состоял в обществе «Любезных». В этот же день около полуночи «пришла гроза с сильнейшим ветром и дождем» (*"un temporal grandissimo di vento e pioza"*) — устойчивая метеорологическая формула в «Дневниках» Санудо, как правило, указывающая на скорую драматическую смену событий. Так произошло и на этот раз. Кто-то из заказчиков строительства театра, возможно речь идет о ком-то из семейства Вендрамин, но автор дневниковых записей не указывает, кто именно, пожалев искусно сделанный и дорогостоящий (500 дукатов!) театр, захотел выкупить его у общества «Любезных», чтобы укрыть от непогоды. Однако, если верить Санудо, они не сошлись в цене. Ночью разыгрался шторм, театр сорвало с причала, и дальше он, влекомый ветром и волнами, проплыл достаточно большой, хотя и несколько причудливый по траектории, путь: от Ка-Вендрамин на Джудекке к крытой пристани острова Сан-Джорджо-Маджоре, где в то время находился бенедиктинский монастырь, — и еще дальше, к Сант-Антонио в Кастелло, где и перевернулся. Театр завершил свое недолгое земное существование в бурю, среди настоящих волн и молний, словно бы выбрав трагическую и яркую судьбу корабля, а не благополучное существование дорогостоящего музейного экспоната.

Записи Марино Санудо заканчиваются в 1533 году, поэтому о следующих по времени плавучих театрах приходится узнавать уже из других источников.

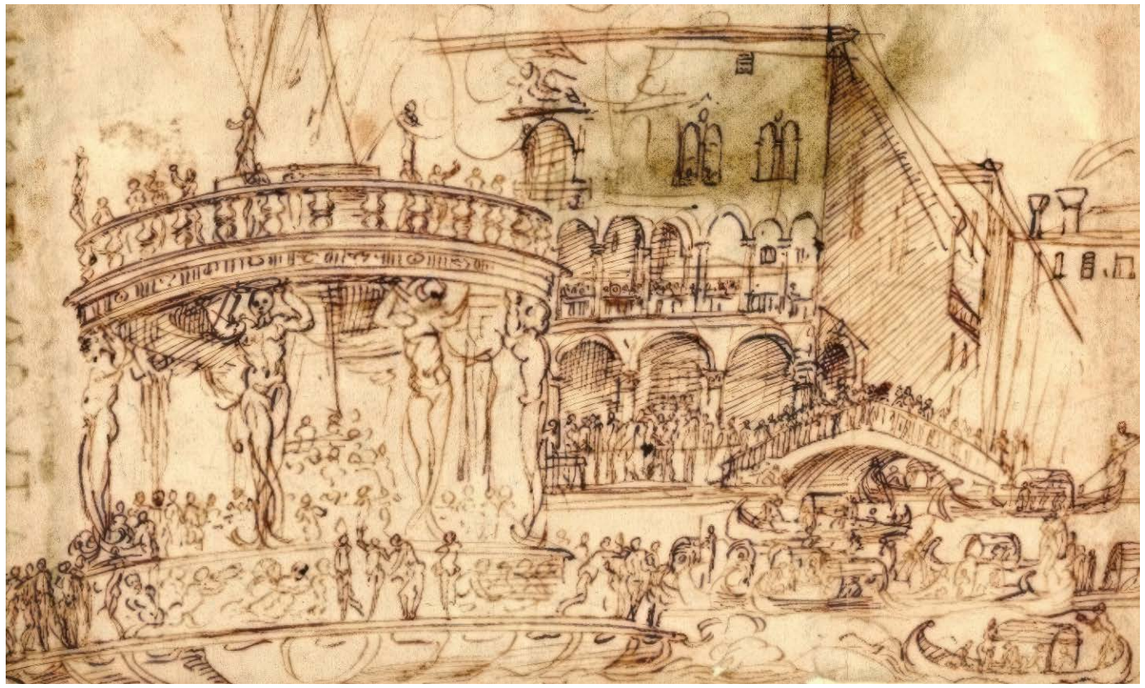


Ил. 4
Чезаре Вечеллио. Вид на площадь Сан-Марко и Театр Мира. 1590. Гравюра. Cesare Vecellio. De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due, In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590, I, c. 39r. Национальная библиотека Франции, Париж

Франческо Сансовино в разделе «Праздники» (“Feste”) своей знаменитой книги «Венеция, город благороднейший и единственный в своем роде...» (“Venezia, città nobilissima et singolare...”), впервые опубликованной в 1581 году, вспоминает о двух театрах Мира: «*Помню, что в свое время я видел две компании, „Вечных“ и „Пылких“, первую в 1541 году, вторую — в 1562. „Вечные“ устроили свое главное празднество, представив на Большом Канале Машину Мира, в центре которой было пространство, царственно украшенное золотом и шелком, где 200 избраннейших благородных дам танцевали в сопровождении более ста музыкальных инструментов, в то время как [сам театр] легко вели по течению весельные лодки и другие суда: причем все дома, окна, крыши и набережные были заполнены мужчинами и женщинами, лодками, веселящимися людьми и масками, под звуки общего ликования. В следующую ночь была представлена комедия, на подготовку которой была потрачена значительная сумма дукатов. Остальное время провели в других разнообразных развлечениях, пируя, устраивая регаты и делая другие вещи, соответствующие [статусу] их компании. Впоследствии „Пылкие“ устроили на Большом канале роскошное зрелище, не сильно отличающееся от вышеупомянутого [театра] Мира. Ко всеобщему большому удовольствию праздник был организован во дворце Ка-Дольфин возле Риальто, потому что тогда одним из компаньонов [„Пылких“] был Андреа Дольфин*[40]*, ныне прокуратор Сан-Марко. Поставили трагедию так, что не возникло нужды завидовать древним: театр* (зрительный зал — *Н. В.) вмещал несколько тысяч человек. Напротив него была сделана роскошнейшая Сцена, напоминающая Город, с таким прекрасным расположением колонн и других перспектив, что это вызывало изумление*» [Sansovino, 1663, p. 407].

Историк Бернардо Джустиниани, подробно описавший общества Чулка в числе других венецианских военных и рыцарских объединений в книге «История и хронология происхождения военных и всех рыцарских орденов, учрежденных в мире до настоящего времени» (“Historie cronologiche dell’origine degl’ordini militari e di tutte le religioni cavalleresche infino ad hora instituite nel mondo”), указал в качестве автора театра Мира, созданного для «Вечных», Тициана Вечеллио [Giustiniani, 1692, pp. 114–115, 118]. Это предположение, не основанное на каких-либо официальных документах, возникло все же не на пустом месте. Тициан Вечеллио действительно входил в общество «Вечных», а его родственник Чезаре Вечеллио (1521–1601) в книге «О древних и современных костюмах разных частей света» (“De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo”, 1590), на которую Джустиниани ссылается как на источник своих сведений, опубликовал гравюру с изображением театра Мира на фоне Пьяццетты (Ил. 4). Однако, судя по

40 В данном случае имеется в виду Андреа Дольфин, сын Джованни ди Лоренцо, из ветви Сан-Сальвадор ди Рива дель Ферро, в 1573 году он стал прокуратором Сан-Марко с выплатой 20 000 дукатов в казну республики. О нем и его полном тезке, банкире Андреа Дольфин, см.: [Borgo, 2009, pp. 421–437].



Ил. 5
Неизвестный художник. Театр Мира. 1564 (?). Перо, бумага. 20,3×32,3 см. Британский музей, Лондон

всему, Джустиниани здесь спутал и двух разных Тицианов [Padoan Urban, 1980, p. 145]; [Tafuri, 1995, p. 260n], поскольку «Театр Мира» для «Вечных» спроектировал Тициан Аспетти, прозванный Минио (ок. 1517–1552), в том же 1542 году работавший вместе с Джорджо Вазари и с «Вечными» над созданием временного театра для постановки комедии «Таланта» Пьетро Аретино. А также спутал и два разных театра, поскольку гравюра в книге Чезаре Вечеллио относится к более позднему по времени «театру Мира», о котором речь пойдет ниже. Таким образом, о проекте 1542 года мы достоверно знаем лишь то, что он имеет много общего с «театром Мира» 1564 года. Тем интереснее представляется версия о влиянии на замысел «театра Мира» Минио, трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре», впервые переведенного Чезаре Чезариано (1475–1543)[41] на итальянский язык и опубликованного с его комментариями в Комо в 1521 году [Scocchera, 1995, pp. 375–376]. Если это действительно так, это означает, что и сами заказчики из общества Чулка, и архитектор искали не только «концептуального», но и «физического» воплощения образа Theatrum Mundi.

Следующий повод для создания впечатляющего театра Мира появился в 1564 году, когда общество «Пылких» (Accesi) торжественно приняло в свои ряды юного Франческо Мария II делла Ровере (1549–1631), отец которого, Гвидобальдо II, был главнокомандующим войск Венецианской республики. По крайней мере до 1608 года Франческо Мария II делла Ровере, будучи герцогом Урбинским, оставался и членом венецианского общества Чулка. В честь его торжественного приема в компанию, по эскизу архитектора Джованни Антонио Рускони был построен один из самых известных и впечатляющих венецианских театров Мира. Проект Рускони был реализован двумя братьями-скульпторами: Лудовико и Трояно Моденини. Театр имел характерную круглую форму, был водружен на две большие плоскодонные лодки и представлял собой "*cappa marina a guisa del mondo*" [Lazzarini, 1909, p. 192] — *«морскую раковину в виде Мира»*. Карниз и балюстраду, увенчанную куполом и фонарем со статуей, поддерживали 16 Атлантов или, точнее, Терминов, поскольку опоры, как это записано в договоре, предполагались со скульптурным изображением Термина, римского божества межей и границ, — это ли не свидетельство того, что плавучие театры действительно воплощали идею «своего мира», замкнутого, но вместе с тем доступного для созерцания. Внутри находились дамы и кавалеры-иностранцы. Под звуки серенад театр переплыл Большой канал — вечер можно было считать состоявшимся. Сохранились несколько изображений этого театра Мира: одно на пергаменте, выполненном для Джироламо Фоскари, приора общества «Пылких» — его можно увидеть в публикациях Лины Падоан-Урбан [Padoan Urban, 1966, 1980]; второе — акварельный рисунок Джованни Гревемброха (Ян ван Гревенбрук, 1731–1807) в кодексе Gradenigo Dolfin в Музее Коррер в Венеции (Ил. 3),

41 О «Витрувии» Чезариано см.: [Ревзина, 2024, с. 18–36].



Ил. 6
Неизвестный художник. Отплытие Морозины Морозини-Гримани от Палаццо Гримани. 1597. Холст, масло. 141×238 см. Музей Коррер, Венеция

представляющий собой свободную копию миниатюры с пергамента Фоскари. Гревемброх очевидно не соблюдает изначальные пропорции театра, вытянув его в высоту, и не копирует первоначальное описание, заменив его собственным [Padoan Urban, 1980, pp. 147–151].

Третье изображение — иллюстрация в томе «О древних и современных костюмах разных частей света» (“*Degli habiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo*”) Чезаре Вечеллио, родственника Тициана Вечеллио (Ил. 4).

Наконец, изящный рисунок из Британского музея, приписываемый Тинторетто (Ил. 5), о котором известно, что он охотно и плодотворно сотрудничал с «юными эрудитами» из обществ Чулка в их театральной деятельности, а его сценографические *bizzari capricci* вызывали восторг современников [Ridolfi, 1835, p. 253]. Изящная театральная ротонда Рускони покачивается на волнах, словно боттичеллиевская Венера на морской раковине. Вряд ли надо сомневаться, что такой аллегорический смысл здесь был заложен изначально, поскольку венецианцев ревнители нравов зачастую язвительно именовали «венерианцами». Венера — одна из персонификаций их «прекраснейшего» города [Muir, 1981, p. 15], основанного, как гласит легенда, изложенная Марино Санудо и подтверждаемая точными астрономическими расчетами [Centani, 2015, p. 106], «в день Венеры», то есть в пятницу, 25 марта 421 года[42].

Самый известный, в том числе и лучше всего задокументированный, театрализованный праздник, связанный с театром Мира, — коронация догарессы Морозины Морозини 4 мая 1597 года. Тут уже, во всех смыслах, в ход была пущена тяжелая артиллерия: от выстрелов корабельных мортир и пушек, приветствующих оглушительным грохотом и дымом прибытие догарессы в гавань Сан-Марко, до привлечения в качестве архитектора плавучего театра Винченцо Скамоцци. Заказчиками театра выступили 40 юношей из знатных семейств, входящих в свиту Морозины Морозини-Гримани.

Коронация догарессы — ритуал, который и до этого проходил в Венеции (хотя в XVI веке он состоялся лишь два раза) и означал, по сути, не столько прославление супруги дожа, сколько принесение ею многочисленных клятв и обещаний, данных республике. Марино Гримани, занимавший пост дожа с 1595 года, в 1597 году решил, что обладает достаточной властью и средствами для организации торжественной коронации своей жены, Морозины Морозини-Гримани. Церемония проходила в течение всего дня 4 мая и была подробнейшим образом задокументирована и в текстах [Rota, 1597, pp. 129–163]; [Tutio, 1597]; [Sansovino, Martinioni, Stringa, 1663, pp. 416–432], и в произведениях изобразительного искусства. Точные изображения театра также сохранились в ряде живописных работ и гравюр эпохи. Самые известные из них — картина неизвестного венецианского художника «Отплытие

42 «...Этот город на острове Риальто начал строиться, и был заложен фундамент церкви Сан-Джакомо... 25 марта 421 года, в день Венеры (в пятницу), около девятого часа, при восходящем в 25-м градусе знаке Рака, как это показано в астрологической таблице. В тот день, как свидетельствуют Священные писания, был создан первый человек Адам при сотворении мира рукой Господней; также в тот же самый день архангел Гавриил принес Благую весть Деве Марии, и также Сын Божий, Иисус Христос, чудесным образом вошел в ее непорочное чрево, и, согласно богословскому мнению, в этот же самый день он был распят иудеями» [Sanudo, 2011].



Ил. 7
Андреа Вичентино. Прибытие Морозины Морозини-Гримани на площадь Сан-Марко. 1597–1606. Холст, масло. 314×763,5 см. Музей Коррер, Венеция

Морозины Морозини от Палаццо Гримани» (Ил. 6) и «Прибытие Морозины Морозини-Гримани на площадь Сан-Марко» Андреа Вичентино (Ил. 7) — обе хранятся в Музее Коррер в Венеции.

Кроме того, в нашем распоряжении есть три гравюры Джакомо Франко из его книги «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции» (Ил. 8, 9).

Главной организационной сложностью в данном случае была необходимость сохранить баланс между царственным великолепием обряда и его исконно республиканской сутью. В этом отношении интересно отметить два момента. Роскошь праздника, драгоценные (в буквальном смысле) одеяния свиты и самой догарессы — ее знаменитое золотое платье, оставшееся в веках как абсолютное воплощение венецианского вкуса и моды, — безоговорочно восхитили всех собравшихся и не встретили нареканий даже со стороны *popolo minuto*, поскольку выражали великолепие и мощь самой республики. А вот факт *совместного*, хотя и кратковременного, появления дожа и догарессы на площади Сан-Марко вызвал шквал неодобрительных комментариев, поскольку здесь можно было увидеть намек на совместное правление и узурпацию власти. Скамоцци, получив в свое распоряжение всю Венецию и, как можно понять, огромные средства, изначально хотел отказаться от строительства традиционного театра Мира, поскольку — резон архитектора был очевиден — к тому моменту он уже дважды воплотил свои амбиции как строитель театральных зданий: завершив проект Андреа Палладио в Виченце (театр Олимпико, 1585) и создав свой собственный Олимпийский театр в Саббионете (1590). К венецианской Синьории Скамоцци обратился с поистине грандиозным урбанистическим проектом: он предложил построить на площади Сан-Марко… ипподром, то есть, освоив форму античного театра, он хотел обратиться к еще никем не реализованной форме — цирку. Идея не встретила одобрения у властей, и Скамоцци пришлось в сжатые сроки сооружать плавучий театр, который он сам и его современники именовали уже не на старый манер «театром Мира», но «Одеоном», «Зеркалом Мира», «Портиком Адриатики» и «Портиком Аргонавтов».

Уже одного взгляда на театр Скамоцци достаточно, чтобы увидеть: этот проект не относится к числу «эфемерных» и сугубо развлекательных. Перед нами серьезный архитектурный экзерсис, напоминающий — совершенно сознательно — знаменитую виллу Ротонда в частности и великую палладианскую архитектуру в целом. Четыре портика с фронтонами на восьми колоннах композитного ордера. Колонны поддерживали большой архитрав и две балюстрады, обходившие театр внутри и снаружи, — мера предосторожности, позволявшая музыкантам, расположившимся на верхней галерее, чувствовать себя в безопасности даже при заметном ветре и качке. Фронтоны расписал Паоло Пьяцца, изобразив на одном из них дожа Марино Гримани, на другом — его супругу Морозину Морозини-Гримани (заметим, супруги изображены отдельно друг от друга), они оба преклонили колени перед святым Марком, венчающим их Шапкой Дожа. На третьем фронтоне

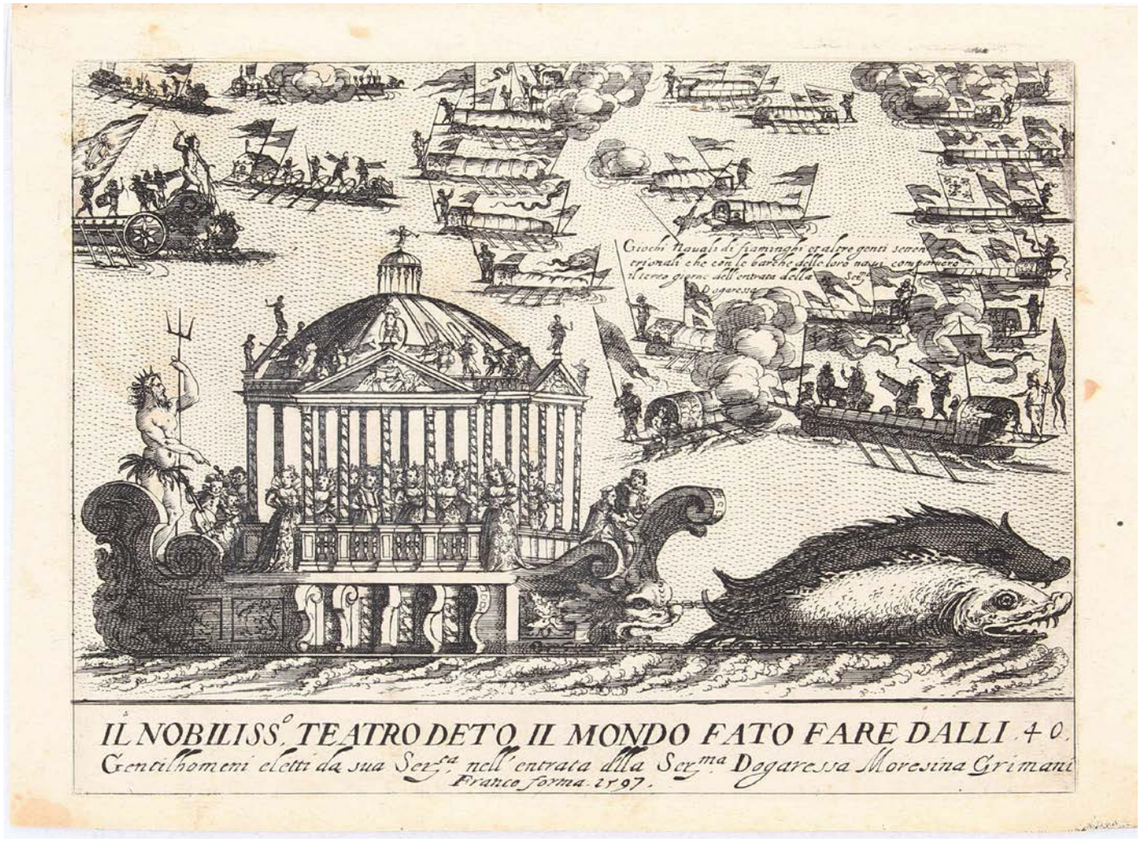


Ил. 8
Джакомо Франко. Буцентавр и театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 26,8×17,9 см. Национальная библиотека Франции, Париж

была изображена земная сфера со звездным небом, а на четвертом — гербы дожа и догарессы, знаки Зодиака и надпись: Moventi Obsequium. Кроме того, верх фронтонов был украшен двенадцатью фигурами (по три на каждом), представляющими знаки Зодиака, с соответствующей эмблемой в руке. Венчал конструкцию достаточно массивный позолоченный купол с шестнадцатью круглыми окошками внизу и фонарем на шести колонках, с маленьким куполом и статуей на нем. На корме скульптор Джероламо Кампанья поместил огромную скульптуру Нептуна. Сам театр был водружен на большую платформу, замаскированную под кита, и приводился в движение барками в форме рыб.

Конструкция, возможно, уступала в изяществе театру Рускони, но, конечно, превосходила его в размерах и монументальности. Перекличку между колоннами театрального портика и колоннами библиотеки Сансовино, которую Скамоцци именно в это время достраивал, невозможно не заметить [Wilson, 2005, p. 165]. Впрочем, такое архитектурное «эхо» было свойственно Венеции как таковой, где балконы, лоджии и колоннады своей ажурной легкостью словно пытаются избавить твердь от своего веса — не удивительно, что архитектура плавучего театра перекликалась с архитектурой такого же плавучего города. На картине Вичентино, так же как и в подробном описании театра, сделанном Джованни Рота (1597), отдельное внимание уделено зрителям, по венецианскому обычаю, занимающим балконы и лоджии. Отчасти становится понятным не только ритуальное, но и вполне практическое назначение золотого платья догарессы — именно его сияние позволяет мгновенно заметить Морозину Морозини среди сотен пышно одетых придворных дам и знатных особ. Догаресса стоит под колонной Справедливости, рядом со специально сооруженной для этой церемонии триумфальной аркой. Справа торжественно и мощно вплывает театр Мира, предваряемый роскошной колесницей Венеции-Амфитриты, чье золотое одеяние очевидно рифмуется с платьем догарессы.

Несколько особняком, но все же, несомненно, в одном ряду с плавучими театрами Мира, стоит урбанистический проект реконструкции гавани Сан-Марко, предложенный Алвизе Корнаро (1484–1566). Проект, вызывающий и по сей день живой интерес архитекторов-урбанистов, предполагал возведение в гавани Сан-Марко двух искусственных островов. На одном из них планировалось строительство огромного открытого и общедоступного театра по образцу римского. На другом — своего рода идеальный сад с открытой лоджией и местом для философского созерцания в центре — очевидная отсылка к «Гипнэротомахии» Франческо Колонны [Tafuri, 1995, p. 155]. Корнаро, считавший себя потомком венецианских патрициев из семьи Коррер, все же не смог подтвердить это родство неопровержимо и документально в Совете Десяти, поэтому, несмотря на свое богатство, блестящий ум и вполне уважаемое положение падуанского землевладельца, он так и не смог стать своим среди тех, кто мог претендовать на право решать судьбу лагуны и города. Венеция не отвергла Корнаро, но и не признала его своим законным сыном — двойственность положения, которая очень досаждала



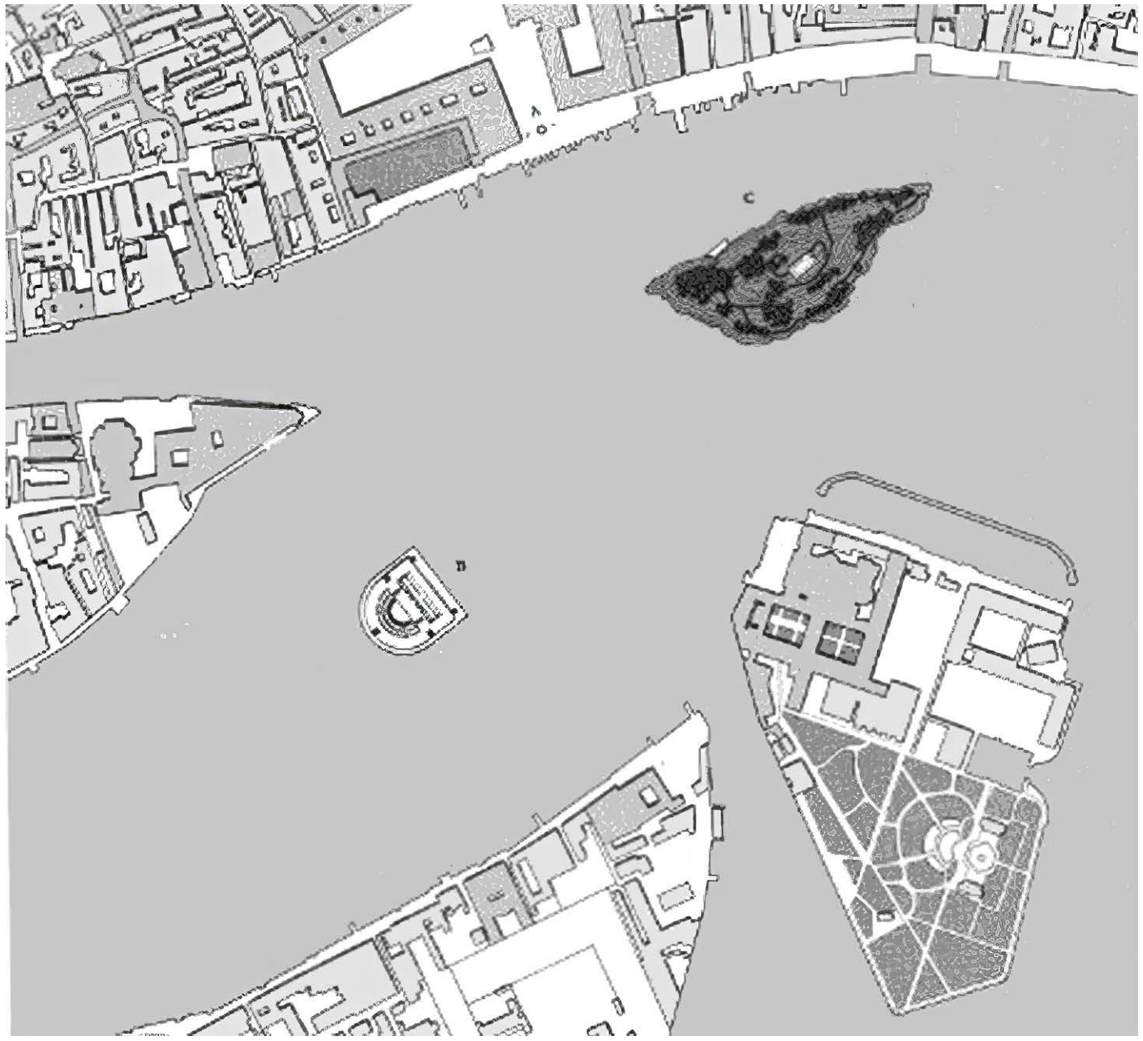
Ил. 9
Джакомо Франко. Театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 16,3×22,2 см. Музей Коррер, Венеция

честолюбивому падуанцу. Впрочем, авантюрность Корнаро и его умение подтасовывать факты вынуждают отчасти согласиться с решением венецианской Синьории.

Известно, что после написания своего знаменитого трактата «О трезвой жизни» (De vita sobria) Корнаро начал исподволь прибавлять себе года, так что по официальным бумагам получалось, что он прожил — в соответствии со своим трактатом о долголетии — без малого сто лет. Правда, впоследствии выяснилось, что 18 из них Корнаро приписал себе постфактум, но это не отменяет ценности его трактата, действительно пропагандирующего здоровый и умеренный образ жизни. Что касается увлечения Корнаро театром, то оно было давним и на редкость последовательным для его авантюрной жизни. В возрасте 18 лет Алвизе Корнаро, если верить его собственным словам, вступил в венецианское общество Чулка под названием «Садовники» (Zardinieri). Они первыми — здесь нам вновь придется поверить ему на слово — среди венецианских обществ начали ставить комедии и музыкальные интермедии, чему способствовали превосходные вокальные данные нескольких участников, в том числе самого Корнаро, сочинявшего и тексты комедий, и песни [Tafuri, 1995, p. 146]. Корнаро был другом и покровителем актера и драматурга Анджело Беолько (ок. 1496–1542), известного под своим сценическим псевдонимом Рудзанте, а также архитектора Джованни Мария Фальконетто (ок. 1468–1535), построившего для него во дворе падуанского дома Лоджию (1524) в виде фасада скены (*scaenae frons*) римского театра. Там же, по проекту Фальконетто, но уже после его смерти, был построен Одеон, предназначенный для музыкальных представлений. Кроме того, известно, что в 1528 году в своем поместье Фоссон-ди-Лорео он построил театр, где, как и в его Лоджии, выступал Рудзанте со своей труппой[43]. Вероятно, протекция Корнаро позволила Рудзанте, незаконному сыну падуанского врача, войти в круг венецианской золотой молодежи. Во всяком случае, первое представление Рудзанте в Венеции было устроено именно «Садовниками» 16 февраля 1520 года в доме Доменико Тревизана[44].

Проект реконструкции гавани Сан-Марко относится к 60-м годам XVI века (Ил. 10). В нем нашли отражение многие дорогие Корнаро идеи, в том числе его увлечение сельским хозяйством, гидравликой и театром — все три разом и в довольно гармоничном сочетании. Документально подтверждено, что в Управление Водными путями сообщения Венеции (Savi alle Acque) практически одновременно были поданы два соперничающих проекта реконструкции гавани: падуанцем Алвизе Корнаро, успешным землевладельцем и инженером-дилетантом, и Кристофоро Саббадино, профессиональным инженером-гидравликом, который к тому же сам входил в число Savi. Проект Саббадино предусматривал отвод речного течения от

43 О театре Корнаро в Фоссон см.: [Berti, 1990, pp. 25–29].
44 См.: Sanudo. Diarii. XXVIII: 264. См. также: Jordan, Peter. The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte. Routlege, 2013. P. 91.



Ил. 10
Проект Театра, Острова и Фонтана, предложенный Алвизе Корнаро. Графическая реконструкция Луки Ортелли. Ок. 1560 [Tafuri, 1995, ил. 115.]

прибрежной территории и очистку каналов таким образом, чтобы свежая морская вода без помех могла их заполнять, а добытые в результате очистных работ ил и строительный мусор он предлагал использовать для укрепления и расширения венецианской фондаменты, набережной, так, чтобы на ней можно было возводить новые дома. Корнаро, напротив, отказался от строительной экспансии Венеции в сторону лагуны и предложил альтернативный план, связанный с мелиорацией и окультуриванием заболоченной материковой земли, поскольку, будучи падуанским землевладельцем, живо интересовался аграрными вопросами, а непревзойденным авторитетом в таковых считал римского автора Марка Теренция Варрона и его трактат De Re Rustica («О сельском хозяйстве», 39 г. до н.э.). Римский аграрий, как ни странно, оказался полезным советчиком и в другом страстном увлечении Корнаро — театре. Во всяком случае, план Одеона в падуанском доме Корнаро позаимствован у идеального «Птичника» Варрона. Корнаро предлагает возвести театр из обожженного кирпича на отмели между Джудеккой и Пунта-делла-Догана, устроив его по образцу античного: с полукруглым ступенчатым театроном, постоянным фасадом скены и орхестрой, которую вслед за Альберти он именует «площадью» (piazza). В театр предполагался свободный доступ для всех желающих, независимо от принадлежности к социальному слою: здесь нельзя не заметить, что Корнаро и сам числился в ряду «отверженных» среди венецианской знати, поэтому живо интересовался темой социальной справедливости. Репертуар театра должны были определять те же общества Чулка, но к числу традиционных момарий, комедий и музыкальных интермедий Корнаро добавил некое подобие гладиаторских сражений, турниров, травли зверей (обычай, увы, распространенный и в Венеции того времени) и даже — как обуздать воображение! — навмахию по образцу римской.

К театру прилагался также проект создания искусственного острова с садом и фонтана на площади Сан-Марко — воплощенный сон Полифила с его чудесными видениями острова Киферы. Проект реконструкции гавани и строительства театра, предложенный Алвизе Корнаро, традиционно считают утопическим, но, заметим, он был таковым разве что с социальной точки зрения. От воплощения своих идей Корнаро отделяли не фантастические инженерные проблемы, вызванные его дилетантской некомпетентностью, но вполне осязаемые 50 000 дукатов — сумма вовсе не чрезмерная и даже, учитывая размах строительства, разумная и обоснованная. Однако Совет Водных путей сообщения Венеции не захотел рисковать ни своей репутацией, ни городской казной — проект Корнаро был решительно отвергнут в пользу куда менее поэтического и театрального, но проще реализуемого плана Кристофоро Саббадино.

В 1979 году итальянский архитектор Альдо Росси (1931–1997) спроектировал для венецианской Архитектурной и Театральной биеннале 1980 года свою версию плавучего «Театра Мира», рассчитанного на 400 стоячих и 250 сидячих мест. Во время Биеннале театр, управляемый небольшим катером, совершал променады по гавани Сан-Марко, а кульминацией его недолгого



Ил. 11
Альдо Росси. Театр Мира. 1980

существования стало путешествие от Пунта-делла-Догана к хорватскому Дубровнику — таким далеким путешествием не мог похвастаться ни один из его исторических предшественников. В 1981 году театр, как и было предопределено его конструкцией, разобрали. В 2004 году он был экспонатом архитектурной выставки в Генуе, а на Архитектурной биеннале 2010 года уже и сам стал объектом исторического исследования[45]. Для Росси обращение к этой теме было более чем закономерным в контексте его собственной концепции города как места коллективной памяти[46]. «Театр Памяти» Камилло, уже прошедший «апробацию» у венецианских архитекторов XVI века, совершив магический круг, вернулся на родину — в Лагуну, в гавань Сан-Марко. Помимо очевидной параллели с плавучими венецианскими театрами XVI века, Росси отмечает идейное сходство своего проекта с падуанским Анатомическим театром и с шекспировским «Глобусом». «А театр „Глобус“ был самым настоящим „Театром мира“[47], как, по венецианской традиции, был назван мой проект» [Росси, 2015a, с. 65–66]. Росси отмечает, что его театр, подобно маяку, «дому света», создан, «чтобы наблюдать и, в еще большей степени, быть наблюдаемыми» [Росси, 2015a, с. 62] (Ил. 11).

Идея, связывающая воедино гуманистическую теорию, венецианские празднества 400-летней давности и современную архитектурную концепцию человека-номада, для которого неустойчивость мира, его постоянный дрейф и отсутствие точных ориентиров — лишь повод, чтобы в самом себе, как в маяке, открыть источник путеводного света. Удивительно, что лишь благодаря проекту Росси зрители XX и XXI веков заново пережили, в самом буквально смысле, уникальный опыт венецианских зрителей XVI века: «...Театр был кораблем и как корабль подчинялся движениям лагуны, легким колебаниям, поднимался и опускался так, что на самых высоких балконах некоторые могли ощутить легкую тошноту, которая отвлекала от зрелища и усиливалась из-за линии воды, виднеющейся за окнами» [Росси, 2015a, с. 64]. Обаяние венецианских плавучих театров и заключается в этой двойственности их природы. Эфемерная архитектурная фантазия, неуловимый, как след на воде, «момент счастья»[48], драгоценная безделушка, лишенная практического смысла, беззащитная перед капризами погоды, — и плавучая крепость, оберегаемая самой грозной венецианской стихией; круг

45 Выставка “La Biennale di Venezia 1979–1980. Il Teatro del Mondo “edificio singolare”. Omaggio a Aldo Rossi” («Венецианская биеннале 1979–1980. Театр Мира — „уникальное сооружение“. Посвящение Альдо Росси») проходила с 10 февраля по 31 июля 2010 года в Ка-Джустиниан.

46 «...Так же как память привязана к фактам и местам, город представляет собой локус коллективной памяти. Эта связь между локусом и горожанами формирует главенствующий образ, архитектуру, пейзаж; и так же, как факты входят в память, новые факты встраиваются в город». Цит. по: [Росси, 2015a, с. 121].

47 Здесь Альдо Росси почти дословно цитирует Фрэнсис Йейтс, которая в своей книге «Театр Мира» утверждала, что надпись “Theatrum Orbi(s)” на гравюре, представляющей некий условный «театр» в «Истории двух миров» (1619) английского врача, алхимика и философа-мистика Роберта Фладда (1574–1637), является прямым указанием на театр «Глобус», который, как она полагала, и был изображен на гравюре [Йейтс, 2019, с. 340]. О знакомстве с этой книгой Йейтс архитектор сам упоминает в своей «Научной биографии» [Росси, 2015a, с. 65].

48 «Но сейчас я заговорил о Венеции в связи со своим последним проектом — Театром на воде для Биеннале 1979–1980 годов. Я очень люблю эту работу, и о ней тоже могу сказать, что она выражает момент счастья; может быть, все работы, выражающие момент действия, принадлежат к той странной сфере, которую мы называем счастьем» [Росси, 2015b, с. 66].

избранных — и диковинное зрелище для всех желающих; машина мира — и театр памяти, видение столь редкостное в своей красоте, что даже искушенным венецианским зрителям казалось, будто они грезят наяву.

Вместо заключения

«Автор называет этот свой театр... искусно сделанным умом и душой (mentem et animum fabrefactum)...», — эта фраза Виглиуса, тщетно пытавшегося объяснить устройство Театра Джулио Камилло одному из самых умнейших людей в мире, кажется сейчас едва ли не пособием по освоению Искусственного интеллекта. Театр как «искусственный разум» (mens artificialis) — новая, но на самом деле древняя метафора, которая позволяет, как и надеялся Камилло, превратить «ученых в зрителей» (“gli studiosi come spettatori”). Идея театра Мира как безграничного средоточия всех знаний, соединенных в единую сеть ассоциаций, аллюзий и визуальных образов, традиционным образом соединяет в себе энциклопедию и зрелище, предлагая соединить, что тоже совсем не ново, обучение и развлечение.

Если и «строить» сейчас театры Мира, то очевидно, что не с помощью молотка и гвоздей. Следующие иллюстрации — попытка пообщаться с одной из ранних версий Midjourney на тему венецианских театров Мира, как если бы они существовали и продолжили бы существовать в прошлом и будущем (Ил. 12–16). Эти «Невидимые театры», созданные «искусственным разумом», отсылка к «Невидимым городам» (Le città invisibili) Итало Кальвино: «С городами как со снами: все, что можно вообразить, может быть увидено во сне».

ПРИЛОЖЕНИЕ. ПЕРЕВОДЫ ДОКУМЕНТОВ

1. Сведения о «театрах Мира» из венецианских «Дневников» Марино Санудо:

17 июля 1530 года [Sanudo, 1899, pp. 355–356]

В назначенный день в послеобеденное время на Большом Канале обществом «Цветущих» (Floridi) был устроен праздник, распорядителем которого был синьор сер Франческо Диедо ди Пьеро и один из советников, поэтому Совет [Десяти] не собирался. На двух грузовых лодках (*burchi*) был установлен просторный и удобный театр — такой, что на него можно было подняться; с искусно сделанным небом, украшенный коврами и двумя морскими чудищами в виде старика и женщины (передние половины фигур были на корме, а задние, с рыбьими хвостами, — на носу), его тянули за собой лодки в достаточном для этого количестве, и на нем находились 87 дам, которые сошли на берег у дома синьора распорядителя [Франческо Диедо], что в Сан-Поло, у переправы Сан-Бенето. Затем дамы поднялись обратно и танцевали, а на корме маэстро Пеллегрин с несколькими главными персонажами в превосходных костюмах представил момарию на сюжет…[49] Между танцующими были несколько певцов, исполняющих песню на сюжет [момарии]. Так они доплыли до моста Риальто, а потом вернулись к Сан-Марко. В это время начался дождь с ветром, из-за чего пришлось отменить прежнее распоряжение, и вместо того, чтобы устроить банкет на (понтонном — *Н. В.*) мосту, по которому можно перейти к Джудекке, все отправились ужинать в дом синьора Диедо и были там до шести часов (от захода солнца — *Н. В.*). Эти барки Джованни Виттури украсил коврами и штандартами, из коих наикрасивейший, взятый в Ланчано, принадлежал маркизу Васто, и все эти ковры и штандарты полностью вымокли.

Пять весельных лодок (paraschelmi) [Crifò, 2016, p. 435] были превосходно снаряжены Обществом, на одной из них устроили изящные танцы. И на суше нынче все тоже праздновали, если только дождь этому не препятствовал. В 23:30 была устроена регата с призами от Общества. Во вторник, если Господу будет угодно, состоится положенный праздник на мосту со сладкими закусками, полностью сервированными на серебре. Вечером же на набережной Джудекки будет момария, и танцы на мосту, на которые стоит посмотреть. Все эти расходы возьмет на себя названное Общество. Надо заметить, что театр, устроенный на лодках, украшали четыре надписи[50], белые на красном фоне. Они гласили: «„Арго“ уступает мне в богатстве». «Добродетель сильнее молвы». «Порой мне недостает искусности, но никогда — благих намерений». «Ты здесь — средь избранного общества». «Аромат наших цветов столь изыскан, что принесет нашей родине почет и славу!»

<…>

49 Многоточие, оставленное Марино Санудо, видимо, не случайно, а для того, чтобы позже вставить название момарии.

50 Надписей, как нетрудно заметить, пять. Возможно, 2-ю и 3-ю сентенции следует объединить в одну.





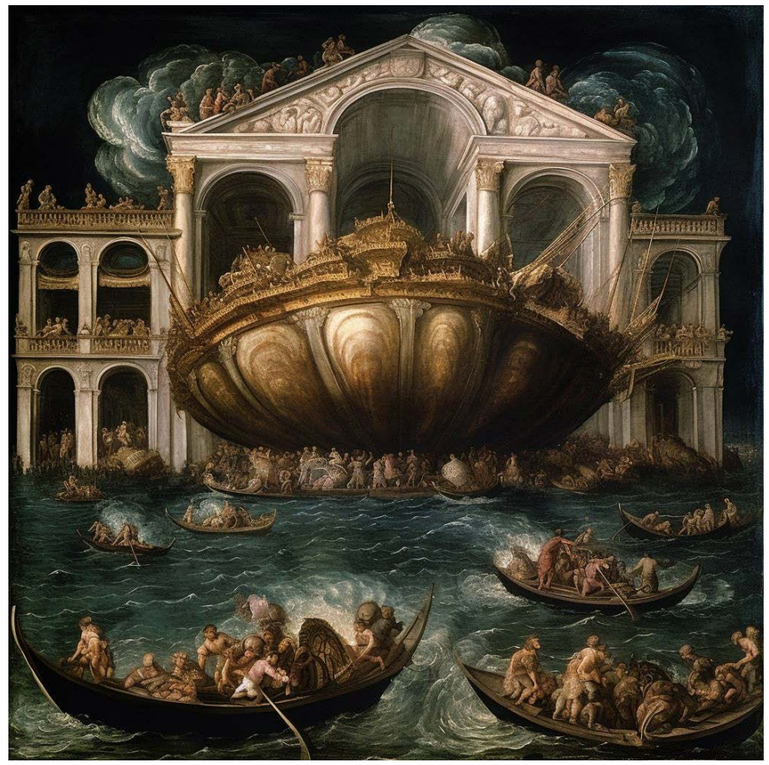
Ил. 12
Театр Мира на сваях или помост посреди лагуны. AI (Midjourney). 2023

19 июля 1530 года [Sanudo, 1899, pp. 361–362]

В этот день, предназначенный для завершения праздника, устроенного обществом Цветущих (Floridi), сначала, до вечерни, женщины собрались в доме синьора Дьедо в Сан-Поло, и начался небольшой дождь. После остановки дамы поднялись на буцентавр, то есть плавучий театр на лодках, и в нем, танцуя, плыли по каналу. У Ка-Фоскари некий человек прыгал в воду с самого высокого балкона, и, прыгнув дважды, он получил в награду 4 дуката. После этого большая лодка [театр] с женщинами остановилась за мысом [Пунта-делла-Догана], и была устроена регата из 11 лодок, на которую было приятно смотреть, а за победу полагались дукаты. Затем упомянутая большая лодка, или буцентавр, была доставлена к помосту, установленному на трех галерах у Джудекки, к которой на 5 галерах и двух лодках был перекинут [понтонный] мост. Когда дамы, числом… сошли на помост, начались танцы, и прибыли послы Флоренции и Феррары. Легат не явился, он остался в Мурано, а послы Мантуи и Урбино были приглашены, но не пришли, чтобы не уступать друг другу за столом более почетное место. Также там были граф Кастро и его супруга графиня. Все эти посланники находились вместе с дамами на помосте, и им сервировали легкие закуски (col/l/ation).

После 23 часа подали закуски, приготовленные в Ка-Марчелло на Джудекке, и было только 225 подач, что стало величайшим позором. Сначала были только сахарные фигурки Святого Марка и другие плохо сделанные скульптуры из сахара: замки, корабли, галеры, буцентавр и прочее, не как это всегда подавалось на [праздничных] блюдах и подносах, с такими сладостями, как калисони и пиноккиати, но в таццах, так что, в итоге, за такую подачу было стыдно. И к тому же там не было ни сторти, ни буччеллато, все состояло из одних только сладостей и пиноккиати, калисони, фунги, конфетти, ракушек, терций, сахарных фруктов и т. д.[51] Эти закуски были доставлены по мосту, ведущему на Джудекку, неумелыми и плохо обученными слугами до помоста, построенного у дома… И потом прибыли остальные гости, всего их было…, они принесли… на участника общества; всего на празднике был 21 участник. После танцев, продолжавшихся до позднего вечера, они отправились ужинать на помост, а затем явился герольд, и, наконец, состоялась момария с факелами числом… на набережной Джудекки, и были платформы (soleri)…, которые держали носильщики, платформы были сделаны в форме различных животных, еще там были Мир в виде сферы, Город в виде Венеции и Ад.

51 Калисони — род сладких равиоли, пиноккиати — печенья с «орешками» пинии, тацца — широкая плоская чаша на ножке; сторти (стортини) — сладкие печенья-завитки, буччеллато — сладкий пирог в виде кольца с цукатами и кусочками фруктов; фунги — сахарные грибочки; конфетти, ракушки — сахарные конфеты; терци (терцие) — специи в сахаре. В 1562 году порядок подачи и состав колационов был регламентирован, чтобы избежать излишеств и показной роскоши, официально порицаемых республикой [Scopel, 2008, pp. 27–28].





Ил. 13
«Большая морская раковина в форме Мира».
AI (Midjourney). 2023

8 июня 1533 года [Sanudo, 1903, pp. 263–264]

После обеда, из-за праздника, устраиваемого обществом [Чулка], не было ни Большого Совета, ни заседания Коллегии.

Итак, в этот день, назначенный для проведения празднества на Большом канале вплоть до моста Риальто, дальше которого не могут проходить крупные суда, 21 участник общества, из которых сер Джироламо Морозини, сын сера Пандольфо, отправился на Запад[52], приняли вновь прибывшего синьора Франческо, сына герцога Феррарского, так что их вновь стало 21. Синьором-распорядителем был сер Агостино Кверини, сын покойного сера Джованни Стампалья.

В эти дни на двух больших плоскодонных лодках было построено прекраснейшее круглое сооружение (macchina) из дерева, закрытое сверху небесно-голубым полотном, натянутым на нескольких золотых канатах, и поделенное на квадраты. В центре были скамьи, расположенные ступеньками[53]. Распорядитель праздника и сын герцога Феррарского вместе с членами Совета заняли места на верхней ступени. Под ними, на скамьях, расположенных по кругу, сидели 115 дам, а сверху, так чтобы их не было видно, — музыканты с трубами и флейтами. Выше всего развевался штандарт дожа Вендрамин и три высоко поднятых золотых знамени. Внизу, до уровня воды, эта машина была задрапирована расписными тканями, поэтому к ней нельзя было причалить. Юноши из Общества [«Любезных» (Cortesi)] танцевали с дамами, здесь же присутствовали некоторые из их слуг, и всем можно было на это смотреть со стороны. Происходило все это на Джудекке, у набережной Ка-Вендрамин, поскольку один из членов семьи Вендрамин состоит в обществе [«Любезных»]. Машина была задумана и построена мастером Доменико (maistro Domenego) и обошлась в 500 дукатов: прекраснейшая вещь, достойная, чтобы на нее посмотреть! Театр буксировали вдоль набережной и утром доставили к Сан-Поло, рядом с переправой, что у пристани, где стоит дом сера Фантина Диедо, компаньона Общества. Все дамы взошли на борт, и тогда театр направился к Риальто: члены Общества танцевали с дамами на нижнем уровне, также там была одна французская женщина, плясавшая на платформе и на каком-то животном[54]. Все это сопровождалось музыкой и пением.

Канал был весь запружен лодками, представлявшими собой великолепнейшее зрелище, это были большие весельные барки, или бригантины, с сидящими в них музыкантами, украшенные золотыми штандартами

52 Западом (Ponente) в венецианской традиции называли страны, расположенные к западу от Венеции, в том числе Францию, Португалию и Англию, куда многие венецианские аристократы отправлялись по делам службы.

53 То есть, театрона.

54 “Una femena francese, la qual balla su zante e sora uno animal“. “Zante“ — это, возможно, “zanche“, ходули, но из контекста скорее можно предположить “zattere“ — плоты, платформы. По описанию Санудо можно понять, что француженка была акробаткой или же представляла какую-либо аллегорическую фигуру, подобно тем, которые он описывал ранее, в феврале 1533 года, в своем «Дневнике», рассказывая о карнавальном представлении на площади Сан-Марко: «Во-первых, там была богиня Паллада, держащая щит и книгу, верхом на змее. Во-вторых, Правосудие, держащее меч и весы, верхом на слоне. В-третьих, Согласие верхом на лошади, с мечом и щитом, и с пальмовой ветвью...» [Sanudo, 1902, p. 531].





Ил. 14
«И вот из-за непогоды ветер порвал канаты и протащил театр вдоль набережной Джудекки, в море...».
AI (Midjourney). 2023

и гербами. Герцог Феррарский наблюдал за празднеством с [балкона палаццо] Ка-Фоскари, а все [выходящие окнами на канал] дома были заняты дамами и синьорами. Затем сооружение отбуксировали по Большому каналу к мысу Пунта-делла-Догана, и, тем временем, прошла первая регата маленьких лодок, в которой я видел только четыре лодки из тех, что были заявлены, и призом были 30, 10 и 5 дукатов. Должны были также участвовать в регате большие лодки до Санта-Кроче, но поскольку обманным образом эти 4 лодки стартовали раньше, их заставили участвовать в гонке заново, но эти 4 лодки больше не захотели участвовать, и позже прошли другие 10 лодок, которые соревновались между собой.

Сооружение, освещенное по периметру зажженными факелами, которые держали слуги Общества, проплыло вместе со всеми танцующими до Сан-Поло и причалило к нижней пристани палаццо Ка-Лоредан. Сер Винченцо Гримани, прокуратор, предоставил им свой дом, великолепно украшенный для ужина и завершения праздника. Он сам за свой собственный счет устроил для своих друзей ужин, где за столом разместилось не менее ста человек. Когда в третьем часу ночи театр пристал к берегу, все 107 дам сошли с него. 15 из них отправились в дом [Винченцо Гримани] на ужин и танцы, продолжавшиеся почти до рассвета.

21 июня 1533 года [Sanudo, 1903, p. 349]

Минувшей ночью около полуночи пришла гроза с сильнейшим ветром и дождем. Лодки, то есть театр, находились у Джудекки, у пристани Ка-Вендрамин, и тот, кто велел его (этот театр — *Н. В.*) сделать, хотел выкупить его у «Любезных» (Cortesi), чтобы поместить под навес и сохранить в целости, и предлагал Обществу... дукатов, но они запросили больше. И вот из-за непогоды ветер порвал канаты и протащил театр вдоль набережной Джудекки, в море и дальше — вплоть до крытой пристани острова Сан-Джорджо-Маджоре, а потом он, не останавливаясь (di longo), доплыл до Сант-Антонио,[55] где и опрокинулся.

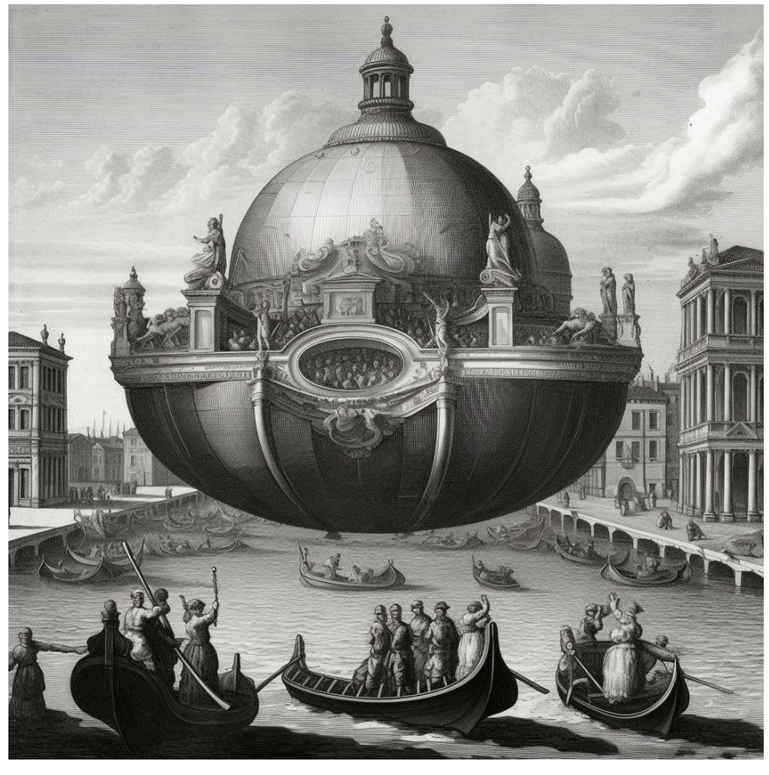
2. Пергамент Фоскари. Пергамент, перо и чернила, темпера, 56,1×76 см. Вилла Фоскари, Венеция. Отрывок. Описание театра Мира и празднества 1564 года

Текст переведен с транскрипции Лины Падоан-Урбан [PadoanUrban, 1980, p. 148]

В воскресенье двести прекраснейших дам и иностранных кавалеров, сидевших по кругу на ступенях [театра] и украшавших его своим присутствием, отправились в путешествие на этой большой пирамидальной [морской] раковине (ит., венец. — gran Cappa piramidata), которую приводили в движение две лодки: одна спереди, а другая сзади, с праздничной музыкой

55 Видимо, речь идет о не сохранившейся до наших дней церкви Сант-Антонио-ди-Кастелло. В 1808 году церковь была снесена по приказу Наполеона, а на ее месте устроен городской парк.





Ил. 15
Театр плавучий или парящий. AI (Midjourney). 2023

и с фейерверками, являя собой великолепное, прекрасное и восхитительное зрелище для всего города. Множество лодок впереди и позади заполнили Большой канал от моста Риальто до площади Сан-Марко перед Дворцом Дожей, и было представлено потрясающее зрелище подъема и спуска турка по канату, протянутому от больших колонн (имеются в виду колонны Святого Марка и Святого Теодора на площади Сан-Марко — *Н. В.*) к балкону Кампанилы собора Святого Марка, с изумляющими, восхищающими и пугающими движениями [канатоходца]. Не менее величественным и прекрасным было зрелище роскошного и разнообразного ночного угощения (collatione), доставленного от моста Риальто и Фондако-деи-Тедески, по Мерчерии, освещенной тремя сотнями факелов по десять либр каждый, которые держали триста слуг, а еще более тысячи других несли двести изысканных сахарных скульптур с шестьюдесятью двойными подарками для компаньонов, а также более тысячи блюд со всевозможными сладостями: фигурными, цветными и позолоченными, с фисташками, с корицей и с марципанами, и со многими другими редкостями, такими как засахаренные фрукты, инжир, персики, дыни, абрикосы и груши. Их пронесли по площади мимо этой огромной [морской] раковины (театра Мира — *Н. В.*), а затем — в зал Большого Совета. Там, при свете прекраснейшего светильника, дамы и иностранные кавалеры получили чудесные подарки, после чего всем было позволено отправиться на отдых, а прекраснейшую машину оставили стоять у площади на всеобщее обозрение еще в течение трех дней, как это можно сейчас увидеть.

3. Договор «Пылких» (Accesi) со скульпторами Лудовико и Трояно Моденини на строительство театра Мира 1564 года

Текст переведен с транскрипции Лины Падоан-Урбан [Padoan Urban, 1980, pp. 148–149]

Венеция, Государственный архив, нотариальные акты Мартино Контезелло, протокол 2601, 2 марта 1564 года.

2 марта [надпись на полях: Договор
эти благороднейшие компаньоны должны будут предоставить все, что потребуется: как деревянные, так и железные изделия]

Благороднейшие синьоры Санто Веньер и Джованни Малипьеро, назначенные высокочтимым Обществом [Чулка] для устройства празднества на [Большом] канале, с правом заключения любых договоров с какими угодно [исполнителями], как следует из решения, принятого высокочтимым Обществом, с одной стороны, и синьоры скульпторы Лудовико и Трояно Моденини, родные братья, сыновья покойного синьора Джованни Моденини с другой стороны, заключили следующий договор, с каковой целью запросили меня, нотариуса, составить публичный документ, подтверждающий нижеследующее, а именно: благороднейшие Санто и Джованни от своего лица обещают, что высокочтимое Общество обязуется выдать и заплатить названным братьям Моденини 225 золотых дукатов, по 6 лир 4 сольдо за дукат, засчитав 50 дукатов, которые благороднейшие синьоры Санто и Джованни записали





Ил. 16
Ночной праздник на воде. Театр — дом света. AI (Midjourney). 2023

на братьев Моденини в банке Дольфин[56]. За каковую сумму названные Моденини обещают и обязуются сделать 16 скульптурных опор (“termeni” — от имени римского божества границ Термина, бюст которого выполнял функцию межевого знака — *Н. В.*)[57] высотой по 20 пьеди (около 6 метров — *Н. В.*) каждая, в точном соответствии с выданным им чертежом, и один рельефный фриз из стукко, высотой в три пьеди (около 0,9 метра — *Н. В.*), с декором в виде выпуклых и вогнутых круглых элементов (a bacinete e ghusse), прочный и из такого состава, чтобы мог противостоять дождю. [Фриз] должен опоясывать все сооружение, согласно вышеназванному чертежу синьора Джованни Антонио Рускони. Кроме того, они также обязуются сделать еще один фриз согласно первому чертежу, прочный, как указано выше, высотой в 3 пьеди (около 0,9 метра — *Н. В.*). Помимо этого, они обещают и обязуются изготовить одну статую, установленную наверху данного сооружения, высотой в 15 пьеди (около 4,5 метра — *Н. В.*), либо сделать ее выше или ниже — на усмотрение самих высокочтимых синьоров Санто и Джованни. Также обязуются сделать 16 фестонов (гирлянд — *Н. В.*), точно по чертежу, выданному вышеназванными Санто и Джованни, каковые фестоны должны иметь лицевую и оборотную сторону со своими гербами, посередине верхнего фриза размером 1½ пьеди (около 0,45 метра — *Н. В.*). Каковые скульптурные опоры должны быть выполнены из такого же стукко, того же состава, что и фризы.

За изготовление каждой скульптурной опоры им полагается 6 дукатов, итого за все — 96 дукатов.

Статуя наверху — 9 дукатов.

Нижний фриз высотой 3 пьеди — 50 дукатов.

Верхний фриз высотой 1½ пьеди — 20 дукатов.

Фестоны — 50 дукатов.

Оставшуюся сумму из вышеупомянутых 225 дукатов благороднейшие господа Санто и Джованни обещают и обязуются выдавать и выплачивать по мере продвижения работ. В свою очередь братья [Моденини] обязуются в соответствии с договоренностью выполнять работы для благороднейших компаньонов [Общества] по их запросу, однако завершить работы требуется не позднее второй половины грядущего апреля. Упомянутые братья, равно

56 Долгое время исследователи считали, что упомянутый в данном договоре банк Дольфин возглавлял Андреа Дольфин, будущий прокуратор Сан-Марко. Однако, как убедительно показала в своем исследовании Франческа Борго, речь идет о двух разных людях, хотя и полных тезках. Андреа Дольфин, прокуратор Сан-Марко, упоминался Сансовино как компаньон «Пылких» и один из устроителей празднества с участием театра Мира в 1562 году (см. описание данного театра выше в тексте статьи). Банкир Андреа Дольфин, сын Джованни ди Даниэля, также компаньон «Пылких», принадлежал к другой ветви знатного рода, называемой дель Банко, то есть «Банковской». Судя по тексту цитируемого выше договора, банк Дольфин вполне процветал в 1564 году, но менее чем через десять лет банк разорился, его владелец Андреа Дольфин за неуплату долгов был посажен в долговую тюрьму, в начале 1573 года, через десять месяцев заключения, был освобожден, но, не вынеся потрясений и позора, обрушившегося на некогда самое богатое семейство Венеции, умер в апреле того же года. Оставив своим сыновьям, наследникам и правопреемникам заботы о выплате оставшихся долгов, а также бесконечные судебные разбирательства и тяжбы [Borgo, 2009, pp. 421–423].

57 Опоры-«термини» представляли собой основание в виде перевернутой пирамиды, наверху завершаемое бюстом Термина. Интересно, что карниз плавучего театра Мира держат не Атланты или Кариатиды, а именно Термин, божество границ, что как бы подчеркивает сакральную обособленность внутреннего пространства театра от окружающего, находящегося буквально за его пределами, мира.

как и вышеназванные благороднейшие синьоры компаньоны, без каких-либо исключений, обязуются подтвердить и заверить подписью настоящий договор. Следовательно, упомянутые благороднейшие компаньоны от своего лица, от лица высокочтимого Общества и его благороднейших компаньонов, а также упомянутые братья от своего лица, а также от лица своих наследников и правопреемников, со всем своим имуществом любого рода, подтверждают данные обязательства, запрашивая меня нотариуса, и т. д.

Договор составлен в Венеции, в [квартале] Риальто, за моим, нижеподписавшегося нотариуса, столом, в присутствии господина Антонио Родиани, сына синьора Джованни Баттиста, венецианского гражданина, и синьора Антонио, сына покойного сера Андреа из Венеции, плотника в приходе Санта-Марина, приглашенных и призванных в качестве свидетелей.

4. Договор «Пылких» (Accesi) с плотниками Помпонио Пикьярелли и Джеронимо Ригетти на строительство театра Мира 1564 года

Текст переведен с транскрипции Лины Падоан-Урбан [Padoan Urban, 1980, pp. 149–150]

Венеция, Государственный Архив, Акты нотариуса Мартино Контезелло, протокол 2601, 3 марта 1564 года.

Третьего дня месяца марта [на полях: Договор]

Высокочтимый синьор Джованни Малипьеро, сын светлейшего синьора Никколо, и синьор Санто Веньер, сын покойного светлейшего синьора Даниеле, действующие как единственные устроители (в связи с отказом высокочтимого синьора Винченцо Пизани, принятого высокочтимыми синьорами приором, советниками и синдиками названного Общества), назначенные высокочтимым Обществом, именуемым «Пылкие», для проведения празднества на [Большом] канале, согласно чертежу, имеющемуся в названном великолепном Обществе под номером 2, подписанному рукой моей, нотариуса, с одной стороны, и мастера Помпонио римлянина, сына покойного сера Акилле, и Джеронимо Ригетти из Фельтре, сына покойного сера Антонио Витторе, плотников, с другой стороны, запросили меня, нотариуса, составить публичный документ на народном наречии, как следует ниже, а именно:

Мы, Джованни Малипьеро и Санто Веньер, компаньоны, назначенные высокочтимым обществом Пылких устроителями празднества на [Большом] канале, заключили договор с мастером Помпонио Пикьярелли, римлянином, и мастером Джеронимо Ригетти из Фельтре, плотниками, работающими совместно, на строительство такового сооружения за триста пятьдесят дукатов, с выплатой в три платежа, а именно: в настоящий момент выплатить им задаток в сто пятьдесят дукатов, в середине работы — сто дукатов, и когда работа будет близка к завершению, еще сто дукатов, что составляет в сумме упомянутые 350 дукатов. Каковые мастера Помпонио и Джеронимо обещают и обязуются выполнить сооружение согласно чертежу, выданному им синьорами Лудовико и Трояно Моденини и в соответствии с тем, как эти синьоры распорядятся, подписав это собственноручно. Все расходы на все необходимые вещи, как из дерева, так и железа, которые потребуются

согласно упомянутому чертежу, подписанному мастерами-плотниками, и будут нужны для их работы, берут на себя означенные мастера.

Мы же дадим им две плоскодонные лодки в том месте, где мы сочтем уместным построить названное сооружение, и они должны будут его сделать, а мы должны будем доставить туда за наш счет, то есть за счет высокочтимого Общества, а также одну кадку и шесть труб, причем плотники должны сделать 32 желоба, чтобы вода вытекала так, как им будет приказано означенными Моденини, а также дать им веревки, которые понадобятся для крепления названного сооружения, и два плота, на которых они должны будут сделать морскую раковину (ит., венец. сарра) согласно вышеупомянутому чертежу, причем эти плотники обязаны вернуть названные два плота без какого-либо ущерба.

Каковые мастера Помпонио и Джеронимо обещают и обязуются сделать названное сооружение со всеми необходимыми видами работ, согласно рисунку, как выше сказано, к восьмому дню после ближайшего Апостольского воскресенья, что будет 17 апреля 1564 года[58]. Если же плотники не закончат названную работу к указанному сроку, то в этом случае упомянутые высокочтимые синьоры Санто и Джованни могут нанять столько людей, сколько им покажется необходимым, и поставить их заканчивать строительство названного сооружения, и могут им заплатить за счет плотников, которые должны оставить само сооружение на восемь дней после того как высокочтимые компаньоны им воспользуются. Также вышеназванные высокочтимые синьоры компаньоны и мастера Помпонио и Джеронимо обязуются соблюдать настоящий документ, а посему высокочтимые синьоры компаньоны обязуются от собственного лица, от лица высокочтимых синьоров компаньонов Общества и их имущества, а названные плотники от своего лица и всего своего движимого и недвижимого имущества, настоящего и будущего, запросив меня, нотариуса, и т. д.

Составлено в Венеции, в собственном вышеназванного высокочтимого синьора Санто Веньера жилом доме, находящемся в приходе Святых Апостолов, в присутствии синьора скульптора Лудовико Моденини, сына покойного синьора Джованни. Каковой Лудовико удостоверяет в отношении вышеуказанных плотников, и Франческо, сына покойного сера Джованни Костантино из Кадубрио, слуги вышеназванного высокочтимого синьора Санто Веньера, приглашенных и призванных в свидетели.

58 Пасхальное воскресенье в 1564 году пришлось на 2 апреля, следовательно, Апостольское воскресенье было 9 апреля, через восемь дней после него — понедельник 17 апреля, день сдачи работ.

5. «Двести новелл синьора Челио Малеспини, в которых рассказывается о различных происшествиях, как радостных, так и печальных, а также необычайных».
Новелла XLI. «Великолепнейшее празднество Общества Чулка и приключения, произошедшие с неким сицилийцем»
Отрывок с описанием театра Мира (Malespini, Celio. Ducente novelle del Signor Celio Malespini, nelle quali si raccontano diversi avvenimenti cosi lieti come mesti & stravaganti. Venetia, MDCIX. Pp. 110–111)

...Некоторые компаньоны Общества Чулка, входившие в определенное число богатейших и благороднейших людей города, вложили каждый поровну крупную сумму с тем, чтобы всегда сохранять и поддерживать в городе праздничное и радостное настроение, а также устраивать в нем самые разные великолепные турниры, театральные представления, пиры и другие подобные роскошные развлечения и увеселения. И для этого они построили театр, прекраснейший и превосходнейший, весь расписанный под белый мрамор, с золотыми фризами, украшенный изысканной и удивительной живописью, с сотней ниш, расположенных по кругу, в каждой из которых стояла благородная дама из числа самых прекрасных и грациозных в городе, каковые дамы все были в белоснежных одеждах, с жемчугами, драгоценными камнями и другими роскошными украшениями, так что своей красотой и блеском они затмевали звезды на небе, — и все это в сопровождении всех видов музыкальных инструментов, какие только можно найти в мире или себе представить. Театр был проведен двумя галерами по Большому каналу до моста Риальто, а затем вернулся обратно к Сан-Марко, чтобы дамы сошли с него, и затем их сопроводили в зал Большого Совета, который пришлось полностью освободить от всего, что могло бы помешать празднованию, поскольку другого подходящего места для него не смогли найти. И вместо множества скамей, которые там стояли и по сей день стоят, приказали расставить бесчисленные столы для разнообразнейшего и роскошнейшего угощения, доселе в наши дни невиданного, дабы прекраснейшие дамы могли им насладиться. Итак, эти благороднейшие молодые люди, желая увидеть этот столь блистательный и роскошный праздник, все вместе отправились на площадь Сан-Марко, с колокольни которой должен был спуститься по канату, специально для этого натянутому, один турок. И еще прежде того как удивительнейший Театр вернулся, дамы сошли на берег, а турок, к немалому потрясению и восхищению зрителей, спустился [по канату] вниз, день подошел к концу. И желая устроить свое обычное празднество, они направились к Мерчерии, чтобы потом пройти к Сан-Джакомо-даль'Орио, в дом купца Гаццуолы, чья очередь была устраивать пиршество и праздник в тот вечер. Не успели они дойти до Сан-Джулиано, как появились компаньоны Общества Чулка, неся угощения для ночного празднества, кто больше, кто меньше, и все они были роскошно одеты в длинные одежды, кто из парчи, кто из бархата, кто из дамаска, а кто из атласа разных цветов, и в других богатых и пышных нарядах, джуппоне (камзолах — *Н. В.*) и в чулках, расшитых

золотом и серебром, жемчугом и мелкими драгоценными камнями. И особенно богато был отделан правый чулок, весь в бриллиантах, рубинах, изумрудах, сапфирах, крупном жемчуге и других драгоценных камнях огромной стоимости. За каждым компаньоном Общества следовали по четыре пажа, превосходно одетые в шелковые ткани разных прекрасных расцветок. Далее шли бесчисленные слуги с подносами, блюдами, чашами, кубками, вазами (tazze) из золота, серебра и с другой прекраснейшей разнообразной посудой, полной сладостей в форме различных лесных животных, фруктов, рыб, птиц и многих других подобных вещей, какие только можно найти в поднебесном мире, изготовленных и составленных из сахара непревзойденными мастерами столь искусно, что казались настоящими, обманывая зрение. Я уж не говорю про галеры, фигурки тритонов и другие бесчисленные композиции, тоже сделанные из сахара, и это помимо других изысканных сладостей, коих было такое изобилие, что они вызывали немалое изумление и восхищение зрителей. Порядок этого шествия был таков. Сначала выступали два пажа с двумя огромнейшими зажженными факелами, белыми, как молоко, затем компаньон Общества Чулка, а за ним еще два пажа с такими же зажженными факелами и несколько слуг. Затем шел слуга с несколькими прекрасными [сахарными] скульптурами определенного размера и с какой-либо прекраснейшей эмблемой на золотом или серебряном подносе или в чаше, украшенной тысячью разных прелестных цветов. Далее следовали двое слуг, каждый с зажженным факелом в руке, а за ними еще один, несущий в каждой руке золотое блюдо, наполненное изысканными сладостями, искусно и красиво разложенными. И еще с другими вещами, упомянутыми выше, следовали все остальные, согласно очередности. И самое незатейливое и скромное одеяние было из атласа, и еще у многих были золотые цепи на шее и на поясе. И один из компаньонов Общества, если мне не изменяет память, был в таком виде, как было сказано, в сопровождении более шестисот человек. Так что прежде, чем они вошли в зал Большого Совета, где сидели все знатнейшие и благороднейшие дамы города, которые из-за света бесчисленных пылающих там факелов, а также из-за бесконечной красоты, изящества, богатства и несметной роскоши их окружения, блистали так, что казались сверкающими звездами на небе, большая часть ночи уже прошла. И еще до того, как они смогли удалиться, конфетти и другие упомянутые сахарные угощенья, упавшие на пол, засыпали его так густо, что могло и вправду показаться, что там выпал снег.

6. Проект реконструкции гавани Сан-Марко, представленный Алвизе Корнаро в Департамент водных путей Венеции. Ок. 1560 года[59]
(ASVe, Savi ed Esecutori alle Acque, b. 986, fasc. 4. C. 23–25)

Показав, как сохранить девственную чистоту моей дорогой родины и ее титул Владычицы Морей, что заключается в сохранении ее порта и лагуны,

59 Впервые данный документ опубликовал Никола Манджини в 1974 году [Mangini, 1974, pp. 26–28].

а также, как уберечь ее от недостатка хлеба, превратив невозделанные земли в обработанные поля, я нашел способ сделать ее намного прекраснее, мощнее и безопаснее и улучшить чистоту ее воздуха. Кроме того, я продемонстрировал способ, благодаря которому она сможет постоянно держать на море такую же армаду, как и сейчас, за счет средств, которые сейчас она тратит на то, что не является необходимым. Еще там я показал виртуозный и угодный Господу способ, благодаря которому ее жители смогут жить долго и сохранять здоровье, избегая излишеств, и я не забыл также описать отличный способ строительства с небольшими затратами, при этом строительства зданий долговечных и удобных.

Сейчас же я покажу способ, как весь ее народ, как знатный, так и простой, сможет наслаждаться развлечениями, прекрасными зрелищами, каковые будут устроены в свое время, будучи необходимыми для сохранения человеческого и для того, чтобы избавиться от дурного, низкого и постыдного бычьего[60], и в свою очередь будут прекрасными и почетными и так, чтобы народ любого рода смог их посмотреть, чтобы у каждого было свое место и положение, какие ему даровал Бог и как того требует природа, чтобы каждый этим наслаждался. Способ этот — построить большой и удобный для всех каменный театр, предназначенный для таковых зрелищ и праздников. Входы там будут открыты для всех желающих, в отличие от нынешнего. Ведь если сейчас кто-либо захочет прийти и посмотреть праздник общества Чулка, или послушать комедию, он не сможет войти, если не относится к богатым и знатным: вещь, которую нельзя назвать ни справедливой, ни честной, но приводящей к размежеванию. Следовательно, чтобы избежать этих ошибок, необходимо построить большой каменный театр, но не из тесаного камня, а из обожженного: он обойдется менее чем в половину стоимости, а постройка из него будет такой же прочной, как из тесаного камня, поскольку обожженный кирпич будет отделан стукко, гипсовой штукатуркой, а стукко, как известно, превращается в камень, поскольку и сам он сделан из камня. Строить его будут несколько лет. И вместе с ним будет построена гостиница для приехавших посмотреть на этот поистине удивительный город, открытая для всех и удобная, так как сейчас нет такого публичного места. И общества Чулка смогут там разместиться, поскольку там будет постоянно устроенная сцена, а также место для представления и танца. Площадка в центре будет окружена ступенями для сидения, каковых будет так много, что каждому достанется свое место. И первые [верхние] ступени будут на высоте вровень с театром, а от его основания — на высоте 8 пьеди (2,4 метра — *Н. В.*). На этой площади можно устраивать бой медведей с собаками, диких быков с людьми и тому подобные зрелища. Кроме того, можно будет

60 Корнаро имеет в виду чрезвычайно популярный в Венеции бой быков на площади Сан-Марко и в то же время, возможно, отсылает к мифу о Пасифае, намекая на двойственную природу человека, соединяющего в себе, подобно Минотавру, высокое разумное начало и низменное животное.

увидеть сражение, как и сейчас это делается, и как это принято в городе, — вещь прекрасная и любимая иностранными синьорами.

Сражающиеся будут в закрытом шлеме и в нагрудных латах, и с палкой, а не с мечами, как это происходит сейчас, и не смогут ранить друг друга до крови, но станут хорошенько колотить по рукам и ногам палками — отличное и приятное для взгляда зрелище. Кроме того, означенную площадь можно будет легко заполнить водой и затем быстро эту воду спустить — так можно устроить превосходное морское сражение, как это делали римляне. Это будет уже другая прекрасная битва — на воде, а мужчины тем самым смогут подготовиться к настоящим сражениям и к войне. Само это здание будет великолепно выглядеть и будет построено в самом удобном месте, на отмели между Джудеккой и Пунта-делла-Догана. Эта отмель сейчас занимает много места и лишь несколько часов в день покрыта водой, так что вреда от нее больше, чем пользы. Тогда же там станет больше пространства для воды и вокруг будет устроена широкая и красивая набережная со ступенями и причалами, чтобы можно было удобно сходить и подниматься на борт, так что не возникнет неудобства из-за большого числа лодок. Здание это будет отлично видно с площади Сан-Марко, что создаст прекраснейший вид, и такого здания не будет больше ни в одном другом городе, потому что там, где они были, они уже разрушились. Впрочем, и в виде руин они представляют собой удивительное зрелище, заставляя судить о Городе, как о большом и прекрасном. И если уж сами такие руины являются признаком величия и красоты городов, то что говорить об этом здании, которое все увидят целым и построенным заново, в то время как остальные театры разрушаются. В целом расходы составят пятьдесят тысяч дукатов.

И кроме такого замечательного здания, которое весьма украсит город, можно еще устроить фонтаны с питьевой водой не только на площади Сан-Марко, но и в разных местах города, что также придаст ему поистине изумительную красоту. Провести же воду с небольшими затратами получится от русла Силе и от верховий Бренты.

Для того же, чтобы сделать этот город самым прекрасным и совершенным из всех когда-либо существовавших, можно возвести гору на отмели между монастырем Сан-Джорджо и Сан-Марко, что обойдется совсем недорого. Ее можно соорудить без особых трудностей, используя ил и мусор со дна каналов. На этой горе будут посажены деревья, устроены прекрасные аллеи и чудесное место для отдыха, где можно будет приятно провести время, а на вершине будет лоджия, открытая, но защищенная навесом от солнца. Означенную гору будет видно с площади [Сан-Марко], где к тому же появится фонтан с проточной питьевой водой. Таким образом, стоя на одном месте, можно будет одновременно увидеть фонтан, гору и театр, а между ними — большие корабли, входящие в порт. Замечательное получится зрелище и прекраснейший вид, самый чарующий и поражающий своим разнообразием из всех, которые когда-либо существовали, либо будут существовать в целом мире! И это вполне разумно, ведь никогда не было и не будет другого города, подобного этому: ни столь девственно-чистого,

поскольку нет ни одного другого такого целомудренного города во всем мире! Тогда [Венецию] можно будет назвать столицей мира за все ее прекрасные качества и могущество, коим никогда не было равных. Все эти вещи я сейчас вспоминаю, поскольку вижу, что их можно легко и за короткое время воплотить в жизнь. К тому же я нашел способ раздобыть деньги без процентов и не за счет общественных или частных вложений, но к пользе многих, способных умножить свои доходы, как я уже показал это ранее в моем трактате о невозделанных землях.

7. Коронация догарессы Морозины Морозини
4 мая 1597 года. Джованни Рота,
«Письмо, в котором описывается вступление во дворец
Дожей светлейшей Морозины Морозини-Гримани, принцессы
Венецианской» / Giovanni Rota, Lettera nella quale si descrive
l'ingresso nel palazzo ducale della serenissima Morosina Morosini
Grimani prencipessa di Vinetia
[Rota, 1597, pp. 129–163]

Все двери и окна, обращенные на канал, а также берега, мосты, набережные, улицы — все вплоть до крыш домов заполнено людьми, мужчинами и женщинами, собравшимися, чтобы увидеть ее [догарессу]. Как только она явилась, поднялся необычайный шум, и тут же раздались дивные и сладостные звуки множества музыкальных инструментов, наполнивших воздух согласным звучанием, и сам воздух, резонируя с полостями кораблей, усиливал музыку. Все так страстно желали увидеть эту достойнейшую Даму, столь любимую и почитаемую прежде всего за ее доброту и добродетель, что, увидев ее, вознесли голоса к небесам в знак своей радости и без устали восхваляли ее. Когда все взошли на борт, прибыли сорок участников общества Чулка на судне, самом потрясающем и прекрасном из всех когда-либо виденных. Оно было сделано в форме корабля по образу античных и украшено со всех сторон морскими триумфами с маскаронами и картушами и другими рельефными украшениями, живописью, имитацией драгоценных металлов. В центре его находилась просторная прямоугольная лоджия с выступами, образующими четыре портика с фронтонами: один на носу, второй на корме и два по бокам. Каждый фронтон поддерживали четыре пары колонн композитного ордера, декорированные под самый изысканный мрамор. Другие же восемь колонн, похожие на эти, были поставлены так, что образовывали внутри почти овальное пространство и поддерживали массивный архитрав с карнизом, на котором была сделана балюстрада с ограждением с внешней и внутренней стороны. Помещенная на карниз крыша этого чудесного сооружения представляла собой круглый купол с круглым же люком, или окном, и с шестью фигурными колонками, поддерживающими над ним небольшое навершие — все это было устроено подобно фонарю, а в нижней части купола были расположены 16 окон такой же круглой формы.

На одном из боковых фронтонов было написано изображение Светлейшего дожа, а на другом — Светлейшей догарессы, которые преклонили колени

у ног святого Марка, короновавшего их Шапкой Дожа (Corno Ducale)[61]. На двух других фронтонах — глобус (карта мира) с девизом: Moventi Obsequium. На фронтонах находились 12 статуй из стукко — по три с каждой стороны, и каждая из них в одной руке держала знак Зодиака. Снаружи, в верхней части кормы, возвышалась фигура Нептуна невероятной величины. В левой руке он держал трезубец, а правой направлял движение этой потрясающей машины. Следует упомянуть и живопись, которой было украшено изнутри небо, и великолепие самого неба, выполненного из прекраснейшего материала, сияющего, подобно золоту. Все взоры были обращены к этой дивной и редкостной вещи, и многие застыли в восхищении, думая, что им это чудится, изумленные и потрясенные не только великолепием и красотой этого сооружения, но и его невиданной новизной. Всю эту огромную машину тянули за собой четыре большие рыбы и — не было видно, как именно — они увлекали ее за собой и поворачивали, как им заблагорассудится. На этом судне, названном его архитектором маэстро Винченцо Скамоцци Портиком Аргонавтов, прибыли, прогуливаясь в большой лоджии, знатные господа в окружении большого числа слуг. На балюстраде стояли 24 музыканта, которые играли на трубах и били в барабаны. И все в целом создавало невероятно прекрасный и приятный вид.

8. Джованни Стринга. Коронация догарессы Морозины Морозини 4 мая 1597 года

[Sansovino, Martinioni, Stringa, 1663, pp. 416–432]

Поскольку Сансовино описал вышеупомянутые городские праздники, причисляя к ним также и тот, что был торжественно устроен 18 сентября 1557 года по случаю коронации Дзилии Дандоло, догарессы, супруги дожа Лоренцо Приули, то и мы сочли уместным добавить здесь описание того, что имело место в 1597 году, когда была коронована как догаресса Морозина Морозини, супруга нынешнего дожа Гримани, что воистину было великолепнейшим и царственным празднеством, ничуть не уступавшим предыдущему. И потому я, присутствовавший при столь значительном событии и внимательно наблюдавший все происходящее, пожелал взять на себя труд описать здесь наилучшим образом порядок [церемонии], коего придерживались и каковой, хотя и был почти таким же, как и вышеупомянутый, однако, мне хотелось бы и о нем сделать особое упоминание, дабы сохранить для потомков память о столь торжественном событии. <...>

Когда же это решение сообщили народу, догаресса тотчас по установленному обычаю послала приглашение 400 знатным и благородным дамам, дабы они, как это было принято, сопровождали ее до и во время коронации, каковые дамы все как одна постарались — и преуспели — явиться в самых роскошных нарядах и дорогих украшениях. Со своей стороны дож, призвав

61 Corno Ducale (буквально «Рог дожа») — парадный головной убор венецианского дожа, расшитый золотом и украшенный драгоценными камнями, по форме напоминающий рог.

к себе гастальдов и старшин городских цехов, коим по древнему обычаю надлежит празднично убрать дворец и сопровождать в подобных случаях Буцентавр с бригантинами, украшенными шелковыми тканями и коврами, сообщил им, как должен был сделать по своей должности, об этом решении, добавив затем, что доводит это до их сведения лишь затем, чтобы соблюсти то, что делали в таких случаях его предшественники, и что от них он желает не более того, что каждый, не утруждая себя и с наименьшими издержками, почувствует себя готовым сделать. <...> Когда же настал назначенный для церемонии день, то, дабы она прошла со всем возможным спокойствием и получилась самой великолепной и торжественной, были избраны сорок благородных мужей, возрастом от 25 до 35 лет, каковые по распоряжению Коллегии решили приложить все свое усердие к тому, чтобы празднество прошло с тем успехом, коего все желали. <...> Тем временем, принеся клятву соблюдать все, что содержится в обещании дожа, представленном ей тогда великим канцлером, и подарив вышеназванным шести советникам и великому канцлеру семь золотых кошельков, принесенных ей рыцарем, в каждом из которых была золотая медаль с ее портретом и с надписью “Maurocena Maurocena” на одной стороне, и на другой — “Munus Maurocenæ Grimanæ Ducissæ Venet. 1597” («Дар Морозины Гримани, Догарессы Венецианской, 1597»), она поднялась с трона и спустилась вниз в сопровождении приглашенных знатных дам, которые парами взошли на Буцентавр и в прекраснейшем порядке там расположились. Шестьдесят сенаторов с оруженосцами и другими придворными из свиты дожа не поднялись на Буцентавр, но заняли места в лодках дожа, только советники, главы Совета сорока и прокураторы, коих было семеро, вместе с Альморо Гримани и Пьетро Ландо, из коих первый был родным братом дожа, а второй его родственником, взошли с догарессой на Буцентавр, который, отчалив от пристани, направился оттуда к Сан-Марко в сопровождении прекраснейших бригантин всех цехов и особенно одного корабля (театра Мира — *Н. В.*), прекраснее и удивительнее которого никогда не было, изготовленного названными сорока знатными молодыми людьми, которые сами находились в нем. Его тянули за собой две галеры, подобно крыльям. Количество же гондол и других лодок, следовавших за ними, было бесконечным, как бесконечным и неподдающимся счету было и число мужчин, женщин и детей, которых можно было видеть на балконах, в окнах, на галереях, чердаках, террасах и других местах домов и дворцов вдоль Большого канала, собравшихся поглядеть на проплывающий Буцентавр со всеми названными лодками, что воистину представляло собой удивительное и необычайное зрелище.

Прибыв на Пьяцетту, рядом с первой колонной, увенчанной скульптурой святого Марка в образе льва, то есть между этой колонной и углом дворца Дожей, догаресса сошла в сопровождении всех названных знатных людей на деревянный помост, специально сооруженный там на нескольких плоскодонных лодках и простиравшийся на большое расстояние от берега в сторону моря. На этом помосте цех мясников установил великолепную и очень высокую арку, открытую со стороны воды и суши, квадратную по форме, со

всех сторон украшенную живописью на холстах, с замечательными сюжетами, девизами и фигурами, самыми удивительными и прекрасными. <...> Итак, после того как догаресса сошла на названный помост и прежде чем она достигла упомянутой триумфальной арки, в честь нее был устроен прекраснейший салют, помимо многих других приветственных залпов, сделанных почти по всему Большому каналу, пока она проплывала, на полях у Сан-Самуэле, Сан-Витале, Карита́, Сан-Вито и Санта-Мария-Дзобениго, не считая бесчисленных пушечных выстрелов, которые производили многие корабли. Затем в ее честь салютовала залпом из аркебуз рота бомбардиров, коих было великое число. Они, построившись впереди, так и шли строем, за ними следовало множество юношей, около тысячи тех ремесленников, что построили бригантины, все они были в нарядной шелковой одежде и ливреях, шли по двое под своими знаменами, чтобы можно было отличить один ремесленный цех от другого, и знаменосцы несли знамена так, словно это идет войско. Затем шли двадцать четыре человека, одетые в ливреи, они били в барабаны и трубили в трубы, и еще двенадцать, одетые в багряные одежды, которые делали то же самое, играя на флейтах и коротких серебряных трубах; за ними шли командоры, затем оруженосцы дожа, позади них — самые юные благородные дамы в богатых белых шелковых платьях разного кроя, с золотыми и серебряными украшениями и белоснежными веерами в руках. Они шли парами, и поскольку их было более двухсот, представляли собой замечательное и прекрасное зрелище. Затем следовали другие, старше возрастом, и они были одеты не в белое, а в другие цвета, например, в зеленый, оттенок увядшей розы и павонаццо (пурпурно-лиловый оттенок — *Н. В.*), в зависимости от того, что им больше казалось подходящим их возрасту, и у всех на шее была нить крупного жемчуга, помимо других золотых украшений, которые каждая из них обычно носила. Всего дам было около трехсот, и рядом с каждой шел благородный юноша или горожанин, роскошно одетый на иностранный манер, и вел ее под руку, чтобы она с его помощью могла легко и с большим достоинством ступать, избежав опасности упасть при ходьбе, что весьма часто случается с нынешними дамами из-за чрезмерной высоты каблуков, которые сейчас носят[62]. <...>

Затем появилась догаресса, поддерживаемая двумя оруженосцами, по одному с каждой стороны. Еще двое, идущие позади, несли ее мантию, которая вся была расшита золотом с серебряными цветами, разбросанными по ней, и из того же материала был и рог (то есть шапка догарессы — *Н. В.*) у нее на голове с обычной золотой повязкой, из-под которой тончайшая белая шелковая вуаль спускалась ей на плечи. На ней было роскошное платье из золотой парчи, а на груди — прекраснейший крест из великолепных бриллиантов. Рядом с ней по левую сторону шла названная посланница императора, на которой было ожерелье величайшей ценности, и наконец

62 Хронист здесь ничуть не преувеличивает проблему, поскольку платформы туфель венецианских модниц порой достигали 60 см в высоту, и обойтись без опоры в таком случае было просто невозможно.

следовали советники, главы совета Сорока, прокураторы и остальные сенаторы. И когда эта благороднейшая и длиннейшая процессия прибыла по дороге, по которой ежегодно совершается процессия Тела Господня, с цехами и балдахинами, к главным дверям собора Сан-Марко, заранее закрытым, чтобы в нем не столпились люди, в огромном количестве стекавшиеся на площадь, чтобы увидеть столь поразительное и благородное зрелище, то по прибытии барабанщиков двери были открыты, и они, выстроившись в ряд вместе с трубачами и флейтистами, пропустили в церковь всех упомянутых благородных дам, которые расположились на скамьях, поставленных по обеим сторонам церкви. Когда же догаресса входила в собор, указанная рота бомбардиров, стоявших у дверей, произвела прекраснейший залп из аркебуз под звуки барабанов, флейт и труб, отчего воздух наполнился сладостным звучанием.

Библиография

Барбьери, Дж. (2014). *В театре памяти: неоднозначность как исследовательский признак* // Память как объект и инструмент искусствознания. Материалы Первого международного конгресса историков искусства имени Д. В. Сарабьянова, Москва, ГИИ. С. 80–86.

Езерницкая, А. Б. (2016). *Compagnie Della Calza (Общества Чулка) в контексте венецианского мифа* // Культура и искусство. № 6. С. 842–853.

Езерницкая, А. Б. (2017). *Фондако деи Тедески в Венеции: фреска Тициана Compagno della Calza* // Искусствознание. № 3. С. 92–121.

Езерницкая, А. Б. (2018). *Compagnie della Calza (Общества Чулка) в произведениях венецианской живописи XV–XVI веков.* Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения — Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена».

Йейтс, Ф. (1997). *Искусство памяти.* Санкт-Петербург: Фонд поддержки науки и образования «Университетская книга».

Макиавелли, Н. (1998). *История Флоренции* // Сочинения. СПб.: Кристалл.

Патронникова, Ю. С. (2014). *Роман Ф. Колонны «Гипнэротомахия Полифила» (1499) в контексте ренессансной культуры рубежа XV–XVI вв.* Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. М.: МГУ имени М. В. Ломоносова.

Подосинов, А. В. (2020). *Alter orbis terrarum: «другие миры» в античной географии* // Индоевропейское языкознание и классическая филология. Vol. 24. No.1. Pp. 607–631.

Ревзина, Ю. Е. (2024). *«Ломбардский Витрувий»: Чезаре Чезариано и его издание «Десяти книг об архитектуре» 1521 года* // Architecture and Modern Information Technologies. № 1 (66). С. 18–36.

Росси, А. (2015а). *Архитектура города.* М.: Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».

Росси, А. (2015б). *Научная автобиография.* М.: Институт медиа, архитектуры и дизайна «Стрелка».

Соколов, Б. М. (2005). *«Чистосердечный читатель, рассказ о снах Полифила выслушай...»: Архитектура, эрудиция и неоплатонизм в романе Франческо Колонны; Франческо Колонна, «Любовное борение во сне Полифила»* [Главы XXI–XXIV. Путешествие на остров Киферу]. Перевод с итальянского и комментарии // Искусствознание. № 2. С. 414–472.

Соколов, Б. М. (2013, 2014). *Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное борение во сне Полифила» (Венеция, 1499).* Часть I // Искусствознание. № 3–4. С. 199–235.

Соколов, Б. М. (2013, 2014). *Духовный путь героя и автора в романе Франческо Колонны «Любовное борение во сне Полифила» (Венеция, 1499).* Часть II // Искусствознание. № 1–2. С. 150–192.

Arnaldi, M. (2006). *Le ore italiane. Origine e declino di uno dei piu' importanti sistemi orari del passato (prima parte)* // Gnomonica Italiana — rivista di storia, arte, cultura e tecniche degli orologi solari, bollettino del Coordinamento Gnomonico Italiano (CGI), n11.

Baldwin, T. W. (1944). *William Shakespeare's Small Latine Lesse Greeke* (Vol. 1). Urbana: University of Illinois Press.

Barbieri, G. (1980). *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo* // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento / L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 209–212.

Beltramini, M. (2001). *Le illustrazioni del trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna* // Annali Di Architettura Rivista Del Centro Internazionale Di Studi Di Architettura Andrea Palladio. Pp. 25–52.

Bernheimer, R. (1956). *"Theatrum Mundi"* // Art Bulletin. 38. Pp. 225–247.

Berti, M. (1990). *Alla ricerca del teatro di pietra perduto* // Ruzante: i luoghi, Sala della Gran Guardia, Padova, Comune di Padova, Assessorato allo spettacolo — Università degli Studi di Padova, Istituto di storia del Teatro e dello Spettacolo. 16–26 maggio. Pp. 25–29.

Bolzoni, L. (1984). *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo.* Padova: Liviana.

Bolzoni, L. (1985). *"Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo, nuovi appunti"* // "Quaderni utinensi", III. Pp. 48–50.

Borgo, F. (2009). *Il procuratore e il banchiere: una nota per Andrea Dolfin* // Studi Veneziani, n.s. LVIII. Pp. 421–437.

Bortoletti, F., Gobbo, B., Elli, T., Gerbino, G., Ciuccarelli, P. (2018). *Venezia, la "Festa Mobile": per un atlante in fieri* // La Rivista di Engramma. No. 160, nov. "Città come teatro". Pp. 47–89.

Botero, G. (1589). *Della ragion di stato, libri dieci, con tre libri delle cause della grandezza, e magnificenza delle città.* Venezia: Giovanni e Giovanni Paolo Giolito de Ferrari.

Branca, V. (1980). *Momarie veneziane e Fabula di Orfeo* / Umanesimo e Rinascimento: studi offerti a Paul Oskar Kristeller. Firenze: L. S. Olschki. Leo S. Olschki. Pp. 57–73.

Brejzek, T. & Wallen, L. (2017). *The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture.* London: Bloomsbury Methuen Drama.

Canova, M. (2017). *Una "finta innocenza". Ruzante e il "circolo di Pernumia" (tra Lutero ed Erasmo)* // Quaderni Veneti. Vol. 6. Num. 1. Giugno. Pp. 43–60.

Cartwright, J. (1903). *Beatrice d'Este, Duchess of Milan, 1475–1497, a study of the Renaissance.* New York: E. P. Dutton and Co.; London: J. M. Dent and Co.

Casini, M. (2011). *The "Company of the Hose": Youth and Courtly Culture in Europe, Italy, and Venice* // Studi Veneziani. 62. Pp. 133–154.

Casini, M. (2013). *A Compagnia della Calza in January 1475* / Chong A., Pegazzano D., Zikos D. (Eds.). Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown (pp. 90–95). Milan: 5 Continents Editions. Pp. 54–61.

Centanni, M. (2015). *Venezia/Venusia nata dalle acque* // Lezioni Marciane 2013–2014. Venezia prima di Venezia archeologia e mito, alle origini di un'identità. Roma: "L'Erma" di Bretschneider (Venetia / Venezia; 1). Pp. 77–111.

Cornaro, A. (1983). *Scritti sulla vita sobria. Elogio e lettere*, a cura di Marisa Milani. Venezia: Corbo e Fiore.

Cornaro, A. (2014). *Writings on the Sober Life: The Art and Grace of Living Long (Lorenzo Da Ponte Italian Library).* Toronto: University of Toronto Press.

Crifò, F. (2016). *I "Diarii" di Marin Sanudo (1496–1533): Sondaggi filologici e linguistici.* Beihefte zur Zeitschrift fur romanische Philologie. Berlin: De Gruyter.

Curtius, E. R. (1991). *European Literature and the Latin Middle Ages.* Princeton: Princeton University Press.

Daddario, W. (2017). *Baroque, Venice, Theatre, Philosophy.* London: Palgrave Macmillan.

Damerini, G. (1962). *"Il trapianto dello spettacolo teatrale veneziano del seicento nella civiltà barocca europea"* // Barocco europeo e barocco veneziano. Ed. Vittore Branca. Venezia: Sansoni. Pp. 223–239.

Giustiniani, B. (1692). *Historie cronologiche dell'origine degli ordini militari e di tutte le religioni cavaleresche infino ad hora instituite nel mondo.* Venezia: Combi e LàNoù Giovanni.

Guarino, R. (1995). *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia.* Bologna: Il Mulino.

Johnson, E. J. (2002). *The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580–85* // Renaissance Quarterly, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 55. No. 3. Autumn. Pp. 936–968.

Johnson, E. J. (2018). *Inventing the Opera House: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jordan, P. (2013). *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte.* London: Routlege.

Labalme, P. H. (Editor), Sanguineti White, Laura (Editor), Carroll, Linda L. (Translator). (2008). *Venice, Cità Excelentissima: Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Lazzarini V., Occioni-Bonaffons, G., a cura di: (1909). *Nuovo Archivio Veneto, Nuova Serie — Anno IX, Tomo XVII — Parte I* // Periodico storico trimestrale della R. Deputazione Veneta di Storia Patria. Venezia: Istituto Veneto di Arti Grafiche.

Mancini, F.; Muraro, M.T.; Povoledo, E. (1995). *I Teatri del veneto — Venezia. Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori.* Venezia: Regione del Veneto, Corbo e Fiore.

Mangini, N. (1974). *I teatri di Venezia.* Milano: Mursia.

Menegazzo, E. (1966). *Altre osservazioni intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro* // Italia medioevale e umanistica. Vol. 9. Pp. 229–263.

Molmenti, P. (1887). *La dogaressa di Venezia.* Torino-Napoli: Roux e C.

Moretti, L. (2010). *"Quivi si essercitaranno le musiche": La sala della musica presso la "corte" padovana di Alvise Cornaro* // Music in Art. Vol. 35. No. 1/2. Rethinking Music in Art: New Directions in Music Iconography. Spring–Fall. Pp. 135–144.

Muir, E. (1981). *Civic Ritual in Renaissance Venice.* Princeton: Princeton University Press.

Muir, E. (2007). *The Culture Wars of the Late Renaissance: Skeptics, Libertines, and Opera (The Bernard Berenson Lectures on the Italian Renaissance Delivered at Villa I Tatti).* Cambridge: Harvard University Press.

Mulryne, J. R.; De Jonge, K.; Morris, R. L. M.; Martens, P. (2018). *Occasions of State: Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power.* London: Routledge.

Muraro, M. T. (1981). *Le feste a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e Le Momarie* / G. Arnaldi & M. Pastore Stocchi (Eds.), Storia della cultura veneta, III, 3. Vicenza: Neri Pozza Editore. Pp. 315–341.

Padoan, G. (1978). *La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo* // Momenti del Rinascimento veneto, Padova, Antenore. Pp. 68–93.

Padoan Urban, L. (1966). *Teatri e "Teatri del Mondo" nella Venezia del Cinquecento* // "Arte Veneta", 20. Pp. 137–146.

Padoan Urban, L. (1980). *Gli spettacoli urbani e e l'utopia* // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento / L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 156–166.

Padoan Urban, L. (1998). *Processioni e feste dogali. "Venetia est mundus".* Vicenza: Neri Pozza Editore.

Pogliano, C. (2000). *Teatro, mondo, sapere: un percorso di lettura sulle origini della modernità* // Belfagor, 55 (1). Pp. 9–30.

Puppi, L. (a cura di). (1980). *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento.* Milano: Electa.

Refini, E. (2010). *Teatro del mondo, teatro dell'anima. Sondaggi sul codice allegorico nel dramma morale del tardo Rinascimento.* Tesi di Perfezionamento in Discipline Filologiche e Letterarie Moderne, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa. URL: https://ricerca.sns.it/handle/11384/86072 (дата обращения: 07.06.2024).

Ridolfi, C. (1835). *Le maraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Vol. II.* Padova: Tipografia e Fonderia Cartallier.

Robinson, K. (2005). *The celestial streams of Giulio Camillo.* // History of Science, 43 (3). Pp. 321–341.

Rota, G. (1597). *Lettera nella quale si descrive l'ingresso nel Palazzo Ducale della Serenissima Morosina Morosini Grimani, Prencipessa di Vinetia: co' la cerimonia della Rosa benedetta, mandatale à donare dalla Santità di Nostro Signore.* Vinetia: Gio. Anto. Rampazetto.

Ruffini, F. (1983). *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento.* Roma: Bulzoni.

Rusconi, G. A. (1590). Dell'architettura libri dieci. Venetia: appresso i Gioliti.

Sansovino, F. (1581). *Venetia città nobilissima, et singolare.* Venetia: Appresso Iacomo Sansovino.

Sansovino, F.; Martinioni, G.; Stringa, G. (1663). *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in 14 libri.* Venetia: Appresso Steffano Curti.

Sanudo, M. (1899). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 53.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, M. (1902). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 57.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, M. (1903). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 58.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, M. (2011). *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La Città di Venezia, (1493–1530)*, a cura di Angela Caracciolo Aricò. Venezia: Centro di studi medievali e rinascimentali "E. A. Cicogna".

Scopel, M. (2008). *Tipologia dei pasti e restrizioni alimentari nella legislazione rinascimentale veneta* // Appunti di gastronomia n. 57. Milano: Condeco Editore. Pp. 9–45.

Seip, O. S. (2020). *Giulio Camillo's Theatro della sapientia: Theatres of Knowledge in the Early Modern period (Doctoral thesis).* Manchester: University of Manchester, Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures.

Soranzo, C. (2018). *Nascita del teatro "alla Veneziana"* // La Rivista di Engramma. No. 160. Novembre. Pp. 113–122.

Tafuri, M. (1995). *Venice and the Renaissance.* Cambridge: The MIT Press.

Tamburini, E. (2014). *Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un'ipotesi, in Culture del Teatro moderno e contemporaneo* // Angela Paladini Volterra, Atti delle Giornate di Studi. Roma. 3–4 ottobre. A cura di R. Caputo e L. Mariti, Roma, Edicampus. Pp. 1–14.

Tucker, E. F. J. (2019). *A Critical Edition of Ferdinando Parkhurst's Ignoramus, The Academical-Lawyer.* London: Routledge.

Tutio, D. (1597). *Ordine et modo tenuto nell'incoronatione delta Serenissima Moresina Grimani Dogaressa di Venetia. L'anno MDXCVII. Adi 4 di Maggio. Con le Feste, e Giochifatti.* Venetia: per Nicolò Peri libraro all'insegna di Fiorenza à S. Giuliano.

Vecellio, C. (1590). *Degli habiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Damian Zenaro.

Vecellio, C. (1598). *Degli habiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Giovanni Bernardo Sessa.

Venturi, L. (1983*). Le Compagnie della Calza sec. XV–XVI.* Venezia: Filippo Editore Venezia, (Ristampa dell'edizione del 1909).

Wenneker, L. B. (1970). *An Examination of L'idea del theatro of Giulio Camillo, Including an Annotated Translation, with Special Attention to His Influence on Emblem Literature and Iconography.* Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Wilson, B. (1999). *"Il bel sesso, e l'austero Senato": The Coronation of Dogaressa Morosina Morosini Grimani* // Renaissance Quarterly, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 52, No. 1 (Spring). Pp. 73–139.

Wilson, B. (2005). *The World in Venice: Print, the City, and Early Modern Identity. Studies in Book and Print Culture.* Toronto: University of Toronto Press.

Zefferino, M. (2014). *Dramatic Figures in the Venetian Republic: Performance, Patronage, and Puppets.* Submitted in part fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy in the History of Art at the University of Warwick. // URL: https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/69994/1/WRAP_THESIS_Zefferino_2014.pdf (дата обращения: 07.06.2024).

Zorzi L., Muraro M. T., Prato G., Zorzi E., a cura di. (1971). *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII–XVIII), catalogo della mostra documentaria.* Venezia: La Biennale di Venezia.

Zorzi, L. (1988). *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento.* Torino: Einaudi.

Список иллюстраций

Ил. 1. Якопо де Барбари. Карта Венеции. 1500. Гравюра на дереве. 134,5×282 см. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/%28Venice%29_View_of_Venice_by_Jacopo_de%27_Barbari_-_Museo_Correr.jpg (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 2. Джакомо Франко. Фронтиспис в книге: Giacomo Franco. Habiti d'huomeni et donne venetiane. 1610. Гравюра. 29,6×20,3 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84467592/f9.item (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 3. Джованни Гревемброх (Ян ван Гревенбрук). Театр Мира. 2-я пол. XVIII в. Акварель. Кодекс Gradenigo Dolfin 155. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: https://i0.wp.com/hombredepalo.com/wp-content/uploads/2019/04/Giovanni-Grevembroch.jpg (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 4. Чезаре Вечеллио. Вид на площадь Сан-Марко и Театр Мира. 1590. Гравюра. Cesare Vecellio. De gli habiti antichi, e moderni di diverse parti del mondo libri due, In Venetia: presso Damian Zenaro, 1590, I, c. 39r. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8446755d/f133.item.r=vecellio%20cesare (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 5. Неизвестный художник. Театр Мира. 1564 (?). Перо, бумага. 20,3×32,3 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1938-1008-169 (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 6. Неизвестный художник. Отплытие Морозины Морозини-Гримани от Палаццо Гримани. 1597. Холст, масло. 141×238 см. Музей Коррер, Венеция

Ил. 7. Андреа Вичентино. Прибытие Морозины Морозини-Гримани на площадь Сан-Марко. 1597–1606. Холст, масло. 314×763,5 см. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: https://www.meisterdrucke.uk/kunstwerke/1260px/Andrea_%281539-1614%29_Vicentino_-_Arrival_of_the_Dogaressa_Morosina_Morosini_Grimani_at_the_Ducal_Palace_Venice_c1_-_%28MeisterDrucke-932308%29.jpg (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 8. Джакомо Франко. Буцентавр и театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 26,8×17,9 см. Национальная библиотека Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84467592/f26.item#(дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 9. Джакомо Франко. Театр Мира. В книге: «Костюмы венецианских мужчин и женщин с процессией Светлейшей Синьории и другими подробностями, то есть триумфами, праздниками и публичными церемониями благороднейшего города Венеции». 1610. Гравюра. 16,3×22,2 см. Музей Коррер, Венеция. Источник изображения — URL: https://www.palladiomuseum.org/img/schede/142.jpg?v=1374699780 (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 10. Проект Театра, Острова и Фонтана, предложенный Алвизе Корнаро. Графическая реконструкция Луки Ортелли. Ок. 1560 [Tafuri, 1995, ил. 115.]

Ил. 11. Альдо Росси. Театр Мира. 1980. Источник изображения — URL: https://www.archweb.com/gallerie/teatro-del-mondo/ (дата обращения: 07.06.2024)

Ил. 12. Театр Мира на сваях или помост посреди лагуны. AI (Midjourney). 2023

Ил. 13. «Большая морская раковина в форме Мира». AI (Midjourney). 2023

Ил. 14. «И вот из-за непогоды ветер порвал канаты и протащил театр вдоль набережной Джудекки, в море...». AI (Midjourney). 2023

Ил. 15. Театр плавучий или парящий. AI (Midjourney). 2023

Ил. 16. Ночной праздник на воде. Театр — дом света. AI (Midjourney). 2023

References

Arnaldi, Mario (2006). *Le ore italiane. Origine e declino di uno dei piu' importanti sistemi orari del passato (prima parte).* // Gnomonica Italiana — rivista di storia, arte, cultura e tecniche degli orologi solari, bollettino del Coordinamento Gnomonico Italiano (CGI), n11.

Barbieri, Giorgio (1980). *L'artificiosa rota: il teatro di Giulio Camillo* // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento / L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 209–212.

Barbieri, Giorgio (2014). *V teatre pamyati: neodnoznachnost kak issledovatelskij priznak* [In the Theater of Memory: Ambiguity as a Research Feature] // Memory as an Object and Tool of art History. Materials of the First International Congress of Art Historians named after D. V. Sarabyanov, Moscow: State Institute for Art Studies. Pp. 80–86. [In Russ.]

Beltramini, Maria (2001). *Le illustrazioni del trattato d'architettura di Filarete: storia, analisi e fortuna* // Annali Di Architettura Rivista Del Centro Internazionale Di Studi Di Architettura Andrea Palladio. Pp. 25–52.

Bernheimer, Richard (1956). *Theatrum Mundi* // Art Bulletin. № 38. Pp. 225–247.

Berti, Maurizio (1990). *Alla ricerca del teatro di pietra perduto* // Ruzante: i luoghi, Sala della Gran Guardia, Padova, Comune di Padova, Assessorato allo spettacolo — Università degli Studi di Padova, Istituto di storia del Teatro e dello Spettacolo, 16–26 maggio. Pp. 25–29.

Bolzoni, Lina (1984). *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo.* Padova: Liviana.

Bolzoni, Lina (1985). *"Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo, nuovi appunti"* // "Quaderni utinensi", III. Pp. 48–50.

Bortoletti, Francesca; Gobbo, Beatrice; Elli, Tommaso, Gerbino, Giuseppe; Ciuccarelli, Paolo (2018). *Venezia, la "Festa Mobile": per un atlante in fieri* // La Rivista di Engramma. No. 160, nov., "Città come teatro". Pp. 47–89.

Branca, Vittore (1980). *Momarie veneziane e Fabula di Orfeo* // Branca, V. Umanesimo e Rinascimento: studi offerti a Paul Oskar Kristeller. Firenze: L. S. Olschki. Leo S. Olschki. Pp. 57–73.

Brejzek, Thea; Wallen, Lawrence. (2017). *The Model as Performance: Staging Space in Theatre and Architecture.* London: Methuen Drama.

Canova, Mauro (2017). *Una "finta innocenza". Ruzante e il 'circolo di Pernumia' (tra Lutero ed Erasmo)* // Quaderni Veneti. Vol. 6. Num. 1. Giugno. Pp. 43–60.

Casini, Matteo (2011). *The "Company of the Hose": Youth and Courtly Culture in Europe, Italy, and Venice* // Studi Veneziani. № 62. Pp. 133–154.

Casini, Matteo (2013). *A Compagnia della Calza in January 1475* / Chong, Alan; Pegazzano, Donatella; Zikos, Dimitrios. (Eds.). Reflections on Renaissance Venice: A Celebration of Patricia Fortini Brown (pp. 90–95). Milan: 5 Continents Editions. Pp. 54–61.

Cartwright, Julia (1903). *Beatrice d'Este, Duchess of Milan, 1475–1497, a study of the Renaissance.* New York: E. P. Dutton and Co.; London: J. M. Dent and Co.

Cornaro, Alvise (1983). *Scritti sulla vita sobria. Elogio e lettere,* a cura di Marisa Milani, Venezia, Corbo e Fiore.

Cornaro, Alvise (2014). *Writings on the Sober Life: The Art and Grace of Living Long (Lorenzo Da Ponte Italian Library).* Toronto: University of Toronto Press.

Christian, Lynda G. (1987). *Theatrum Mundi: The History of an Idea.* Harvard dissertations in comparative literature. New York: Garland.

Crifò, Francesco (2016). *I "Diarii" di Marin Sanudo (1496–1533): Sondaggi filologici e linguistici. Beihefte zur Zeitschrift fur romanische Philologie.* Berlin: De Gruyter.

Daddario, Will (2017). *Baroque, Venice, Theatre, Philosophy.* London: Palgrave Macmillan.

Damerini, Gino (1962). *"Il trapianto dello spettacolo teatrale veneziano del seicento nella civiltà barocca europea"* // Barocco europeo e barocco veneziano. Ed. Vittore Branca. Venezia: Sansoni. Pp. 223–239.

Ezernitskaya, Anna Borisovna (2016). *Compagnie Della Calza (Obshestva Chulka) v kontekste venecianskogo mifa* [Compagnie Della Calza (The Calza Societies) in the Context of the Venetian Myth] // Culture and Art. No. 6. Pp. 842–853. [In Russ.]

Ezernitskaya, Anna Borisovna (2017). *Fondako dei Tedeski v Venecii: freska Ticiana Compagno della Calza* [Fondaco dei Tedeschi in Venice: Titian's Fresco Compagno della Calza] // Art Studies. No. 3. Pp. 92–121. [In Russ.]

Ezernitskaya, Anna Borisovna (2018). *Compagnie della Calza (Obshestva Chulka) v proizvedeniyah venecianskoj zhivopisi XV–XVI vekov* [Compagnie della Calza (The Calza Societies) in the Works of Venetian Painting of the 15th-16th centuries]. Dissertation for the degree of Candidate of Art History. Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "A. I. Herzen Russian State Pedagogical University". [In Russ.]

Giustiniani, Bernardo (1692). *Historie cronologiche dell'origine degli ordini militari e di tutte le religioni cavaleresche infino ad hora instituite nel mondo.* Venezia: Combi e LàNoù Giovanni.

Guarino, Raimondo (1995). *Teatro e mutamenti. Rinascimento e spettacolo a Venezia.* Bologna: Il Mulino.

Johnson, Eugene J. (2002). *The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580–85.* // Renaissance Quarterly, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 55. No. 3 (Autumn). Pp. 936–968.

Johnson, Eugene J. (2018). *Inventing the Opera House: Theater Architecture in Renaissance and Baroque Italy.* Cambridge: Cambridge University Press.

Jordan, Peter (2013). *The Venetian Origins of the Commedia dell'Arte.* London: Routlege.

Labalme, Patricia H. (Editor), Sanguineti White, Laura (Editor), Carroll, Linda L. (Translator) (2008). *Venice, Cità Excelentissima: Selections from the Renaissance Diaries of Marin Sanudo.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Machiavelli, Niccolò (1998). *Istoriya Florencii* [History of Florence]. In Works. St. Petersburg: Kristall. Pp. 5–362. [In Russ.]

Mancini, Franco; Muraro, Maria Teresa; Povoledo, Elena (1995). *I Teatri del veneto — Venezia — Tomo I. Teatri effimeri e nobili imprenditori.* Venezia: Regione del Veneto, Corbo e Fiore.

Mangini, Nicola (1974). *I teatri di Venezia.* Milano: Mursia.

Menegazzo, Emilio (1966). *Altre osservazioni intorno alla vita e all'ambiente del Ruzante e di Alvise Cornaro* // Italia medioevale e umanistica. Vol. 9. Pp. 229–263.

Moretti, Laura (2010). *"Quivi si essercitaranno le musiche": La sala della musica presso la "corte" padovana di Alvise Cornaro* // Music in Art. Vol. 35, No. 1/2. Rethinking Music in Art: New Directions in Music Iconography (Spring–Fall). Pp. 135–144.

Muir, Edward (1981). *Civic Ritual in Renaissance Venice.* Princeton: Princeton University Press.

Muir, Edward (2007). *The Culture Wars of the Late Renaissance: Skeptics, Libertines, and Opera (The Bernard Berenson Lectures on the Italian Renaissance Delivered at Villa I Tatti).* Cambride: Harvard University Press.

Muraro, Maria Teresa (1981). *Le feste a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: le Compagnie della Calza e Le Momarie, in Storia della cultura veneta, III, 3.* Vicenza: Neri Pozza Editore. Pp. 315–341.

Mulryne, Ronnie; De Jonge, Krista; Morris, Richard; Martens, Pieter (2018). *Occasions of State: Early Modern European Festivals and the Negotiation of Power.* London: Routledge.

Padoan Urban, Lina (1966). *Teatri e "Teatri del Mondo" nella Venezia del Cinquecento Cinquecento* // "Arte Veneta", 20. Pp. 137–146.

Padoan, Giorgio (1978). *La raccolta di testi teatrali di Marin Sanudo* // Momenti del Rinascimento veneto, Padova, Antenore. Pp. 68–93.

Padoan Urban, Lina (1980). *Gli spettacoli urbani e e l'utopia* // Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento / L. Puppi (a cura di). Milan: Electa. Pp. 156–166.

Padoan Urban, Lina (1998). *Processioni e feste dogali. "Venetia est mundus".* Vicenza: Neri Pozza Editore.

Patronnikova, Yuliya Sergeyevna (2014). *Roman F. Kolonny "Gipnerotomahiya Polifila" (1499) v kontekste renessansnoj kultury rubezha XV–XVI vv.* [The Novel by F. Colonna "Hypnerotomachia Poliphili" (1499) in the Context of the Renaissance Culture at the Turn of the 15th-16th centuries]. Dissertation for the degree of Candidate of Philosophical Sciences. Moscow: Lomonosov Moscow State University. [In Russ.]

Podosinov, Aleksandr Vasil'yevich (2020). *Alter orbis terrarum: "drugie miry" v antichnoj geografii* [Alter orbis terrarum: "Other Worlds" in Ancient Geography] // Indo-European Linguistics and Classical Philology. 24(1). Pp. 607–631. [In Russ.]

Pogliano, Claudio (2000). *Teatro, mondo, sapere: un percorso di lettura sulle origini della modernità.* // Belfagor, 55 (1). Pp. 9–30.

Puppi, Lionello (a cura di) (1980). *Architettura e Utopia nella Venezia del Cinquecento.* Milan: Electa.

Quondam, Amadeo (1980). *Dal teatro della corte al teatro del mondo* // Teatro italiano del Rinascimento, a cura di Maristella De Panizza Lorch. Milan: Comunità. Pp. 135–150.

Refini, Eugenio (2010). *Teatro del mondo, teatro dell'anima. Sondaggi sul codice allegorico nel dramma morale del tardo Rinascimento.* Tesi di Perfezionamento in Discipline Filologiche e Letterarie Moderne, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa. URL: https://ricerca.sns.it/handle/11384/86072 (access date: 07.06.2024).

Revzina, Yuliya Yevgen'yevna (2024). *"Lombardskij Vitruvij": Chezare Chezariano i ego izdanie "Desyati knig ob arhitekture" 1521 goda* ["The Lombard Vitruvius": Cesare Cesariano and his 1521 edition of "The Ten Books on Architecture"] // Architecture and Modern Information Technologies. № 1 (66). Pp. 18–36. [In Russ.]

Ridolfi, Carlo (1835). *Le maraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Vol. II.* Padova: Tipografia e Fonderia Cartallier.

Robinson, Kate (2005). *The celestial streams of Giulio Camillo* // History of Science № 43 (3). Pp. 321–341.

Rossi, Aldo (2015a). *Arhitektura goroda* [The Architecture of the City]. Moscow: Strelka Institute for Media, Architecture and Design. [In Russ.]

Rossi, Aldo (2015b). *Nauchnaya avtobiografiya* [A Scientific Autobiography]. Moscow: Strelka Institute for Media, Architecture and Design. [In Russ.]

Rota, Giovanni (1597). *Lettera nella quale si descrive l'ingresso nel Palazzo Ducale della Serenissima Morosina Morosini Grimani, Prencipessa di Vinetia co' la cerimonia della Rosa benedetta, mandatale à donare dalla Santità di Nostro Signore.* Vinetia: Gio. Anto. Rampazetto.

Rusconi, Giovanni Antonio (1590). *Dell'architettura libri dieci.* Venetia: appresso i Gioliti Ruffini, Franco (1983). *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento.* Roma: Bulzoni.

Sansovino, Francesco (1581). *Venetia città nobilissima et singolare.* Venetia: Appresso Iacomo Sansovino.

Sansovino, Francesco; Martinioni, Giustiniano; Stringa, Giovanni (1663). *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in 14. libri.* Venetia: Appresso Steffano Curti.

Sanudo, Marino (1899). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 53.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, Marino (1902). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 57.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, Marino (1903). *I diarii di Marino Sanuto: (MCCCCXCVI–MDXXXIII) dall' autografo Marciano ital. cl. VII codd. CDXIX–CDLXXVII, Vol. 58.* Venezia: F. Visentini.

Sanudo, Marino (2011). *De origine, situ et magistratibus urbis Venetae ovvero La Città di Venezia, (1493–1530),* a cura di Angela Caracciolo Aricò. Venezia: Centro di studi medievali e rinascimentali "E. A. Cicogna".

Scopel, Marina (2008). *Tipologia dei pasti e restrizioni alimentari nella legislazione rinascimentale veneta* // Appunti di gastronomia. № 57. Milano: Condeco Editore, ottobre. Pp. 9–45.

Seip, Oscar S. (2020). *Giulio Camillo's Theatro della sapientia: Theatres of Knowledge in the Early Modern period (Doctoral thesis).* Manchester: University of Manchester, Faculty of Humanities, School of Arts, Languages and Cultures.

Sokolov, Boris Mikhaylovich (2005). *"Chistoserdechnyj chitatel, rasskaz o snah Polifila vyslushaj...": Arhitektura, eruditsiya i neoplatonizm v romane Franchesko Kolonny; Franchesko Kolonna, "Lyubovnoe borenie vo sne Polifila"* [Glavy XXI–XXIV. Puteshestvie na ostrov Kiferu] ["Sincere reader, listen to the story of Poliphilo's dreams...": Architecture, Erudition and Neoplatonism in the Novel by Francesco Colonna; Francesco Colonna, "Hypnerotomachia Poliphili" [Chapters XXI–XXIV. Journey to the Island of Cythera]. Translation from Italian and commentary // Art Studies. № 2. Pp. 414–472. [In Russ.]

Sokolov, Boris Mikhaylovich (2014). *Duhovnyj put geroya i avtora v romane Franchesko Kolonny "Lyubovnoe borenie vo sne Polifila" (Veneciya, 1499). Chast I* [The Spiritual Path of the Hero and the Author in the Novel by Francesco Colonna "Hypnerotomachia Poliphili" (Venice, 1499). Part I] // Art Studies. № 3–4. Pp. 199–235. [In Russ.]

Sokolov, Boris Mikhaylovich (2014). *Duhovnyj put geroya i avtora v romane Franchesko Kolonny "Lyubovnoe borenie vo sne Polifila" (Veneciya, 1499). Chast II* [The Spiritual Path of the Hero and the Author in the Novel by Francesco Colonna "Hypnerotomachia Poliphili" (Venice, 1499). Part II] // Art Studies. № 1–2. Pp. 150–192. [In Russ.]

Soranzo, Caterina (2018). *Nascita del teatro "alla Veneziana"* // La Rivista di Engramma. № 160, novembre. Pp. 113–122.

Tafuri, Manfredo (1995). *Venice and the Renaissance.* Cambridge: The MIT Press.

Tamburini, Elena (2014). *Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un'ipotesi, in Culture del Teatro moderno e contemporaneo* // Angela Paladini Volterra, Atti delle Giornate di Studi, Roma, 3–4 ottobre 2013, a cura di R. Caputo e L. Mariti, Roma, Edicampus. Pp. 1–14.

Tucker, Edward Frederick John (2019). *A Critical Edition of Ferdinando Parkhurst's Ignoramus, The Academical-Lawyer.* London: Routledge.

Tutio, Dario (1597). *Ordine et modo tenuto nell'incoronatione delta Serenissima Moresina Grimani Dogaressa di Venetia. L'anno MDXCVII. Adi 4 di Maggio. Con le Feste, e Giochifatti.* Venetia: per Nicolò Peri libraro all'insegna di Fiorenza à S. Giuliano.

Vecellio, Cesare (1590). *Degli habiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Damian Zenaro.

Vecellio, Cesare (1598). *Degli habiti antiche et moderni di Diverse Parti del Mondo.* Venetia: presso Giovanni Bernardo Sessa.

Venturi, Lionello (1983). *Le Compagnie della Calza sec. XV–XVI.* Venezia: Filippo Editore Venezia, (Ristampa dell'edizione del 1909).

Wenneker, Lu Beery (1970). *An Examination of L'idea del theatro of Giulio Camillo, Including an Annotated Translation, with Special Attention to His Influence on Emblem Literature and Iconography.* Ann Arbor, MI: UMI Dissertation Services. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

Wilson, Bronwen (1999). *"Il bel sesso, e l'austero Senato": The Coronation of Dogaressa Morosina Morosini Grimani* // Renaissance Quarterly, The University of Chicago Press on behalf of the Renaissance Society of America. Vol. 52. No. 1 (Spring). Pp. 73–139.

Yates, Frances (1997). *Iskusstvo pamyati* [The Art of Memory]. St. Petersburg: Foundation for the Support of Science and Education "Universitetskaya kniga". [In Russ.]

Zefferino, Melanie (2014). *Dramatic Figures in the Venetian Republic: Performance, Patronage, and Puppets.* Submitted in part fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy in the History of Art at the University of Warwick // URL: https://wrap.warwick.ac.uk/id/eprint/69994/1/WRAP_THESIS_Zefferino_2014.pdf (access date: 07.06.2024).

Zorzi L., Muraro M. T., Prato G., Zorzi E., a cura di (1971). *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII–XVIII), catalogo della mostra documentaria.* Venezia: La Biennale di Venezia.

Zorzi, Lodovico (1988). *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento.* Torino: Einaudi.

нюрнбергский карнавал на переходе к новому времени

Т. М. КОТЕЛЬНИКОВА

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5
kotelntatyana@yandex.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-76-115

Аннотация

В статье рассматривается яркое явление европейской культуры — традиционный карнавал. Историческая перспектива координируется географической и хронологической локализацией: Нюрнберг, XVI век. Объект исследования, «Книга шембарта» Библиотеки Калифорнийского университета, отражает характер культурно-художественного процесса до и после 1539 года, когда в городе состоялся последний, особенно эффектный ход ряженых, шембартлауф. Ему посвящено до трети из более чем двухсот рисунков этой книги. Она являет примечательную галерею эпизодов и образов, хронологически выстроенную от 1449 года, когда была заведена летопись нюрнбергских шембартлауфов. Анализ изображений на тему карнавала затрагивает аспекты базового содержания, привходящих обстоятельств и объективных изменений. Детище средневековой городской культуры, карнавал стал инструментом ее саморегуляции благодаря пародийному отражению процессов, происходивших в разных ее слоях. В «Книге шембарта» за иносказательным языком орнаментальных мотивов, карнавальных аксессуаров и реквизита проступает глубинная реальность жизни и исторической психологии. Хронологический принцип придает книге статус документа эпохи, но датировка «1590–1620» отодвигает рисунки от запечатленного в них последнего карнавала не менее чем на полвека, а от первого — на полтора столетия, так что использование летописных и материальных свидетельств не снимает вопроса о степени документальности этих изображений и, соответственно, их ценности в качестве исторического источника. Ценность рисункам обеспечил воплощенный в них замысел — художественная реконструкция эпохи, в которой карнавал достиг полного раскрытия своего синкретического характера, причудливого соединения смыслового и материального, обрядности и импровизационного прототеатра, прикладного и изобразительного творчества. Имитация средневековой стилистики не помешала рисовальщикам уловить и передать последующее усиление зрелищности, тематической и постановочной фантазии, тяги к развитой инсценировке и возросшую эстетизацию образов, что предвещало переход уличного карнавала на иной уровень театральности.

Ключевые слова: время циклическое и линейное, шембартлауф, прототеатр, инсценировка, синкретизм, художественная реконструкция

the old nuremberg carnival in the transition to the new times

TATIANA M. KOTELNIKOVA

State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125009, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
kotelntatyana@yandex.ru

Для цитирования: Котельникова Т. М. Нюрнбергский карнавал на переходе к Новому времени // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 76–115

Abstract

The article examines a striking phenomenon of European culture — traditional carnival. The historical perspective is coordinated by geographical and chronological localization: Nuremberg, 16th century. The object of the study, the Schoenbartbuch of the University of California Library, reflects the nature of the cultural and artistic process before and after 1539, when the last, especially spectacular procession of mummers, schembartlauf, took place in the city. Up to a third of the more than two hundred drawings in this book are devoted to it. It is a remarkable gallery of episodes and images, chronologically arranged from 1449, when the chronicle of the Nuremberg schembartlaufs was started. The analysis of images on the theme of carnival touches on aspects of basic content, attendant circumstances and objective changes. The brainchild of medieval urban culture, carnival became an instrument of its self-regulation due to the parodic reflection of the processes that took place in its different layers. In the Schoenbartbuch, the deep reality of life and historical psychology emerges behind the allegorical language of ornamental motifs, carnival accessories and props. The chronological principle gives the book the status of a document of the era, but the dating of 1590–1620 moves the drawings away from the last carnival depicted in them by at least half a century, and from the first — by a century and a half, so the use of chronicle and material evidence does not remove the question of the degree of documentary nature of these images and, accordingly, their value as a historical source. The value of the drawings was ensured by the concept embodied in them — an artistic reconstruction of the era in which the carnival achieved the full disclosure of its syncretic character, a bizarre combination of semantic and material, ritual and improvisational proto-theater, applied and visual creativity. The imitation of medieval style did not prevent the artists from capturing and conveying the subsequent increase in spectacle, thematic and staging fantasy, the desire for developed staging and the increased aestheticism of images, which foreshadowed the transition of the street carnival to a different level of theatricality.

Keywords: cyclical and linear time, schembartlauf, proto-theatre, staging, syncretism, artistic reconstruction

Европа любит карнавалы давно, гордясь верностью многовековой традиции. Праздничный карнавал является устойчивой практикой европейских городов. Особенно в Германии она носит системный характер; во многих городах действуют постоянные союзы и общества (Karhevalvereine, Karnevalgesellschaften), в подготовке и проведении карнавальных мероприятий нередко принимают участие профессиональные сценаристы и актеры.

Годовой карнавальный цикл завершается на стыке октября и ноября — в старину в эти дни, с праздниками Святого Михаила и Всех Святых, отмечали конец осенних работ. Карнавал часто провозглашают даже «пятым временем года». 11 ноября, в праздник Святого Мартина, происходит торжественное открытие очередной карнавальной сессии (Karnevalsession). До начала Адвента, предрождественского поста, народ может веселиться; с первого же адвента, как называют и четыре воскресенья перед Рождеством, — затишье, которое сменяют длящиеся до Крещения святочные забавы с грандиозным Праздником трех королей. Самый мощный всплеск карнавальной активности приходится на последнюю неделю перед Пепельной средой (Aschermittwoch), началом предпасхального Великого поста. За Пасхой подходит срок Троицких дней, а затем и растянутого раннеосеннего Праздника урожая, календарно связанного с главными праздниками Девы Марии.

Увязка с годовым литургическим циклом и живучесть старых названий отражают историческую преемственность, но не исключают и не маскируют уже формальной связи между современным театрализованным карнавалом и его средневековым предшественником. По мнению мюнхенского культуролога Д. Р. Мозера, развитие карнавала и его приближение к современному виду было естественным и логичным процессом [Мозер, 1986], но другие исследователи — и их много — выделяют разные по целеполаганию стадии и даже два культурных явления, настаивая на размежевании народного карнавала периода XIII–XVI веков и более позднего, для которого подходит определение «карнавал после карнавала» [Реутин, 1996, с. 58]. Карнавал, ограниченный в своей длительности, не противоречил образу цикличного времени, сложившемуся в круговороте сезонных обрядов и церковных праздников. Временный хаос, воплощаемый в карнавале словесно (речевое переворачивание знакомого и привычного) и зрительно (ряженье, шутовские игрища), обновлял восприятие картины мира (как гроза обновляет связь с природой) и этим поддерживал ее устойчивость, вызывая чувство приобщенности к неким более общим непостижимым закономерностям. С утратой ритуального смысла карнавальной свободы ряженье стало игрой самодостаточной, вплоть до маскарадного заигрывания с дьявольскими типажами.



Ил. 1
Неизвестный художник. Ход ряженых 1539 года: «Штурм ада». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 160)

Путь к постепенному и неуклонному превращению карнавала исключительно в досуг, в специфическое развлечение, удачно осиянное отблеском давней традиции, обозначился одновременно с размыванием средневековой бинарной концепции времени — прочной связки из восприятия его и как циклического (времена года), и как линейного (этот ход прекратится с Апокалипсисом). Карнавальное действо, издавна прочно связанное с круговоротом богослужебного года, оказалось несколько смещенным ко второму, апокалиптическому компоненту. Дело в том, что во второй половине XVI века Церковь, сосредоточившись на идейном противодействии протестантизму и рекатолизации, существенно подновила свое традиционно лояльное отношение к карнавалу и его «миру наизнанку». В ход пошло давнее учение Святого Августина о Граде Божьем, но его религиозный идеал, символический образ «града небесного», вынесенный за пределы земной жизни, был низведен до жесткого противопоставления «граду земному» и истолкован в духе рациональной этики Григория Великого. В храмах проповедовалось, что все карнавальные вольности, безумства «жирных дней» перед Великим постом суть образ жизни «по естеству», «по человеку», демонстрация его греховной природы, тогда как время поста открывает возможность найти путь ко Граду Божьему и Спасению, единственно истинной цели человеческой души.

Эта прямая назидательность упрощала и искажала смысл и природу карнавала. Находясь в христианской системе координат, он совершенно иным образом, по-своему приобщал человека к миру непостижимо большей объективности, чем окружающая видимая реальность. Перевернутый взгляд из карнавального зазеркалья расширял сознание, обновлял картину мира «сменой фокуса». Из очистительной процедуры карнавал с неизбежностью стал превращаться в снисходительную поблажку человеческому «естеству», которая исподволь приняла вид народной традиции, тогда как карнавал изначально вбирал в себя древнюю обрядность, прежде всего магически значимый ритуал изгнания Зимы/Смерти/Чумы. Неслучайно из четырех этапов современных карнавальных сессий наименее деградировал в смысловом отношении масленичный карнавал кануна предпасхального поста. В нем удержался неистребимый отголосок унаследованных обрядовых представлений о хаосе/антипорядке/развенчании ложного как о магическом залоге грядущего обновления/воскресения/порядка.

Той же участи искажения избежал нюрнбергский карнавал. После грандиозного хода ряженых в широкую масленицу 1539 года городские власти его отменили на неопределенный срок, но, как показало будущее, старый карнавал ушел в прошлое навсегда. Причиной запрета была жалоба священника, усмотревшего в одной из шуток ряженых — в инсценировке «перевернутого мира» — оскорбление своей персоне. Приверженец протестантского вероучения, он и раньше, вслед за Лютером, резко выступал против карнавала. Эта отмена живой, психологически важной традиции отражает атмосферу в городе, где весьма сильными были протестантские настроения, утверждавшие жесткие нормы поведения, и где патрицианская



Ил. 2
Неизвестный художник. Год 1469: маска «День-Ночь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 53)

верхушка, всегда умело оберегавшая гражданский мир, ради него старалась сохранить и религиозное равновесие.

Карнавальная практика Нюрнберга хорошо документирована: с 1449 по 1539 год состоялись 64 масленичных хода ряженых, и к ним относятся как письменные свидетельства (сохранилось более двадцати описаний), так и изобразительные материалы — рисунки отдельных сценок, наброски костюмов, аксессуаров, предметов реквизита, а также гравюры, в выпуске которых преуспели мастерские, готовившие иллюстрации для печатных книг. Это богатый иконографический источник для изучения перехода от народного костюма к карнавальной постановочной пьесе. И можно только предполагать, какая масса вещей из карнавального реквизита — бесценного исторического материала — еще оставалась в нюрнбергских домах до XX века, до опустошительных бомбардировок союзников: этот город с его средневековой застройкой по праву считался сокровищницей культуры поздней готики — времени его процветания, славы мастеров утонченных ремесел и книгопечатания.

К XVII–XIX векам, периоду «карнавала после карнавала», относятся около восьмидесяти рукописных книг с красочными рисунками, воспроизводящими от копии к копии изобразительные материалы о старом нюрнбергском карнавале. Из этих половина находится в Нюрнберге, почти половина в других городах Германии, а еще пять — в зарубежных собраниях[1]. Почетное место среди них занимает нюрнбергский кодекс с большим количеством рисунков, полвека назад поступивший в библиотеку Калифорнийского университета Лос-Анджелеса (Coll. 170. Ms. 351). Это Shempart Buech, «Книга шембарта», которая происходит из собрания Себастиана Шеделя: его владельческая эмблема присутствует на начальном листе и переплете; по совокупности данных кодекс датируется в рамках 1590–1620 годов. В хронологии развития нюрнбергского карнавала он фиксирует завершение старой традиции и уже несет на себе признаки взгляда на нее с исторической дистанции, характерной для новой эпохи.

С событиями 1539 года «Книгу шембарта» разделяет несколько десятилетий, а последний ход ряженых в Нюрнберге, так ярко отразивший его устоявшуюся, богатую, энергичную жизнь, горожанам запомнился. По свежим следам, чтобы надолго удержать его в памяти, выполнялись самые разные, зачастую поспешные зарисовки. Появлялись и рисунки с эффектными картинками прошлых карнавалов. Будучи еще на слуху или зарисованные



Ил. 3
Неизвестный художник. Год 1460: маска «Франт в Mi-parti». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 35)

1 Рукописи в европейских собраниях были детально описаны и исследованы в источниковедческом аспекте С. Л. Самбергом [Sumberg, 1941], которого занимал вопрос зарождения немецкого театра. Ранним формам посвящена работа В. Михаэля [Michael, 1963]. По той же теме ценные подсказки может дать теоретическая работа Э. Бёрнс о феномене условности в театре и социальной жизни [Burns, 1972]. В Германии изучение текстов о карнавалах имело устойчивый характер, в XIX веке этот материал в основном был систематизирован и опубликован. К. Холль [Holl, 1923], отмечая воздействие устного материала народного карнавала на эволюцию немецкой литературы, показал влияние шембартлауфа на развитие комического в масленичных пьесах Ханса Фольтца и, особенно, главы нюрнбергских мейстерзингеров Ханса Сакса, преобразовавшего язык и приемы площадного представления в новую культурную реальность. В российской традиции карнавал изучался в широком историко-культурологическом ключе. В западных исследованиях последних десятилетий интересы сместились к изучению, собственно, самого феномена смеха и его влияния на человеческое здоровье.

очевидцами, они пробуждали фантазию потомков и усердие копиистов: так, в 1475 году всех поразила первая «адова повозка» в виде изрыгающего пламя дракона, и этот образ повторяли не раз и не два, даже спустя много лет, в частности, сразу после отмены карнавалов в нюрнбергской рукописи около 1540 года; огнедышащий дракон занял свое место и в «Книге шембарта» (С. 64).

Книга из собрания Себастиана Шеделя суммирует этот предшествующий, живой творческий опыт. Более двухсот рисунков распределены в хронологическом порядке, следуя за летописью нюрнбергских карнавалов, которая была заведена в 1449 году. Среди изображений «адовой повозки» разных лет наиболее яркое зрелище этого кульминационного эпизода хода ряженых дает многофигурная композиция, посвященная 1539 году; она занимает почти весь разворот (Ил. 1).

Для заключительного действа с участием клики Ханса Лоххаузера (это отмечено в летописи и в самой рукописи) была разыграна необычайно живая и красочная инсценировка «Штурм ада». Место действия обозначено шеренгой домов в несколько этажей с торговыми лавками внизу, с фронтонами как старинной ступенчатой формы, так и фигурной по моде XVI века: это нюрнбергская рыночная площадь. Ее восточный угол занимает Фрауэнкирхе, которую художник повернул к зрителю апсидой и к ней же перенес с другой площади ратушу, здание с городскими часами и фигурами святых покровителей на фасаде.

В центре площади чудная «адова повозка», корабль «без руля и без ветрил», плывет по волнам с нереидами-русалками и похожим на крокодила Тритоном — эта сказочная водная декорация скрывает колеса сооружения, которое гуртом тянут впряженные в него попарно статисты-подмастерья. На мачте (просто связка жердей) развевается шутовской флаг, под ним в плетеной корзине две фигуры заняты делом: шут дует в длинную трубу, а некто в черном (монах или ученый?) выливает нечто из бурдюка (нечистоты всегда служили в карнавале пародийным перевертышем благоухания церковного фимиама). Внизу некто в черном облачении пастора держит, подобно Святому Петру, огромный ключ (но у того их два) и раскрывает требник (там вместо текста молитв цветные фонарики). Его служка, демон-птица с огромным клювом, протягивает козлиные (как у дьявола) рога, чтобы поддержать книгу. Этот корабль — антитеза Кораблю Веры; к этому метафорическому образу Церкви массы приобщились через проповеди странствующих монахов францисканского ордена.

Корабль уже атакует войско ряженых, облаченных в рыцарственные белые одежды: кто-то взбирается по приставным лестницам, группа поддержки размахивает упрятанными в банные веники петардами, шагает колонна копьеносцев, спешат конные. Население «ада» — черти, демоны и дьяволицы — самозабвенно отбивается, кидая в нападающих булки, яйца и прочую снедь, целясь вертелом-гарпуном, пугая веселым змеем и гримасничая. Шуты с сумками ловят или подбирают провизию, один кувыркается, еще один прицеливается длинным окороком, а самый предприимчивый



Ил. 4
Неизвестный художник. Год 1452: ряженый за сбором дани. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 23)

стаскивает копьем огромную колбасу с вертела у черного козла. Среди белых фигур выделяются зеленые «лесные люди»; в руке одного из них (у настоящего великана) вместо посоха огромное, вырванное с корнями дерево. Изобилие, избыток энергии, чрезмерность роста и массы — характерное выражение карнавальной стихии. И уже со времен своего зарождения карнавал служил психологической разрядкой: смеховое развенчание сил Зла, воплощений Ада — сатирическое снижение образа, говоря современным языком, — помогало изгонять апокалиптические, чумные и прочие фобии, то и дело овладевавшие массами.

К городам германского юга относится наибольшее число средневековых источников по карнавалу, включая и поздний период конца XV — первой четверти XVI веков, связанный с немецким Возрождением. Это совпадает с тем, что именно с юга на север издавна шло распространение пасхальных игр, которые в своих мотивах развивались из церковного ритуала, но отражали также народные обычаи, захватывая и древние языческие обряды. От поздних игр к карнавалу перешла их открытая театральность, прямое обращение к зрителю. Более строгую, глубоко символичную театральность культово-литургических мистерий, также очень популярных, оттеняли вставные эпизоды, шутливые и травестийные интерлюдии, где немецкий язык все чаще сменял латынь, проникая и в основное действие. По сохранившимся текстам мистерий исследователи улавливают элементы, перенятые карнавалом, который развивался в живой атмосфере города, вместе с городской культурой, вбирая материал как из разных ее слоев, так и из внешнего мира.

Обилие сведений о карнавалах само по себе говорит о развитости этой традиции в обширном регионе от Верхнего Рейна и исторической Швабии до Нижней Австрии, от баварских Альп на север до Франконии. Только эта область за Дунаем, восточная часть распавшегося раннего герцогства франков, сохранила его название (основная доля с 1803 года в составе Баварии), равно как и горделивую память о Франконской или Салической династии германских императоров. Центр Франконии Нюрнберг — богатый и славный город, как отзывались о нем путешественники, — всегда оберегал свои традиции и независимость. Даже вместо немецкого слова «фастнахт» (Fastnacht, канун поста, по аналогии с Weihnacht, Рождество), которым в Базеле и Франкфурте быстро заменили латинизированное «карнавал» (carne vale dico — мясу говорю, прощай), горожане употребляли более конкретное «ход ряженых», Schembartlauf, так и оставшееся в истории европейского карнавала нюрнбергским шембартлауфом (от верхненемецкого Scheme, маска, а также Schemen, привидение, и Lauf, бег, ход).

Развиваясь с 1219 года в статусе вольного города, Нюрнберг упорно отбивался от желавших захватить его феодалов, имел собственную хозяйственную округу и утверждался как центр ремесла и торговли. Он стал важным пунктом на развилке торговых путей — на запад к Рейну через Вюрцбург, Франкфурт, Майнц и на восток к столице Богемии Праге. На юг вел прямой путь к Аугсбургу и далее через Альпы в Северную Италию. Связи нюрнбергских купцов с Венецией закрепились на века; установленный



Ил. 5
Неизвестный художник. Год 1464: маска «Воин света». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 43)



Ил. 6
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 220)



Ил. 7
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарка». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 222)

в торговой республике порядок, городской быт и праздники, стиль жизни венецианского патрициата действовали как образец, достойный подражания пример. В Нюрнберге местный патрициат образовали богатые купеческие семейства, поднявшиеся до влиятельных торговых династий. Полновластно заправлять всеми городскими делами они стали с 1349 года, когда было подавлено возмущение ремесленников, цехи утратили самостоятельность и к патрицианскому Городскому совету перешел контроль за качеством продукции и соблюдением им же устанавливаемых строгих стандартов.

Как раз в тот год в Нюрнберге был проведен самый первый карнавал. Городскую летопись шембартлауфов завели спустя сто лет, когда перед началом Квадрагинты, то есть Великого поста, карнавальная клика цеха мясников провела ход ряженых. Хроника открывается записью: «№ 1, или Первый ход ряженых. В 1449 году предводительствовал процессией Конц Эшулёер. ...человек же было 24... Были одеты в саван, совершенно белый с зелеными рукавами и накидкой, с одной стороны украшенный распустившейся ветвью. Затратили на ход около 6 гульденов» [Цит. по: Реутин, 1996, с. 32]. Описание этой одежды довольно точно воспроизводит, с той же датой, рисунок в «Книге шембарта» (С. 21): белый костюм, плотно облегающий все тело (так называемая оболочка), по французской моде Mi-parti посредине разделен надвое, и одна из половинок украшена зеленым растительным орнаментом. Летопись не указывает число всех участников карнавального шествия, к которому мог присоединяться прочий городской люд, а упоминает только его организаторов, главных ряженых. Пространство уличного карнавала не имело строгого разделения, оно никогда не принадлежало только «актерам» и было проницаемым для зрителей, вовлекавшихся в действо.

За несколько недель до масленицы карнавальное общество начинало подготовку: организаторы заседали в своем квартале в пивной, где обсуждались вопросы сбора и изготовления реквизита и костюмов, действия участников и охраны. В восстании вековой давности мясники не участвовали (разойдясь, вероятно, на время поста по округе для других работ), и горожане, освежая народную память, охотно оживляли ход ряженых хотя и ритуальными, но самыми настоящими драками. С годами требовалось больше и статистов — тянуть «адову повозку», передвижную декорацию на полозьях или колесах, которая становилась все более громоздкой по мере превращения в театральные подмостки.

Существовал, надо полагать, какой-то древний сюжет площадного действа. О весьма отвлеченных его смыслах, уходящих в глубину многих веков, говорит вполне понятное для зрителей содержание изобразительных мотивов, выбираемых для костюмов ряженых. Оболочка Mi-parti (Ил. 2) с резким контрастом белой и черной половинок, строго выдержанным также в шляпе и перекрестно подчеркнутым обувью, означает взаимосвязь противоположного: День и Ночь, Сон и Смерть. Закручивающийся, словно от вихря, шарф на шляпе ряженого будто подтверждает эту истину. Три красных цветка на щите — это маки, которые с античных времен из-за своего усыпляющего действия служили знаком сна (атрибут Гипноса, бога сна)



Ил. 8
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная парная маска «Отец и сын». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 214)

и ночи. Копье — это атрибут воина, но тот может совершать и любовные, а не только ратные подвиги. Внутри банного веника (с баней в Средние века упорно связывали грех блуда) спрятана петарда, выпуск которой напоминал о пламени Ада. И если это один полюс, то другим является буква «А» из евангельского «Аз есмь альфа и омега» (начало и конец всему, буквенное обозначение Христа), вышитая золотом по белому.

В изображенных на обеих половинках оболочки мальках есть игра значений одного слова: Larve — это и скрывающая лицо маска, личина, и личинка, куколка. Крепенькие мальки служат недвусмысленным указанием на процесс становления, естественного роста — то положительное изменение во времени, которым был заряжен карнавал, тогда как к концу XVI века для пары день-ночь возобладает образ уходящего времени, несущего обветшание и смерть.

О магическом характере карнавала, призванном обеспечить благоденствие, плодовитость горожан и окрестных селян, с их животными и урожаем, говорит выбор маршрута для хода ряженых. Их шумливое шествие служило пародийной антитезой крестному ходу: оно так же охватывало главные, самые значимые объекты города — внешние укрепления, храм, рынок, мост через реку, у которой возник город. В Нюрнберге шембартлауф всегда насыщал своей магической энергией основное пространство между двумя главными храмами — Зебальдускирхе и Лоренцкирхе. Участники шествия собирались недалеко от стены городских укреплений возле давнишнего замка бургграфов, который в 1415 году был разобран почти до основания. Оттуда под грохот колотушек, погремушек, колокольчиков и бубенцов, звук труб и крики шутов, — чем город оповещался о начале главного события «жирных дней», — ряженые отправлялись сначала «получить благословение» у старейшин цеха. Маска была отчуждена от человека, и любой подмастерье мог почувствовать себя как участником всенародного ритуала, так и представителем иного социального круга (Ил. 3).

В карнавалах сатирически обыгрывались одежда и нравы разных сословий, но распространившаяся среди знати мода на сильно вытянутые, затруднявшие ходьбу носки обуви сразу привлекла внимание шутов и ряженых. Эту обувь пародируют, при этом позволяя все-таки нормально переставлять ноги, загнутые носы красных сандалий у нюрнбергского франта-подмастерья, на чьи занятия в некарнавальные будни указывают лопатки в красном поле щита. Его костюм с контрастными половинками — модное у знати с конца XIV века Mi-parti — дополняют высокая шляпа с круглыми полями и павлиньим пером, лихо сдвинутая набок, и тонкой работы пояс с витыми колокольчиками, произведение искусных нюрнбергских мастеров.

Обрастая примкнувшим людом, шембартлауф направлялся к главному рынку (Hauptmarkt), далее двигался к мосту мясников через Пегниц (Fleischbruecke), где происходили ритуальные поединки цехов, после чего возвращался опять к рынку. Там перед фасадом Женского дома, как нюрнбержцы называли Фрауэнкирхе, переданную протестантской общине церковь Девы Марии, развертывались массовые дикие пляски, а на соседней



Ил. 9
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Демон-хряк в волчьей шкуре». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 218)

площади перед Немецким домом (Teutschhaus — так называли, вероятно, ратушу, Rathaus) устраивалось представление с шутами. Часть ряженых попутно рассеивалась по домам богатых и зажиточных горожан за сбором дани, которая шла в пополнение завершающей трапезы. У ряженого в простой белой оболочке с капюшоном, без какой-либо шляпы (Ил. 4) на плечах лежит толстый шнур с подвешенными к нему большими колокольчиками, которые громко оповещали хозяек о приближении карнавального министериала. О принадлежности его к цеху мясников говорит прикрепленный на груди тесак, о сборе «дани» — садок с рыбками, пародийная перекличка с купелью, piscina (буквальное значение — пруд для рыбы), с верующими и с евангельским сюжетом о чудесном улове рыбы и «ловцах человеков» (Лк., 5). Изображение колеса на щите — знак Фортуны, удачного случая. К концу Средневековья образ «госпожи удачи», способной погубить человека, станет особенно многозначным — от порока непостоянства до неведомой силы, простирающей власть случая над всем миром [Котельникова, 1997].

Участники шембартлауфа перед всеобщей трапезой на большой рыночной площади сжигали «адову повозку». Эпизод сжигания напрямую перекликается с «казнью» чучела в конце старинного, восходящего к язычеству обряда изгнания Зимы/Смерти. Но в Нюрнберге хорошо знали и старый южногерманский сюжет о развенчании Лжемессии: в начале XV века там появился один из списков этой мистерии. Еще до того, как инсценировка с «адовой повозкой» была включена в площадную часть шембартлауфа, тема изгнания сил Зла нашла отражение в костюмах, придав им значение оберега (Ил. 5).

Воин в белом, в высокой шляпе с шарфом-шлейфом и строгим плюмажем держит свое копье острием вниз, опустив и веник-петарду, так как в горделивых стеблях цветущего чертополоха, какими расшит его костюм, сосредоточена магическая сила, способная победить адскую нечисть — так считалось повсеместно (на Руси: чертей пугать — полошить). В красном поле щита — меч справедливости, одной из главных добродетелей; а белый цвет маски «Воин света» сохранил свою смысловую роль вплоть до последнего карнавала, когда в него облачились многочисленные участники «штурма ада» (150 человек, как утверждает летопись). Организаторы шембартлауфа подогревали интерес и ожидания публики: в разные годы «адова повозка» представала драконом, двумя башнями, слоном с башней (намекая на библейскую), фонтаном, замком, ветряной мельницей, бакалейной лавкой, кораблем, даже «венериной пещерой» (уводя к песням о Тристане или о Тангейзере), а также домом с колесом Фортуны и шутами (парафраз на тему гравюры А. Дюрера и иллюстраций к поэме С. Бранта). Развитие заключительной инсценировки в сторону предваряющего «штурма ада» придало знакомому сюжету эффект напряженного сценического действия.

В 1539 году в карнавальной процессии по городу прошествовали отдельные (или особые) маски, как их стали называть. Впервые они появились в 1518 году, пробежав в размалеванных платьях из грубой ткани, что зафиксировано в летописи. В 1539-м их было гораздо больше, они были



Ил. 10
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Птица-дьяволица». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 216)



Ил. 11
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Лесной гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 196)



Ил. 12
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Письмоносец». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 212)

разнообразнее, вызывая всеобщий интерес и восторг. Народ узнавал «лесных людей», словно вышедших из таинственной глубины старинных легенд и устных сказаний. В мужском образе дикаря (Ил. 6) таился отголосок то ли еще античных легенд о фавнах, то ли языческих рассказов о людях, превратившихся в лесных духов. О связи с человеческим родом заросшего, в рубище из мха, персонажа в головной и набедренной повязках из листьев напоминает привязанная к «посоху» кукла-марионетка мальчика (из сказок о похищениях), но к XVI веку устрашающий тон уже растворился в ином содержании. На «лесных людях», отчужденных от цивилизации, словно лежала тень далекого, первоначального хаоса, но присутствовал и отблеск «золотого века», свободы от тягот и скученности городской жизни.

Женские образы дикарок осваивались в духе земледельческих обрядов плодородия (Ил. 7). Головным убором служил правильно повязанный крестьянский платок, на оболочку с имитацией мха или шкуры животного прикрепляли куски ткани с условным рисунком обнаженной женской груди, важным знаком «млекопитательница», а также подчеркивали выступающий живот. Кукол, изображающих детей, ряженый бросал в толпу женщинам и девушкам как амулет для грядущего деторождения. Он мог взять и настоящего ребенка, естественные жесты которого вызывали в публике умиление. Ряжеными могли быть только мужчины, и хотя женщины порой проникали в состав «актеров», надев личину, закрывающую лицо маску, но официально им было разрешено участвовать в карнавальных мероприятиях только в 1701 году.

Тему семьи, родственных отношений распространяли и на промежуточный тип получеловека-полузверя, чрезвычайно привлекавший зрителей забавной связью с их мечтаниями о вольной жизни, не стиснутой городскими стенами (Ил. 8).

Парные маски давали уроки воспитания: пусть даже у отца и сына присутствуют вытянутые головы с клыками, острыми ушками и бараньими глазками, но они вместе идут на охоту, неся крюк с металлическими (!) зубцами и рогатину; большие колокольчики отгонят злых духов, поэтому сын спокойно и деловито поспешает за отцом, который держит его за руку. В этих образах отражены очень древние представления о тесной взаимосвязи между людьми и обитателями мира природы.

Превращения в кого-то другого в Средние века всегда связывали с воздействием демонических сил. Эта тема особенно будоражила сознание в атмосфере карнавала, насыщенной перевертыванием знакомого и привычного, пересечением разных смыслов и не поддающихся расшифровке аллегорий. Само пространство города, давно и досконально известное, внезапно становилось иным, чужим, открытым любым превращениям. Внося элемент игры, «ожившая» маска демона-полузверя снимала напряжение. Демон с клыками дикого кабана и волчьей шкурой в качестве облачения (Ил. 9) не вызывает страха, хотя он тащит похищенного мальчика: это «некачественное» превращение (волк и кабан несовместимы) и потому неполное — шкуры не хватило, и демон остался с ногами «третьего лишнего», человека; у него толпа разгадавших ребус с радостью отнимет куклу. Юная дьяволица с птичьей



Ил. 13
Неизвестный художник. Год 1474: маска «Флоралия». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 63)

головой и свиными копытцами (Ил. 10) ошеломляет страшным длинным клювом, но умиляет белой шубкой из перьев, рожком-дудочкой на ремешке через плечо и еще тем, как, кокетливо отставив палец, она держит в обеих руках по колокольчику, будто заставляя вспомнить евангельское «если любви я не имею, то я медь звенящая».

Обилие отдельных масок в 1539 году свидетельствует о том, что карнавал давно вышел из цеховых рамок, когда цех мясников определял содержательную часть шембартлауфа и количество своих ряженых, а другие карнавальные клики импровизационно включались в него по ходу действия. Любой зритель, вырвавшись из рутины своего квартала, стремился уяснить в новых масках их смысл и аллегории, а не только увидеть сценки и картины в лицах, где сатирически разбирались жаргон и нравы той или иной бытовой или профессиональной среды. Особые маски демонстрировали индивидуальный подход к выбору темы и другой уровень ее сатирического освоения. Костюм «Лесного гостя» (Ил. 11) выглядит амулетом от демонов и лесных духов для богатого горожанина, посещающего свои угодья в округе. Сплошная зеленая оболочка не только имитирует мох, но еще и увешана еловыми шишками и желудями. Модный головной убор — элегантно подвязанный бархатный берет с раструбами — тоже зеленый. Смелое выражение «лица», то есть личины, поза широкой стойки, вытянутая рука с копьем и поднятая вверх петарда говорят о решительной готовности к отпору любым силам.

В последнем шембартлауфе сильнее проявились манипуляции с бытовыми образами: впервые на платье некоторых масок в качестве аксессуаров появилось множество деревянных предметов — кукол или клеток с фигурками птиц и мелкого зверья, а также прочих реальных вещей — домиков из игральных карт, целых гирлянд из игральных костей, которые издавна были реквизитом в пасхальных играх-пародиях, и даже писем. В маске «Письмоносец» (Ил. 12) темно-зеленая оболочка едва виднеется из-под сплошного ковра посланий с висячими красными восковыми печатями. Предпоследний день накануне Великого поста издавна назывался вольным, или голубым понедельником (blauer Montag), днем сексуальных радостей, надежд и утех, когда не считалось предосудительным посылать записки, уведомляя адресата о своих нежных чувствах. Зеленым цветом надежды обладает и простая шляпа со скромным пером. Обвешанный письмами, ряженый растерянно держит в руке одно, самое большое, будучи, наверное, сам его адресатом. Письмоносец-ряженый проявляет незаурядные актерские данные: он двигается осторожно, словно под грузом горячих чувств, доверенных ему отправителями и отправительницами для доставки.

В более ранних шембартлауфах работали ассоциации с широким кругом представлений, в которых фольклорные и чужеземные мотивы сливались с отголосками мифопоэтических образов. Маска 1474 года «Флоралия» (Ил. 13) посвящена весне и ее атрибуту цветам. Четырехлепестковые головки цветов, которыми усеяна вся оболочка, указывают на постоянство четырех времен года, четырех элементов, темпераментов, стихий и направлений света. Торжественная поступь рыцаря с опущенным копьем словно



Ил. 14
Неизвестный художник. Год 1472: маска «Бегун». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 59)



Ил. 15
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Звездочет». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 186)



Ил. 16
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Павлин». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 200)

утверждает законы мира и природы, а царственное звучание золота и пурпура в половинках костюма предстает ореолом торжествующей любви. Сатирический диссонанс, однако, вносит ассоциация с Флоралией, специфическим характером старинного итальянского праздника богини цветов, несомненно известным нюрнбержцам по рассказам путешественников: его отмечали с чрезвычайным избытком сексуальных вольностей. Кто-то из тех, кто уже смог познакомиться с античной мифологией, вспоминал и о любящей разбрасывать цветы Авроре, одержимой страстью к земным юношам богине утренней зари.

Устойчивые представления на определенную тему могли повторяться изобразительным мотивом, но разниться содержанием. Казалось бы, костюм маски «Бегун» 1472 года (Ил. 14) представляет сатиру на повсеместное увлечение астрологией, которым было отмечено позднее Средневековье. Как предупреждение таким грешникам здесь уместна аллегория Ада, которую воплощает горящая петарда в грозно поднятой руке ряженого. Однако изображение на щите — деревце в горшке с ручками, похожем на древний скифос, — вносит поправку, перекрывающую недоверие к астрологам. Маска представляет иллюстрацию к шестому дню Творения, когда Бог создал светила и планеты и вместе с ними (и с животными, но их в карнавале опекали демоны) были созданы Адам и Ева, так что бегун напоминает о неуклонном ходе Времени (от Сотворения мира к Апокалипсису), а деревце в кадке — это Древо познания, что в райском саду.

В XVI веке ученые астрономы уже наблюдали небо через новые приборы, но астрологи — маги и чародеи, — ссылаясь на звезды, продолжали предсказывать всем и каждому его судьбу и пугали людей катаклизмами (так, от многих из них поступило предсказание вселенского потопа на 1524 год, и нечто подобное увидел во сне не кто иной как Дюрер, наутро сохранивший это в своем рисунке). Священники в храмах без устали пытались оградить свою паству от влияния астрологов, на улицах им помогали в этом монахи-проповедники. Золотистый костюм «Звездочета» из шествия отдельных масок 1539 года (Ил. 15) приглашает сделать такой же оберег: он расшит звездами, которые образуют четкое, эффектное фризовое построение. Это дорогое облачение: в широком вырезе оболочки выделяется золотая отделка присборенной белой рубашки, из-под желтого берета, подвязанного к подбородку, выглядывает модная золотая сетка, прикрывающая прическу, а сам берет украшен страусиным пером. У личины «Звездочета» нахмуренные брови, косой взгляд ряженого насторожен и подозрителен. В смотр масок и парад моды, каким становилась «Книга шембарта», ее художники вносили эмоциональное содержание, отражавшее, видимо, характер отдельных эпизодов в ходе действа.

В великолепной, развернутой к зрителю фронтально во всей красе, маске «Павлин» (Ил. 16) выбранный аксессуар, павлиньи перья, составляет и всю оболочку, и чрезмерно пышный плюмаж круглой шляпы. Количество столь ценного аксессуара и вольная поза ряженого, который стоит подбоченившись, соответствуют лишь гордыне власть предержащих, но сатира



Ил. 17
Неизвестный художник. Год 1496: ряженый охраны. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 101)

подается изящно и грамотно, ведь павлин — это также известный по сценам Рождества символ Воскресения, о чем было уместно напомнить в канун долгого предпасхального поста. Задумчивый, с легкой улыбкой вид личины и взгляд ряженого чуть вбок выдают, однако, спрятанную каверзу: в античные языческие времена верили, что мясо павлина никогда не гниет (и это сделало его символом бессмертия), так не камень ли это в огород мясников, устроителей нюрнбергского карнавала?

В костюме ряженого из шембартлауфа 1496 года (Ил. 17) двухчастное решение, красно-оранжевое Mi-parti, уже выглядит старомодным, но на ногах у него сандалии с широкими носками — согласно моде, получившей распространение после 1480 года. Оболочку дополнили белая жилетка, в которой портному удалось соорудить еще не очень пышные, пока непривычные рукава буф, и похожая на шлем белая шляпа. Содержание маски кажется невнятным, разве что обезьяна, изображенная в поле щита с чем-то ярко-привлекательным в лапе, хочет поздравить «актера» с удачным образом порочной и глупой суетности. Но скульптурная поза с пластически четким разворотом, с энергичным сочетанием профиль-анфас и естественно выдвинутым вбок копьем соответствует поведению охраны по левому краю шествия. Соразмерность движения фигуры пространству листа, обобщенная моделировка и ясный контур, облегчающий раскраску, выделяют манеру главного художника «Книги шембарта», который выполнял основную часть рисунков, прежде всего в первой половине кодекса. Он проявил немалую изобретательность в оформлении длинной галереи масок — в ее начале весьма простых, затем все более роскошных, красочных и сложных. Картинные позы анфас перемежаются остро характерными профильными силуэтами, одинаковые мотивы реквизита скомпонованы в разном сочетании.

Маска подразумевала весь костюм — с платьем-оболочкой, головным убором, обувью, аксессуарами на одежде; обязательной принадлежностью были предметы в руках, реквизит. Маска, закрывающая лицо, — это личина, Larve. Ее могли надевать основные участники хода ряженых, тогда как шуты, активно использовавшие и жесты, и мимику, к маскировке лица не прибегали. Городской совет настойчиво запрещал появление в личине простым бюргерам, присоединявшимся к шествию или танцам. Larve была привилегией членов патрицианских семейств, а патрициат быстро встраивался в народную традицию, привнося свою моду и влияние.

В XV веке куртуазное начало проникало в маски шембартлауфа пародийно поданными деталями костюма и мотивами декора: так, одно время были особенно популярны оболочки с нагрудными (у сердца!) изображениями прекрасных дам, которым отныне, вслед за трубадурами, служили своими подвигами трубадуры-ряженые. В XVI веке пародию стала теснить зрелищность. Художники рисовали патрициям и зажиточным бюргерам карнавальные костюмы, не уступавшие по красоте и роскоши одеждам из свиты придворных и посланцев императора Максимилиана I Габсбурга, благоволившего к Нюрнбергу. Маска «Благородный паж» 1522 года (Ил. 18) имеет обычные



Ил. 18
Неизвестный художник. Год 1522: маска «Благородный паж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 151)

для ряженого предметы в руках, копье и веник-петарду, поза выражает готовность к драке с подмастерьями другого цеха, но образ ошеломляет как идеальная кандидатура в службу охраны «последнего рыцаря», как называл себя Максимилиан. Акцент красного, золотая цепь, отвечающая благородному происхождению, усложненное Mi-parti с модными разрезами и ремешками бубенчиков, скрепляющими всю «конструкцию», наконец горделиво сидящий берет, элегантно увенчанный целым букетом страусиных перьев, — все здесь источает атмосферу эпохи, уверенной в победе гармонии и еще не готовой расстаться с грехом гордыни.

Уровень зрелищности, достигнутый в организации шембартлауфа 1539 года, проявился не только в весьма развитой постановке массовых сцен, особенно в заключительном «штурме ада», но и в дальнейшей эстетизации образов, смещении от старой куртуазной традиции к набиравшей силу и влияние придворной культуре. Королевская тема, с производной от нее придворной, нашли своеобразное продолжение в группе отдельных масок хода ряженых в костюме Лоренца Шпенглера и Вольфа Шнайдера (Ил. 19).

Собственно, костюмов было два, и они были одинаковыми. Эффект удвоения, даже если ряженых узнавали под личинами, действовал сокрушительно. Скорее всего, маски имели смысл как пара — например, пара стражей по сторонам не иначе как трона, ибо этот дублет был поразительно красив. Королевский красный пылал в соседстве с золотисто-желтыми львиными масками внутри диагонального узора из ромбов, шитых серебряной нитью; модная плоская шляпа с золотым шнуром сочеталась с золоченой сеткой на волосах и патрицианской белой рубашкой. Такие персонажи были достойны находиться в свите самого императора, но пафос снижала довольно заметная деталь — серебристая кость, повторявшаяся в пасти каждого льва, и она имела явно сатирическую функцию. В Нюрнберге относились с опаской к любой внешней власти, особенно королевской, надолго сохранив недобрую память о короле соседней Богемии Карле IV, ставшем немецким императором. Ремесленники помнили об оказанном им содействии в подавлении их восстания, а патриции — об опасности потерять власть, когда император является королем чужой страны, ведь именно в Нюрнберге Карл IV вместе с курфюрстами утвердил «Золотую буллу», ослаблявшую немецкие города. Но зрелищно-театральный эффект этих парных карнавальных костюмов заслонил историческую подоплеку. Они остались документальным следом своего времени, сохраненным «Книгой шембарта».

Придворная культура развивала собственные формы театральности, а также имела насыщенный сюжетный фонд благодаря ренессансной традиции, усвоенной раньше и глубже, чем это происходило во многих немецких городах. Довольно быстро она вобрала в себя (приспособив и слегка переиначив экзотику народного карнавала) образы «лесных людей» и полузверей, крестьянские и чужеземные типажи. Средневековое сознание всегда жестко следовало маркировке «свой»-«чужой», и карнавалом это обыгрывалось. В «Книге шембарта» изображение ритуальной шуточной драки между двумя масками, крестьянина и негра, относится или к «сажной пятнице», второму



Ил. 19
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска из пары «Королевский страж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 206)

из «жирных дней» масленицы, или к серединному эпизоду хода ряженых (Ил. 20).

Обязательная драка отражала и заменяла так называемый агон, древний обрядовый спор двух разных или противоположных сущностей — Весны и Зимы, Жизни/Воскресения и Смерти/Чумы и т. д. — с процедурой последующего изгнания. В динамичной сцене драки банными вениками исход развивающегося поединка пока неясен. Крестьянин, ряженый в сапогах и коротком армячке, замахивается на чернокожего «чужака», ряженого с обмазанным сажей лицом, уже стоящего на одном колене, но получает от него удар веником по собственной физиономии. Треть населения Нюрнберга была прочно связана с крестьянской округой, уходя туда на сезонные работы. Для горожан, подвластных иллюзии найти свободу по другую сторону городских стен, крестьянский костюм был любимой маской в карнавале. Показ грубого нрава, приписываемого крестьянам, позволял насладиться свободой вольного поведения и тем самым утвердить представление о городе как об образе цивилизации.

Эта двухфигурная композиция, с ее сложным ракурсом и четким распределением пересекающихся форм, оживляет своей экспрессией ровное следование одинарных масок. Протяженный ряд костюмированных моделей, расставленных согласно датам карнавалов, составляет основной объем рисунков в «Книге шембарта». Такое решение, превратившее ее в иллюстрированную историю нюрнбергского шембартлауфа (а ее маски — в энциклопедию моды), было предопределено ролью отдельных декоративно богатых масок в последнем карнавале. Привлечение их к усилению зрелищности постановочного карнавала 1539 года во многом способствовало его успеху. Среди масок последнего шембартлауфа невиданно экзотическим гостем (Ил. 21) предстает купец-африканец, облаченный в подобие одежды: он просто обернут большим куском трехцветной ткани. В торговом городе Нюрнберге, привыкшем ко всему, это зрелище произвело сенсацию, оно словно распахивало в сознании горожан дверь в остальной мир, со всеми его дальними странами.

Своим тематическим разнообразием сюжетные маски оживили и растянутый парад, показанный в «Книге шембарта». Решение представить нюрнбергские карнавалы во времени, как исторический процесс, вероятно, исходило от заказчика, и возможно, этим заказчиком был сам Шедель, чьей эмблемой отмечена книга, или кто-то из его предков. Эта фамилия прочно связана с городом, который прославило одно из самых замечательных изданий раннего книгопечатания, знаменитая «Хроника Шеделя» с большими, на разворотных листах, и топографически верными изображениями портовых городов, важных для средиземноморской торговли. Нюрнбергские купцы, подобно венецианским и многим другим, ценили культуру, покровительствовали искусству, и часто это становилось естественной частью их жизни. Заказчик книги рисунков о местном карнавале явно желал не только сохранить визуальное представление об эпизодах и по-настоящему художественных костюмах последнего шембартлауфа, но и стремился подытожить традицию,



Ил. 20
Неизвестный художник. Год 1487: ритуальная драка ряженых. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 85)

которую знал, понимал и считал знаменательно важной для нюрнбергской культуры.

Синкретизм карнавала, нацеленного на оценку всех сторон бытия и развивавшегося благодаря системным связям внутри культуры, приобретал тотальный характер. Он распространялся на его самовыражение — материальное воплощение карнавальных образов, в котором бытовое и художественное сосуществовали на равных, — и на его отражение в зеркале, то есть во всем, что рассказывало о карнавале. В «Книге шембарта» невозможно найти зазор между развитой культурой комического и спонтанной игрой фантазии, затруднительно отделить признаки исторического источника от задач художественной реконструкции, тем более что в ее рациональную объективность (примета новой эпохи) вторгался отголосок перевертывания (тем самым душа карнавала оставалась сохранена).

В многофигурном рисунке «Штурм ада» художник — а это главный мастер, умевший передавать всю пластику движений и все детали изящных костюмов, — выстроил пространство по вертикали, явно в подражание средневековым миниатюристам, как если бы желал прочнее укоренить карнавал в давней — исторической — традиции. В первой половине книги, с рисунками о шембартлауфе XV века, изображения мужских фигур в карнавальных костюмах, следующие одно за другим, на первый взгляд непритязательны, но затем притягивают экономным, элегантно поданным мастерством, стоит лишь уловить разнообразный ритм в узлах и складках развевающихся шарфов на шляпах. Монохромное, как в гравюрах, решение только усиливает их контраст с щедрой пестротой платья. Руки фигур всегда в перчатках бледных цветов, но лица монохромны. Они отталкивают своей отчужденностью, пока не приходит озарение, что это личины. Но в них есть отражение эмоций, вроде задумчивой строгости «Воина света». Так не скрываются ли за ними манекены? В карнавальном перевертывании, стоящем за этой шуткой или игрой художника, проступает сознание новой эпохи, предчувствие отчужденности человека и мира. Художник прятал свое мастерство за показной условной трактовкой форм, дабы тоже взглянуть на него «из зазеркалья».



Ил. 21
Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Экзотический гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 178)

Библиография

Бахтин, М. М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* М.: Художественная литература.

Гуревич, А. Я. (1995). *Историческая наука и научное мифотворчество (критические заметки)* // Исторические записки. Вып. 1 (119). С. 74–98.

Иванов, К. А. (2019, рукопись 1916). *Средневековый театр и легенды средневековья.* С.-Пб.: Аврора.

Колязин, В. Ф. (2002). *От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья.* М.: Наука.

Котельникова, Т. М. (1997). *Тема Фортуны у Ульриха фон Гуттена и в немецкой изобразительной традиции* // Культура Возрождения XVI века. М.: Наука. С. 92–116.

Реутин, М. Ю. (1996). *Народная культура Германии: позднее средневековье и Возрождение.* М.: Издательский центр РГГУ.

Реутин, М. Ю. (1994). *Средневековая пародия* // Чтения по истории и теории культуры. Вып. 5. М.: Издательский центр РГГУ.

Сакс, Г. (1959). *Похвальное слово городу Нюрнбергу* // Сакс, Г. Избранное. М.; Л.: Гослитиздат. С. 72.

Стоклицкая-Терешкович, В. В. (1935). *Очерки по социальной истории немецкого города XIV–XV веков.* М.: Издательство АН СССР.

Brueggemann, F. (1936). *Vom Schembartlaufen.* Leipzig: Meyers Bunte Baendchen 34.

Burns, E. (1972). *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life.* London: London Group limited.

Eckehard, C. (1969). *Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit.* Stuttgart.

(1957). *Fastnachspiele* (verfasst von T. Schumacher). Tuebingen

Holl, K. (1923). *Geschichte des deutschen Lustspiels.* Leipzig: J. J. Weber.

Kuester, J. (1982). *Spectaculum vitiorum: Studien zur Inventionalitaet und Geschichte des Nuerberger Schembarlaufes.* Freiburg.

Michael, W. F. (1963). *Fruehformen der deutschen Buehne.* Berlin.

Moser, D. R. (1986). *Fastnacht-Fasching-Karneval: das Fest der «verkehrten Welt».* Graz; Wien; Koln.

Roller, H. U. (1965). *Der Nurnberger Schembartlauf: Studien zum Fest– und Maskenwesen des spaten Mittelalters.* Tubingen: Tubinger Vereinigung fur Volkskunde.

Sumberg, S. L. (1941). *The Nuremberg Schembart Carnival.* New York: Columbia University Press.

Список иллюстраций

Ил. 1. Неизвестный художник. Ход ряженых 1539 года: «Штурм ада». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 160)

Ил. 2. Неизвестный художник. Год 1469: маска «День-Ночь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 53)

Ил. 3. Неизвестный художник. Год 1460: маска «Франт в Mi-parti». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 35)

Ил. 4. Неизвестный художник. Год 1452: ряженый за сбором дани. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 23)

Ил. 5. Неизвестный художник. Год 1464: маска «Воин света». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 43)

Ил. 6. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарь». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 220)

Ил. 7. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Дикарка». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 222)

Ил. 8. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная парная маска «Отец и сын». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 214)

Ил. 9. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Демон-хряк в волчьей шкуре». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 218)

Ил. 10. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Птица-дьяволица». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 216)

Ил. 11. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Лесной гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 196)

Ил. 12. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Письмоносец». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 212)

Ил. 13. Неизвестный художник. Год 1474: маска «Флоралия». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 63)

Ил. 14. Неизвестный художник. Год 1472: маска «Бегун». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 59)

Ил. 15. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Звездочет». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 186)

Ил. 16. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Павлин». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 200)

Ил. 17. Неизвестный художник. Год 1496: ряженый охраны. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 101)

Ил. 18. Неизвестный художник. Год 1522: маска «Благородный паж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 151)

Ил. 19. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска из пары «Королевский страж». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 206)

Ил. 20. Неизвестный художник. Год 1487: шуточная драка с чужаком. 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 85)

Ил. 21. Неизвестный художник. Год 1539: отдельная маска «Экзотический гость». 1590–1620. Бумага, гуашь, свинцовый карандаш. Библиотека Калифорнийского университета, Лос-Анджелес, США (Coll. 170. Ms. 351. P. 178)

References

Bakhtin, Mikhail (1965). *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekovya i Renessansa* [Creativity of Francois Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance]. Moscow: Khudozhestvennaia literature. [In Russ.]

Brueggemann, Fritz (1936). *Vom Schembartlaufen.* Leipzig: Meyers Bunte Baendchen 34.

Burns, Elisabeth (1972). *Theatricality: A study of convention in the theatre and in social life.* London: London Group limited.

Eckehard, Catholy (1969). *Das deutsche Lustspiel vom Mittelalter bis zum Ende der Barockzeit.* Stuttgart.

(1957). *Fastnachspiele* (verfasst von T. Schumacher). Tuebingen

Gurevich, Aron (1995). *Istoricheskaya nauka i nauchnoe mifotvorchestvo (kriticheskie zametki)* [Historical Science and Scientific Myth-Making (Critical Notes)] // Istoricheskie zapiski. Vol. 1 (119). Pp. 74–98. [In Russ.]

Holl, Karl (1923). *Geschichte des deutschen Lustspiels.* Leipzig: J. J. Weber.

Ivanov, Konstantin (2019, manuscript 1916). *Srednevekovyj teatr i legendy srednevekovya* [Mediaeval theatre and mediaeval legends]. S.-Petersburg: Avrora. [In Russ.]

Koliazin, Vasilii (2002). *Ot misterii k karnavalu: teatralnost nemeckoj religioznoj i ploshadnoj sceny rannego i pozdnego srednevekovya* [From Mystery to Carnival: Theatricality of the German Religious and Public Scene of the Early and Late Middle Ages]. Moscow: Nauka. [In Russ.]

Kotelnikova, Tatiana (1997). *Tema Fortuny u Ulriha fon Guttena i v nemeckoj izobrazitelnoj tradicii* [The Theme of Fortune in Ulrich von Hutten and in the German Fine Arts Tradition] // The Culture of the Renaissance of the 16th Century. Moscow: Nauka. Pp. 92–116. [In Russ.]

Kuester, Jurgen (1982). *Spectaculum vitiorum: Studien zur Inventionalitaet und Geschichte des Nuerberger Schembarlaufes.* Freiburg.

Michael, Wolfgang F. (1963). *Fruehformen der deutschen Buehne.* Berlin.

Moser, Dietz-Rüdiger (1986). *Fastnacht-Fasching-Karneval: das Fest der «verkehrten Welt».* Graz; Wien; Koln.

Reutin, Mikhail (1996). *Narodnaya kultura Germanii: pozdnee srednevekove i Vozrozhdenie* [Folk Culture of Germany: The Late Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Izdatelskii tsentr RGGU. [In Russ.]

Reutin, Mikhail (1994). *Srednevekovaya parodiya* [Medieval parody] *// Readings on the history and theory of culture.* Issue 5. Moscow: Izdatelskii tsentr RGGU. [In Russ.]

Roller, Hans Ulrich (1965). *Der Nurnberger Schembartlauf: Studien zum Fest– und Maskenwesen des spaten Mittelalters.* Tubingen: Tubinger Vereinigung fur Volkskunde.

Sachs, Hans (1959). *Pohvalnoe slovo gorodu Nyurnbergu* [Eulogy of the city of Nuremberg] // Sachs, H. Selected works. Moscow; Leningrad: Goslitizdat. P. 72. [In Russ.]

Stoklitskaia-Tereshkovich, Vera (1935). *Ocherki po socialnoj istorii nemeckogo goroda XIV–XV vekov* [Essays on the social history of a German city of the 14th-15th centuries]. Moscow: Izdatelstvo AN SSSR. [In Russ.]

Sumberg, Samuel L. (1941). *The Nuremberg Schembart Carnival.* New York: Columbia University Press.

la belle danse на габсбургской придворной сцене в конце XVII — первой трети XVIII веков

Т. Г. ШОВСКАЯ

Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5
ГИТИС, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., д. 6
tsovska@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-116-147

Аннотация

С момента возникновения в первой половине XVI века двор австрийских Габсбургов ориентировался в культурных предпочтениях на Италию. Это было обусловлено множеством факторов, среди которых в XVI веке можно выделить несомненное первенство Италии среди других европейских стран в области культуры; в первой половине XVII века — браки габсбургских императоров с мантуанскими принцессами; во второй половине того же столетия — конкурирующую по отношению к Франции политическую линию Священной Римской империи (последний фактор распространялся и на начало XVIII столетия). Как и при других европейских дворах, танцевальная культура у Габсбургов начиналась с придворных балетов, которые постепенно трансформировались в сценический танец, а сам танец становился профессиональной областью деятельности. Одновременно с этим центр танцевальной культуры перемещался из Италии во Францию, где уже в первой половине XVII века возник набор хореографических приемов, поднявших танцевальное искусство на новый уровень. Балет входил в круг ближайших интересов французского монарха Людовика XIV (прав. 1643–1715), следствием чего стало создание при его дворе первой в мире академии танца, которая, в свою очередь, сыграла решающую роль в разработке и распространении французского танцевального стиля. Поэтому, несмотря на характерную для Габсбургов антифранцузскую политику, la belle danse — а именно такое наименование получил стиль, выработанный в Королевской академии танца Людовика XIV, — практиковался на подмостках венского придворного театра. В статье на конкретных примерах театральных событий рассматриваются предыстория, появление, место, роль и значение la belle danse в постановках на габсбургской придворной сцене.

Ключевые слова: la belle danse, придворный балет, сценический танец эпохи барокко, балетные дивертисменты опер, придворный театр, двор австрийских Габсбургов, театральная гравюра

la belle danse on the habsburg court stage at the end of the XVII — first third of the XVIII centuries

TATIANA G. SHOVSKAYA

State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125009, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
Russian Institute of Theatre Arts, 125009, Russia, Moscow, Maly Kislovsky Lane, 6
tsovska@gmail.com

Для цитирования: Шовская Т. Г. La belle danse на габсбургской придворной сцене в конце XVII — первой трети XVIII веков // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 116–147

Abstract

Since its foundation in the first half of the 16th century, the Austrian Habsburg court has focused its cultural attention on Italy. This was due to many factors, among which in the XVI century one can name the undoubted cultural superiority of Italy among other European countries, in the first half of the XVII century — the marriages of the Habsburg emperors with the Mantuan princesses, in the second half of the same century — the competing policy of the Holy Roman Empire towards France; the latter factor also extended to the beginning of the XVIII century. As with other European courts, the dance culture of the Habsburgs began with court ballets, which gradually transformed into stage dance, and the dance turned into a professional one. At the same time, the center of dance culture moved from Italy to France, where already in the first half of the XVII century a set of choreographic techniques arose that raised dance art to a new level. Ballet was a significant interest of the French monarch Louis XIV (r. 1643–1715). This led to the establishment of the world's first dance academy at the royal court, which played a crucial role in the development and spread of the French style of dance. Therefore, despite the anti-French policy of the Habsburgs, the style developed at Louis XIV's Royal Academy of Dance and called la belle danse was practiced on the stage of the Vienna Court Theater. The article examines the background, appearance, place, role and significance of la belle danse in productions of the Habsburg court stage using specific examples of theatrical events.

Keywords: la belle danse, court ballet, Baroque stage dance, ballet divertissements of opera, court theater, court of the Austrian Habsburgs, theatrical engraving

Балет как придворное развлечение появился у австрийских Габсбургов уже в середине XVI века. В «Истории Рожмберков»[1] находим любопытное свидетельство о балете, который стал частью увеселений по случаю празднования свадьбы Ярослава из Коловрат в 1555 году. Танец исполнили восемь молодых людей, это были отпрыски аристократических фамилий Священной Римской империи, и среди них — младший сын Фердинанда I, эрцгерцог Фердинанд[2]. Описание начинается с костюмов участников балета: четверо из них были одеты в костюмы Богинь и четверо — в костюмы Водяных демонов. У всех танцоров на лицах были маски, все они были украшены самшитовыми венками, их штаны и куртки были из желтой телячьей кожи, а Богини отличались от Демонов тем, что их наряд был дополнен париками из желтых длинных волос и белыми юбками из тафты, в то время как у Демонов — шерстью на штанах и зелеными чулками. Таким образом, костюмы носили условный характер, они обозначали персонажей посредством дополнительных деталей.

Танцоры несли в руках свечи, «чтобы свет был, чтобы как поведут рукой кверху, огонь из них появлялся» [Václav Březan, 1985, s. 116]. Традиция танцевать со свечами или с лучинами трактуется в более позднем сочинении, а именно во «Введении в церемониальную науку для благородных господ» Юлиуса Бернарда фон Рора (Ил. 1) как «танец немецким способом»; автор поясняет: «это старинный церемониал, который в древности позаимствовали то ли римляне от германцев, то ли германцы от римлян» [Julio Bernhard von Rohr, 1729, s. 789].

Но вернемся к балету 1555 года. Его начало хронист описывает так: «шли вместе Богини по правой стороне, а Водяные демоны по левой, танцем влашским шли»; далее следовал вплетенный в танец замысловатый ритуал, в процессе которого танцоры выказали почтение дамам, имеющим непосредственное отношение к событию — невесте и другим. Впрочем, детали этого действа остаются неясными, после чего «шли с дамами танцевать. Потом Водные демоны и Богини сами танцы влашские танцевали...» [Václav Březan, 1985, s. 116].

Помимо возможности побывать посредством этого текста на примечательном событии почти пятисотлетней давности, наиболее значительным в нем можно назвать упоминание о «влашском танце». Словом «влашский»

1 «История Рожмберков» (Historie Rožmberské) — созданный на основе архива семьи масштабный труд писателя, хроникера и архивиста Вацлава Бржезаня (Václav Březan, 1568–1618). Рожмберки — один из наиболее древних и влиятельных аристократических родов Чешского королевства, пресекся в 1611 году. Бржезань поступил на службу к последнему представителю рода Петру Воку Рожмберку в 1593 году; он каталогизировал архив Рожмберков, который содержал документы от начала XIV столетия, и на их основе написал пятитомную историю рода. К настоящему времени сохранились только два последних тома, которые были изданы в 1985 году под редакцией специалиста по политической истории раннего Нового времени Ярослава Панека.

2 Эрцгерцог Фердинанд, или Фердинанд Тирольский (1529–1595) — второй сын императора Фердинанда I и Анны Ягеллонской. В 1547–1567 годах был наместником в Чешском королевстве. После смерти отца в 1564 году получил Тироль и территории в Швабии, Эльзасе и Альгое, с 1567 года жил в Инсбруке. Эрцгерцог был любителем театра, выступал в роли автора и постановщика спектаклей и театрализованных праздников. Ему принадлежит самое раннее известное на настоящий момент драматическое произведение в прозе на немецком языке — пьеса «Зерцало человеческой жизни», ее постановка состоялась 17 июля 1584 года в замке Амбрас в Инсбруке.


Einleitung
zur
Ceremoniel-
Wissenschafft
Der großen Herren,
Die in vier besondern Theilen
Die meisten Ceremoniel-Hand-
lungen / so die Europäischen Puissancen
überhaupt / und die Teutschen Landes-Für-
sten insonderheit, so wohl in ihren Häusern, in Ansehung
ihrer selbst, ihrer Familie und Bedienten, als auch
gegen ihre Mit-Regenten, und gegen ihre Unter-
thanen bey Krieges- und Friedens-Zei-
ten zu beobachten pflegen,
Nebst den mancherley Arten der Diver-
tissemens vorträgt / sie so viel als möglich in
allgemeine Regeln und Lehr-Sätze einschlüßt, und hin
und wieder mit einigen historischen Anmerckungen
aus dem alten und neuen Geschichten erläutert,
ausgearbeitet von
Julio Bernhard von Rohr.
Berlin, bey Joh. Andreas Rüdiger, 1729.

Ил. 1
Титульный лист трактата «Введение в церемониальную науку для благородных господ» Юлиуса Бернарда фон Рора

в этот период и позднее в Чешском королевстве обозначали все итальянское, что можно сравнить с устаревшим словом «фрязский» в русском языке — не по происхождению этих слов, а по аналогии.

Таким образом, уже первое упоминание о балете в придворном круге габсбургских императоров указывает на итальянское происхождение танца. Впрочем, в этот период иначе быть и не могло: танец как часть церемониала, как непременная составляющая социальной роли аристократа и его самопрезентации возник в эпоху Ренессанса в Италии и оттуда распространился по Европе. При дворах Медичи, д'Эсте, Сфорца, Монтефельтро, захваченных идеями неоплатонизма, танец с присущими ему ритмичностью и порядком воспринимался как проявление и иллюстрация божественной гармонии. Первые танцевальные трактаты также были созданы итальянцами: к 1425 году относится рукопись «Об искусстве движения и танца» Доменико да Пьяченца, к 1463 — «О практике и искусстве танца» его ученика Джованни Амброзио.

Следующее примечательное танцевальное событие при дворе австрийских Габсбургов состоялось в 1617 году, это был балет Phasma Dionysiacum Pragense[3] (Ил. 2), поставленный на масленичной неделе в Праге, где в тот момент находился двор императора Матиаса. Постановка была своеобразным подарком от чешского аристократа Вилема Славаты императору и императрице. Поскольку Славата получил образование в Италии[4], где обучался кроме прочего музыке и танцам, то организованное им представление полностью отразило его итальянский опыт. Кроме того, Славата привлек к созданию постановки итальянских авторов; впрочем, известно имя только одного из них — графа Винченцо д'Арко[5], который написал стихи и, возможно, вместе со Славатой был автором, выражаясь современным языком, синопсиса этого музыкального произведения. Оно не имело сюжета, но обладало набором действующих лиц, а по содержанию представляло собой восхваление императора, Священной Римской империи и Чешского королевства. Описание балета сохранилось в нескольких современных событию источниках[6], а также у хрониста императора Фердинанда II Кристофа Кевенхюллера [Khevenhueller, 1723].

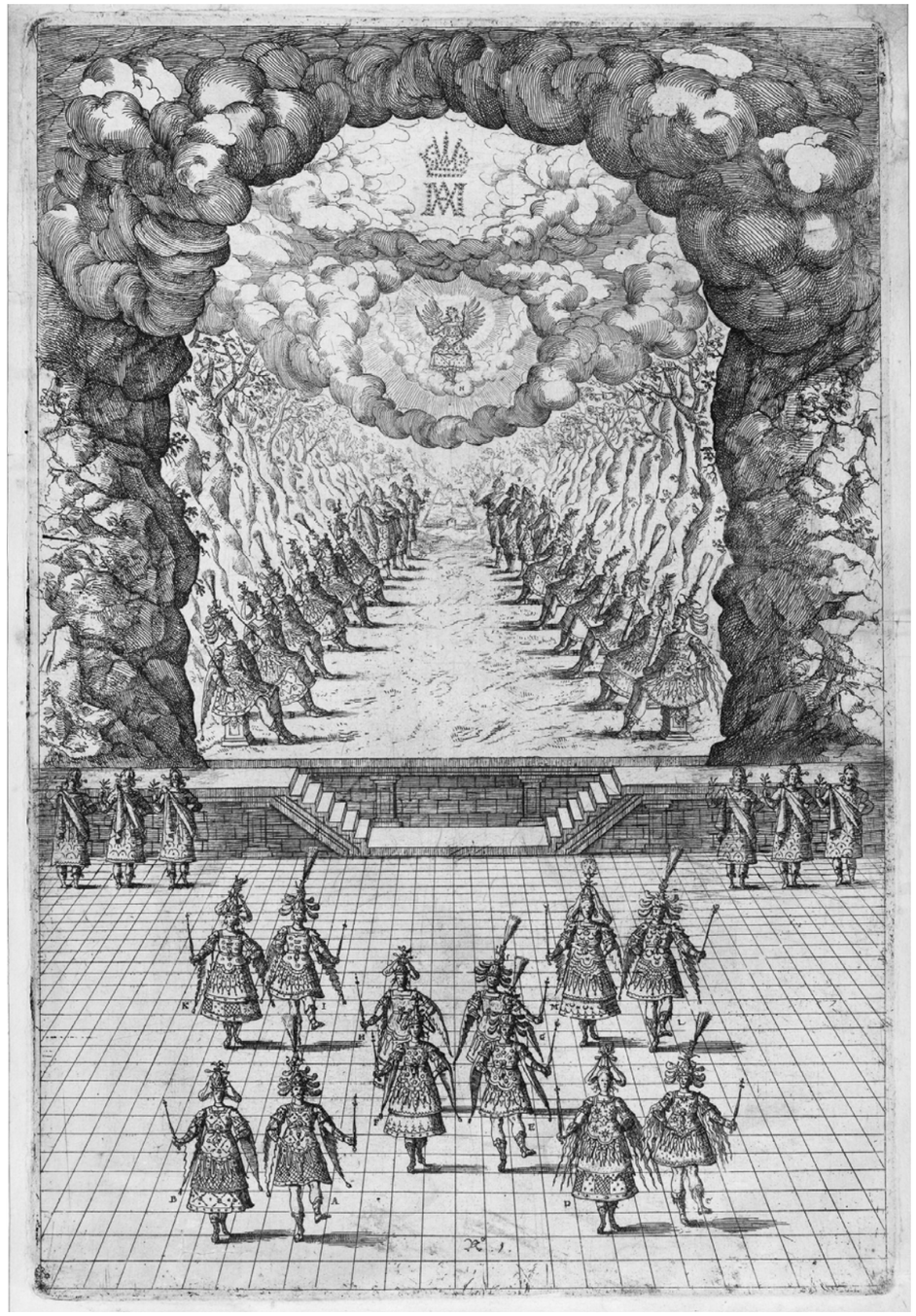
Для вокальных партий были приглашены профессиональные певцы, они выступали в роли античных поэтов. Балетные выходы в Phasma Dionysiacum исполнили австрийские и чешские дворяне, они танцевали в костюмах древних и легендарных правителей. Среди двенадцати танцоров были Вилем Славата в образе вавилонского царя Нина, а также Винченцо д'Арко в образе персидского царя Артаксеркса. В процессе танца исполнители составили балетные фигуры в виде инициалов: сначала императора — «M»,

3 Латинское название Phasma Dionysiacum Pragense дословно переводится «Пражский дух Диониса» — Дионис считался покровителем карнавала, поэтому смысл названия можно передать как «Пражское карнавальное празднование». Mat'a P. Kde se v roce 1617 konalo představení "Phasma Dionysiacum"? // Folia historica bohemica 20. Praha, 2003. S. 130.

4 Mat'a P. Zrození tradice // Opera historica 6. České Budějovice, 1998. S. 519.

5 Существует предположение, что автором хореографии был Джованни Паоло Падуан, который в эти годы работал мастером танца при дворе Матиаса. Seifert H. Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert. Hans Schneider, Tutzing 1985. S. 106.

6 Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5 di Febr. 1617. Wurttembergische landesbibliothek Stuttgart.



Ил. 2
Phasma Dionysiacum Pragense. Гравюра. 1617.
32×24,5 см

Матиас (Ил. 3), а затем императрицы — «A», Анна (Ил. 4), и затем еще одной фигуры, смысл которой до сих пор вызывает у исследователей споры, но которую мы склонны трактовать как «квадрат в квадрате» (Ил. 2), что должно было в соответствии с алхимической символикой утвердить власть императора и императрицы на века. Попутно заметим, что для представления Phasma Dionysiacum были построены перспективные декорации — впервые за пределами Италии[7].

И хотя сохранившиеся источники называют Phasma Dionysiacum балетом, жанр этого события можно определить как Invenzione — так в Италии в этот период называли действо, сочетающее пение и балет [Buelow, 2004, p. 243]; в дальнейшем такой тип постановок стал наиболее любимым видом театральной деятельности у Габсбургов почти на полвека. Например, в 1625 году в Вене ко дню рождения императора Фердинанда II было устроено представление, разыгранное придворными в сопровождении музыкантов. Сначала шесть персонажей представили комедию в стихах, в финале которой исполнили мадригал, затем двенадцать придворных дам и кавалеров, наряженные пастухами и пастушками, пели, танцевали и играли для императора на лютнях [Seifert, 1985, p. 127].

Составление танцующими инициалов и символов, несущих политические, алхимические и иные смыслы, было в первой половине XVII века непременной частью балетных выходов: как уже говорилось, в танец вкладывались метафизические идеи, он сам строился по законам гармонии и был призван гармонизировать окружающее пространство и ход времени. Хранящаяся сейчас в Шведской королевской библиотеке рукопись неизвестного французского автора содержит 450 образцов балетных фигур[8]. Действительно, привезенная во Францию в середине XVI века Екатериной Медичи[9] традиция придворных балетов нашла там своих горячих поклонников и продолжателей, и в первые десятилетия XVII века при французском дворе состоялись более девяноста балетов [Kazárová, 2008, s. 74] (Ил. 5).

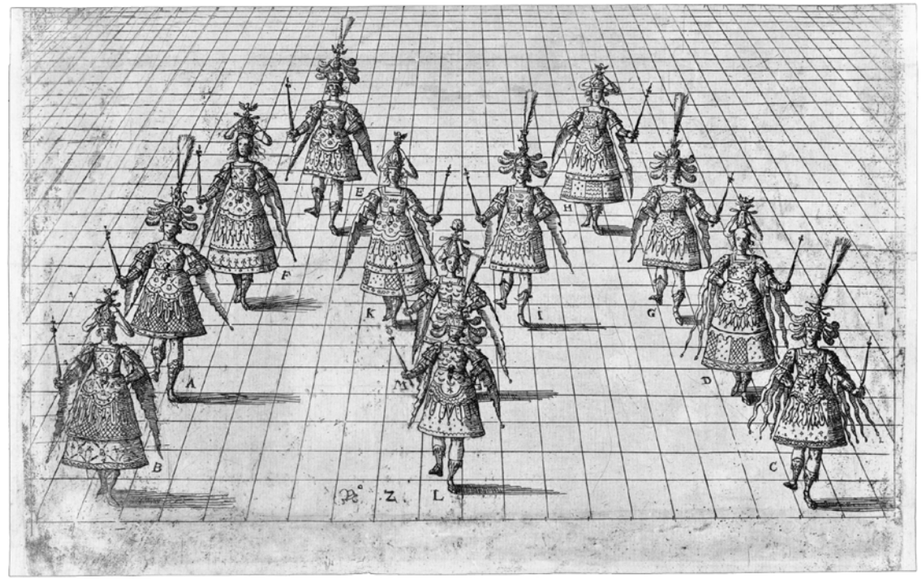
Понятно, что такая насыщенная танцевально-постановочная деятельность способствовала интенсивному развитию жанра, поэтому центр хореографии в XVII веке перемещается во Францию. Если на рубеже XVI—XVII веков тон в области танца все еще задают итальянские мастера — с 1581 по 1604 год в Венеции и Милане выходят четыре танцевальных трактата [Caroso, 1581; Caroso, 1600; Negri, 1602; Negri, 1604] (Ил. 6), — то уже в первой половине наступившего века французские хореографы перехватывают инициативу.

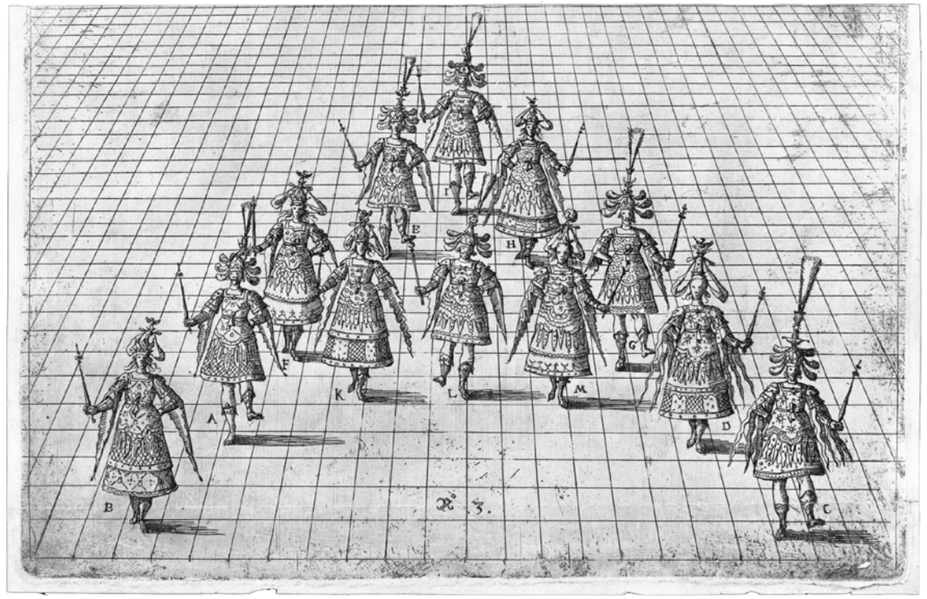
В 1623 году вышло сочинение Франсуа де Лауза «Апология танца и идеальный метод обучения ему как кавалеров, так и дам» (Ил. 7). Оно содержит

7 Подробнее об этом: Шовская, Т. (2016). *Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617 год). Сценография постановки* // Искусствознание 4.

8 Nevile, J. (2000). *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript and "Le Ballet de Monseigneur de Vendosme"* // The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 18, No. 2. P. 186.

9 Екатерина Медичи (1519–1589) — принцесса из герцогского дома Медичи, жена французского принца Генриха де Валуа с 1533 года, королева Франции с 1547 года, после смерти мужа, короля Франции Генриха II — регент при своих сыновьях.





Ил. 3, 4
Phasma Dionysiacum Pragense. Накладные фрагменты гравюры с изображением балетных фигур в виде букв «M» и «A». Гравюра. 26,1×16,8 см. Музей Виктории и льберта, Лондон

исключительно словесные описания танцев, поэтому вряд ли может быть использовано как руководство к действию. Тем не менее, в нем зафиксировано важное отличие французской танцевальной манеры раннего барокко от итальянского маньеристического танца. Это отличие состояло в выворотном положении ног и волнообразном движении тела вверх-вниз при каждом шаге, что достигалось подъемом на полупальцы (релеве), а затем легким приседанием (плие) [Lauze, 1623] — такой набор приемов делал французский танец легким, грациозным, особенным и покорял каждого, кто его видел.

В 1640 году вышел следующий французский трактат под названием «О том, как сочинять балеты и делать их успешными» Сен Хуберта. Но наиболее весомым для развития французской танцевальной школы стало основание Людовиком XIV Королевской академии танца в 1661 году. Это обстоятельство сыграло решающую роль, поскольку с ним связано возникновение танца как дисциплины, осознание его как искусства и создание научной преемственности в хореографии[10]. А в 1700 году появился трактат Фейе[11], где была представлена запись танца, позволившая французскому стилю распространиться по всей Европе. Таким образом, и придворный балет, и сценический танец повсюду стали следовать французской традиции.

Сами французы называли академический танец la belle danse или la danse noble — название подразумевало аристократический характер этого умения, что, однако, не противоречило профессионализму в этой деятельности. Канонизированный в академии Людовика XIV la belle danse встал в один ряд с la belle langue, la belle lettres (прекрасный язык, прекрасный слог) и прочими навыками, которыми должен обладать благородный человек. Эта танцевальная система сложилась на основе ритмического материала и рисунка позднеренессансных танцев: движения, шаги и позы были определены, уточнены, упорядочены, а их арсенал расширен — академическая разработка стиля, стандартизация танца, создание из него системы позволили совершенствовать его и распространять.

Несмотря на традиционную ориентированность на итальянские образцы в области музыки и театра при венском дворе, балетные выходы здесь также не могли избежать французского влияния — даже в контексте антифранцузской политической линии, проводимой Священной Римской империей. Кроме того, стиль la belle danse с самого начала своего возникновения нес в себе идею чистой хореографии, его можно определить как абстрактный, ему никогда не была присуща пантомима или хара́ктерные жесты. Именно поэтому танцы, созданные на его основе, прекрасно ложились в контекст оперных постановок героической тематики — как раз такие оперы ставились у Габсбургов уже с середины XVII века.

10 Имеется в виду современное понимание термина «хореография» как танцевального искусства в целом. Возникший в связи с трактатом Фейе, изначально этот термин означал изобретенный этим автором метод записи танца.

11 Рауль Фейе (1660–1710) — танцовщик и хореограф, а также автор танцевальной транскрипции, т. е. системы записи танца. Его трактат «Хореография, или искусство наглядного описания танца с помощью символов, фигур и знаков» содержит транскрипции танцевальных нотаций, созданных его учителем Пьером Бошаном. В продолжение этого труда он ежегодно публиковал сборники танцев, созданных им самим, а также Луи Пекуром и другими авторами.



Ил. 5
Неизвестный автор. Бал при дворе Генриха III, ранее известный как бал герцога Алансона. 1582. Холст, масло. 120×183,5 см. Лувр, Париж



Ил. 6
Гравюра из книги Чезаре Негри «Новые изобретения для танцев»



Ил. 7
Титульный лист трактата Франсуа де Лауза «Апология танца и идеальный метод обучения ему как кавалеров, так и дам». 1623

Итальянская направленность габсбургского двора в области культуры сложилась под влиянием множества факторов. Среди них одним из весомых были династические браки с мантуанскими принцессами: вступивший на престол в 1619 году Фердинанд II был женат на Элеоноре Гонзага[12], а женой его сына, императора Фердинанда III (прав. 1637–1657), была Элеонора Гонзага Младшая[13]. Обе императрицы способствовали развитию в Вене итальянской музыкальной, театральной и балетной традиций.

Элеонора Младшая была одной из самых образованных женщин своей эпохи, она покровительствовала литературе, музыке и театру; итальянская опера и комедия дель арте, которыми Элеонора привыкла наслаждаться с детства, благодаря ей получили в Вене начала XVII столетия новый мощный импульс развития: сначала в правление Фердинанда III, а затем, еще более активно, его сына Леопольда I. У Леопольда сложились прекрасные отношения с мачехой, и в вопросах культуры он ориентировался на ее мнение.

При Леопольде I Вена стала музыкальной столицей Европы. Многим представителям династии Габсбургов была присуща музыкальная одаренность, но у Леопольда она проявилась наиболее ярко. Благодаря его вовлеченности в музыкальное искусство придворная жизнь была наполнена музыкальными событиями, прежде всего оперными постановками: в его правление, продолжавшееся с 1658 по 1705 год, состоялись примерно четыреста оперных премьер. Оперная традиция у Габсбургов питалась из венецианских источников, где принято было завершать каждый акт балетным выходом. Хореография этих дивертисментов с момента своего появления у Габсбургов отражала французскую балетную традицию и воспринималась как заимствование у версальского двора.

Сам император старался ее избегать. Как пишет Юлиус Бернард фон Рор: «Что касается балета, то в нашем отечестве танцуют в основном по-французски и по-английски. Особо замечу, что римский император Леопольд никогда не танцует по-французски, он использует немецкий способ, что более соответствует его высокому положению верховного главы» [Julio Bernhard von Rohr, 1729, s. 788]. Однако это замечание носит скорее умозрительный характер: известно, что из-за врожденного недуга Леопольд сильно раскачивался при ходьбе, поэтому из всех балетов предпочитал конный[14].

Габсбургский император Леопольд I и французский король Людовик XIV находились в состоянии постоянной конкуренции: два самых крупных католических двора Европы и два императора-кузена, женатые на сводных сестрах. При дворе Леопольда I центром светской жизни была музыка, в то время как при дворе Людовика XIV таким стержнем был придворный балет. Историк

12 Элеонора Гонзага (1598–1655) — вторая жена императора Фердинанда II, дочь герцога Мантуи Винченцо I Гонзага, известного покровителя наук и искусств. При дворе Винченцо I состоялись премьеры опер Клаудио Монтеверди «Орфей» (1607) и «Ариадна» (1608).

13 Элеонора Гонзага Младшая (1628–1686) — третья жена императора Фердинанда III, императрица Священной Римской империи с 1651 года.

14 В 1666 году к приезду в Вену Маргариты Терезы (невесты Леопольда) во дворе Хофбурга был поставлен конный балет, где Леопольд выступал в образе Гения на своем белом коне по кличке Сперанца.



Ил. 8.
Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме Аполлона («Восходящее солнце») из «Королевского балета ночи». 1653. Гуашь на пергаменте. 24×33 см. Библиотека Института Франции, Париж

балета Морин Нидэм справедливо замечает, что количество и разнообразие партий, которые станцевал французский король, приближают его балетную карьеру к профессиональной [Needham, 1997, pp. 173—190] (Ил. 8).

Леопольд, в свою очередь, был плодовитым композитором, ему принадлежат более 230 различных музыкальных сочинений; музыковед Томас Ляйбниц оценивает его как талантливого музыканта [Leibnitz, 2016, s. 123]. Таким образом, оба они профессионально занимались музыкальным театром, что дополняет их политическое соперничество острой конкуренцией в культурной сфере (Ил. 9, 10). Все исследователи обращают внимание на различие идеологических программ у французского и австрийского дворов[15]. Самопрезентация короля-солнце, долго танцевавшего в балетах, строилась на таких понятиях как слава, величие, блеск, щедрость, политес. Людовик создавал на сцене образ прежде всего благородного человека. Для Габсбургов с их мифологией всеобщего христианского мира и приверженностью контрреформации ключевыми были понятия милосердия, сострадания, справедливости, силы, стойкости, великодушия. Для выражения идеологического послания при обоих дворах использовался продуманный и эстетически проработанный визуальный язык, в котором не последнюю роль играли аллегорические персонажи. Свое наименование «король-солнце» Людовик получил благодаря партии «Восходящее солнце» в «Балете ночи» 1653 года. Столь же значимыми были аллегорические персонажи и для габсбургских постановок, так, на венской придворной сцене в течение десятилетий фигурировал персонаж Всеобщее благо.

Аллегорические персонажи программного характера на габсбургских придворных подмостках появлялись именно в балетных дивертисментах, которые призваны были символически подытожить содержание оперного акта; особенно важен был в этом смысле финальный выход, так называемая Licenza, исполняемая единым ансамблем хора и танцоров. Пафосное завершение оперы увязывало ее содержание с поводом для постановки — оперы ставились обычно в ознаменование торжественных событий разного масштаба при дворе, от дней рождения членов императорской фамилии до коронаций.

Балетные дивертисменты опер в этот период еще могли представлять собой форму придворного балета, т. е. исполняться непрофессионалами. Например, в постановке оперы Il Fuoco eterno custodito dalle Vestali («Вечный огонь, хранимый весталкой», музыка Антонио Драги, либретто Николо Минато), состоявшейся в 1674 году в Вене по случаю рождения дочери императора Леопольда, на сцену выходили придворные дамы. Сюжет рассказывал об утверждении в Риме культа богини Кибелы. Образ весталки Клавдии Квинты, одной из главных героинь оперы, подразумевал под собой вторую жену императора Леопольда Клавдию Фелициту, мать новорожденной, а одна из аллегорий сюжета — возжигаемый ею огонь — указывал на

15 *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters.* Herausgegeben von Andrea Sommer-Mathis, Daniela Franke und Rudi Risatti. Theater Museum. Michael Imhof Verlag, 2016. Ss. 172–175, 200–203, 265–271.



Ил. 9
Ян Томас ван Иперен. Леопольд I в костюме Ациса из оперы «Галатея». 1667. Масло на медной пластине. 24,2×33,3 см. Художественно-исторический музей, Вена

символ жизни. В сцене перед храмом на гравюре из фестивальной книги[16], выпущенной к премьере оперы, изображены четыре весталки в момент возжигания огня: в руках у них факелы и зеркала. По небу мчится на колеснице солнечный бог Аполлон, и каждая из весталок пытается зажечь огонь, но факел пылает только в руке Клавдии Квинты (Ил. 11). В балетном выходе после этой сцены придворные дамы танцевали в образах весталок, а в руках у них были горящие факелы [Stanzl, 1961, p. 320].

Наиболее примечательной постановкой при Леопольде стала опера Il pommo d'oro («Золотое яблоко», музыка Антонио Чести, либретто Франческо Сбарра). Грандиозная премьера планировалась к свадебным торжествам, но по разным причинам все откладывалась, в итоге она стала подарком ко дню рождения императрице Маргарите Терезе[17] в 1668 году. Выпущенная по этому случаю фестивальная книга содержит двадцать четыре гравюры — титульный лист с изображением сценического портала специально построенного к премьере театра и двадцать три сцены спектакля. Финальная гравюра «Небеса, земля и море» относится к исполнению Licenza (Ил. 12).

Декорация представляет торжественную площадь, раскрытую на морской пейзаж, над которой в барочном вкусе клубятся пышные облака. Персонажи под названием Духи воздуха, Тритоны моря и Рыцари земли располагаются соответственно на облаках, в волнах и на площади; последние представлены танцовщиками. Позы танцовщиков еще не приняли характерные очертания стиля la belle danse, ведь он в этот момент только складывался, однако все исполнители находятся в позиции с опорой на одну ногу на полупальцы, тогда как подъем второй ноги вытянут — все это приметы французского танцевального стиля.

В своей полновесной разработке стиль la belle danse появился на габсбургской придворной сцене уже в следующем, XVIII столетии. Так же как и в царствование его отца Леопольда I, при императоре Карле VI (прав. 1711—1740) оперные постановки следовали одна за другой. У Карла работали итальянские танцмейстеры Франческо Торти, Симон Пьетро Левассори делла Мотта (в 1705 году, после смерти Торти, он занял должность первого танцмейстера). Несмотря на свое итальянское происхождение эти мастера практиковали la belle danse, причем каждый следующий первый танцмейстер был знаком с первоисточником лучше своего предшественника. Как значится в прошении Левассори о поступлении на придворную службу, он изучал танцевальное искусство в Париже, а затем работал в Англии и Голландии

16 Фестивальные книги — издания, популярные в Европе в период от эпохи Возрождения до раннего Нового времени. Они содержали хроники разнообразных праздничных событий, придворных и городских, от коронаций, триумфальных въездов, турниров и королевских свадеб до театральных постановок по торжественным случаям. Форма варьировалась от кратких брошюр, содержащих перечень порядка событий или даже только список приглашенных, до большеформатных иллюстрированных альбомов с подробными описаниями, пояснениями и текстами либретто, как это было в случае премьеры оперы «Вечный огонь, хранимый весталкой».

17 Маргарита Тереза Испанская (1651–1673) — испанская инфанта, дочь короля Филиппа IV, первая жена императора Леопольда I, императрица Священной Римской империи в 1666–1673 годах. При дворе ее отца работал Диего Веласкес, он часто портретировал инфанту, также она изображена на его знаменитом полотне «Менины».



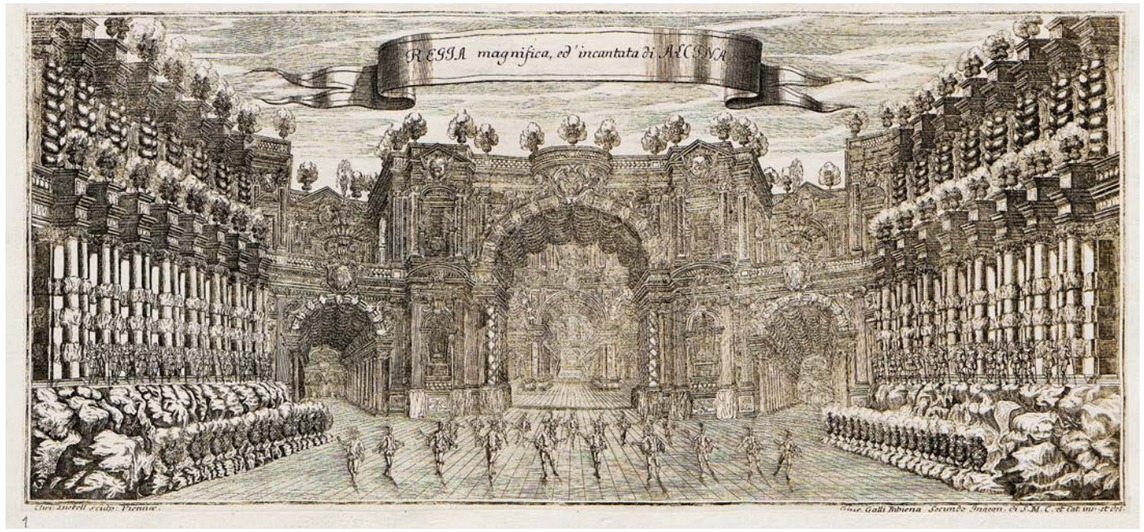
Ил. 10
Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме для балета «Свадьба Пелея и Фетиды». 1654. Гуашь с золотом на пергаменте. 24×33 см. Музей Карнавале, Париж



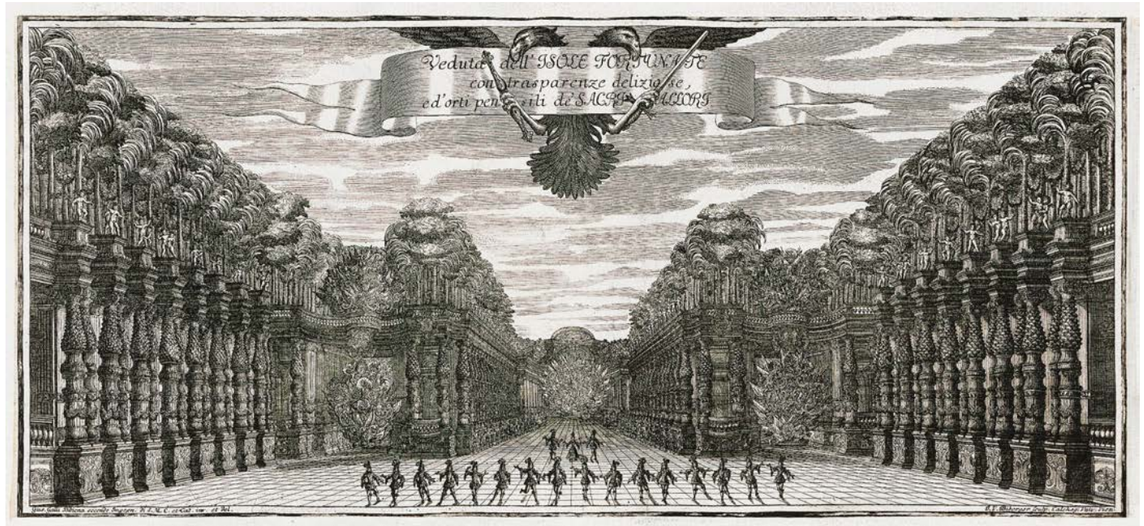
Ил. 11
Храм Весты. Гравюра Матиаса Кюсселя по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини к опере «Вечный огонь, хранимый весталкой». 1674. 31×43,1 см. Театральный музей, Вена



Ил. 12
Небеса, земля и море. Сценическая картина оперы «Золотое яблоко». Гравюра Матиуса Кюсселя по рисунку Лудовико Оттавио Бурначини. 1666–1668. 24,9×42,0 см. Британский музей, Лондон



Ил. 13
Великолепный дворец волшебницы Альцины. Сценическая картина I акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 23,6×47,4 см. Театральный музей, Вена



Ил. 14
Вид на Счастливые острова с восхитительными светящимися плодами и висячими садами священных лавров. Сценическая картина III акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Иоганна Ульриха Бибигера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22,2×49,5 см. Театральный музей, Вена

[Seifert, 1985, p. 162] — в этих странах в начале XVIII столетия преобладал французский танцевальный стиль. В 1733 году должность первого танцмейстера была доверена французу Алессандро Филебуа, однако он принимал участие в постановках более раннего периода уже с 1710 года — сначала как соискатель места при дворе, а с 1723 года в качестве второго танцмейстера. В 1701—1704 годах Алессандро Филебуа был танцовщиком Королевской академии музыки и танца[18], и современные исследователи балетного искусства полагают [Kazárová, 2008, s. 93], что это был выдающийся артист, поскольку его имя фигурирует в одном из сборников танцев его современника Рауля Фейе (см. прим. 15), и позднее у Гаспаро Анджолини[19].

Две наиболее грандиозные оперные постановки при Карле VI относятся к 1716 и 1723 годам; к обеим были выпущены фестивальные книги с гравированными иллюстрациями. Три гравюры из них фиксируют балетные дивертисменты опер: две относятся к постановке Angelica vincitrice di Alcina («Анжелика победительница Альцины») (Ил. 13, 14) и одна к Costanza e Fortezza («Постоянство и сила») (Ил. 15). Гравюры служат подтверждением, что мастера танца у Габсбургов практиковали la belle danse.

Многие исследователи выражают точку зрения, что гравюры к театральным постановкам ставили своей задачей показать пышность события, его грандиозность, а потому изображают его с долей условности и приукрашенным. С этим сложно согласиться — представляется, что гравюры доносят детали постановки со всей возможной точностью. Прежде всего это касается декораций, поскольку для гравирования обычно использовались эскизы сценографа, т. е. эскизы, по которым декорации строились и расписывались. Автор рисунков к гравюрам и сценограф этих двух постановок Джузеппе Галли Бибиена точен и в изображении танцоров на сцене — точен настолько, насколько позволяет масштаб фигур в сценическом пространстве.

Подтверждением служат эскизы Антонио Даниеле Бертоли, который работал при дворе Карла VI художником по костюмам (Ил. 16, 17, 18). Фактически персонажи гравюр Бибиены — это сильно уменьшенные и в такой же степени обобщенные танцоры с рисунков Бертоли. Надо заметить, что сложные и детально разработанные костюмы Бертоли усиливали выразительность танца, в том числе благодаря колористическому решению. Бертоли изображает своих танцоров во вполне конкретных позах, и они, конечно, неслучайны. Перед нами не иллюстрации к танцевальному трактату, и Бертоли не мастер танца — он художник, и он рисует с натуры. Иными словами, можно с большой долей уверенности утверждать, что показанные у Бертоли и у Бибиены движения танцоров зафиксированы ими такими, какими они их



Ил. 15
Королевские сады Тарквиния на Яникуле. Сценическая картина III акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Иоганна Якоба Лидла и Якоба Вильгельма Хекенауэра по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Театральный музей, Вена

18 Такое название до 1871 года носила Гранд-опера.
19 Гаспаро Анджолини (1731–1803) — балетмейстер, хореограф, теоретик балета классицизма, развивал идеи хореографического спектакля с содержательным сюжетом. Свои представления о балетном театре он выразил в «Письмах Гаспаро Анджолини к господину Новерру о балетах-пантомимах».

видели в процессе репетиций и на сцене, и конечно, они выбирают наиболее выразительные и изящные позиции.

Эскизы и гравюры демонстрируют то самое придворное «галантное тело» начала XVIII века, которое характеризовалось легкостью, гибкостью, согласованностью движений (координированностью), изяществом жестов. Персонажи, наделенные этими качествами, населяют «галантные сцены» Ватто и Буше; но если эти художники изображают абстрактные и идеализированные образы, то на полотне Николя Ланкре можно увидеть известную французскую танцовщицу этого времени мадемуазель Камарго (Ил. 19) — она изображена в процессе танца, это la belle danse в исполнении всеми признанной примы своего времени. Как и танцовщики на эскизах Бертоли, мадемуазель Камарго изображена в наиболее характерном для la belle danse движении.

Техника французского профессионального танца сочетала в себе сложную работу ног с грациозными движениями рук, подъем на полупальцы, прыжки и вращения; важны были также нюансы поворота головы, угла подъема рук, положения кистей и стоп. Вот что писал в 1715 году итальянский поэт и драматург Якопо Мартелло о стиле la belle danse: «Танцуя, француз создает впечатление, что он плывет, его руки, поднятые и изогнутые, грациозно рассекают потоки, он кружится в тысячах переворотов вместе с течением, уступает изгибам его движения и позволяет волне нести его вперед и ввысь» [Pier Jacopo Martello, 1715, s. 229].

На гравюрах Бибиены с изображением дивертисментов нет ни одной фигуры, у которой бы вес тела опирался равномерно на две ноги, все фигуры показаны в движении. Кроме того, и гравюры Бибиены, и рисунки Бертоли демонстрируют характерную для la belle danse оппозицию между рукой и ведущей ногой.

Премьера оперы «Анжелика победительница Альцины» (музыка Иоганна Йозефа Фукса, либретто Пьетро Парьяти) состоялась в 1716 году в парке дворца Фаворита около Вены. Она была приурочена к празднованиям по случаю рождения наследника престола Леопольда. Сюжет был основан на «Неистовом Орландо» Ариосто, временный театр для постановки был построен на берегу пруда, а сценография оперы изобиловала чудесами (Ил. 20).

Особенно впечатляющими были сценические эффекты второго действия (Ил. 21): задник сцены раздвигался, и перед зрителями открывался вид на водную поверхность, из воды поднималась скала, затем из нее как из вулкана извергался фейерверк, после чего скала превращалась в огромного монстра. Демоны пытались утащить Анжелику в пасть монстра, Ружьеро спасал ее, и тогда монстр исчезал, а вместо него на водной поверхности оказывались маленькие золоченые корабли и начиналась сцена морского боя.

Гравюры к опере показывают два балетных дивертисмента: в конце первого акта, где сценическая картина называется «Великолепный дворец волшебницы Альцины» (Ил. 13), и в финальной части в картине «Вид на Счастливые острова с восхитительными светящимися плодами и висячими садами священных лавров». На обеих гравюрах Бибиена расчерчивает сцену квадратами мощения: сетка придает поверхности планшета материальность







Ил. 16, 17, 18
Антонио Даниеле Бертоли. Эскизы костюмов для танцовщиков. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена

и увязывает его с системой перспективы, которую задают декорации. Этот прием позволяет также точнее определить местоположение каждого танцора по отношению к параметрам сцены и друг к другу.

Для французского балета был характерен рисунок танца — симметричные композиции из исполнителей на сцене. На гравюре с изображением балетной сцены первого акта «Альцины» (Ил. 13) танцоры поставлены двумя рядами по десять человек по фронту сцены, при этом ряды чуть изгибаются по дуге, как бы смягчая жесткость чисто фронтального рисунка. Это танец духов или фурий, населяющих заколдованный дворец.

На гравюре к третьему акту оперы Бибиена показывает тожественный финал, это танец рыцарей, освобожденных от злых чар (Ил. 14): шестнадцать танцоров образуют первый ряд, они разделены на две группы, за ними по оси находится еще одна группа из трех человек, центральный из них — аллегорическая фигура Всеобщее благо, единственный женский персонаж среди всех исполнителей. 19-лентний Джузеппе Галли Бибиена, а это его первая крупная, еще полусамостоятельная работа, передает в своем рисунке главным образом движение как таковое. Видимо, легкость танца настолько захватывает его, что на гравюрах присутствует несогласованность поз танцоров. В изображении балетного дивертисмента финальной сцены оперы «Постоянство и сила» (Ил. 15) Бибиена значительно более скрупулезен: костюмы переданы подробнее, зафиксирована более сложная фаза рисунка танца, танцоры изображены не просто в процессе движения, но каждый в той позе, которая соответствует его месту в общей композиции, таким образом фигуры образуют симметрию и по расположению, и по движению.

Премьера оперы «Постоянство и сила» (музыка Иоганна Йозефа Фукса, либретто Пьетро Парьяти) состоялась в 1723 году в Праге в рамках торжеств по случаю коронации Карла богемским королем, однако формально она была приурочена ко дню рождения императрицы Елизаветы-Кристины. Помимо гравюр с изображением трех сцен оперы сохранились ее либретто и музыка [Denkmäler den Tonkunst in Osterreich. Johann Josef Fux. Costanza e Fortezza, 1910], а также описание спектакля в «Пражской почтовой газете». Изучение этого материала дает возможность понимания сценического танца у Габсбургов не только в этой конкретной постановке, но и в практике периода как таковой.

Огромный временный театр для премьеры был построен в Королевском саду около Пражского Града. Либретто оперы базировалось на историческом материале — наступало время оперы-сериа, т. е. серьезной оперы. Сюжет обыгрывал историю изгнания из Рима последнего тирана Луция Тарквиния; помимо него в опере действуют этрусский царь Порсена, римский консул Публий Валерий и легендарный Муций Сцевола, который сжег свою правую руку на огне жертвенника в знак верности Риму — эта центральная для политического послания оперы сцена изображена на гравюре ко второму акту (Ил. 22).

Подход к сценографии в опере-сериа претерпел изменения по сравнению с оперой высокого барокко: сценические чудеса не были больше важной и необходимой частью постановки. И хотя некоторые «превращения» по



Ил. 19
Никола Ланкре. Портрет танцовщицы Камарго. 1730.
42×55 см. Собрание Уоллеса, Лондон

традиции были представлены зрителям, они были придуманы посредством новых приемов; также в сценографическом решении полностью отсутствовали столь любимые в прошлом столетии декорации в виде клубящихся облаков. Что же касается балетных выходов, то здесь можно говорить о возросшей смысловой нагрузке танца, о его более плотной увязке с содержанием оперы.

Балетный выход в финале первого акта начинался с бурре в исполнении Жреца Марса и Римлян, затем к ним присоединялся аллегорический персонаж Стойкость Рима, далее следовал его сольный танец, потом появлялась Храбрость этрусков, и вместе они исполняли менуэт-поединок, закончившийся тем, что Стойкость отняла и переломила копье Храбрости. В финале второго акта Этрусские прорицатели танцевали сарабанду, затем Любовь к славе исполняла гавот и бурре. Следующим танцем была сарабанда: Стойкость Рима начинала ее соло, а Любовь к славе присоединялась к ней. В финале танца Любовь к славе возлагала на голову Стойкости Рима венок.

Сценическая картина третьего акта называлась «Королевские сады на Яникуле». Перед финальной сценой с балетным выходом, т. е. перед исполнением Licenza, декорация, изображавшая садовый павильон и находившаяся в глубине сцены, трансформировалась в триумфальную арку и выдвигалась на уровень последней пары кулис. Внутри этой конструкции были предусмотрены скамьи для танцовщиков, ожидавших там своего выхода. Они появлялись из триумфальной арки: аллегорический персонаж Гений Рима и Римские пенаты. Вместе они исполняли ригодон, а затем — сарабанду. В процессе танца Гения Рима и Пенатов появлялись еще две аллегорические фигуры: Любовь к миру и Всеобщее благо. Этих персонажей танцевали дети, они исполняли сольный номер, а завершением оперы был танец Гения Рима и Пенатов в сопровождении хора римлян.

Бурре, менуэт, гавот, ригодон — все эти танцы старинного французского происхождения; сарабанда также прижилась во Франции, но изначально это был испанский танец, известный как минимум с XVI века. Однако галантному осмыслению подлежали не обязательно французские танцы: на подмостки и в бальные залы попадал любой интересный материал, ведь публика все время жаждала нового; в либретто опер этого периода можно встретить множество названий, например, итальянскую павану, или немецкий аллеманд, или английский контрданс.

Количество задействованных в спектакле танцовщиков не указано ни в одном из источников. Исходя из либретто можно предположить, что во время исполнения Licenza все они были на сцене за исключением солиста, танцевавшего Гения Рима; гравюра с изображением финала показывает четырнадцать танцовщиков плюс пару аллегорических персонажей, составленную из детей. Как и в «Альцине», Всеобщее благо танцевала девочка, все остальные танцовщики были мужчины.

Всего в опере было тринадцать танцев, из них восемь поставил Пьетро Симон Левассори делла Мота и пять — Алессандро Филебуа, оба танцевали сольные партии. Представление длилось примерно четыре с половиной



Ил. 20
Ужасные острова, населенные разными монстрами, вызванными чарами Альцины. Сценическая картина II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Театральный музей, Вена



Ил. 21
Скала открывается и возникает большое чудовище, которое затем исчезает, разделяясь на разные корабли. Машинерия II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Национальная библиотека, Вена

часа, а балетные выходы занимали в нем всего 809 тактов, что могло длиться не более двадцати минут [Kazárová, 2008, s. 105]. В письме, написанном наутро после премьеры, граф Флемминг[20] так описывает свои впечатления от спектакля: «Композиция оперы прекрасная, особенно хороши были в ней арии, голоса также неплохи, а танец весьма заурядный; но все было удачно и надлежащим образом исполнено» [Vácha, 2009, ss. 144–145].

Театральные празднования при императоре Карле VI служили репрезентации абсолютистской власти, они несли в себе политическое послание и воспринимались как государственные акты; все составляющие грандиозной премьеры оперы «Постоянство и сила» призваны были проявить значимость происходящего действа. Торжественная музыка Фукса оценивалась современниками, как написанная «более в церковном, чем в театральном стиле»[21] [Joachim Quantz, New York, 1951, p. 285], построенный специально к премьере огромный театр выражал роскошь каждой деталью своего насыщенного декора, созданная Джузеппе Галли Бибиеной сценография поражала зрителей масштабом возникающих на сцене пространств. Танец также был программной частью спектакля — он добавлял постановке великолепие и посредством аллегории доносил постулаты габсбургской идеологии.

Театральные гравюры из габсбургских фестивальных книг от начала XVII до первой трети XVIII века пунктиром прочерчивают линию видоизменения танца на придворных подмостках. Интересно, что художники интуитивно выбирали для изображения танцоров преимущественно позу на одной ноге, т. е. движение, на котором «держится» балетный танец и которое именно по этой причине виделось авторам гравюр наиболее выразительным. Исследование этого ряда демонстрирует, как меняется абрис позы танцора, как он обретает черты французского стиля и как la belle danse постепенно проявляется в своем полновесном виде. Балетные дивертисменты заглавной постановки периода правления Карла VI «Постоянство и сила» были поставлены мастерами танца, практиковавшими la belle danse, о чем свидетельствуют относящиеся к этой постановке изображения и архивные документы — ни один балетный выход в этот период был немыслим вне покорившего Европу французского танцевального стиля.

Карл VI, как и его отец Леопольд I, проводил антифранцузскую политику, чему способствовала, прежде всего, война за испанское наследство, но его дочь, императрица Мария Терезия, унаследовавшая трон, вышла замуж за Франца Стефана герцога Лотарингского, в результате чего с середины XVIII века итальянское культурное влияние при дворе Габсбургов сменилось французским, да и сама династия стала называться Габсбурги-Лотарингские.

20 Граф Якоб Генрих фон Флемминг (1667–1728) — государственный деятель Саксонии и Речи Посполитой, участник Северной войны. Текст письма Флеминга цитируется по: Vácha Štěpán a koll. Karel VI & Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723. Paseka, 2009. Ss. 144–145.

21 Эта оценка принадлежит композитору и теоретику музыки Иоганну Иоахиму Кванцу (1697–1773).



Ил. 22
Лагерь этрусского войска около Рима. Сценическая картина II акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Франца Амброса Дителя и Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Национальная галерея, Прага

Библиография

Шовская, Т. (2016). *Театральное празднество в честь Габсбургов в Пражском Граде (1617 год). Сценография постановки //* Искусствознание. № 4. М.: Государственный институт искусствознания.

Buelow, G. (2004). *A History of Baroque Music.* Bloomington: Indiana University Press.

D'Arco, V. G. (1617). *Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5 di Febr.*

Fux, J. J. (1910). *Costanza e Fortezza. Denkmäler den Tonkunst in Osterreich.* Vienna: Österreichischer Bundesverlag.

Kazárová, H. (2008). *Barokní balet ve střední Evropě.* Praha: Akademie múzických umění.

Khevenhueller, F. Ch. (1723). *Annales Ferdinandei. Bd. 8* Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung.

Lauze, F. (1623). *Apologie de la danse et la parfaicte méthode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames.* London:[s.n.].

Martello, P. J. (1715). *Della tragedia antica e moderna.* Roma: Francesco Gonzaga.

Mat'a, P. (2003). *Kde se v roce 1617 konalo představení "Phasma Dionysiacum"? //* Folia historica bohemica 20. Praha: Historický ústav.

Mat'a, P. (1998). *Zrození tradice //* Opera historica 6. České Budějovice: Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis.

Needham, M. (1997). *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation //* Dance Chronicle. № 20/2. Philadelphia: Taylor & Francis, Inc.

Nettl, P. (ed.) (1951). *The Life of Herr Johann Joachim Quantz, as Sketched by Himself //* Forgotten Musicians. New York: Philosophical Library.

Nevile, J. (2000). *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript and "Le Ballet de Monseigneur de Vendosme" //* The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 18, No. 2. Edinburgh: University Press.

Pánek, J. (Edice, 1985). *Vaclav Březan. Životy posledních Rožmberků.* Praha: Svoboda.

Rohr, J. B. (1729). *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren.* Berlin: bey Joh. Andreas Rüdiger.

Seifert, H. (1985). *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing: Hans Schneider.

Sommer-Mathis, A. (2016). *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters.* Theater Museum: Michael Imhof Verlag.

Stanzl, E. (1961). *Das Ballett in der Wiener Barockoper //* Maske und Kothurn. № 7. Wien: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Vácha, Š. (ed.) (2009). *Karel VI & Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723.* Praha: Paseka.

Список иллюстраций

Ил. 1. Титульный лист трактата «Введение в церемониальную науку для благородных господ» Юлиуса Бернарда фон Рора. Источник изображения — URL: https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/rohr_einleitung_1729?p=7 (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 2. Phasma Dionysiacum Pragense. Гравюра. 32×24,5 см. 1617. Музей Виктории и Альберта. Лондон. Источник изображения — URL: https://collections.vam.ac.uk/item/O1158477/print-collection-print-mata/ (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 3. Phasma Dionysiacum Pragense. Накладной фрагмент гравюры с изображением балетной фигуры в виде буквы «M». Гравюра. 26,1×16,8 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения — https://collections.vam.ac.uk/item/O1158477/print-collection-print-mata/?carousel-image=2010EK0934 (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 4. Phasma Dionysiacum Pragense. Накладной фрагмент гравюры с изображением балетной фигуры в виде буквы «A». Гравюра. 26,1×16,8 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Источник изображения —https://collections.vam.ac.uk/item/O1158477/print-collection-print-mata/?carousel-image=2010EK0931 (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 5. Неизвестный автор. Бал при дворе Генриха III, ранее известный как бал герцога Алансона. 1582. Холст, масло. 120×183,5 см. Лувр, Париж. Источник изображения — https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/6852-bal-a-cour-henri-iii-dit-autrefois-bal-duc-dalencon (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 6. Гравюра Леона Паллавичини по рисунку Джованни Мауро делла Ровере из книги Чезаре Негри «Новые изобретения для танцев». Cesare Negri, Nuove inuentioni di balli: opera vaghissima / Milano: Girolamo Bordone, 1604. Источник изображения — URL: https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/regola-xx (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 7. Титульный лист трактата Франсуа де Лауза «Апология танца и идеальный метод обучения ему как кавалеров, так и дам». 1623. Источник изображения — URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n.image (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 8. Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме Аполлона («Восходящее солнце») из «Королевского балета ночи». 1653. Гуашь на пергаменте. 24×33 см. Библиотека Института Франции, Париж. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Louis_XIV_en_soleil_(ballet_de_la_nuit).jpeg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 9. Ян Томас ван Иперен. Леопольд I в костюме Ациса из оперы «Галатея». 1667. Масло на медной пластине. 24,2×33,3 см. Художественно-исторический музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Portrait_paintings_of_Leopold_I,_Holy_Roman_Emperor#/media/File: Jan_Thomas_-_Leopold_I_as_Acis_in_the_play_La_Galatea_FXD.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 10. Анри де Гисси. Людовик XIV в костюме для балета «Свадьба Пелея и Фетиды». 1654. Гуашь с золотом на пергаменте. 24×33 см. Музей Карнавале, Париж. Источник изображения — URL: https://www.carnavalet.paris.fr/collections/figure-de-ballet-la-guerre (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 11. Храм Весты. Гравюра Матиаса Кюсселя по рисунку Людовико Оттавио Бурначини к опере «Вечный огонь, хранимый весталкой». 1674. 31×43,1 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://artsandculture.google.com/asset/QAGMawrd8BsH_A?childAssetId=EAFJ8LGOBqP-7A&hl=it&ms=%7B%22x%22%3A0.5%2C%22y%22%3A0.5%2C%22z%22%3A9.15352697197153%2C%22size%22%3A%7B%22width%22%3A1.9883492001943 04%2C%22height%22%3A1.2375156855167972%7D%7D (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 12. Небеса, земля и море. Гравюра Матиуса Кюсселя по рисунку Людовико Оттавио Бурначини. 1666—1668. 24,9×42,0 см. Британский музей, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: A_group_of_young_men_dancing_as_the_gods_look_on_from_above;_set_design_from_'Il_Pomo_D'Oro'_MET_DP874683.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 13. Великолепный дворец волшебницы Альцины. Сценическая картина I акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 23,6×47,4 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/45/Arolsen_Klebeband_15_017.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 14. Вид на Счастливые острова с восхитительными светящимися плодами и висячими садами священных лавров. Сценическая картина III акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Иоганна Ульриха Бибигера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22,2×49,5 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Angelica_vincitrice_di_Alcina?uselang=de#/media/File: Arolsen_Klebeband_15_019.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 15. Королевские сады Тарквиния на Яникуле. Сценическая картина III акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Иоганна Якоба Лидла и Якоба Вильгельма Хекенауэра по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Arolsen_Klebeband_15_037.jpg?uselang=de (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 16. Антонио Даниеле Бертоли. Эскиз костюма для танцовщика. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена. Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Theater Museum, 2016

Ил. 17. Антонио Даниеле Бертоли. Эскиз костюма для танцовщика. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена. Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Theater Museum, 2016

Ил. 18. Антонио Даниеле Бертоли. Эскиз костюма для танцовщицы. Акварель, тушь, бумага. 30×24 см. Театральный музей, Вена. Spettacolo barocco! Triumph des Theaters. Theater Museum, 2016

Ил. 19. Никола Ланкре. Портрет танцовщицы Камарго. 1730. 42×55 см. Собрание Уоллеса, Лондон. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Nicolas_Lancret_-_Mademoiselle_de_Camargo_Dancing_-_WGA12419.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 20. Ужасные острова, населенные разными монстрами, вызванными чарами Альцины. Сценическая картина II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Театральный музей, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Angelica_vincitrice_di_Alcina?uselang=de#/media/File: Arolsen_Klebeband_15_023.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 21. Скала открывается и возникает большое чудовище, которое затем исчезает, разделяясь на разные корабли. Машинерия II акта оперы «Анжелика победительница Альцины». Гравюра Элиаса Шафгаузера по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1716. 22×48,8 см. Национальная библиотека, Вена. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category: Angelica_vincitrice_di_Alcina?uselang=de#/media/File: Arolsen_Klebeband_15_025.jpg (дата обращения: 25.06.2024)

Ил. 22. Лагерь этрусского войска около Рима. Сценическая картина II акта оперы «Постоянство и сила». Гравюра Франца Амброса Дителя и Кристофа Дителя по рисунку Джузеппе Галли Бибиены. 1723. 59×43,5 см. Национальная галерея, Прага. Источник изображения — URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Arolsen_Klebeband_15_035.jpg?uselang=de (дата обращения: 25.06.2024)

References

D'Arco, V. G. (1617). *Breve relatione del balletto fatto avanti le M. Mta dell' imperatore et imperatrice: a di 5 di Febr.*

Fux, J. J. (1910). *Costanza e Fortezza. Denkmäler den Tonkunst in Osterreich.* Vienna: Österreichischer Bundesverlag.

Kazárová, H. (2008). *Barokní balet ve střední Evropě.* Praha: Akademie múzických umění.

Khevenhueller, F. Ch. (1723). *Annales Ferdinandei. Bd. 8* Leipzig: Weidmannsche Buchhandlung.

Lauze, F. (1623). *Apologie de la danse et la parfaicte méthode de l' enseigner tant aux cavaliers qu' aux dames.* London:[s.n.].

Martello, P. J. (1715). *Della tragedia antica e moderna.* Roma: Francesco Gonzaga.

Mat'a, P. (2003). *Kde se v roce 1617 konalo představení "Phasma Dionysiacum"? //* Folia historica bohemica 20. Praha: Historický ústav.

Mat'a, P. (1998). *Zrození tradice //* Opera historica 6. České Budějovice: Editio Universitatis Bohemiae Meridionalis.

Needham, M. (1997). *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation //* Dance Chronicle. № 20/2. Philadelphia: Taylor & Francis, Inc.

Nettl, P. (ed.) (1951). *The Life of Herr Johann Joachim Quantz, as Sketched by Himself //* Forgotten Musicians. New York: Philosophical Library.

Nevile, J. (2000). *Dance Patterns of the Early Seventeenth Century: The Stockholm Manuscript and "Le Ballet de Monseigneur de Vendosme" //* The Journal of the Society for Dance Research. Vol. 18, No. 2. Edinburgh: University Press.

Pánek, J. (Edice, 1985). *Vaclav Březan. Životy posledních Rožmberků.* Praha: Svoboda.

Rohr, J. B. (1729). *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschafft Der großen Herren.* Berlin: bey Joh. Andreas Rüdiger.

Seifert, H. (1985). *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert.* Tutzing: Hans Schneider.

Shovskaya, Tatiana (2016). *Teatralnoe prazdnestvo v chest Gabsburgov v Prazhskom Grade (1617 god). Scenografiya postanovki* [Stage Design for a Theatrical Performance in Honor of the House of Habsburg in Prague Castle (1617)] // Iskusstvoznanie. № 4. [Art Studies Journal. № 4]. Moscow: State Institute for Art Studies. [In Russ.]

Sommer-Mathis, A. (2016). *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters.* Theater Museum: Michael Imhof Verlag.

Stanzl, E. (1961). *Das Ballett in der Wiener Barockoper //* Maske und Kothurn. № 7. Wien: Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Vácha, Š. (ed.) (2009). *Karel VI & Alzbeta Kristyna. Ceska korunovace 1723.* Praha: Paseka.

КОСТЮМЫ ПРИДВОРНЫХ БАЛЕТОВ ВО ФРАНЦИИ XVII ВЕКА

О. В. НИКИТИНА

Школа-студия МХАТ, 125009, Россия, Москва, ул. Тверская, д. 6, стр. 7
nikitinaov@bk.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-148-169

Аннотация

Статья посвящена костюму придворных представлений XVII века. Рассматривается эволюция придворного спектакля — от развлечения до средства репрезентации образа монарха и его политики. Участие в балетах было важной частью жизни короля и его двора. Это стало событием городской жизни и не было скрыто за стенами дворца. Выступления в общедоступных городских залах король считал весомой составляющей своей внутренней политики. Благодаря придворным балетам, в которых участвовали король Людовик XIV и его приближенные, к концу XVII века сложилась прочная традиция постановки балетных и оперных спектаклей, которая повлияла и на костюм. Самая устойчивая его форма — «римский» костюм Людовика XIV — образец мужского сценического наряда вплоть до конца XVIII века. Он имел четкий силуэт и определенный набор атрибутов, просуществовал на сцене больше ста лет и стал впоследствии театральным курьезом и штампом. Далее в тексте рассказывается об авторах костюмов — первых профессиональных театральных художниках в истории западноевропейского театра, которые создавали разнообразные наряды, декорации и машинерию. Подробно рассматриваются основные элементы мужского и женского костюма, материалы, из которых они изготавливались. Другое популярное придворное развлечение — рыцарские карусели, сочетание конного балета и театрализованного турнира, также использовали сложившуюся форму театрального костюма. Подобные представления в течение XVIII века оставались популярными по всей Европе. До революции двор Людовика XIV оставался образцом для других монархий во всем, что касалось этикета, моды, образа жизни и репрезентации.

Ключевые слова: театральный костюм, придворные балеты во Франции, развлечения при дворе XVII века, Людовик XIV, рыцарская карусель

COURT BALLETS COSTUMES IN FRANCE OF THE XVII CENTURY

OLGA V. NIKITINA

Moscow Art Theatre School, 125009, Russia, Moscow, Tverskaya St., 6, building 7
nikitinaov@bk.ru

Для цитирования: Никитина О. В. Костюмы придворных балетов во Франции XVII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 148–169

Abstract

The article focuses on the attire that was worn during court performances in the 17th century. It explores how court performances evolved from being a mere source of entertainment to a means of representing the image of the monarch and their political ideas. Participating in ballets was a significant aspect of the king and his court's life. It was an event that took place in the city, and not confined within the palace walls. The king believed that performances in city halls accessible to the public were crucial to his internal policy. By the end of the 17th century, a strong tradition of staging ballet and opera performances had developed with the help of court ballets, in which King Louis XIV and his entourage participated. The "Roman" costume of Louis XIV, with its distinct silhouette and set of attributes, became an example of men's stage costume until the late 18th century. It remained a theatrical curiosity and cliché thereafter. The article also sheds light on the costume designers, who were the first professionals in the history of Western European theater to design diverse costumes, scenery and machinery. The article provides detailed information on the main elements of men's and women's costumes, as well as the materials from which they were made. Another popular court entertainment were chivalric carousels where equestrian ballet and theatrical tournaments were combined and the established forms of theatrical costumes were also used. These performances remained popular throughout Europe during the 18th century. Until the Revolution, the court of Louis XIV served as a model for other monarchies in all matters related to etiquette, fashion, lifestyle, and representation.

Keywords: theatre costume, court ballets in France, entertainments at court in the 17th century, Louis XIV, court carousel

Театрализованные представления при французском дворе устраивали еще в XIV веке. Благодаря «итальянским» походам Карла VIII и Франциска I в конце XV — начале XVI веков французская аристократия познакомилась с итальянским искусством и культурой, что только усилило интерес к подобным развлечениям. Особое впечатление произвели празднества в Ферраре, которые французы назвали «раем на земле» [Красовская, 1979, с. 64]. С этого времени итальянских художников, архитекторов, музыкантов, танцовщиков и учителей танцев стали приглашать на службу ко французскому двору.

У итальянцев переняли и маскарад, а танец был его обязательной частью в начале XVI века. Выступление в танцевальных номерах поначалу было привилегией придворных дам, мужчины долгое время оставались только зрителями. Мужским развлечением считались турниры, стилизованные рыцарские поединки, которые символически связывали современность с эпохой рыцарства. Исследователь истории западноевропейского балета В. М. Красовская считает, что благодаря соединению этих двух традиций (заимствованной и унаследованной) к концу XVI века сформировались элементы будущего балетного зрелища [Красовская, 1979, с. 59].

Первый балет под названием «Цирцея, или Комический балет королевы» был поставлен во Франции в 1581 году при дворе Генриха III по случаю свадьбы придворного. Это был новый вид спектакля, который стал синтезом театра, музыки и танца — самых любимых развлечений французов всех сословий, среди которых танец к тому времени занимал первое место [Сидоренко, 2013а, с. 20].

«Слово “балет“ подразумевало здесь спектакль с последовательно развивающимся действием; средствами развития служили слово, музыка, танец» [Красовская, 1979, с. 69]. Эта постановка считается первым полноценным образцом нового жанра, оказавшим влияние на развитие балета даже на его родине, в Италии.

Исследователи дают разные названия жанрам балетов XVII века и по-разному определяют периоды их популярности, но в одном соглашаются: этот вид искусства, объединивший элементы бала-маскарада, оперы, комедии дель арте, пантомимы, драматических спектаклей, прошел путь развития длиной в целый век от королевской забавы до зрелищного и очень эффективного способа транслирования подданным своей политики, а также создания образа монарха. Жанров упоминается много: маскарадные, пасторальные, балеты-трагедии, балеты-комедии, конные балеты или рыцарские карусели, балеты «шиворот-навыворот» и другие. В целом, объединив придворные балеты в три большие группы по времени их постановки, можно заметить, что в конце XVI — первой половине XVII веков преобладали комические представления, их еще называют «буффонадными». В середине века, в 1650–1670-х годах, во время расцвета правления Людовика XIV[1], ставили «героические» балеты на серьезные темы; как правило, с участием короля в главной роли, в образе

1 Людовик XIV (1638–1715), король Франции с 1643 года.

героя древности или Аполлона. А в последние два десятилетия века отдавали предпочтение «музыкальным трагедиям», сочетающим оперное пение и танец в исполнении профессиональных артистов, а король и придворные становились зрителями.

Самые ранние французские балеты напоминали более известные тогда в Европе английские «маски» — комбинации бала, маскарада и театрального спектакля, к постановке которых привлекали профессиональных художников.

Будущий Людовик XIII[2] принимал участие в придворных представлениях еще в детстве, самое раннее его появление на сцене случилось в возрасте пяти лет, по крайней мере, по воспоминаниям современников. Заняв престол, он оставался постоянным участником и зрителем театральных спектаклей. Во время его правления становится популярным «буффонадный балет, который позволяет монарху предстать перед подданными в образах фурий, пьяниц, калек и других персонажей перевернутого мира барочного карнавала... Это целая палитра образов, которые на себя примеряют первые короли из династии Бурбонов, их родственники и придворные» [Сидоренко, 2013а, с. 21].

С именем Людовика XIII, благодаря роману А. Дюма, в массовой культуре связано только одно название театрального представления — «Мерлезонский балет» («Ballet de la Merlaison», буквально «балет дроздования» или «балет об охоте на дроздов»). Это, действительно, был один из пасторальных балетов, посвященный продолжавшейся всю зиму охоте короля в Мерле и сыгранный всего дважды в 1635 году в Руаомоне и в Шантильи. Возможно, автору «Трех мушкетеров» понравилось название, не похожее на названия романтических балетов XIX века и напоминавшее об ушедшей эпохе. Он описывает его скорее не как спектакль, а как бал-маскарад, на котором король и королева танцуют в охотничьих костюмах. И все же, реальный балет представляли на сцене, следуя определенному сюжету. По легенде, король сам написал для него либретто, музыку, был автором декораций и костюмов, исполнил одну из ролей.

Сохранившиеся воспоминания и описания придворных балетов, их значительное влияние на европейскую дворянскую культуру и театр XVII и XVIII веков вдохновляют современных режиссеров, художников и хореографов на попытки реконструкции. В 2011 году Ballet de la Merlaison во Франции попытались восстановить хореограф, режиссер К. Баль и художник Т. Боске. Это была не подробная документальная реконструкция, а скорее фантазия, представление современных художников о театре XVII века. Думается, что наиболее выигрышной тема придворных праздников становится для кинематографа, но здесь главным героем всегда выступает Людовик XIV. Время правления его отца Людовика XIII не так прочно ассоциируется с балетом и театром, но и он использовал этот вид искусства как часть своей политики, для демонстрации подданным своих намерений. Необходимо отметить, что еще в XVI веке, в правление предшественников Бурбонов, династии Валуа,

2 Людовик XIII (1600–1643), король Франции с 1610 года.

двор рассматривал музыкально-драматические представления как средство декларации своих политических взглядов в иносказательной форме: в 1572 году по случаю свадьбы Генриха Наваррского и Маргариты Валуа была поставлена «Защита рая», а в 1573 году в честь прибытия польских послов в Париж был показан «Балет польских послов».

В январе 1617 года 16-летний Людовик XIII в костюме Демона огня танцевал перед придворными в «Балете освобождения Рено», который произвел сильное впечатление благодаря декорациям, костюмам и искусству танцовщиков, в том числе и короля, выступившего на сцене в сольном номере. «Тема для балета, навеянная героической поэмой итальянского поэта XVI века Торквато Тассо “Освобожденный Иерусалим“, была выбрана неслучайно. В его сюжете многие зрители угадали желание юного монарха освободиться от опеки матери, Марии Медичи, регентство которой официально закончилось еще три года назад, и ее окружения» [Сидоренко, 2015б, с. 249].

Художником придворных балетов почти до конца правления Людовика XIII был Даниэль Рабель — живописец, гравер, ботаник и инженер. Он стал автором костюмов к балетам «Освобождение Рено», «Балет фей Сен-Жерменского леса», «Вдова из Бильбао», «Балет замка Бисетр», «Танкред», «Балет Аполлона» и других. В последнем балете в 1620–1621 годах и появляется Аполлон как центральный персонаж, в образах пастуха, музыканта или божества (Ил. 1). Его костюм по набору элементов совпадает с известным костюмом Людовика XIV, немного отличаясь формой юбки и отсутствием парика, он тоже был вышит золотом и очень декоративен. Более известные коллеги Рабеля, работавшие при дворе во второй половине века, наверняка были знакомы с его творчеством, и сделали бога Солнца самым зрелищным образом короля, адаптировав костюм к театральной и бытовой моде своего времени и задачам, которые ставил перед ними Людовик XIV.

Живописцы, которым покровительствовал Людовик XIII, также изображали его в облике Аполлона. Кардинал Ришелье, видя увлечение аристократии разными видами искусства и интерес горожан к театру, старался использовать эту сферу как способ укрепления власти короля и собственного положения. К тому же, покровительство искусствам было одной из обязанностей европейского правителя эпохи барокко. В 1620-е годы спектакли с участием короля и придворных начали устраивать не только в залах Лувра или королевских замков, но и в здании парижской ратуши, где их могли видеть все желающие.

«Благодаря стараниям кардинала-министра Людовик XIII стал первым французским монархом, которого люди искусства, его современники, так высоко вознесли в глазах подданных... Ришелье использовал все — живопись, литературу, архитектуру, драму, танцы, музыку, скульптуру и декоративное искусство — как средство приведения просвещенного общественного мнения к осознанию национального величия, которое было неотделимо от персоны короля. Это значит, что монарх, какими недостатками он ни обладал бы, личностными или физическими, для своих подданных должен был быть



Ил. 1
Анри де Жиссе. Костюм Аполлона для Людовика XIV. «Королевский балет ночи». 1653. Bibliothèque nationale de France, Paris

великим, следовательно, почитаемым. В определенной степени кардинал и “его Людовик XIII“ заложили основу для создания общественного образа королевской власти при Людовике XIV» [Сидоренко, 2015б, с. 253].

Первый выход 14-летнего короля-танцовщика состоялся в «Балете Кассандры» (1651), который давали пять вечеров подряд в театральном зале Пале-Рояля. В том же году в «Балете Бахуса» Людовик XIV танцевал уже шесть ролей: Пьяный жулик со шпагой, Прорицатель, Вакханка, Ледяной человек, Титан и Муза. Главными и самыми значимыми образами были Солнце и Аполлон, способные заменять друг друга. В образе Восходящего Солнца он появился в «Королевском балете ночи» (1653), где также исполнял несколько ролей. Ночь символизировала темные времена военного противостояния с Фрондой, рассвет и появление Солнца — восстановление мира и порядка королевского правления. «Людовик восторжествовал над тьмой мятежной Фронды, в которой участвовали аристократы, поставившие под угрозу абсолютную власть короля. Придворные, сопровождавшие Людовика в танце, демонстрировали остальному двору преклонение перед божественностью монарха» [Барбьери, 2022, с. 53].

Традиция выступать в общедоступных театральных залах была продолжена Людовиком XIV, и каждый раз зрителей собиралось больше, чем мог вместить зал. На одном из спектаклей королева не смогла протиснуться через толпу и ей пришлось уехать, зрители в ложах не всегда могли рассмотреть все, что происходило на сцене, и довольствовались чтением «livret», варианта современной театральной программки. Для «Королевского балета ночи» издали livret, в который наряду с либретто, описаниями сценических и танцевальных движений, музыкой и образами были включены полные списки персонажей и актеров. Программы хорошо продавались и после премьеры спектакля, поэтому были выгодным товаром.

Королевские балеты, как доступные горожанам зрелища, стали событиями светской жизни Парижа.

«В этот день, 23-го числа, в Пти-Бурбон впервые в присутствии Королевы, Его Преосвященства и всего двора танцевали великий “Королевский балет Ночи”... Все было выдающимся: и новизна того, что там изображалось, и великолепие машинерии, великолепие костюмов и грации всех танцоров, так что зрители с трудом могли решить, что из них самое приятное. Наш молодой монарх был не менее узнаваем под своим костюмом, чем солнце, виднеющееся сквозь облака, которые иногда затуманивают свет, но не могут скрыть неповторимый характер сияющего величия, которое выделяло его из других людей...»[3] *(Перевод мой. — О.Н.)* — сообщал о премьере Т. Ренодо в La Gazette de France в 1653 году [Lysgaard, 2019, с. 10].

3 “Ce jour-là, 23, fut dansé dans le Petit-Bourbon pour la première fois, en presence de la Reyne, de Son Eminence, de toute la Cour, le Grand Ballet royal de la Nuit <...> toutes si riches, tant par la nouveauté de ce qui se représente que par la beauté des récits, la magnificence des machines, la pompe superbe des habits et la grace de tous les danseurs, que les spectateurs auroient difficilement discerné la plus charmante si celles où notre jeune monarque ne se faisoit pas moins connoistre sous ses vestmens que le soleil se fait voir au travers des nuages qui violent quelquefois sa lumière, n’en eussent recue un caractère particulier d’eclante majesté, qui en marquoit la difference...”.



Ил. 2
Жан Берен. Эскиз костюма к опере «Тесей».
1677–1678. Тушь, акварель, серебро. Musée du Louvre, Paris

«Такого еще не видали... небо, море и земля, игры, веселье, мир и война... то нападение, то жестокий бой; ведьмы, посещающие шабаш, люди-волки, драконы и монстры; галанты, сплетники, богини, кузнецы, христиане и турки, воры; обезьяны, кошки, карета, костер; ярмарка, бал, балет, спектакль; такие видели чудеса...»[4] *(Перевод мой. — О.Н.)*, — перечисляя возникающие на сцене образы и картины, писал Жан Лоре, французский поэт и журналист, который выпускал еженедельный отчет в стихах о жизни парижского общества в 1650–1665 годах [Lysgaard, 2019, с. 12].

Выступления в общедоступных городских залах король считал важной частью своей внутренней политики. Наставляя дофина, он писал в «Мемуарах»: «Принц и король Франции может рассматривать некоторые вещи не столько как свои собственные развлечения, сколько как развлечения его двора и всего его народа. Если нации, где величие короля состоит в наибольшей степени в том, что его не дозволяется видеть, что может иметь резоны среди душ, привычных к рабству, которыми управляют с помощью страха; но это не есть дух наших Французов и это также далеко от того, чему может научить наша история, ибо если наша монархия имеет некоторую особенность, то это есть свободный и легкий доступ к монарху» [Боссан, 2002, с. 14].

Людовик как будто всегда находился на сцене, не разграничивая бытовое поведение и сценическое, он только менял образы, неизменно возвращаясь к «образу короля». Он безусловно обладал талантом артиста и танцовщика, его манеры, осанка, жесты, походка, речь отличали его от приближенных и других царствующих особ, вызывая восхищение. «...В обществе XVII века, где человек непрерывно участвовал в спектакле, “долг представительства“ предписывает... что чем более высокое положение занимает человек по рождению или по должности, на которую он поднялся, тем более Природа должна быть в нем отшлифована Искусством» [Боссан, 2002, с. 28].

Авторами костюмов и декораций придворных балетов были Анри де Жиссе[5], Жан Берен[6], Джакомо Торелли[7], Карло Вигарани[8] — театральные художники, архитекторы, инженеры, работавшие при дворе Людовика XIV, имена которых известны. Но есть и авторы, чьи имена до сих пор неизвестны. Например, сохранились эскизы костюмов к «Королевскому балету ночи» художника, которого исследователи называют условно «Мастер Балета ночи» (Maitre du Ballet de la Nuit). Другого художника назвали «Мастер химер» (Maitre de Chimeres), он работал в 1660–1680-х годах, сохранились эскизы своеобразных костюмов персонажей комедии дель арте к «Балету



Ил. 3
Жан Берен. Эскиз костюма для герцогини Неверской, которая исполняла роль женщины-мавра в придворном балете. 1679. Тушь, акварель, серебро. Musée du Louvre, Paris

4 “Illec on vid des apareils Qui n’ûrent jamais de pareils, Le Ciel, l’Air, le Mer et la Terre, Les Jeux, les Ris, la Pais, la Guerre...Maint assaut, maint rude combat, Des sorceriers allant au sabat, Loups-garoux, dragons et chimeres, Pluzieurs galans, pluzieurs commeres, Des déesses, des forgerons, Des chrêtiens, des Turcs, des lârons Singes, chats, carosse, incendie, Foire, bal, balet, comédie; On y vid des enchantmens...”

5 Жиссе Анри де (1621–1673) — суперинтендант королевских развлечений, член Академии живописи, автор костюмов придворных спектаклей и празднеств.

6 Берен Жан (1640–1711) — оружейник, декоратор, театральный художник, гравер королевского Кабинета гравюр, камер-художник Людовика XIV.

7 Торелли Джакомо (1608–1678) итальянский инженер, сценограф, изобретатель театральных механизмов; работал во Франции с 1645 по 1661 год.

8 Вигарани Карло (ок. 1623–1713) — итальянский художник, занимал при дворе должности королевского инженера, а затем интенданта королевских удовольствий до 1690 года.

химер» его авторства [Bouffard, 2021]. Всех их — декораторов, архитекторов, специалистов по театральной машинерии, артистов, певцов, танцоров, портных, плотников — объединяло придворное ведомство, Служба королевских удовольствий (Menus Plaisirs du Roi) во главе с герцогом Сент-Эньяном.

Во времена, когда актеры сами придумывали себе костюмы, заботясь больше о яркости и заметности на сцене, чем о соответствии образу и общему замыслу постановки, над придворными спектаклями работал полноценный штат художников и механиков, как это происходит в современных крупных театрах.

Самая большая коллекция эскизов костюмов хранится в Лувре (Musée du Louvre) и включает более ста листов из собрания Э. Ротшильда. В основном это работы Ж. Берена, который был хронологически последним автором костюмов придворных балетов при Людовике XIV. Эскизы французских театральных художников можно найти в Музее Виктории и Альберта (Victoria & Albert Museum) в Лондоне. В Национальной библиотеке Франции (Bibliothèque nationale de France) есть эскизы А. Жиссе, как и подлинные театральные костюмы. Костюмное хранение библиотеки довольно обширно, но подлинников XVII–XVIII веков, сделанных специально для сцены, сохранилось мало — как правило, это бытовая одежда, которая использовалась в театре в своем первоначальном виде или переделывалась. Но один подлинник 1660–1670-х годов, созданный в Службе королевских удовольствий, в библиотеке хранится. Авторство его пока не определено, как и то, для какого исполнителя он предназначался. Такой объем материала для изучения дает возможность проследить основные принципы создания сценического костюма, которыми руководствовались на протяжении ста лет.

Силуэт мужского костюма всегда приталенный, довольно узкая верхняя часть и пышные юбочки разной длины на каркасе, либо штаны до колен, тоже различные по форме (но юбки встречаются чаще); на рукавах и штанинах сосредоточены основные декоративные элементы; и, конечно, кульминация любого костюма — головной убор, как правило, с пышным плюмажем. Костюмы Людовика всегда длиной лишь до середины бедра, чтобы король мог продемонстрировать свои стройные ноги, в то время как бытовая мужская одежда в 1650-е годы не предполагала такой степени обнаженности. Иногда в костюмах придворных балетов угадывается модный силуэт середины XVII века.

Такой костюм получил условное название «римского» (Ил. 2), поскольку имитировал доспехи римского воина. Драматургическую основу балетов часто составляли мифологические сюжеты, поэтому элементы античного костюма, греческого и римского, использовали довольно часто. Художники не стремились к реконструкции, они соединяли разные элементы, исторические и современные, создавая образ.

Самый нижний слой костюма — рубашка, которая могла быть длинной как туника, при этом соответствовала по крою модной рубашке XVII века. Ее рукава обязательно густо крахмалили, благодаря чему они приобретали текстуру бумаги и только так могли сохранять нужный объем. На рубашку



Ил. 4
Жан Берен. Эскиз костюма-машины (африканец верхом на крокодиле) для придворного праздника Людовика XIV. Бумага, тушь, акварель. Musée du Louvre, Paris



Ил. 5
Жан Берен. Эскиз костюма-машины (американский индеец в маске Арлекина верхом на улитке). Конец XVII в.

надевали юбку-бочонок «тоннеле» и поверх нее — «ламбрекен», декоративный элемент, который чаще всего состоял из отдельных полос ткани с разнообразной отделкой. Например, Жиссе любил украшать ламбрекены кисточками. Ламбрекены напоминали кожаные полосы с металлическими украшениями, которые прикрепляли к нижнему краю парадной кирасы воины Древнего Рима. Самая декоративная часть верха «римского» костюма — кираса. Как правило, ее делали из кожи, имитируя металл при помощи металлизированных нитей или муаровых тканей. Кирасу могли укреплять китовым усом, или делать ее менее жесткой, в таком случае она была анатомической и повторяла форму тела. Ее надевали через голову и шнуровали по бокам. Для украшения использовали вышивку, только в конце века Берен стал дополнять ее росписью по ткани, а в XVIII веке это было уже обычной практикой театральных художников. Под юбку надевали короткие шоссы (штаны), похожие на те, что носили в конце XVI века придворные Генриха III и сам король. Они были не видны из-под юбки до колен, и при этом не мешали танцевать. Изображений не сохранилось, но записи в книгах портных Службы королевских удовольствий сообщают о тканях (тафте) на шоссы для маскарадного костюма [Bouffard, 2021]. Шоссы набивались конским волосом, чтобы поддерживать объем и форму верхней юбки. Обувью служили туфли или зашнурованные сапоги. Чулки, туфли с каблуками, парик, галстук-кравat[9] и сама нижняя рубашка выглядели вполне современно для середины XVII века, как и силуэт мужского костюма в целом. Невозможно было выйти на сцену с обнаженными ногами или без парика. Театральный костюм позволял обнажать только то, что можно было обнажать в соответствии с бытовой модой. Головными уборами служили шлем или шляпа с плюмажем.

Мужской «римский» костюм — парадная форма балета, для финального большого выхода, для которого всех танцовщиков одевали одинаково. Он довольно удобен для танца, но в драматическом спектакле, где ширина юбки не имеет значения, выглядел комично, особенно к середине XVIII века в представлениях трагедий.

Основой женского костюма, парного мужскому «римскому», тоже была рубашка, длинная, ниже колен, на нее надевали короткую нижнюю юбку, потом нижнюю юбку под платье, которая была видна, особенно если платье было распашное. Юбка платья могла выглядеть как тоннеле в мужском костюме, это был самый верхний слой. У платьев были корсетные лифы, укрепленные китовым усом. Отдельные корсеты не использовали. Поверх платья могли надевать драпированные рукава. Драпировки часто украшали и бытовое платье того времени.

Для костюмов выбирали ткани и материалы с блестящими или глянцевыми поверхностями, поскольку они выигрышно смотрелись при свечах: атлас, парча, металлизированные нити, металлические бусины и пуговицы сверкали и переливались.

9 Мужской шейный платок — белая широкая лента без украшений или с кружевными оборками на концах.



Ил. 6
Карло Вигарани. Сцена из оперы «Тесей». 1675. По гравюре Фр. Шово. Cabinet des Estampes, Paris

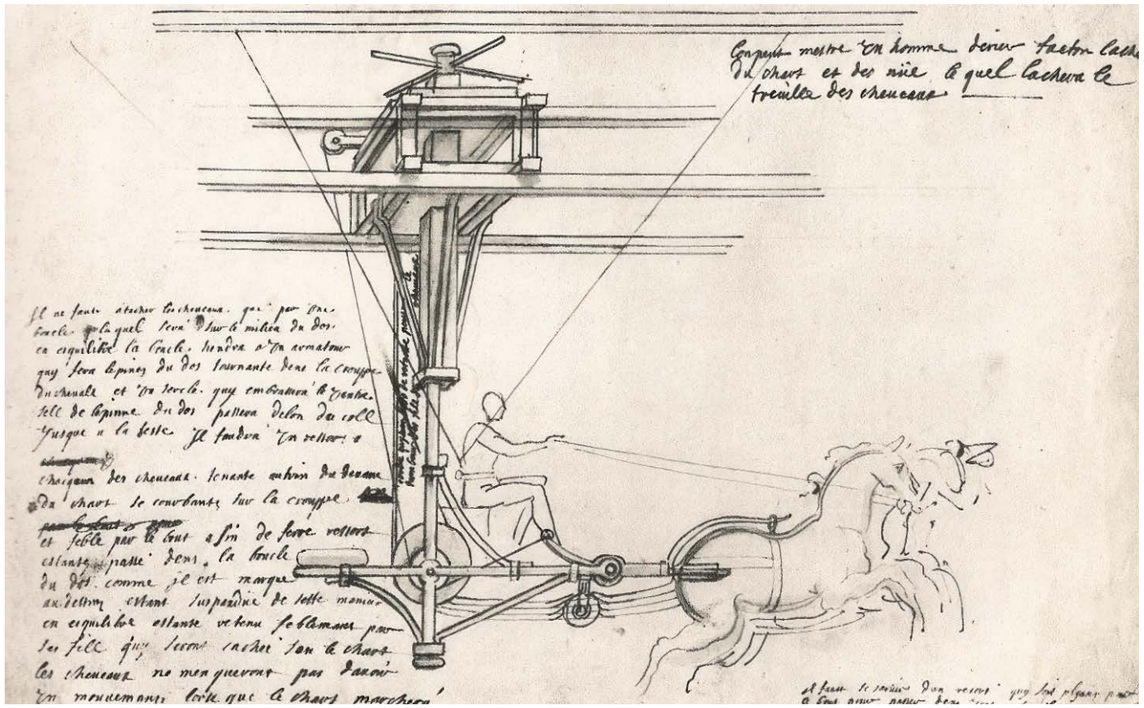
Поскольку женщинам запрещено было выходить на сцену за плату, в качестве актрис и танцовщиц выступали либо аристократки, придворные дамы (Ил. 3), либо девочки-подростки, за которых платили их родителям, то есть правило соблюдалось формально. В балете «Триумф любви» 1681 года впервые с разрешения короля женские роли играли профессиональные взрослые женщины-танцовщицы. С этого момента запрет считался отмененным. До этого распоряжения, если на эскизе женского костюма юбка закрывала ноги и соответствовала длине бытового модного платья, роль скорее всего исполняла аристократка, если юбка короткая — мужчина-танцовщик в женской роли или девочка.

Театральные костюмы «благородных» артистов-придворных были вышиты настоящим золотом и серебром, усыпаны подлинными драгоценными камнями и были очень дорогостоящими, хотя в то время в театре активно использовали имитации, и даже их производство было хорошо организовано. Стразы справлялись с задачей прекрасно — мерцали в свете свечей и переливались разными цветами.

Созданные Жиссе и Береном костюмы были довольно разнообразны. В балетах могли изображать представителей других народов, иногда экзотических для французов — условных дикарей, индейцев, более знакомых турок, мавров, соседей-испанцев. Как и современные художники, авторы костюмов к балетам пользовались справочным и иконографическим материалом, доступным в то время. В их распоряжении могли быть сборники гравюр, иллюстрированные справочники, такие как: «Recueil de la diversité des habits» (1567, автор — François Desprez), «Costumes italiens, grecs et turcs» (1580, автор неизвестен), «Habitus Variarum Orbis Gentium» (1581, автор — Жан-Жак Буассар).

Художники использовали в костюме исторические для того времени элементы, чтобы намекнуть на определенную эпоху. Например, разрезы в качестве отделки, которые отсылали к Возрождению. Особенно интересны костюмы-машины — соединение платья и бутафории или даже театральной машины. Американский индеец выезжал на сцену верхом на огромной улитке, африканец — на крокодиле (Ил. 4). На эскизе показано, каким образом осуществлялись эти передвижения: ноги, которые видели зрители, были бутафорскими, а тело артиста ниже пояса помещалось внутри конструкции, благодаря чему она и двигалась (Ил. 5). Или артиста помещали внутрь костюма чудовища, и он должен был лить воду из его пасти во время представления.

Машинерия использовалась самая современная (Ил. 7). В 1659 году итальянский декоратор К. Вигарани построил в Тюильри театр, оснащенный всеми механическими новинками (Ил. 6). В 1661 году ему было поручено создание «Балета нетерпения», в котором король должен был исполнить роль Юпитера. В Галерее живописи Лувра Вигарани готовил декорации, но в ночь перед представлением случился пожар и вся работа декораторов была уничтожена. «Карло Вигарани был чрезвычайно подавлен. Он даже носил траур по несостоявшемуся торжеству, украсив свою шляпу черными



Ил. 7
Жан Берен. Колесница «Фаэтона». Archives Nationales, Paris

перьями. Король проявил великодушие, всячески стараясь поддержать своего слугу. Спектакль все-таки состоялся...» [Филимонова, 2013, с. 86].

Известно, что придворные художники жили в Лувре. Жан Берен, например, в 1680-х годах занимал несколько комнат в части дворца со стороны набережной Сены, которая оставалась дольше всех освещена дневным светом. Летом в течение дня он работал больше, чем зимой, и у него была кошка, которая оставила следы своих лап, испачканных краской, на одном из эскизов [Bouffard, 2021].

Во второй половине XVII века во Франции производят все предметы модного быта: ткани, мебель, аксессуары, все виды отделок для костюма, ювелирные изделия, посуду и т. д. Практика заказов из других стран начинает активно развиваться. Французские театральные костюмы в это время тоже были лучшими в Европе, поэтому европейские королевские дворы заказывают в Париже и наряды для модного развлечения — «рыцарских каруселей», сочетания театрализованного конного балета и спортивных состязаний. Подлинники «карусельных» костюмов, предположительно сшитых на заказ во Франции, можно увидеть в музеях Дании (Rosenborg) и Швеции (Nationalmuseum, Livrustkammaren).

Рыцарские турниры были любимым развлечением европейских королей и их дворян до 1559 года, когда во время такого турнира, устроенного ради забавы, был смертельно ранен французский король Генрих II. Во Франции после этого трагического происшествия турниры были запрещены. В XVII столетии о турнирах вспомнили, но не для того, чтобы сражаться в настоящих поединках, а чтобы использовать красивую тему рыцарства, благородного соперничества, для создания образа короля как наследника галантных героев средневекового романа.

«...Принято считать, что именно от итальянского “carro” — “колесница” — возникло слово “carrousel”, которым называли турниры-состязания в искусстве верховой езды и ловкости с участием нарядно убранных экипажей. Новые, мирные, забавы пришли на смену кровавым турнирам Средневековья при европейских дворах» [Ренне, 2014, с. 10–11]. Самая известная карусель состоялась в 1662 году в Париже. Сценарий для карусели писали заранее, репетировали представление, распределяли роли, готовили костюмы, которые по форме и набору элементов повторяли театральный костюм. Людовик XIV выступал в роли Римского императора. Помимо древних римлян придворные были одеты турками, персами, американскими индейцами. Это был последний большой праздник, который видели парижане. Два года спустя другое знаменитое зрелище «Забавы волшебного острова» состоялось уже в Версале, куда переехал король и весь двор, отдалившись от своих подданных. Праздники на природе, среди аллей, фонтанов и каналов парка не были ограничены пространством сцены или зала, что давало больше возможностей постановщикам и участникам.

Подобные представления (театрализованные рыцарские турниры) в течение XVIII века оставались популярными по всей Европе. До революции двор Людовика XIV оставался образцом для других монархий, прежде



Ил. 8
В. Эриксен. Портрет Г. Г. Орлова. После 1766. Холст, масло. Государственный Эрмитаж

всего во всем, что касалось этикета, моды, образа жизни и репрезентации. В 1775 году средневековый турнир был устроен в честь Марии-Антуанетты, на нем «рыцари» в полном облачении сражались по-настоящему. Король Швеции Густав III провел несколько турниров и каруселей при дворе в 1776–1785 годах, сам активно в них участвуя, — он писал сценарии празднеств, исполнял одну из ролей и даже помогал создавать костюмы [Ribeiro, 2000, с. 259].

В 1766 году карусель состоялась и в Санкт-Петербурге на Дворцовой площади. В Эрмитаже сохранились портреты братьев А. Г. и Г. Г. Орловых и А. П. Шереметьевой в карусельных костюмах. А. Г. Орлов одет в турецкое платье, а его брат изображен в традиционном уже к тому времени «римском» костюме, в каком выходил на сцену Людовик XIV (Ил. 8). На графине Шереметьевой — вариант женского театрального (в этом случае — карусельного) костюма. Екатерина II, устраивая грандиозное зрелище, приглашала именитых гостей со всей Европы и, стараясь представить свой двор равным самому блестящему и легендарному двору короля Франции, использовала в том числе и костюм для достижения своих целей — доказать право на престол и занять достойное место среди европейских монархов, к чему стремился и сам Людовик XIV в начале правления.

«Римский» костюм в европейском театре прожил долгую жизнь и настолько прочно закрепился на сцене, что актеры середины XVIII века не могли представить, как иначе можно одеться для сцены (Ил. 9). Он стал своего рода театральной униформой, хотя выглядел уже старомодно и комично. Чтобы сломать традицию, понадобились авторитет и настойчивость Вольтера, который потребовал соответствия костюмов времени действия пьесы и характерам персонажей, по крайней мере в своих пьесах. Но полностью отказаться от «бочонков» и «плюмажей» смогли только после революции 1789 года, которая разрушила «régime ancien»[10] и все его символы.

10 Старый режим.



Ил. 9
Jean-Louis Fesch. Актеры театра Комеди Франсез Бризар и Лекен в спектакле «Ифигения в Авлиде». Вторая половина XVIII в. Comedie-Francaise, Paris

Библиография

Барбьери, Д. (при участии Мелиссы Тримингэм) (2022). *Костюм как часть сценического действа. Материальность, культура, тело.* Пер. с англ. Т. Пирусской. М.: Новое литературное обозрение.

Боссан, Ф. (2002). *Людовик XIV, король-артист.* М.: Аграф.

Красовская, В. М. (1979). *Западноевропейский балетный театр: очерки истории.* М.: Искусство.

Ренне, Е. П. (2014). *С АЛФЕЕВЫХ — НА НЕВСКИЕ БРЕГА. Карусельные портреты Григория и Алексея Орловых.* СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа.

Сидоренко, М. А. (2013а). *Эволюция форм репрезентации королевской власти во Франции: на материале придворного балета Людовика XIV.* Автореферат дис. кандидата исторических наук: 07.00.03 [Место защиты: Нац. исслед. Том. гос. ун-т]. Томск. ЭБ РГБ. URL: https://viewer.rsl.ru/rsl01005532700 (дата обращения: 27.06.2024).

Сидоренко, М. А. (2015б). *Буффонадный балет Людовика XIII и репрезентативная политика кардинала де Ришелье* // Средние века: исследования по истории Средневековья и раннего Нового времени. Вып. 76 (1–2) / Ин-т всеобщей истории РАН. М.: Наука.

Филимонова, Ю.А. (2013). *Традиции театральных постановок на пленэре при дворе Людовика XIV* // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15, Искусствоведение / Электронная версия статьи доступна на сайте журнала «Вестник Санкт-Петербургского университета». URL: https://artsjournal.spbu.ru/article/view/2347/2174 (дата обращения: 22.02.2022).

Bouffard, M. (2021). *S'habiller pour la scène dans les années 1660* // Conférence du Louvre. URL: https://www.louvre.fr/louvreplus/video-s-habiller-pour-la-scene-dans-les-annees-1660?autoplay (дата обращения: 27.06.2024).

Lysgaard, S. C. (2019). *Ballet De La Nuit: Staging The Absolute Monarchy of Louis XIV*. A Thesis: In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. San Jose: San José State Univer. URL: https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8554&context=etd_theses (дата обращения: 22.01.2024).

Ribeiro, A. (2000). *The Gallery of Fashion.* L.: National Portrait Gallery.

Список иллюстраций

Ил. 1. Анри де Жиссе. Костюм Аполлона для Людовика XIV. «Королевский балет ночи». 1653. Источник изображения — Bibliothèque nationale de France, Paris. URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502200s/f1.item (дата обращения: 27.06.2024)

Ил. 2. Жан Берен. Эскиз костюма к опере «Тесей». 1677–1678. Тушь, акварель, серебро. Источник изображения — Musée du Louvre, Paris. URL: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020553569 (дата обращения: 27.06.2024)

Ил. 3. Жан Берен. Эскиз костюма для герцогини Неверской, которая исполняла роль женщины-мавра в придворном балете. 1679. Тушь, акварель, серебро. Источник изображения —Musée du Louvre, Paris. URL: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020553564 (дата обращения: 27.06.2024)

Ил. 4. Жан Берен. Эскиз костюма-машины (африканец верхом на крокодиле) для придворного праздника Людовика XIV. Бумага, тушь, акварель. Источник изображения — Musée du Louvre, Paris. URL: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020554398 (дата обращения: 27.06.2024)

Ил. 5. Жан Берен. Эскиз костюма-машины (американский индеец в маске Арлекина верхом на улитке). Конец XVII в. Бумага, тушь. Источник изображения — Musée du Louvre, Paris. URL: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020556793 (дата обращения: 27.06.2024)

Ил. 6. Карло Вигарани. Сцена из оперы «Тесей». 1675. По гравюре Фр. Шово. Cabinet des Estampes, Paris

Ил. 7. Жан Берен. Колесница «Фаэтона». Archives Nationales, Paris

Ил. 8. В. Эриксен. Портрет Г. Г. Орлова. После 1766. Холст, масло. Государственный Эрмитаж. Источник изображения — Ренне Е. П. (2014). С АЛФЕЕВЫХ — НА НЕВСКИЕ БРЕГА. Карусельные портреты Григория и Алексея Орловых. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2014. С. 9

Ил. 9. Jean-Louis Fesch. Актеры театра Комеди Франсез Бризар и Лекен в спектакле «Ифигения в Авлиде». Вторая половина XVIII в. Comedie-Francaise, Paris

References

Barbieri, Donatella (with a contribution from Melissa Trimingham). (2017). *Kostyum kak chast stsenicheskogo deystva. Materialnost. kultura. telo* [Costume in Performance. Materiality, Culture and the Body]. London: Bloomsbury Academic.

Beaussant, Philippe (1999). *Louis XIV, artiste.* Paris: Payot. [In French]

Bouffard, Mickaël (2021). *S'habiller pour la scène dans les années 1660* // Conférence du Louvre. URL: https://www.louvre.fr/louvreplus/video-s-habiller-pour-la-scene-dans-les-annees-1660?autoplay (access date: 27.06.2024).

Filimonova, Yuliya (2013). *Traditsii teatralnykh postanovok na plenere pri dvore Lyudovika XIV* [Traditions of theatrical productions in the open air at the court of Louis XIV] // Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 15, Art history. An electronic version of the article is available on the website of the journal "Vestnik of Saint-Petersburg University". URL: https://artsjournal.spbu.ru/article/view/2347/2174 (access date: 22.02.2022). [In Russ.]

Krasovskaya, Vera (1979). *Zapadnoyevropeyskiy baletnyy teatr: ocherki istorii* [Western European Ballet Theater: Essays on History]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Lysgaard, Sarah Curtis (2019). *Ballet De La Nuit: Staging The Absolute Monarchy of Louis XIV.* A Thesis: In Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Master of Arts. San Jose: San José State Univer. URL: https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=8554&context=etd_theses (access date: 22.01.2024).

Renne, Elizaveta (2014). *S ALFEYEVYKH — NA NEVSKIye BREGA. Karuselnyye portrety Grigoriya i Alekseya Orlovykh* [FROM THE BANKS OF THE ALFEIOS TO THE BANKS OF THE NEVA. Carousel Portraits of Grigory and Alexey Orlov]. St. Peterburg: The State Hermitage Publishers. [In Russ.]

Ribeiro, Aileen (2000). *The Gallery of Fashion.* Leningrad: National Portrait Gallery.

Sidorenko, Maxim (2013a). *Evolyutsiya form reprezentatsii korolevskoy vlasti vo Frantsii: na materiale pridvornogo baleta Lyudovika XIV* [The evolution of forms of royal power representation in France with a focus on court ballet during the reign of Louis XIV]. Synopsis of PhD dissertation, world history: 07.00.03 [Place of defense: National Research Tomsk State University]. Tomsk. EB RSL. URL: https://viewer.rsl.ru/rsl01005532700 (access date: 27.06.2024). [In Russ.]

Sidorenko, Maxim (2015b). *Buffonadnyy balet Lyudovika XIII i reprezentativnaya politika kardinala de Rishelye* [The slapstick ballet of Louis XIII and the representative politics of Cardinal de Richelieu] // Middle Ages: studies in the history of the Middle Ages and early modern times. Vol. 76 (1–2) / Institute of World History RAS. Moscow: Nauka. [In Russ.]

испанский театр кукол в Севилье XVII века

Е. А. АРТАМОНОВА

Московский физико-технический институт (национальный исследовательский университет), 141701, Россия, Московская обл., Долгопрудный, Институтский пер., д. 9
Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ, 125375, Россия, Москва, Козицкий пер., д. 5
artamonova.ea@mipt.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-170-185

Аннотация

В истории мирового театроведения сложилась традиция помещать театр кукол в отдельное направление искусства, изолируя его от текущего театрального процесса. Если открыть статью Б. В. Голдовского «Театр кукол» в современной «Большой советской энциклопедии», то уже из определения очевидно, что театр кукол относится к театральному искусству. В традиции западного и отечественного театроведения принято рассматривать историю сквозь призму биографий авторов, вплетенных в канву исторического контекста, а также сохранившихся текстов пьес. Отталкиваясь от этого метода, минуя исторические документы, на протяжении столетий складывалась картина становления профессионального театра. С развитием компьютерных технологий начался процесс цифровизации архивов, появилась возможность работать с документальными первоисточниками. Именно поэтому необходимо заново уточнять и дополнять уже имеющиеся сведения, чтобы получить правильное представление об истории мирового театра, безусловно влияющей и на современный театральный процесс. Испанский театр кукол, к большому сожалению, тоже исключили из учебных пособий, хотя на протяжении всей истории театра кукольные спектакли аккомпанировали представлениям в корралях и пользовались не меньшим успехом у публики. Центром развития театра кукол в XVI веке стала Севилья, переживавшая Золотой век театральной культуры. Благодаря успешному завершению процесса оцифровки архивов, на основании первоисточников можно реконструировать театр кукол и сравнить его с современными аналогами. Поскольку в отечественном театроведении не существует монографий по испанскому театру кукол, целью статьи является привлечение внимания к актуальности проблемы и прояснению ключевых моментов на примере реконструкции спектакля труппы В. Коломера в Коррале Монтерия в Севилье XVII века.

Ключевые слова: театр кукол, испанский театр XVII века, театральная культура Севильи, Корраль Монтерия

spanish puppet theater of 17th century seville

EKATERINA A. ARTAMONOVA

Moscow Institute of Physics and Technology (National Research University), 141701, Russia, Moscow region, Dolgoprudny, Institutsky Lane, 9
State Institute for Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation, 125375, Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
artamonova.ea@mipt.ru

Для цитирования: Артамонова Е. А. Испанский театр кукол в Севилье XVII века // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 170–185

Abstract

In the history of world theater studies, there has been a tradition of identifying puppet theater as a separate art direction, isolating it from the current theatrical process. If you open the article by B. V. Goldovsky's "Puppet Theater" in the modern "Great Soviet Encyclopedia", then from the definition it is obvious that puppet theater belongs to theatrical art. In the tradition of Western and domestic theater studies, it is customary to view history through the prism of the biographies of authors woven into the fabric of the historical context, as well as the surviving texts of plays. Based on this method, bypassing historical documents, over the centuries a picture of the formation of professional theater has emerged. With the advent of computer technology and the beginning of the process of digitization of archives, it became possible to work with documentary primary sources. That is why it is necessary to re-clarify and supplement existing information in order to have a correct understanding of the history of world theater, which certainly influences the modern theatrical process. Spanish puppet theater, unfortunately, also became an exception from teaching aids, although throughout the history of the theater, puppet shows accompanied performances in the Corrals and enjoyed no less success with the public. The center of development of puppet theater in the 16th century was Seville, which was experiencing the Golden Age of theatrical culture. Thanks to the successful completion of the archive digitization process, based on primary sources, it is possible to reconstruct the puppet theater and compare it with modern analogues. Since there are no monographs on Spanish puppet theater in Russian theater studies, the purpose of the article is to draw attention to the relevance of the problem and clarify key points using the example of the reconstruction of the performance of the troupe of V. Colomer in the Monteria Corral in Seville in the 17th century.

Keywords: puppet theater, Spanish theater of the 17th century, theatrical culture of Seville, Monteria corral

В исследованиях по истории западноевропейского театра сложилась традиция рассматривать кукольный театр как самостоятельное направление зрелищных форм искусства, вне контекста театральной культуры. В то же время нельзя отрицать тот факт, что развитие театра кукол происходило параллельно с развитием других форм. Испанский театр кукол не стал исключением. Его словно никогда и не было, хотя он все время находился в тесном взаимодействии с иными типами театра.

Долгое время тиражировалась идея о том, что спектакль театра кукол в Испании показывал только религиозные пьесы и был полностью подчинен церкви, поэтому его не рассматривали как отдельное явление. В 1957 году английский ученый Дж. Варей опубликовал в Мадриде монографию «История кукол в Испании. От истоков до середины XVIII века» [Varey, 1957], а в 1972 году очень ограниченным тиражом вышел сборник документов по истории театра кукол «Театр кукол и другие популярные развлечения в Мадриде 1758–1840» [Varey, 1972]. Оба издания являются уникальными и на букинистическом рынке до сих пор ценятся на вес золота.

Благодаря завершению первого этапа процесса оцифровки библиотек и архивов проекта «Цифровая испаноязычная библиотека» (Biblioteca Digital Hispánica), начавшегося еще в 2008 году в Севилье, многие документы, ранее практически не привлекавшиеся к исследованиям по истории театра, теперь стали общедоступны. Следовательно, отталкиваясь от первоисточников, можно во многом скорректировать, подтвердить или уточнить данные по истории испанского театра.

Согласно Дж. Варею, театр кукол пришел в Испанию из Франции, откуда в свою очередь перекочевал из Италии благодаря хугларам. Документально слово «хуглар» зафиксировано в 1116 году и было синонимом слова актер. Хуглар должен был уметь играть на разных музыкальных инструментах, сочинять на ходу стихи, показывать пантомиму, фокусы и работать с куклами (ser titiritero). В 1275 году Альфонсо X приказал отделить кукольников от хугларов [Juan de Mariana, 1971, p. 180].

В Севилье в конце XVI века были введены строгие правила показа представлений. Во-первых, количество театров в городе было ограничено до пяти (Корраль Атарасан, Корраль Доньи Эльвиры, Корраль Колисео, Корраль Монтерия, Корраль Сан Педро)[1]. Во-вторых, для получения лицензии на показ представлений надо было направить специальное прошение главе города. Таким образом, актерская труппа, получив лицензию, закреплялась за определенным корралем и на ближайший сезон знала график своих выступлений. Пока остается вопросом, подавали ли хуглары отдельные прошения на представление с куклами и без кукол. Однако документально

1 Корраль — внутренний двор, образованный стенами соседних домов и приспособленный для показа театральных представлений. В Мадриде первыми дворами-корралями, где стали устраивать театральные представления, оказались дворы госпиталей. В Севилье, как и в других испанских городах с регулярной и плотной застройкой, возводить отдельное театральное здание было довольно сложно. Единственным выходом стало использование (по примеру мадридских братств) пространства внутренних дворов (корралей). По сути, в названии каждого севильского корраля скрыто имя владельца помещений или наименование территории, на которой он располагался.

подтверждается факт, что у многих гастролировавших театральных трупп были куклы, которыми активно заменяли «живых» актеров в те периоды, когда театральные представления запрещались по разным причинам. Этот этап развития испанского театра хорошо задокументирован, поскольку Севилья была торгово-экономическим центром, а поэтому постепенно создавала механизм каталогизации всех поступающих сведений не только внутри страны, но и на новых территориях Латинской Америки[2].

Выступления кукольников проходили вперемежку с номерами, где участвовали дрессированные обезьянки, речь которых как бы озвучивали сами актеры, говоря другим голосом. Сохранилось немало примеров средневековой иконографии, где представлены выступления с дрессированными животными.

Одним из первых литературных упоминаний такого сосуществования является сценка из XXV главы второй части «Хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского», когда на постоялый двор приходит маэсе Педро с обезьянкой-прорицательницей и ретабло (синоним театра кукол)[3]. Дон Кихот, ничего не слышавший ни о знаменитом хугларе, которого узнает хозяин, ни о кукольном театре, начинает задавать обезьянке вопросы, ответы на которые дает маэсе Педро (Ил. 1). Затем героев приглашают на постоялый двор, чтобы посмотреть представление. В главе XXVI М. Сервантес весьма детально описывает устройство театра кукол того времени на примере спектакля «Освобождение Мелисендры» [Сервантес, 2004, с. 245–255]. Сценку разыгрывают два актера: собственно хуглар, управлявший куклами, и его помощник, мальчик, объясняющий, что происходит на сцене, то и дело обращающий внимание зрителей на конкретные детали[4]. При этом маэсе постоянно делает замечания мальчику, который, по его мнению, неправильно комментирует действие. В конце представления Дон Кихот полностью разрушил театр кукол, очевидно, оставив маэсе Педро без работы (Ил. 2). М. Сервантес еще не раз обращался к театру кукол в своих произведениях, в частности в «Театре чудес» и «Плутовке Хустине», что подтверждает популярность такого рода представлений[5].

В XVII веке понятие «театр кукол», прошедшее долгий путь, постепенно оформляется в документах терминологически. Следует отметить, что именно в 1608 году появляется документ под названием «Театральный регламент» (Reglamento teatral)[6], претерпевший несколько редакций в 1615 и 1641 годах

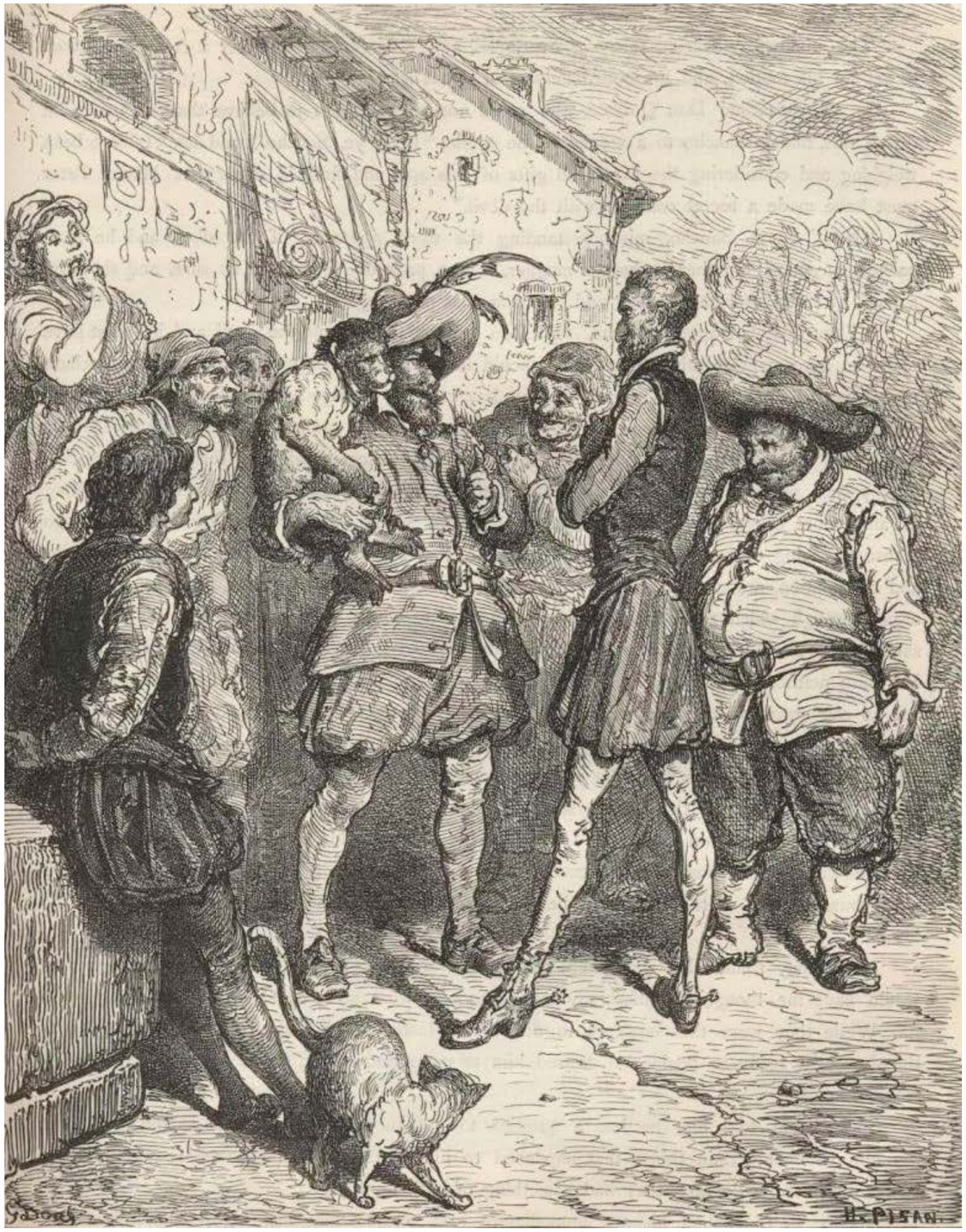
2 Именно поэтому муниципальный архив города (Archivo Municipal de Sevilla) и индийский архив (Archivo de Indias) являются основными первоисточниками по истории страны в целом и по истории становления театра в частности.

3 В русском переводе Н. М. Любимова театр кукол маэсе Педро называют по русской традиции «раёк». В оригинальном тексте М. Сервантеса на испанском языке употребляется слово ретабло (retablo). Поскольку на момент подготовки издания в 1953 году в России не было известных переведенных исследований по истории испанского театра кукол, в настоящее время данный термин является устаревшим и не совсем точным, что подтверждает источник [Голдовский, 2004, с. 326].

4 Отдельного термина для мальчика-помощника в театроведении пока не выработано.

5 Обе пьесы переведены А. Н. Островским и опубликованы в томе XI полного собрания сочинений в период с 1865 по 1879 год.

6 Современный исследователь А. Н. Пухалев переводит Reglamento teatral как «Законоуложение о театрах». Следует отметить, что единого перевода в театроведении пока не выработано. См.: Пухалев, А. Н. (2017). *Исторические этапы правового регулирования продюсерской деятельности в России и европейских странах* // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. № 3 (50). С. 7.



Ил. 1
Г. Доре. Ретабло маэсе Педро. 1863



Ил. 2
Ф. де Пойли. Ретабло маэсе Педро. 1724

[Shergold, N. D. & Varey, J. E, 1971, p. 3][7]. В нем с юридической точки зрения четко фиксируются взаимоотношения между труппами и местными властями: определяется порядок предварительного этапа отбора трупп, появляются правила предварительного рецензирования текстов представлений, устанавливается механизм получения лицензии на определенный вид деятельности, закрепляются права каждого участника договора, а также права автора, у которого покупали текст для представления (авторские права). Вместе с «Регламентом» вводится новая должность «протектор комедий» (protector de comedias). Он назначался королем и был членом Городского совета. Если у трупп не было главы (руководителя), то протектор его утверждал. В 1615 году в Севилье официально протектором было зафиксировано 12 трупп. Кроме него лицензию подписывал также секретарь Городского совета.

После заключения контракта с руководителем труппы протектор утверждал список актеров, а параллельно руководитель труппы подписывал контракт с автором произведения, чтобы после закрепления состава труппы утвердить репертуар и заключить контракты с арендаторами корралей (либо составить план выступлений в корралях других городов и утвердить его у протектора). На кукольные представления не распространялись никакие запреты, спектакли играли даже во время Пасхи. Давать представление можно было не только в корралях, но и в любых других местах, которые оговаривались в лицензии.

Анализируя дошедший до наших дней корпус документов городского архива Севильи, необходимо сказать о том, что уже в XVII веке актерские труппы не делились на кукольников и актеров [Archivo Histórico Provincial de Sevilla]. Даже с юридической точки зрения приобретать две лицензии на постановки было весьма накладно. Постоянный конфликт института театра с религиозными деятелями того времени регулярно приводил к отмене представлений и отзыву лицензий. Тогда находчивые руководители актерских трупп давали те же самые представления, на которые ранее получили разрешения, но с участием кукол, пользуясь нотариальным упущением в утвержденном «Театральным регламентом» тексте договора — фактом, что играть могут «живые» актеры, а кукла под это понятие не подпадает.

До XVII века театр кукол в Испании назывался по-разному — иногда по выстроенным подмосткам сцены (ретабло, королевская машина), иногда по наименованию исполнителя (хуглар, маэсе, автор труппы). С начала XVII века в юридических документах закрепляется термин «королевская машина» (maquina real).

Испанский исследователь Ф. Корнехо считает, что доподлинно понять, почему так произошло, уже не представляется возможным. Во-первых, само слово «maquina», по всей вероятности, могло относиться не только к переносному театральному механизму, но и к механизированным куклам. В Испании долгое время не было отдельного производства кукол: их закупали

7 Поскольку самого текста «Театрального регламента» пока нет в открытом доступе, он цитируется по сборнику опубликованных документов.

и привозили из других стран. Во-вторых, слово «королевский» могло говорить как о месте проведения представлений (королевский дворец), так и о представлении очень высокого качества с использованием большего количества аудиовизуальных эффектов (живой музыки и дорогостоящих фейерверков). В-третьих, есть версия, что слово «real» (дословно — «реальный») воспринималось как обрыв связи с традиционными испанскими театрами-корралями, так как в 1640 году под чутким руководством флорентийского архитектора Козимо Лотти на территории королевского дворца Буэн-Ретиро был построен новый театр «Королевский Колисео». Сцена на итальянский манер настолько приживется в Испании, что с того времени большинство театров будут возводиться согласно итальянскому образцу, и постепенно слово «корраль», которое дословно переводится как «скотный двор», уйдет из наименования театров.

Анализируя сохранившиеся документы севильских архивов, напрашивается вывод о том, что лицензию на показ представлений с куклами получали регулярно (ежегодно). Это свидетельствует о популярности такого рода представлений у публики, причем не только на территории Испании, но и в испанских колониях на территории Латинской Америки, сведения о которых фиксировались и хранились в архивах Севильи вплоть до начала XIX века.

Сам спектакль состоял из нескольких частей: пролог, три акта, танцы, энтремес, которая заканчивалась пародийной сценкой на бой быков. Все это проходило под музыкальное сопровождение. В XVII веке труппа состояла из пяти-десяти кукловодов, которых называли «мастерами машины» (maestro maquinista), так как за кукольным театром уже документально закрепился термин «королевская машина». Иногда к ним присоединялись профессиональные акробаты и канатоходцы. Пока остается под вопросом, присутствовал ли во время представления сам арендатор, отвечавший за эксплуатацию корраля.

Следует особо отметить, что выступать каждому желающему с куклами не разрешали, что также зафиксировано документально. Например, один из самых цитируемых примеров — случай, когда мясники приобрели кукольный театр и просили дать разрешение на показ представлений, на что получили отказ. Это говорит о том, что актерское ремесло постепенно становится отдельной профессией, а совмещение двух профессий (как это было в XVI столетии) в веке XVII было невозможно.

Впервые о репертуаре театра написал испанский исследователь Н. Кортес в книге «Театр в Вайядолиде», где утверждал, что в основе представлений театра кукол лежало всего 8 сюжетов, которые преобразовались в 19 комедий [Cortés, 1923, p. 47]. Другой историк театра, Дж. Варей, делит репертуар театра кукол на три вида: комедии плаща и шпаги, исторические сюжеты (включая библейские и евангельские) и магические (волшебные) сюжеты [Varey, 1957, p. 35]. По мнению современного исследователя театра кукол Ф. Корнехо — исходя из оцифрованных на данный момент первоисточников, в репертуаре театра кукол было 13 комедий о святых, 4 комедии

плаща и шпаги, 1 историческая комедия и 1 комедия магическая [Cornejo, 2006, p. 16].

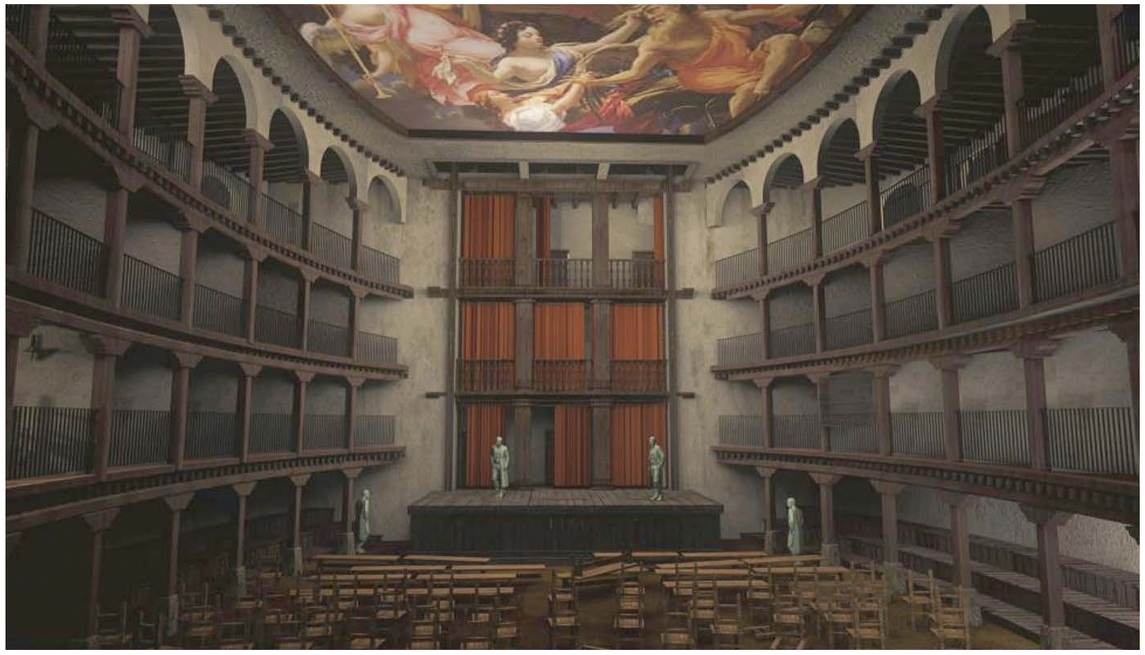
Дж. Варей утверждает, что жанровое деление в испанском кукольном театре достаточно условно [Varey, 1957, p. 252]. Сохраняется единая структура, а в одном представлении все названные жанры могут смешиваться. Есть лишь сквозная линия, представленная одним персонажем, который рассказывает историю своей жизни, вплетенную в канву важных исторических событий.

Из сохранившихся источников доподлинно известно, что в Севилье кукольные представления проходили в Коррале Монтерия. Это был грандиозный проект встроенного во внутренний двор королевского Алькасара многоэтажного театрального пространства овальной формы. Архитектор Андрес де Овьедо возводил здание специально к приезду короля Филиппа IV, чтобы он мог смотреть представления из собственной ложи (Ил. 3).

Первый документально зафиксированный спектакль с куклами в Севилье был показан 30 марта 1631 года в Коррале Монтерия труппой Валентина Коломера, о чем сохранились сведения в специальном прошении: «Валентин Коломер, автор королевской кукольной машины, уведомляет его Высочество, что приехал давать представление в Коррале Монтерия» [Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 280][8]. На следующий день после получения лицензии на показ представления, он заключил контракт с Хуаном Карридо, чтобы тот помогал с «рекламой» (ходил по улице с дульсайной[9] и зазывал всех на представление), а также работал над шумовым сопровождением спектакля.

В 2018 году испанский исследователь театра кукол Ф. Корнехо совместно с «Группой исследователей театра Золотого века» из университета Севильи на основе сохранившихся документов сделал подробную 3D-реконструкцию спектакля Валентина Коломера [Cornejo, 2018]. Так, например, удалось установить, что на существующих подмостках сцены сверху устанавливалась конструкция, состоявшая из трех деревянных рам, поставленных параллельно друг другу. Первая рама была занавешена ширмой в традиционном итальянском стиле (Ил. 4). Если на первой ширме располагался занавес, то на второй ширме могли быть изображения, создающие эффект перспективы. Третья ширма, самая отдаленная от зрителя, была занавешена черной тканью. Именно эта конструкция из серии ширм называлась на испанском языке «королевской машиной» и была синонимом испанского театра кукол. Поставленная на сцену конструкция была 6,7 м в длину и 3,8 м в ширину. Актеры прятались между рядами ширм (Ил. 5). В севильских архивах не сохранилось ни одного документа, подтверждающего факт перемещения такой конструкции из одного города в другой. Скорее всего, королевскую машину возводили каждый раз заново, и актеры адаптировались к новому пространству.

8 Здесь и далее тексты первоисточников в переводе автора публикуются впервые.
9 Испанский духовой инструмент из семейства гобоев.



Ил. 3
Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену из зрительного зала Корраля Монтерия без театра кукол

Прямо за первой ширмой находились канделябры. Корраль Монтерия был одним из первых крытых театральных пространств, и освещение на сцене было просто необходимо. Кроме того, спектакль сопровождался специальными эффектами, которые создавали приглашенные мастера пиротехники Хуан де Сото, Педро Антонио Фортеса и Валенсиан Хасинто Армуния.

В основном в Коррале Монтерия зрители располагались на скамейках и стульях непосредственно перед сценой, поэтому спектакль для них получался весьма зрелищным. В те дни, когда не было кукольных представлений, скамейки и стулья убирали в специальные карманы хранения справа и слева от сцены.

Кукол в театре XVII века именовали «фигурами» (figures). Они были в высоту от 60 до 75 см. Фигуры насаживали на тонкие железные прутья (Ил. 6). Поскольку непосредственно представления в XVII веке никто не документировал, сложно сказать конкретно применительно к постановке В. Коломера, какие именно виды кукол использовались и как именно они взаимодействовали между собой во время спектакля.

В 1631 году, кроме специальных световых и шумовых эффектов, у представления было музыкальное сопровождение. Для воспроизведения звука марша использовалась специальная коробка — ящик войны (una caxa de guerra). Также среди перечня инструментов встречается труба, трещотка и дульсайна, на которых играл за ширмой отдельно приглашенный музыкант. Дульсайну использовали, говоря современным языком, в целях рекламы — музыкант ходил по городу, привлекая к себе внимание громкими звуками, оповещая тем самым о представлении.

Несмотря на большое количество документов, сохранившихся о данной постановке, до сих пор не удается установить доподлинно, какую именно пьесу играла на сцене Корраля Монтерия труппа В. Коломера. Ф. Корнехо высказывает предположение о трех наименованиях: «Комедия о святом Хуане», «Комедия о японских мучениках», «Комедия Моргане».

Доподлинно известно, что В. Коломер продал свою королевскую машину (театр кукол) в Севилье в начале Великого поста 1 марта 1634 года в «Пепельную среду». Все документы, касающиеся сделки, сохранились до наших дней. Стоимость театра кукол составила 2000 реалов. Согласно договору, в стоимость вошли «указанный театр кукол и передача прав, которые у меня на него есть, свою реальную власть я передаю Франко Лопесу в его распоряжение» [Bolaños, 2011, p. 361].

Под королевской машиной (театром кукол) в договоре подразумевались «все фигуры (т. е. куклы) и одежда, и аксессуары и другие вещи полностью представленные». Важно подчеркнуть, что в перечне проданного не было ничего, что относилось бы к элементам конструкции театра кукол.

Новый владелец Франко Лопес через неделю получил лицензию на представления в Севилье: «приобрел указанный театр кукол с сегодняшнего дня, коим подписано это прошение, и приобрел его навсегда, и буду давать представления с ним в этом городе и за его пределами».



Ил. 4
Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену с установленным ретабло для представления театра кукол с верхнего яруса Корраля Монтерия. 2018



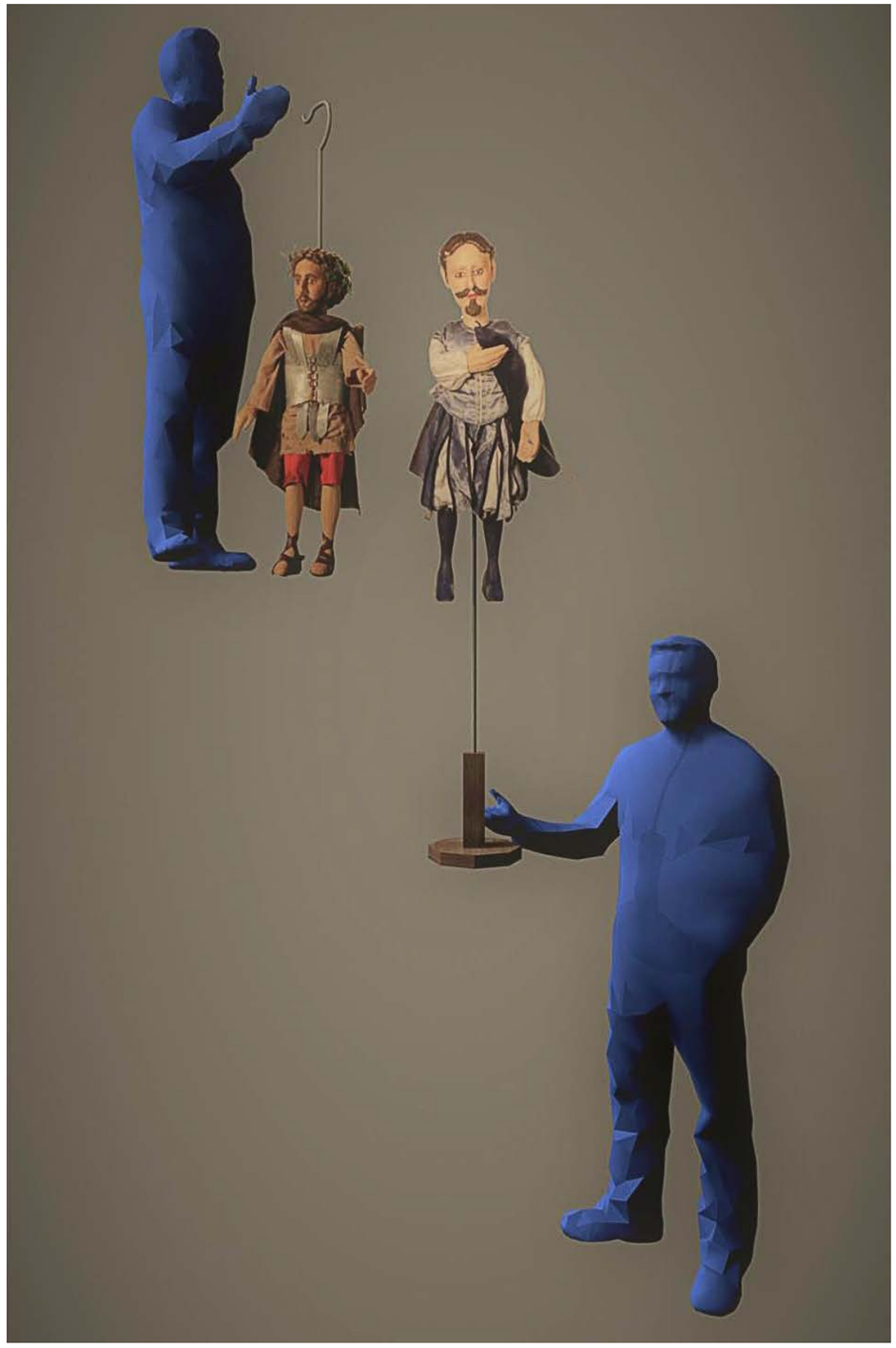
Ил. 5
Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Расположение актеров на сцене во время кукольного представления. 2018

Заключение

Отношения между В. Коломером и Ф. Лопесом требуют отдельного исследования, так как Ф. Корнехо вполне допускает, что они были одними из самых известных кукольников того времени и после договора о продаже театра кукол продолжали давать спектакли в Севилье, Валенсии и по всей территории Испании [Cornejo, 2016, p. 23].

В свете того, что огромное количество документов было оцифровано в последние годы, испанский кукольный театр нуждается в новых исследованиях и отдельных монографиях. Благодаря системе севильских архивов ежедневно удается находить всё новые источники, во многом уточняющие и дополняющие ранее известные сведения. Постепенно, словно мозаика, складывается детальная картина, рассматривать которую можно как с точки зрения особенностей постановок кукольного театра, так и с точки зрения технологии изготовления королевской машины и самих кукол.

Безусловно, испанский театр кукол, изначально находившийся под влиянием французской и итальянской культуры, переживал трансформации, совершенствовался, влияя на оформление профессионального театра Испании. Но лишь когда он станет предметом пристальных исследований, включающих в себя обнародование документальных первоисточников, а также уточнение терминологической базы, тогда его можно будет вписать в историю испанского театра.



Ил. 6
Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro.
Демонстрация двух видов управления куклами низовыми и верховыми. 2018

Источники

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, P. N., Oficio I, 1634, leg. 483, ff. 646r-647v.

Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 280, expediente № 30.

Библиография

Голдовский, Б. Г. (2004). *Куклы: Энциклопедия.* М.: Время.

Голдовский, Б. Г. (2017). *Театр кукол* // Old.bigenc.ru. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4184961 (дата обращения: 01.01.2023).

Сервантес, М. (2004). *Дон Кихот Ламанчский.* Часть вторая. М.: Эксмо.

Agulló y Cobo, M. (2011). *Nuevos documentos para la historia del teatro español* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios almerienses. Pp. 11–76.

Cornejo, F. J. (2006). *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España* // Fantoche. Arte de los Títeres. № 0. Pp. 13–31.

Cornejo, F. J. (2015). *Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630–1750)* // Fantoche: arte de los títeres. № 9. Pp. 18–39.

Cornejo, F. J. (2018). *The Royal Machine of Puppets. Seville, 1631* // Die Verte Wand. Pp. 122–139.

Corriente, F. (2014). *Del 'teatro de sombras' islámico a los títeres, pasando por los 'retablos de maravillas'* // Revista de Filología Española. XCIV. № 1. Pp. 39–56.

Cortés, N. A. (1923). *El teatro en Valladolid.* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

Donoso, P. D. (2011). *Nacimiento del Corral de la Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626–1636): Diego de Almonacid, El Mozo, al frente de la gestión* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Pp. 291–370.

Guillén, D. G. (1979). *Chirino en El retablo de las maravillas* // Papeles de Son de Armadans. № 92. Pp. 3–27.

Magnin, Ch. (1862). *Histoire des marionnettes en Europe.* París: Michel Lévy Frères.

Mariana, J. (1971). *Del Rey y de la Institución Real (De Rege et regis institutione, 1599).* Madrid: Publicaciones Españolas.

Martínez, C. L. (1940). *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI.* Sevilla: Imprenta provincial.

Picazo, A. C. (1950). *Para la historia de retablo* // Revista de filología española. № 34. Pp. 268–278.

Sentaurens, J. (1984). *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle.* Bordeaux: Presses Universitaires.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1971). *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1979). *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1982). *Representaciones palaciegas: 1603–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Shergold, N. D. & Varey, J. E. (1985). *Genealogía, orígenes y noticias de los comediantes de España.* London: Tamesis Books.

Soler, B. (1911). *Extinción de los ermitaños de Montserrat* // Revista monserratina. № 7. Pp. 423–478.

Varey, J. (1957). *Historia de los títeres en España: Desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII.* Madrid: Revista de occidente.

Varey, J. (1972). *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758–1840: estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Vega, A. V. (1999). *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

Список иллюстраций

Ил. 1. Г. Доре. Ретабло маэсе Педро. 1863. Источник изображения — URL: https://elpais.com/elpais/2015/06/23/album/1435084335_540821.html# (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 2. Ф. де Пойли. Ретабло маэсе Педро. 1724. Дом-музей Мануэля де Фальи. Гранада. Источник изображения — Официальный сайт Института Сервантеса. URL: https://blogs.cervantes.es/retablo-centenario/galeria/ (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 3. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену из зрительного зала Корраля Монтерия без театра кукол. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 4. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Вид на сцену с установленным ретабло для представления театра кукол с верхнего яруса Корраля Монтерия. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 5. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Расположение актеров на сцене во время кукольного представления. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Ил. 6. Grupo de Investigación Teatro Siglo de Oro. Демонстрация двух видов управления куклами низовыми и верховыми. 2018. Источник изображения — Официальный сайт университета Севильи. URL: https://idus.us.es/handle//11441/86456 (дата обращения: 01.01.2023)

Sources

Archivo Histórico Provincial de Sevilla, P. N., Oficio I, 1634, leg. 483, ff. 646r-647v.

Archivo del Real Alcázar de Sevilla, Caja 280, expediente № 30.

References

Agulló y Cobo, Mercedes (2011). *Nuevos documentos para la historia del teatro español* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios almerienses. Pp. 11–76.

Cervantes, Miguel (2004). *Don Kihot Lamanchskij.* Chast vtoraya [Don Quixote of La Mancha. Part two]. Moscow: Eksmo. [In Russ.]

Cornejo, Francisco (2006). *Del retablo a la máquina real. Orígenes del teatro de títeres en España* // Fantoche. Arte de los Títeres. № 0. Pp. 13–31.

Cornejo, Francisco (2015). *Primeros tiempos de la máquina real de los títeres: los actores maquinistas (hacia 1630–1750)* // Fantoche. Arte de los Títeres. № 9. Pp. 18–39.

Cornejo, Francisco (2018). *The Royal Machine of Puppets. Seville, 1631* // Die Verte Wand. Pp. 122–139.

Corriente, Federico (2014). *Del 'teatro de sombras' islámico a los títeres, pasando por los 'retablos de maravillas'* // Revista de Filología Española. XCIV. № 1. Pp. 39–56.

Cortés, Narciso (1923). *El teatro en Valladolid.* Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos.

Donoso, Piedad (2011). *Nacimiento del Corral de la Montería (Sevilla) y actividad dramática. 1ª etapa (1626–1636): Diego de Almonacid, El Mozo, al frente de la gestión* // XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses. Pp. 291–370.

Goldovsky, Boris (2004). *Kukly: Enciklopediya* [Theater puppets: Encyclopedia]. Moscow: Vremya. [In Russ.]

Goldovsky, Boris (2017). *Teatr kukol* [Puppet Theatre]. In: Electronic archive of Great Russian Encyclopedia. URL: https://old.bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/4184961 (access date: 01.01.2023). [In Russ.]

Guillén, Diego (1979). *Chirino en El retablo de las maravillas* // Papeles de Son de Armadans. № 92. Pp. 3–27.

Magnin, Charles (1862). *Histoire des marionnettes en Europe.* París: Michel Lévy Frères.

Mariana, Juan (1971). *Del Rey y de la Institución Real (De Rege et regis institutione, 1599).* Madrid: Publicaciones Españolas.

Martínez, Celestino (1940). *Teatros y comediantes sevillanos del siglo XVI.* Sevilla: Imprenta provincial.

Picazo, Alfredo (1950). *Para la historia de retablo* // Revista de filología española. № 34. Pp. 268–278.

Sentaurens, Jean (1984). *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIIe siècle.* Bordeaux: Presses Universitaires.

Shergold, Norman & Varey, John (1971). *Teatros y comedias en Madrid: 1600–1650. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Shergold, Norman & Varey, John (1979). *Teatros y comedias en Madrid: 1687–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Shergold, Norman & Varey, John (1982). *Representaciones palaciegas: 1603–1699. Estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Shergold, Norman & Varey, John (1985). *Genealogía, orígenes y noticias de los comediantes de España.* London: Tamesis Books.

Soler, Bonifacio (1911). *Extinción de los ermitaños de Montserrat* // Revista monserratina. № 7. Pp. 423–478.

Varey, John (1957). *Historia de los títeres en España: Desde sus orígenes hasta mediados del Siglo XVIII.* Madrid: Revista de occidente.

Varey, John (1972). *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758–1840: estudio y documentos.* London: Tamesis Books.

Vega, Anastasio (1999). *Fiestas y comedias en Valladolid. Siglos XVI y XVII.* Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

русский стиль мастеров абрамцевского круга: от театральных подмостков к предметно-пространственной среде

Е. А. ОРЛОВСКАЯ

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
e.orlovskaya@list.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-186-219

Аннотация

Данная статья посвящена вопросам неразрывной связи развития русского стиля в интерьерах конца XIX — начала XX столетия с новаторскими находками в театрально-декорационной деятельности мастеров Абрамцевского круга. Творческий универсализм братьев Васнецовых, Коровина, Головина и Врубеля обозначил новый этап его развития, получивший название «неорусского стиля» в силу обращения к широкому кругу первоисточников заимствований для создания авторских интерпретаций предметно-пространственной среды. Внестанковая деятельность нового поколения ярких индивидуальностей вылилась в многообразие художественных произведений в разных видах искусства. Театральные декорации и мебель, меню и сценические костюмы, предметы интерьера и ювелирные украшения, вазы и изразцы, печи и камины, панно и скульптуры, текстиль и осветительные приборы, эскизы и монументально-декоративные циклы их авторства остались эталонными произведениями в истории русской художественной культуры. Сцена стала для них местом реализации тотального синтеза искусств, комплексного подхода и апробирования творческих решений, которые распространялись на жилые и общественные интерьеры. В свою очередь, зрители воспринимали театральные постановки опер Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, М. И. Глинки как витрину и рекламу русского стиля, обусловившую расширение типологии мебели, репертуара архитектурно-декоративных мотивов, формообразовательных подходов и вариантов отделки. Предметом рассмотрения автора стали преобразования, инициированные вышеперечисленными мастерами с целью одухотворения окружающей действительности, которые в равной степени обогатили как сценические пространства, так и интерьерную практику эпохи символизма и модерна.

Ключевые слова: русский стиль, театральные декорации, сценическое пространство, постановка, интерьер, мебель, Васнецов, Коровин, Головин, Врубель

the russian style of the masters of the abramtsevsky circle: from the theatrical stage to the subject-spatial environment

EVGENIA A. ORLOVSKAYA

HSE University Art and Design School, 115054,
Russia, Moscow, Malaya Pionerskaya St., 12
e.orlovskaya@list.ru

Для цитирования: Орловская Е. А. Русский стиль мастеров Абрамцевского круга: от театральных подмостков к предметно-пространственной среде // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 186–219

Abstract

This article is devoted to the issues of the inextricable connection between the development of the Russian style in the interiors of the late XIX-early XX century with innovative finds in the theatrical and decorative activities of the masters of the Abramtsevo circle. The creative universalism of the Vasnetsov brothers, Korovin, Golovin and Vrubel marked a new stage in its development, which was called the "neo-Russian style" due to the appeal to a wide range of primary sources of borrowings to create author's interpretations of the subject-spatial environment. The behind-the-easel activities of a new generation of bright individuals resulted in a variety of artistic works in different types of art. Theatrical decorations and furniture, menus and stage costumes, interior items and jewelry, vases and tiles, stoves and fireplaces, panels and sculptures, textiles and lighting fixtures, sketches and monumental cycles of their authorship have remained reference works in the history of Russian artistic culture. For them, the stage became a place for the realization of a total synthesis of arts, an integrated approach and testing of creative solutions that extended to residential and public interiors. In turn, the audience perceived theatrical productions of operas by N. A. Rimsky-Korsakov, M. P. Mussorgsky, M. I. Glinka as a showcase and advertisement of the Russian style, which led to the expansion of the typology of furniture, the repertoire of architectural and decorative motifs, formative approaches and finishing options. The subject of the author's consideration was the transformations initiated by the above-mentioned masters in order to spiritualize the surrounding reality, which equally enriched both scenic spaces and interior practice in the era of symbolism and modernity.

Keywords: Russian style, theatrical scenery, stage space, performance, interior, furniture, Vasnetsov, Korovin, Golovin, Vrubel

Введение

Феномен всеохватного обращения к национальному наследию в разных направлениях деятельности (музыке и архитектуре, живописи и скульптуре, графике и иллюстрации, декоративно-прикладном и театрально-декорационном искусстве) складывался в Абрамцевском художественном кружке на протяжении трех десятилетий и объединял усилия множества мастеров. Хронологический отсчет коллективного сотрудничества фактически открывал 1870 год, ознаменовавшийся переходом усадьбы Абрамцево в собственность к С. И. Мамонтову. К этому времени поиски русской национальной самобытности насчитывали более сотни лет и объединяли несколько разных этапов: правление Елизаветы Петровны и восстановление храмового пятиглавия, правление Николая I и доктрину официальной народности, правление Александра II и мемориальные реставрации палат бояр Романовых в Москве и Костроме. Духовная инициатива как интегральная модель художественного процесса[1] определяла специфику Абрамцевского кружка, основу которого «составляли живописцы. В него входили мастера старшего поколения — В. М. Васнецов, В. Д. и Е. Д. Поленовы, их более молодые коллеги — М. А. Врубель, В. А. Серов, К. А. Коровин, А. Я. Головин. Не затрагивая яркой творческой индивидуальности каждого, нужно отметить, что всем им была присуща одна черта, отличающая их от собратьев по цеху. Ее можно определить как программную устремлённость в быт, в повседневность. Фактическая ориентация деятельности мамонтовского кружка как некой художественной общности неотделима от разрушения традиционной иерархии и от попыток возвысить прикладные виды творчества до уровня высокого искусства. Эта программная установка получала реализацию в Абрамцеве в организации столярной и керамической мастерских, в работе по созданию эскизов театральных декораций и архитектурных проектов. Принципиальное новшество состояло в том, что авторами эскизов изделий мастерских и архитектурных проектов выступали живописцы, так или иначе причастные к Абрамцеву» [Кириченко, 2014, с. 252]. Внестанковая деятельность братьев Васнецовых, Коровина, Головина и Врубеля задавала высокий уровень художественного осмысления предметно-пространственной среды, где каждая грань окружающей действительности, от женского наряда до архитектуры, являлась объектом эстетизации и обладала равноценной значимостью без дискриминации по принципу главных и второстепенных[2].

1 Это комплексное определение, охватывающее разнонаправленную деятельность основных мастеров, было сформулировано Е. Н. Митрофановой, заместителем директора по науке Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево». Подробнее об этом см.: *Абрамцевская мамонтовская духовная инициатива как интегральная модель художественного процесса*. Диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.09. Москва, 2005.

2 Комплексная эстетизация являлась характерной чертой многих творческих сообществ XIX столетия и вводила Абрамцево в общеевропейский художественный процесс. Подробнее об этом см.: Morowitz, Laura & Vaughan, William (2017). *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*. London, Routledge.





Ил. 1
«Гефсиманское» кресло. Конец XIX в. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». Фото автора

Ил. 2
Н. В. Султанов. Курульное кресло. Конец XIX — начало XX в. Всероссийский музей декоративного искусства

Виктор Васнецов: русский стиль как стиль жизни

Первым художником, продемонстрировавшим широту диапазона творческого универсализма и внестанковой деятельности, стал Виктор Михайлович Васнецов, приехавший в Москву в 1878 году. Вхождение в Абрамцевский художественный кружок, сближение с созидательной московской купеческой средой (Мамонтовыми, Третьяковыми), поощрявшей любые высокохудожественные проявления творческой индивидуальности, обусловили небывалый творческий подъем. В живопись Васнецова хлынули сказочно-былинные сюжеты — «Витязь на распутье» (1878, Серпуховский историко-художественный музей), «После побоища Игоря Святославовича с половцами» (1880, ГТГ), цикл для Правления Донецкой железной дороги по заказу Мамонтова — «Ковер-самолет» (1880, Нижний Новгород), «Битва скифов со славянами» (1881, ГРМ) и «Три царевны подземного царства» (1881, ГТГ). В 1881 году он развивал свою деятельность одновременно сразу в нескольких направлениях: проектирование и строительство церкви во имя Спаса Нерукотворного в Абрамцеве (1881–1882), работа над картиной «Аленушка» (1881, ГТГ) и гигантским полотном «Богатыри» (1881–1898, ГТГ), подготовка эскизов и декораций для домашней постановки спектакля «Снегурочка» по одноименной пьесе А. Н. Островского (1881, МА). В 1883 году неподалеку от церкви появилась беседка под названием «Избушка на курьих ножках», в 1884 году состоялся еще один театрально-декорационный опыт — эскизы декораций к постановке «Чародейка» (1884, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина). В 1885 году он вернулся к постановке оперы «Снегурочка» на музыку Н. А. Римского-Корсакова для Частной оперы С. И. Мамонтова, повторив объемно-пространственное решение палат Берендея, которое состояло в создании большого свободного пространства с узким лестничным маршем в правой части декорации, создававшим эффект развития многоуровневого пространства в высоту. Основной объем с широкими арочными проемами галереи-гульбища, откуда открывался вид уходящего за горизонт пейзажа под бескрайним небом, перекрывала скатная крыша на опорах.

Сопоставление всех трех хронологических этапов театрально-декорационной деятельности демонстрировало определенную тенденцию: не ограничиваясь детальной проработкой фантазийной архитектуры, опиравшейся на собственный строительный опыт, художник стремился к достоверности предметно-пространственной среды, дополнив слободу Берендеевку и палаты царя Берендея вполне реализуемыми моделями мебели, скамьями и престолом. Эскиз комнаты для постановки «Чародейка» вообще представлял собой законченный проект нарядного интерьера с тщательно продуманной отделкой и обстановкой: многоярусной печью, изразцовыми полами и слюдяными оконницами. Комплексный стилистический подход, обращение к новым сюжетам, стремление к достоверным театрально-сценическим решениям сопровождались «переходом живописцев к внестанковым формам творчества, к тому, что позднее стало обозначаться “художественным преобразованием среды” и отразило духовно-содержательные основы такого преобразования — веру в благотворно-преобразующее воздействие искусства и красоты» [Кириченко,





Ил. 3
Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1896–1899. Архив Мариинского театра

Ил. 4
Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Начало XX в. Российский национальный музей музыки

1997, с. 240]. На протяжении многих последующих лет Васнецов не имел полноценной возможности заниматься декоративно-прикладным искусством и проектированием мебели. Крупные заказы на монументально-декоративную живопись, фриз «Каменный век» для Исторического музея (1882–1885) в Москве и росписи Владимирского собора в Киеве (1885–1896), практически не оставляли времени и сил на реализацию каких-либо иных замыслов. Но, несмотря на эти обстоятельства, ему удалось создать уникальный предмет, полностью выражавший идеологию национального Возрождения. Модель под названием «Гефсиманское кресло» (Ил. 1), выполненная в 1880-х годах под руководством художника, являлась копией настоятельского места XVI века из Гефсиманского скита, расположенного в трех километрах от Троице-Сергиева монастыря [Горожанина, 2013, с. 35]. «Гефсиманское кресло имело простые формы, мягкая обивка отсутствовала; жесткая спинка прямоугольных очертаний была декорирована прорезным орнаментом в виде S-образных завитков. <...> ...этот характерный для древнерусского быта предмет в течение долгого времени бытовал в монастырях, став традиционным и характерным предметом иноческого быта. Таким образом, выбор В. М. Васнецова не был случайным — он рассматривал это кресло как предмет, несущий подлинно национальные традиции» [Стругова, 2005, с. 140].

Модель послужила основой для создания «Гефсиманского» модельного ряда[3] и заняла свое достойное место у стола в парадной гостиной первого, единственного и долгожданного собственного дома Виктора Васнецова в Москве, куда он наконец перебрался сразу же после окончания строительства в 1894 году. Напротив «Гефсиманского» кресла, с противоположного торца расположилось курульное кресло — модель эпохи Возрождения под названием «Савонарола». В экспозиции Всероссийского музея декоративного искусства находится аналогичная модель архитектора Н. В. Султанова (Ил. 2). Вероятнее всего, именно он выступал инициатором ее воспроизводства и апроприации в России, заключавшейся в декорировании плоской планки спинки изображением двуглавого орла в круглом медальоне. Дом Васнецова был местом притяжения многих творческих личностей, в том числе и Ф. И. Шаляпина, оставившего свои теплые воспоминания о его уникальной обстановке[4]. Можно предположить, именно там он приглядел модели для антуража сценических постановок на русские сюжеты, где блистал в роли Ивана Грозного, Бориса Годунова, варяжского гостя. Открытки с фотографиями Шаляпина в сценическом образе возле «Гефсиманского» стула или курульного кресла расходились среди многочисленных поклонников его

3 Подробнее об этом см.: Орловская, Е. А. (2020). *Роль храмового убранства в оформлении частных светских интерьеров конца XIX — начала XX столетия* // Канон. Проблемы художественно-временного образа исторически сложившихся церковных зданий и храмового пространства. Москва: МГПХА им. С. Г. Строганова.

4 Ф. И. Шаляпин оставил воспоминания о доме Васнецова. «Замечателен был у Виктора Васнецова дом, самим им выстроенный на одной из Мещанских улиц Москвы. Нечто среднее между современной крестьянской избой и древним княжеским теремом. Не из камней сложен — дом был срублен из дерева. Внутри не было ни мягких кресел, ни кушеток, ни бержеров. Вдоль стен сурово стояли дубовые, простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко слаженный простой стол без скатерти, а кое-где расставлены были коренастые табуретки. Освещалась квартира скудно, так как окна были небольшие, но зато наверху, в мастерской, к которой вела узенькая деревянная лестница, было много солнца и света». Шаляпин, Ф. И. (2013). *Маска и душа*. М.: ПРОЗАиК. С. 340.

таланта, способствуя широкому распространению русского стиля и обогащая не только культуру среды, но и наполнение сценического пространства культовыми узнаваемыми моделями (Ил. 3, 4).

Виктор Михайлович Васнецов оказался единственным деятелем русской культуры, последовательно воплощавшим идею русского стиля как стиля жизни. Дом Васнецова, как и дом финского художника Акселя Галлена, немецкого художника Франца Штука, английского художника Фредерика Лейтона и многих других выдающихся деятелей эпохи символизма, начиная с Уильяма Морриса с его знаменитым Красным домом, представлял собой чрезвычайно редкий для России пример полноценного Gesamtkunstwerk[5], когда собственная жизнестроительная политика находилась в неразрывной синтетической связи со всеми остальными формами творческого самовыражения. Опыт развития художественного универсализма Виктора Васнецова оказал значительное влияние на его младшего брата, Аполлинария.

Аполлинарий Васнецов: от исторических реконструкций к конструированию предметно-пространственной среды

В 1897 году Аполлинарий Васнецов получил первое предложение оформить постановку оперы М. П. Мусоргского «Хованщина», организованную предприятием С. И. Мамонтова «Русская частная опера». Серия эскизов, в которую вошли «Красная площадь», «Стрелецкая слобода», «Скит» (все — 1897, ГТГ), демонстрировала широкий диапазон архитектурных реалий того времени. Особый интерес в контексте данной статьи представляет эскиз «Летний кабинет князя Голицына» (1897, ГТГ), отражающий подход Васнецова к оформлению интерьера в русском стиле. Особое внимание автор уделил разработке двух огромных оконных проемов, отвечавших сдвоенной арке с «вислым каменьем», которая оформляла террасу с видом на садовую ограду и вечереющий городской пейзаж. Каждый из них заполнила одна и та же композиция оконной решетки с красивым геометрическим орнаментом, опиравшимся на исторические прототипы. Аналогичные оконные слюдяницы и их прорисовки сегодня хранятся в собраниях Государственного исторического музея и музея-заповедника «Коломенское».

Успешный дебют в качестве театрального декоратора способствовал приглашению в Мариинский — главный театр Российской империи, где в 1900 году Аполлинарий работал над оформлением постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Садко». В 1904 и 1907 годах вместе с Константином Коровиным он участвовал в оформлении постановок опер М. И. Глинки «Жизнь за царя» в Большом театре и Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в Мариинском, в 1905-м работал над созданием

5 Gesamtkunstwerk — «единое произведение искусства», «тотальное произведение искусства», «синтетическое произведение искусства» и т. д. Разнообразие трактовок обусловлено невозможностью дословного перевода на другие языки. Введение этого всеобъемлющего понятия связано с именем немецкого неоромантика, композитора Рихарда Вагнера. Оно выражало его стремление к синтетическому произведению, способному объединить в себе все виды искусства — музыку, литературу, живопись, скульптуру и архитектуру. Подробнее об этом см.: Григораш, А. В. (2012). *Гезамткунстверк: к истории понятия в немецкой историографии* // Актуальные проблемы теории и истории искусства. № 2. С. 321—326.

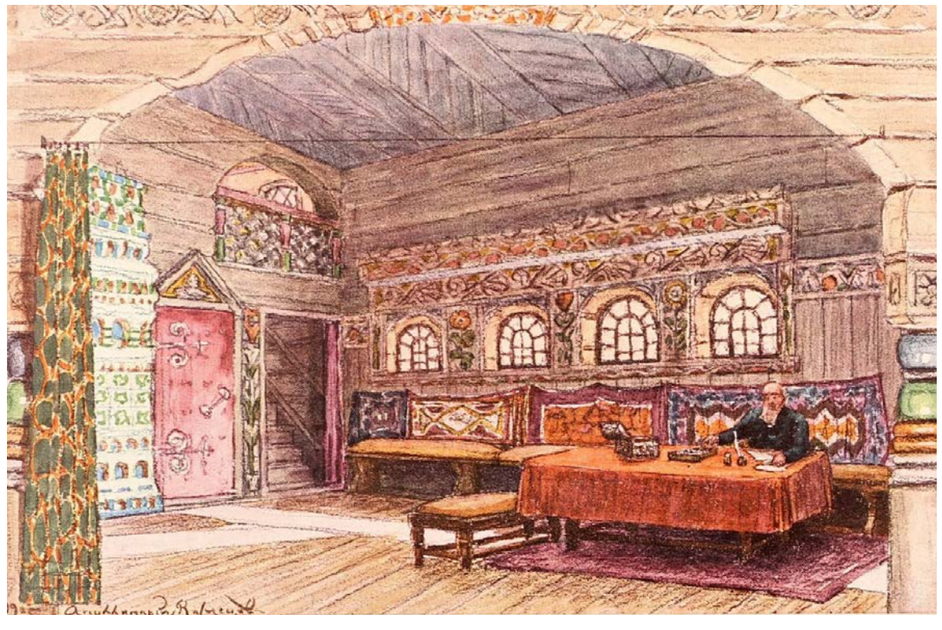
эскизов для постановки оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царская невеста» для городского Народного дома на Введенской площади в Москве, в 1911 году делал эскизы для постановки оперы П. И. Чайковского «Опричник» для Оперного театра С. И. Зимина в Москве. Эта постановка позволила ему полностью раскрыть свой талант декоратора интерьеров.

Сравнение фотографий и эскизов из собрания Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина позволяет сделать вывод о том, что все готовые декорации практически полностью соответствовали первоначальному замыслу тщательно проработанной художественно-проектной графики, в которую входил эскиз под названием «Интерьер терема» (1912, ГЦТМ). С 1908 по 1913 год в издательстве П. Ф. Гроссмана и И. Н. Кнебеля под общей редакцией С. А. Князькова выходил уникальный цикл «Картины по русской истории», охватывавший широкий хронологический диапазон от Древней Руси до Российской империи. Аполлинарий Васнецов участвовал в проекте вместе со многими известными художниками — И. Я. Билибиным, Б. М. Кустодиевым, А. Н. Бенуа, Е. Е. Лансере, В. Н. Бакшеевым, К. Ф. Юоном, С. В. Ивановым, в том числе и своим братом Виктором, автором иллюстрации «Варяги». Сам Аполлинарий сделал несколько иллюстраций на близкую ему тему далекого прошлого. Листы «Двор удельного князя (XIII–XIV вв.)», «Вече», «Новгородский торг», «Площадь в городе московских времен», «Монастырь в Московской Руси (XIII–XVII вв.)» дополняла автолитография «В горнице древнерусского дома московских времен (XVI–XVII вв.)». Живописный интерьер горницы, обжитый домочадцами, наполняли раскрытые сундуки, светцы, подвесные шкафчики и полки для утвари, формировавшие вполне функциональную жилую предметно-пространственную среду. Вдоль стены под окнами тянулась лавка с сундуком-подголовником. Все поверхности — пол, стены, потолок — были обшиты деревом, в одном углу стояла божница, в другом — печь с лежанкой (Ил. 5).

В 1911 году Аполлинарий превратил иллюстрацию горницы в эскиз декорации «Интерьер терема» для постановки «Опричник», несколько изменив архитектурное решение (Ил. 6). Теперь прямоугольный проем справа от двери открывал вид на крутой лестничный марш, над которым располагался балкон с полуциркульным завершением. В правом углу иллюстрации горницы стояло переметное кресло — авторская модель Васнецова, входившая в меблировку его квартиры в Фурманном переулке в Москве. Все эскизы и декорации жилых интерьеров были обставлены, проекты Васнецова способствовали расширению типологии мебели не только на сцене, но и в повседневной культуре среды. Зарисовки архитектурных деталей XVII века, орнаментов, мебели, словом, весь материал, нарабатывавшийся в течение двадцати лет, оказался востребованным для разработки новых моделей мебели в русском стиле. Материализация исторической памяти и духовная сопричастность культурологическому контексту в значительной степени обусловили стилистические особенности большого мебельного гарнитура в русском стиле, состоявшего из 18 предметов и исполненного в 1910–1911 годах по заказу Кустарного музея Московского губернского земства.



Ил. 5
А. М. Васнецов. В горнице древнерусского дома московских времен (XVI–XVII вв.). Лист издания «Картины по русской истории» под общей редакцией С. А. Князькова. М.: Гроссман и Кнебель, 1908–1913



Ил. 6
А. М. Васнецов. Эскиз декорации. Интерьер терема. «Опричник». 1912. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

Выдающееся произведение русского мебельного искусства представлял собой Большой дубовый буфет (Ил. 7). Верхнюю часть его фасада оформляли симметричные резные вазоны, которые напоминали оконные горшки и выдавали очередное обращение к иллюстрации «Горница» в качестве прототипа композиции нескольких окон под единым карнизом. Аналогичный принцип формообразования присутствовал и в разработке верхней части Малого буфета. Обе модели демонстрировали разнообразие оконных переплетов распашных дверок. Первая — зооморфные мотивы, использованные в декорациях постановки «Садко» (Ил. 8), вторая — симметричные геометрические композиции, типологически родственные переплетам на эскизе «Летнего кабинета». Маленькие металлические заклепки и использование настоящей слюды подчеркивали стремление к исторической достоверности. Формообразовательные механизмы всех вышеперечисленных проектов демонстрировали взаимосвязь графического, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства, характерную для творческого универсализма мастеров Абрамцевского круга.

Комплект мебели дополняли стулья, кресла, большой обеденный стол с арочным подстольем, как и табуреты аналогичной формы, неоднократно появлявшиеся в декорациях Аполлинария. «Аналогичные мебельные столовые гарнитуры и отдельные предметы обстановки, разработанные по проектам А. М. Васнецова, получили широкое распространение» [Ядохина, 2016, с. 146]. В 1910 году фотографии самых эффектных предметов гарнитура опубликовал журнал «Ежегодник Общества Архитекторов-Художников». В 1912 году журнал «Архитектурный мир» напечатал статью «Кустарный музей Московского губернского земства», сопроводив ее аналогичными фотографиями. Возведение его изделий в эстетический эталон неорусского стиля способствовало популяризации новых декоративных и формообразовательных тенденций, подхваченных Константином Коровиным, неоднократно разделявшим с Аполлинарием Васнецовым успех театральных постановок.

Константин Коровин: архитектурные реалии и сценическое мифотворчество

Константин Коровин вошел в Абрамцевский художественный кружок в 1884 году, и этот судьбоносный факт предопределил весь его дальнейший творческий путь. Несмотря на полное отсутствие театрально-декорационного опыта, Коровин сразу же приступил к работе. Первым заказом стало написание декораций для постановки оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» в составе целой группы помощников — И. И. Левитана, Н. П. Чехова и А. С. Яснова. Декорации выполнялись по эскизам В. М. Васнецова для Русской частной оперы Мамонтова, которая начала свою работу 9 января 1885 года. 8 октября 1885 года состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Снегурочка», где Коровин выступил не только автором декораций, созданных совместно с Левитаном по эскизам Васнецова, но и автором эскиза афиши. Репертуар постановок Русской частной оперы предлагал редкое стилистическое разнообразие как зрителям, так и художникам. Декорации





Ил. 7
Большой буфет в экспозиции музея-квартиры А. М. Васнецова в Москве. Фото автора

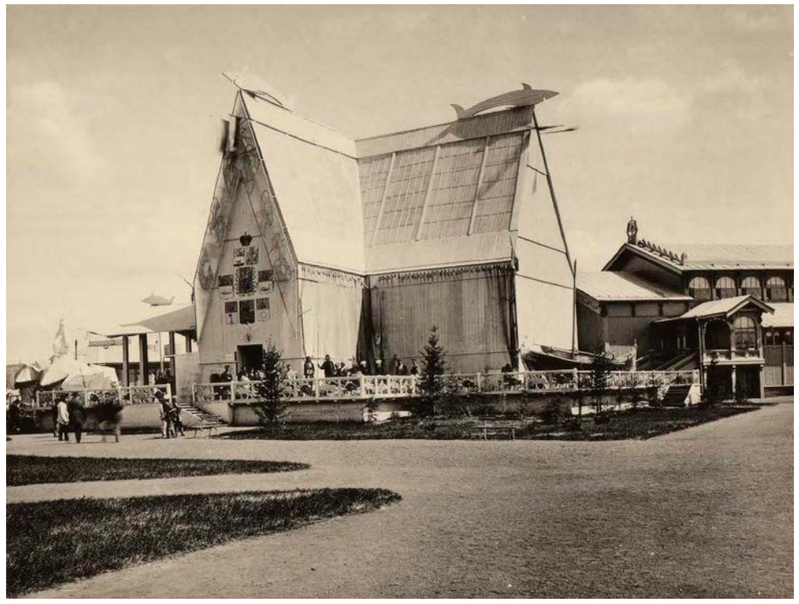
Ил. 8
Правая дверца Большого буфета с изображением голубя. Фото автора

авторства Коровина варьировались от интерпретации египетских образов оперы Дж. Верди «Аида» (01.04.85), созданных по эскизам его учителя, В. Д. Поленова, до полностью самостоятельной интерпретации образов Индии в постановке оперы Л. Делиба «Лакме» (18.11.85)[6]. Но именно практическое использование эскизов Виктора Васнецова, проникновение в его творческий метод стало для начинающего мастера собственной школой комплексного художественного осмысления русского стиля с оформившимися эстетическими канонами. Коровин явно чувствовал необходимость духовного соприкосновения с Васнецовым. В 1891 году он предлагал свои услуги по участию в оформлении Владимирского собора в Киеве, но Виктор Михайлович «воспользоваться предложением Коровина» [Молева, 1963, с. 213] не мог, а на следующий год написал свою самую русскую картину под названием «Северная идиллия» (1892, ГТГ), ностальгически восходившую к совместным проектам и сюжетам 1884 и 1885 годов. Графические материалы разработки сценических образов действующих лиц балета Ц. Пуни «Конёк-Горбунок» (25.11.1901) Коровин снабжал пояснительными «надписями “Коровин по Васнецову”, “по В. М. Васнецову”» [Пастон, 2014а, с. 298].

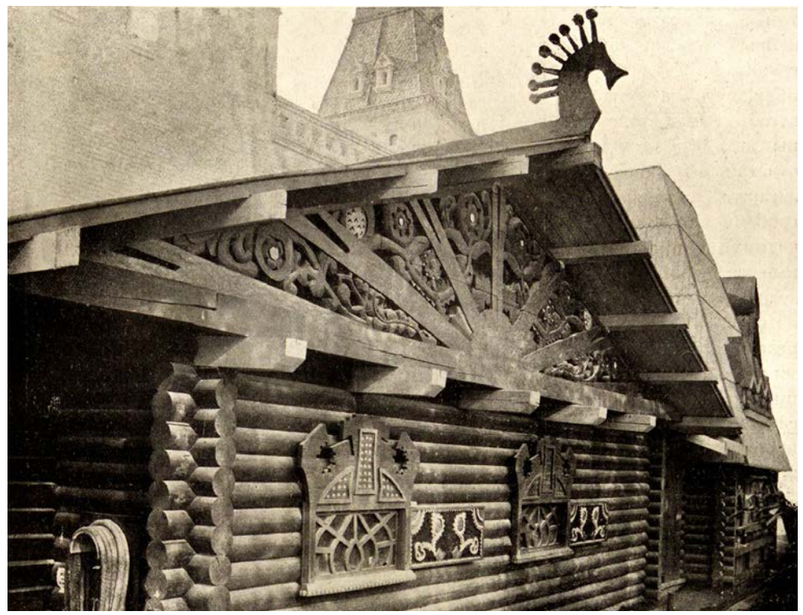
В Русской частной опере Коровин «как исполнитель и автор эскизов декораций и костюмов проработал большой по объему материал — более 30 оперных постановок» [Пастон, 2014а, с. 296]. И хотя от этого периода осталось крайне мало изобразительных материалов, очевидно, что под талантливым руководством С. И. Мамонтова начинающий художник превратился в зрелого и самобытного мастера. Этот этап составил основу всей дальнейшей широкомасштабной театрально-декорационной деятельности Коровина, развивавшейся уже вне Абрамцевского художественного кружка. В 1899 году он познакомился с В. А. Теляковским, занимавшим пост управляющего Московской конторой Императорских театров и ангажировавшим его для оформления отдельных постановок Большого театра. В июне 1901 года Теляковского назначили на должность директора Императорских театров, а уже в сентябре Коровин вступил в должность художника Императорских театров, получив служебную квартиру. В 1903 году его назначили художником-оформителем и библиотекарем в Императорские театры Санкт-Петербурга и Москвы, в 1910-м он стал главным декоратором и художественным консультантом при Московской конторе Императорских театров.

Заслуженный карьерный рост сопровождал постоянную работу над созданием новых и обновлением старых постановок в русском стиле, что не только приводило к расширению репертуара, но и позволяло давать новое прочтение знакомым сюжетам, улучшать и развивать апробированные архитектурно-декоративные решения в разных стилях, включая русский. К оформлению постановок оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» Коровин

6 Обе постановки были реализованы Русской частной оперой С. И. Мамонтова и демонстрировали эволюцию театрально-декорационного мастерства Коровина от написания декораций по эскизам В. Д. Поленова в первом случае до создания авторской версии сценического оформления во втором.



Ил. 9
Павильон Крайнего Севера по проекту К. А. Коровина для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде. 1896. Государственный музей истории Санкт-Петербурга



Ил. 10
Кустарный отдел по проекту К. А. Коровина для Всемирной выставки в Париже в 1900 году. Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 4. 1900



Ил. 11
К. А. Коровин. Рисунок для майолики. Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 1. 1899

обращался в 1884 и 1900 годах, а к балету Ц. Пуни «Конёк-Горбунок» — в 1901 и 1911 годах, к опере М. П. Мусоргского «Хованщина» — в 1897, 1911 и 1918 годах. В 1904 году он занимается постановкой двух опер М. И. Глинки, «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила», — вторая получит еще одно прочтение в 1907 году. Опера А. П. Бородина «Князь Игорь» пережила в декорациях Коровина четыре отечественные постановки — в 1896, 1909, 1914 и 1920 годах. Редкий год обходился без обращения к чарующей музыке Н. А. Римского-Корсакова. В 1907 и 1911 годах художник возвращался к постановке оперы «Снегурочка», в 1906 году — к опере «Садко», переосмысляя концепции своего опыта в Русской частной опере в 1885 и 1897 годах соответственно. В 1908, 1916 и 1918 годах декорации Коровина оформляли оперу «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», в 1909 и 1924 годах — «Золотой петушок», в 1913 и 1915 годах — «Сказка о царе Салтане». В 1916 году он занимался оформлением постановки «Кащей Бессмертный», которая в 1917 году прошла в Большом театре, а в 1919 году — в Мариинском. В 1914 году хранилище декораций при Малом театре охватил пожар, уничтоживший почти все декорации Коровина для Императорских театров Москвы, так что остаток года и весь следующий ушли на создание новых практически ко всем вышеперечисленным постановкам. Хоть и в несравнимо меньшем масштабе, театрально-декорационная деятельность Коровина продолжалась и в эмиграции. В 1929 году художник оформил постановки целого ряда русских опер — «Князь Игорь», «Снегурочка» и «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» для Парижской частной оперы М. Н. Кузнецовой. В 1930 году — оперу «Русалка» для Русской оперы в Париже князя А. А. Церетели, поставленную специально для Шаляпина, многолетнего друга Коровина. Продолжая сотрудничество, в 1934 году художник оформил для него оперу М. П. Мусоргского «Борис Годунов», поставленную в театре Шатье. В том же году он в очередной раз оформил постановку «Золотой петушок» для театра-казино французского курортного города Виши.

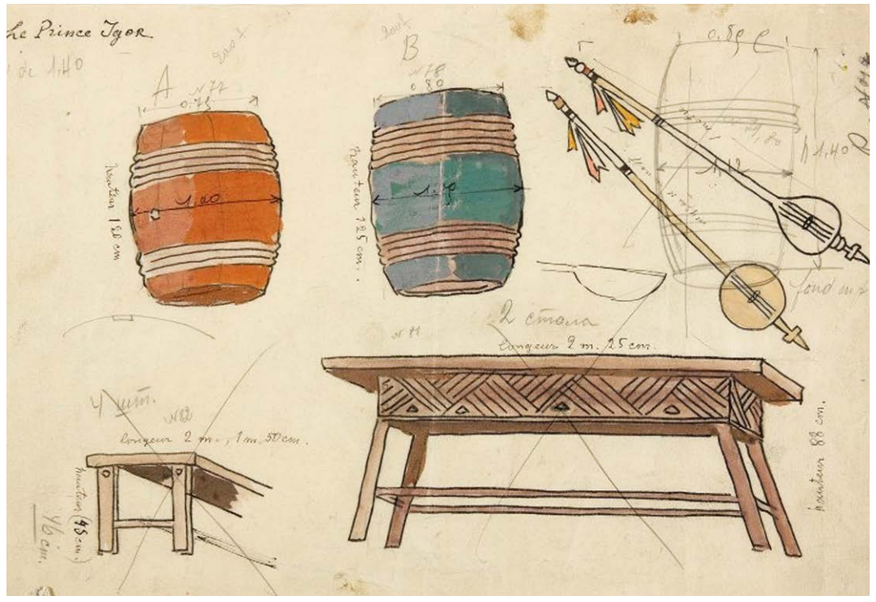
Результатом плодотворной и многолетней деятельности, многократного обращения к одним и тем же сюжетам постановок на разных сценах — для Русской частной оперы, для Мариинского и Большого театров, для зарубежных антреприз — стал большой объем изобразительных материалов, который охватывал все этапы художественно-проектной работы над воплощением авторского замысла, от эскизов грима и париков до архитектурных построений. Колоссальные сценические пространства Императорских театров давали Коровину возможность развернуть свой талант не только в переносном, но и в прямом смысле, создавая грандиозные панорамы древнерусских городов. На сцене с одинаковым веризмом вырастали как реальные Москва, Новгород или Путивль, так и сказочные Буян, Тмутаракань или Берендеево царство. Если архитектурные декорации Аполлинария Васнецова являлись логическим продолжением его живописных реконструкций, то спецификой театрально-декорационной деятельности Коровина оказалась полная автономность его театральных эскизов, которые совершенно не перекликались с привилегированными мотивами и сюжетами станковых и монументально-декоративных работ и опирались на практический архитектурный опыт — павильон Крайнего Севера, разработанный К. А. Коровиным по заказу С. И. Мамонтова для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде в 1896 году, чествовавшей коронацию Николая II, и Кустарный отдел, или Русскую деревню, для Всемирной выставки в Париже в 1900 году (Ил. 9, 10).

Производными увлечения архитектурой стали живописные и декоративные произведения Коровина. В 1899 году журнал «Мир искусства опубликовал рисунок для майоликового панно, где современный узкий и вытянутый формат разворачивал нарядную панораму белокаменного города (Ил. 11).

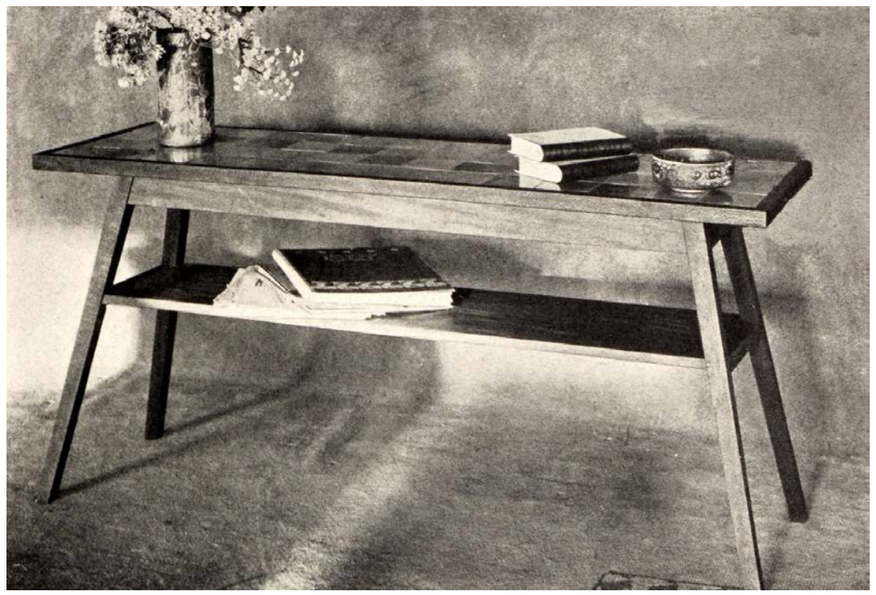
Великолепное 7-метровое панно «Старый монастырь» (1906, ГТГ), исполненное в монохромном колорите и напоминавшее то ли выжигание по дереву, то ли вышивку с аппликацией, вошедшие в моду. Плоскостность, локализация цветового пятна в сочетании с акцентированием контура декоративных панно серии «Окраины России» для Всемирной выставки в Париже делали возможными адаптацию произведений монументально-декоративной живописи к другим техникам исполнения и воспроизводство их вышивкой или выжиганием, демонстрируя характерные для модерна взаимозаменяемость и взаимопроникновение разных видов искусства. Создание универсальных декоративных моделей многопрофильного применения было чрезвычайно важно в контексте эпохи, подвигавшей художников на решение разных художественных задач для организации синтеза искусств в интерьере.

Театральные эскизы Коровина демонстрировали удивительную смелость архитектурных построений, которая основывалась на его собственном архитектурном опыте. Если двухмерные живописные реконструкции городов Древней Руси авторства Аполлинария Васнецова являли родство с его эскизами и трехмерными сценическими декорациями, то привилегированные мотивы живописи Коровина существовали автономно от его театрально-декорационной деятельности. Он обладал особой способностью наделять свои интерьеры камерным ощущением сопричастности к внутреннему миру художника, поэтизировавшего повседневность. Каждый отдельно взятый предмет, будь то фарфоровая ваза, металлический чайник или стеклянный графин, любовно обласканный кистью Коровина, расцветал яркими красками и приобретал самостоятельную ценность. Вероятно, именно такое специфическое восприятие ближнего пространства обусловило его трепетное отношение к каждому предмету на сцене. «В течение 20 лет Коровину удалось оформить на сцене Большого и Мариинского театров более 150 оперных и балетных спектаклей на музыку русских и западноевропейских композиторов» [Пастон, 2014а, с. 300]. Работа над постановками неизменно сопровождалась огромным количеством эскизов костюмов, грима и бутафории, от блюд с фруктами до новогодней елки. К сожалению, сохранившиеся изобразительные материалы к русским постановкам не столь многочисленны и поэтому представляют особенный интерес, тем более в контексте данной статьи.

Эскиз бутафории для постановки «Золотой петушок» (1909, СПбГМТиМИ) включал в себя три предмета спального гарнитура Додона: кровать с высоким изголовьем, стол и кресло с полуциркульной спинкой, неоднократно фигурировавшее в его эскизах, которое заботливо дополняла скамеечка для ног. Все предметы сопровождались подробными комментариями автора с указанием отделки, сочетавшей открытые деревянные поверхности с росписью. Кровать в длину составляла 3 аршина, то есть 2,13 метра, стол — 4 аршина, то есть 2,84 метра. Эти размеры свидетельствовали о вполне реалистическом подходе к воплощению бутафорской меблировки, распространявшемся и на художественный текстиль. Подушки дополняло «одеяло лоскутное толстое на вате», стол покрывала цветная скатерть. Два эскиза бутафории для постановки оперы А. П. Бородина



Ил. 12
К. А. Коровин. Эскизы бутафории для постановки оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» антрепризы М. Н. Кузнецовой-Бенуа «Русская опера» в Париже. Фрагмент со столом. 1928. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства



Ил. 13
Стол по проекту К. А. Коровина в экспозиции Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля. Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 9. 1903

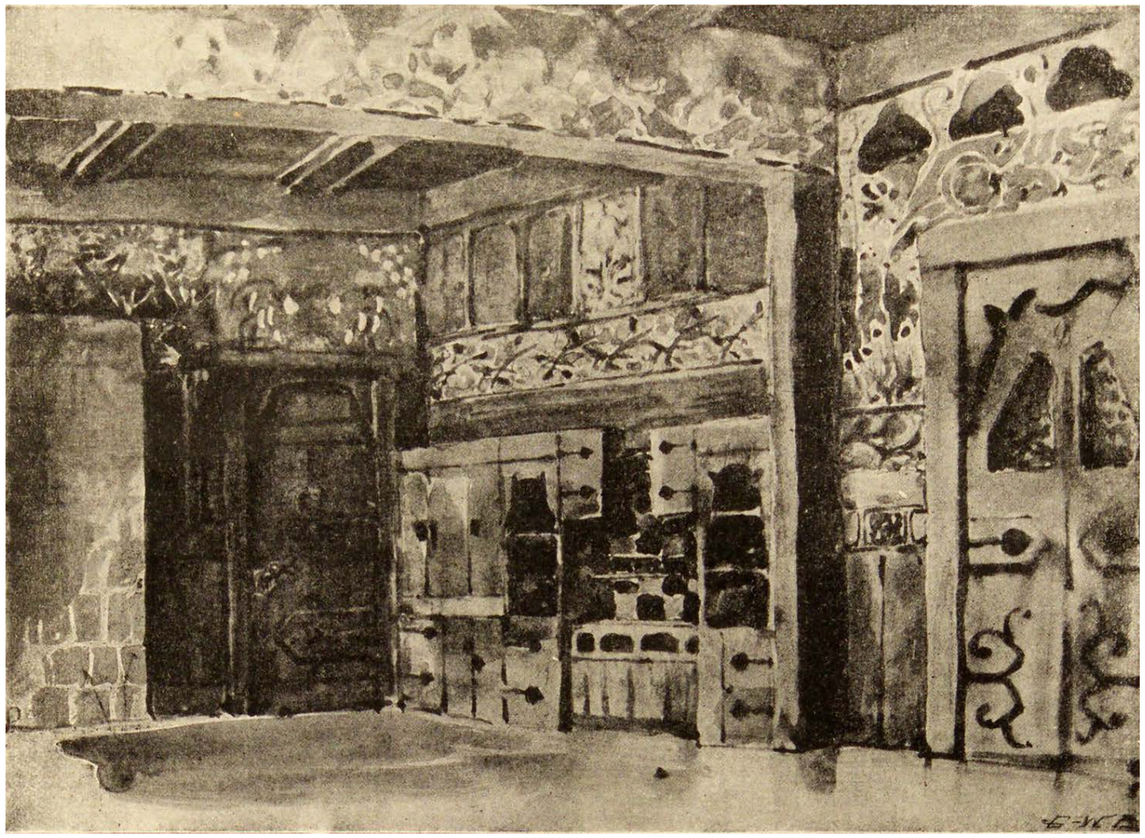
«Князь Игорь» (1928) представляли несколько предметов мебели: кресло, напоминавшее «Гефсиманское» и опиравшееся на прототипы русской монастырской мебели, табурет, скамью с арочным подзором, пяльцы и стол с наклонными ножками. В 1902 году в Москве состоялась Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля под общим руководством И. А. Фомина и покровительством великой княгини Елизаветы Федоровны. Художник участвовал в экспозиции в качестве автора трех моделей столов с аналогичным силуэтом: узкой и длинной столешницей, опиравшейся на наклонные ножки. Одну из моделей он снабдил проножкой, обозначая связь конструкции со средневековыми образцами и намекая на обращение к реальному прототипу, которым, вероятнее всего, была традиционная русская скамья-суховатка. Именно такая фигурировала на первом варианте эскиза Берендеевки авторства В. М. Васнецова. Таким образом, Коровин воплощал идеи основоположника неорусского стиля не только в архитектуре и театральных декорациях, но и в культуре предметно-пространственной среды (Ил. 12, 13).

Новаторское формообразование на основе традиционного прототипа дополняла модная отделка: столешницы покрывались изразцами, дерево тонировалось в разные цвета. Модель 1934 года, созданная для театральной постановки, продолжала логический ряд экспозиционных моделей 1902 года. Вариацией стильного силуэта с тонкой проножкой стало добавление высокого подстолья с очень лаконичным орнаментом, имитировавшим плетение из широких многосоставных полос. Эта работа, как и другие работы 1902–1903 годов, хронологически совпадала с переходным периодом Коровина, начинавшего свою карьеру в Императорских театрах. Декоративно-прикладное искусство и непосредственная интерьерная практика не получили должного развития в его творческой деятельности, но художественный универсализм открывал долгосрочные перспективы для следующих поколений мастеров[7].

Александр Головин: художественное осмысление пространства от выставочных экспозиций до театральных постановок

Аналогичная ситуация складывалась и с А. Я. Головиным, который не являлся непосредственным участником Абрамцевского художественного кружка, но «через Поленовых воспринимал рождавшиеся в абрамцевской атмосфере новые идеи, помогавшие формированию его таланта» [Гофман, 2014, с. 17]. Именно Елена Дмитриевна привлекла Головина к реализации проекта Русской столовой в усадьбе М. Ф. Якунчиковой Нара, работа над которым началась в 1897 году [Пастон, 2014b, с. 358]: художников связывала многолетняя дружба. Большинство эскизов, хранящихся в доме-музее

7 Как отечественные, так и зарубежные исследователи связывают имя Коровина с новаторскими формообразовательными изысканиями эпохи модернизма. Подробнее об этом см.: Haldey, Olga (2010). *Mamontov's Private Opera: the search for modernism in Russian theater*. Bloomington: Indiana University Press.

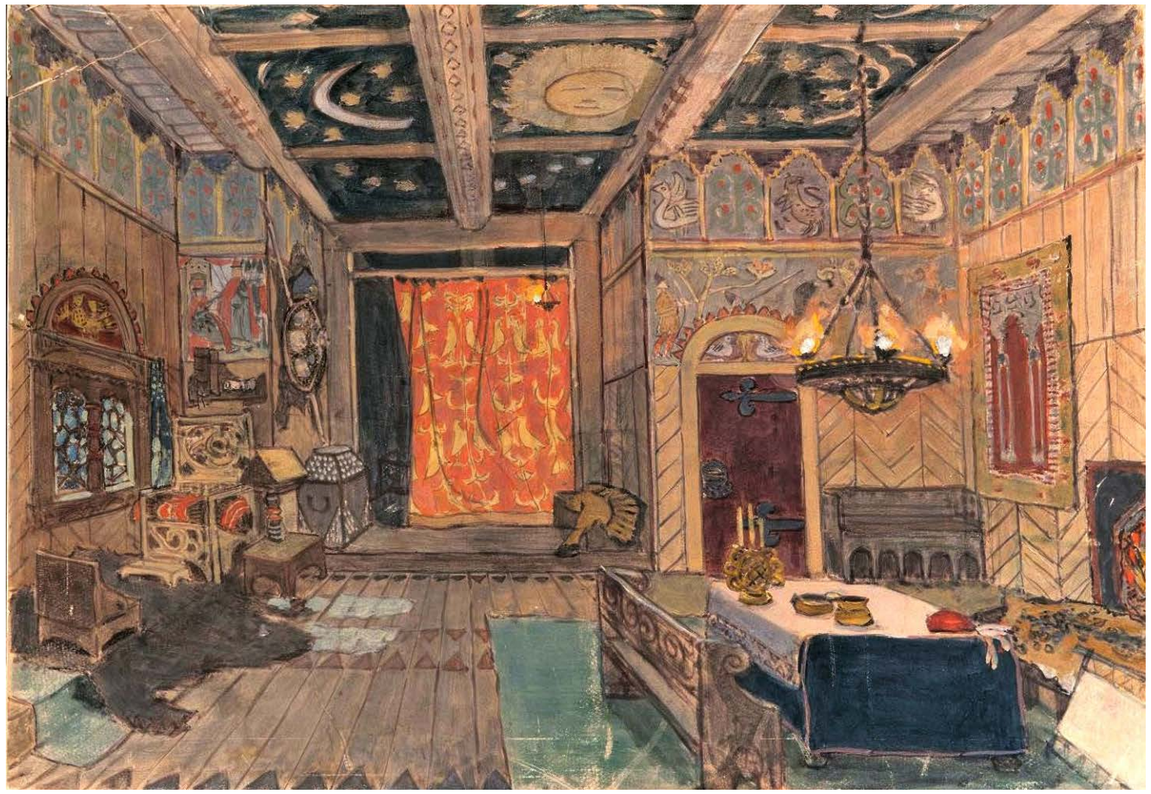


Ил. 14
Е. Д. Поленова, А. Я. Головин. Эскиз столовой в русском стиле для М. Ф. Якунчиковой в Наре. Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 2. 1899

В. Д. Поленова, Абрамцеве и ГТГ, носят двойное авторство, поскольку объединенная специфика индивидуального художественного лейтмотива превращалась в слаженный дуэт плодотворного совместного творчества. Предложенное авторами архитектурно-пространственное решение апеллировало к традиционному русскому деревянному зодчеству и образу трапезной. Массивная потолочная балка, расписанная орнаментом из крокусов авторства Поленовой, условно разделяла прямоугольное в плане помещение с простым дощатым потолком на две зоны — собственно столовую и буфетную с вместительным встроенным шкафом. Насыщенное декоративное решение строилось на сочетании натуральных деревянных поверхностей с разнообразными контрастировавшими фактурами и текстильным оформлением. Плоскости стен расчленялись на множество локальных самостоятельных участков, подвергавшихся тщательному художественному осмыслению по отдельности, прежде чем они становились частью целого. Проектные материалы включали множество наработок, демонстрировавших все этапы развития замысла от вставок, фризов, панно к разверткам и, наконец, эскизам интерьера. Авторству Головина принадлежали эскизы текстильного панно «Лебеди» двух фризов, один с изображением грибов, другой — составной из одинаковых модулей с изображением цветка. Осознание стилеобразующей роли дверей, являвшихся одним из самых ярких элементов архитектурно-декоративного оформления древнерусского интерьера, и виртуозная интерпретация средневековой дверной фурнитуры стали элементами его фирменного стиля, отработанными в проекте Русской столовой (Ил. 14).

И для Поленовой, и для Головина работа над проектом стала первым опытом практической реализации синтетического интерьерного ансамбля[8]. На рубеже 1890–1900-х годов расширение внестанковой области творчества художника происходило преимущественно в рамках осуществления выставочной деятельности. Часть предметов: два блюда, кувшин, изразцовая печь-лежанка и печка с колонками, братина, умывальник, обеденный стол и четыре стула, кресло, предназначавшихся для экспозиции Кустарного отдела в Париже, были представлены Головиным вместе с графическими работами на второй выставке журнала «Мир искусства» в Петербурге в январе 1900 года. Оформление зала дополняли текстильные фризы «Подсолнухи» и «Одуванчики» для М. Ф. Якунчиковой, а также эффектная дверь, фланкированная двумя симметричными панно «в ином, модернистическом, или, как тогда говорили, "декадентском" духе» [Мовшенсон, 1960, с. 74]. Произведения Головина обозначали высокий уровень оригинальной и самобытной культуры предметно-пространственной среды в русском стиле, представленной на обозрение всему миру сплоченным коллективом Абрамцевского художественного кружка. Композиционным и декоративным акцентом центрального зала Кустарного павильона стал майоликовый камин

8 Е. Д. Поленова скончалась в московской больнице 7 ноября 1898 года, а 25 апреля 1899-го обязательство о единоличном выполнении заказа М. Ф. Якунчиковой принял на себя А. Я. Головин. Подробнее об этом см.: Гофман, И. Ф. и др. (сост.) (2014). *Письма А. Я. Головина к Е. Д. Поленовой* // Александр Головин: к 150-летию со дня рождения. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 436.



Ил. 15
А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы А. С. Даргомыжского «Русалка». Хоромы княгини. 1900. Музей Государственного академического Большого театра России

М. А. Врубеля «Встреча Вольги Святославовича и Микулы Селяниновича». Экспозицию переполняли уникальные произведения авторства Е. Д. Поленовой, В. М. Васнецова, Н. Я. Давыдовой, М. Ф. Якунчиковой и М. В. Якунчиковой-Вебер, исполненные в разных техниках и видах декоративно-прикладного искусства. Головин выступал не только в качестве экспонента, но и в качестве художника-оформителя, обеспечив стилистическое единство интерьера с экстерьером.

С 1899 года, по приглашению управляющего Московской конторой дирекции Императорских театров В. А. Теляковского, Головин сотрудничал с Большим театром. 4 сентября 1900 года состоялась премьера оперы А. С. Даргомыжского «Русалка», подготовка к которой хронологически совпадала с Парижской выставкой, а 10 октября 1901 года — премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Эскизы «Хоромы княгини» (1900, Музей ГАБТ), «Светлица» и «Терем князя Ю. И. Токмакова» (оба — 1901, ГТГ) демонстрировали претворение архитектурно-декоративных решений, реализованных в интерьере Русской столовой и Кустарного павильона, в театрально-сценическую практику. Условное деление помещений на зоны, обшивка стен и потолка досками, колонна, акцентированные дверные порталы и полотна с массивной фурнитурой, фризы с раппортом и модулями, широкий репертуар растительных и зооморфных мотивов, мебель, текстиль и богатая полихромия — все эти разнообразные средства выразительности и объемно-пространственные композиции сценического оформления опирались на собственный опыт архитектора и декоратора, обеспечивая зрелищную убедительность художественному образу Древней Руси, предложенному Головиным (Ил. 15, 16). Художественные приемы, наработанные в рамках Абрамцевского кружка, безотказно действовали на протяжении многих лет. Оформляя оперу «Сказка о царе Салтане» в 1907 году, художник использовал для эскиза горницы модель выставочной печи-лежанки 1900 года.

В 1903 году Головин участвовал в предприятии «Современное искусство», основанном князем С. А. Щербатовым при поддержке В. Мекка и И. Э. Грабаря в Санкт-Петербурге. Организаторы декларировали широкомасштабную художественную программу, которая включала проведение выставок и публикацию специализированных изданий, широкую популяризацию русских художников как в России, так и в Европе. Экспозиция в особняке по адресу Большая Морская, 33 предполагала создание нескольких интерьерных ансамблей авторства известных художников. А. Бенуа (при участии своего племянника Е. Лансере) разрабатывал Столовую, Л. Бакст — Будуар, К. Коровин — Чайную комнату, И. Грабарю досталась Парадная лестница и Комната распорядителя, самому князю Щербатову — Кабинет. Головин выступил автором проекта под говорящим названием «Теремок». Неприглядное помещение, вытянутое перпендикулярно фасаду, с низким потолком и лежачим окном, превратилось в русские хоромы. Гладкий портал с кронштейном в виде стилизованного стебля отделял условные сени от светлицы. Доминировавшим отделочным материалом всех поверхностей стало



Ил. 16
А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Терем князя Ю. И. Токмакова. 1901. Государственная Третьяковская галерея

дерево. Стены обшивали вертикальные доски натурального цвета. Стыки, находчиво оформлявшиеся росписью, превращались в стебли, тянущиеся к свету. Убедительность художественному образу цветущего сада придавала великолепная композиция потолка светлицы, щедро декорированного пластически выразительной резьбой с крупными рельефными деталями. Рамы с растительным орнаментом обрамляли Ярило-Солнце, затмившего Луну, притаившуюся в ожидании ночи. Достоверность национальной эстетики обеспечивали выписанные в Санкт-Петербург деревенские кустари, которые работали прямо на месте по эскизам Головина. Главным предметом интерьера стала монументальная традиционная русская печь-лежанка, занимавшая значительную часть объема сеней с дощатым потолком и подпиравшей его колонной в виде стилизованного подвязанного снопа (Ил. 17, 18).

Главной декоративной находкой автора стала тщательно разработанная причудливая орнаментальная композиция из резного дерева в сочетании с керамическими элементами, полностью покрывавшая одну из стен. Перед глазами представал чудный лес с дивными цветами, где таились коты и прятались змеи, оленята бродили у подножия невиданных деревьев, а на раскинувшихся ветвях сидели райские птицы и филины с горящими глазами, наполняя Теремок скупым мистическим светом. Электрическая подсветка, спрятанная в керамические рельефы, тоже была авторской находкой Головина, много экспериментировавшего с театральным освещением (Ил. 19). Этот реальный творческий опыт предвосхищал непроходимую чащу в эскизе «Кащеево царство» (1909, ГТГ) и «Эскиз кулисы» (1921, СПбГМТиМИ), созданных для постановок балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица» в 1909 (Ил. 20) и 1921 годах соответственно. Интерьер Теремка стал очередным доказательством взаимопроникновения театрально-декорационного искусства и культуры реальной предметно-пространственной среды. Театрализация пространства проявлялась в монументализации укрупненных деталей, переходящей в гротеск, составлявший специфику индивидуальной манеры стилизации Головина. Броское оформление камерного помещения демонстрировало невероятную свободу авторского самовыражения, раскрепощенного огромной сценой Большого театра. Выставочный проект стал прекрасным эпилогом внестанковой деятельности Головина, но не глубинного влияния Абрамцевского художественного кружка, распространившегося на все его последующее разностороннее творчество.

Михаил Врубель: эстетизация повседневности и творческий универсализм

Эстетизация повседневности находила в Михаиле Врубеле прямой отклик, обусловив успех театрально-декорационной деятельности художника. Именно это качество объединяло Головина и Врубеля, который был приглашен Щербатовым к участию в предприятии «Современное искусство» и не попал в число экспонентов исключительно вследствие начинавшейся болезни. Врубелю принадлежал целый ряд эталонных произведений в русском стиле, инициированных театральными постановками и созданных в короткий



Ил. 17
Теремок по проекту А. Я. Головина. Печь.
Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 10. 1903



Ил. 18
Теремок по проекту А. Я. Головина. Общий вид.
Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 10. 1903

временной промежуток 1899–1902 годов. Зимой 1899–1900 годов он работал над сериями керамических фигур по мотивам постановок одноименных опер Н. А. Римского-Корсакова, которые П. К. Суздалев характеризовал как «пластические сюиты» [Суздалев, 1991, с. 233], объединяя определением музыкальное и пластическое начало. Серия «Садко» включала скульптуры «Волхова», «Морская царевна», скульптуру и маску «Морской царь», два варианта скульптуры «Садко» и даже блюдо «Садко на берегу Ильмень-озера», созданное по заказу фарфорового магната М. С. Кузнецова. Серия «Снегурочка» — скульптуры «Девушка в венке» («Снегурочка»), «Весна», «Купава», «Лель», «Мизгирь», «Берендей». Круг работ, аффилированных с этими постановками, не исчерпывался скульптурной пластикой и включал сценические образы его жены, оперной дивы Н. И. Забелы-Врубель, а также целый ряд живописных произведений, которые служили своеобразным прологом внестанковой деятельности[9]. Аналогичная ситуация складывалась с постановкой новой оперы Н. А. Римского-Корсакова «Царь Салтан», написанной композитором специально для вокальных данных Надежды Ивановны. 24 сентября 1901 года Забела писала ему, что муж «получил заказ от одного из Морозовых написать несколько панно для столовой и думает сюжетом избрать "Салтана"» [Барсова, 1982, с. 73].

Этому заказу предшествовала небольшая предыстория. Первый опыт сотрудничества Врубеля с А. В. Морозовым состоялся в 1896 году, когда хозяин особняка в Подсосенском переулке Москвы пригласил архитектора Ф. О. Шехтеля для реконструкции парадных интерьеров. Окончательная версия цикла «Фауст и Мефистофель», созданного художником для оформления Готического кабинета, состояла из четырех полотен и превратила интерьер в редчайший пример гезамткунстверка, объединявший литературу И. В. Гёте, музыку Ш. Гуно, архитектуру Ф. О. Шехтеля и живопись М. А. Врубеля. Всеобъемлющий синтез воплощал мечту символизма и наполнял пространство глубоким философским содержанием. Через несколько лет Морозов решил ввести монументально-декоративную живопись в интерьер Русской столовой. К этому времени Врубель не только написал полотно «Царевна-Лебедь» (1901, ГТГ), предшествовавшее поискам сценического образа жены для постановки оперы, но и успел оформить саму постановку, где он выступал автором декораций и костюмов. Премьера прошла 21 октября 1900 года, сразу вызвав колоссальный восторг; Надежа Ивановна особенно радовалась признанию достижений мужа, снискавшего одобрение даже в прессе: «Миша очень отличился в декорациях Салтана, и даже его страшные враги — газетчики говорят, что декорации красивы, а доброжелатели прямо находят, что он сказал новое слово в этом жанре, и всё это при такой скорости: в две с половиною недели всё было написано» [Гомберг, 1976, с. 274].

9 Подробнее о развитии художественного универсализма М. А. Врубеля см.: Орловская, Е. А. (2018). *Синтез пространственных искусств в творчестве М. А. Врубеля*. Диссертация кандидата искусствоведения: 17.00.04. Москва.



Ил. 19
А. Я. Головин. Эскиз оформления стены Теремка.
Опубликован в журнале «Мир искусства». Т. 10. 1903



Ил. 20
А. Я. Головин. Эскиз декорации для постановки балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Кащеево царство.
1909. Государственная Третьяковская галерея

Врубелю удалось создать настолько убедительный образ женщины-птицы, что он превратился в растиражированный автономный декоративный мотив, получивший широкую популярность в оформлении произведений декоративно-прикладного искусства и печатной продукции (Ил. 21). Обращение к сказке А. С. Пушкина в оформлении столовой, спустя год после премьеры, означало новые варианты интерпретации знакомого сюжета, обогащенные апробированными живописными замыслами и театрально-декорационным опытом. Реализованные монументально-декоративные циклы Врубеля порой значительно отличались от эскизных проектов, поэтому мы можем составить лишь общее представление о генеральной концепции и этапах ее реализации, поскольку работа над заказом была прервана трагическими обстоятельствами болезни художника. Сохранившиеся эскизы «Пир царя Салтана» и «Царевна-Лебедь» (оба — 1899–1901, ГТГ), неоконченное живописное полотно «Тридцать три богатыря» (1901, ГМИИ) свидетельствовали о привычном для художника литературоцентричном подходе и буквально иллюстрировали конкретные и хорошо узнаваемые эпизоды сказки и авторский текст А. С. Пушкина (Ил. 22, 23).

Заключение

Литературоцентризм являлся общим знаменателем творческих поисков и развития художественного универсализма для всех художников Абрамцевского круга, опиравшихся на либретто постановок, которые, в свою очередь, опирались либо на конкретные литературные источники, либо на народный эпос — былины, сказки, формировавшие основу для мифотворчества и комплексной реализации мастеров в разных видах искусства. Визуальный нарратив, основывавшийся на сюжетном повествовании, предопределял широкую типологию пространств. Все перечисленные мастера кроме Головина обладали собственным практическим архитектурным опытом. Церковь во имя Спаса Нерукотворного (1881–1882), собственный дом (1894), фасад Третьяковской галереи (1902–1904) и другие проекты В. М. Васнецова, часовня на могиле коллекционера М. А. Морозова (1906) по проекту А. М. Васнецова, павильон Крайнего Севера (1896) и Кустарного отдела (1900) по проектам К. А. Коровина, флигель во владении С. И. Мамонтова (1891–1892) по проекту М. А. Врубеля, дополнявшиеся целым корпусом проектной графики, эскизов и живописных работ, составляли фундамент для создания сложных объемно-пространственных решений улиц и площадей, теремов и палат древнерусских городов, где творили историю Иван Грозный и Борис Годунов, куда устремлялась Царевна-Лебедь и прибывала флотилия Садко… Художники Абрамцевского художественного кружка сыграли решающую роль в превращении образов русского города и деревни в автономный стилеобразующий декоративный мотив, широко использовавшийся в декоративно-прикладном искусстве для оформления посуды, текстиля, мебели и других составляющих элементов предметно-пространственной среды русского стиля.



Ил. 21
Ваза для фруктов «Лебедь». 1908–1917. Москва. Фирма Н. В. Немирова-Колодкина. Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно»

Специфика русских сюжетов в развитии оперного действия и режиссуры предполагала массовые хоровые сцены и требовала новых решений как экстерьеров, так и интерьеров, типология которых включала открытое гульбище, богатую княжескую гридницу, крестьянскую избу, наконец, белокаменные палаты и дворцовые комплексы. Характерные стилеобразующие элементы и сочетания — деревянная отделка всех поверхностей, представленная разными видами укладки дерева, колонны и балочный потолок, двери с массивными жиковинами и оконные слюдяницы по старинным образцам, колонны с дыньками, росписи зооморфными и растительными мотивами, многоярусные печи с лежанками дополняла вполне реальная меблировка и художественный текстиль. Общим знаменателем творческого универсализма братьев Васнецовых, Коровина, Головина и Врубеля являлся поиск синтетических решений в культуре предметно-пространственной среды, а театр становился единственным местом полноценной реализации комплексного авторского осмысления. Именно сцена позволяла апробировать самые смелые изыскания в области формообразования, колорита, иконографии и сочетания архитектурно-декоративных элементов, которые распространялись на жилые и общественные интерьеры, реальную творческую практику архитекторов и художников.

Васнецов считал, что «художественная обстановка на сцене и есть живая» [Ярославцева, 1987, с. 172]. Все эти мастера «вживались» в собственное мифотворчество, «обживая» пространство воображения, наполняя его функциональным назначением, будь то трапезная или опочивальня. Каминный экран, балалайка, станковая картина, театральная декорация составляли единую логическую цепь развития внестанковой деятельности, предусматривавшей реализацию как декоративно-орнаментального, так и символистско-содержательного потенциала мотива и сюжета в разных видах искусства. Комплексная эстетизация предполагала художественное осмысление всех сфер жизни человека. В этом контексте постановки с русскими сюжетами становились эталонами интерьерных ансамблей. Опыт их создания и творческие методы, предложенные братьями Васнецовыми, Коровиным, Головиным и Врубелем, обладают непреходящей ценностью и должны лечь в основу создания современных игровых, кинематографических, культурных и театральных пространств, реализованных как традиционными способами, так и возможностями индустрии цифровой графики. Научные изыскания в области формирования национально-самобытной культуры предметно-пространственной среды являются обязательным фундаментом для высокого уровня как художественного осмысления объектов материальной культуры, так и творческой практики новых поколений мастеров.



Ил. 22
Пир царя Салтана. 1899–1901. Государственная Третьяковская галерея

Ил. 23
Царевна-Лебедь. 1899–1901. Государственная Третьяковская галерея

Библиография

Барсова, Л. Г. (1982). *Н. И. Забела-Врубель глазами современников.* Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние.

Гомберг-Вержбинская, Э. П., Подкопаева, Ю. Н. и Новиков, Ю. В. (сост.) (1976). *Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике.* Л.: Искусство.

Горожанина, С. В. (2013). *Художественно-столярная мастерская Московского губернского земства в Сергиевском посаде (начало 1900-х — 1917 гг.)* // Сокровища русского стиля. Из собраний Всероссийского музея декоративно-прикладного искусства и Государственного историко-художественного и литературного музея-заповедника «Абрамцево». М.: Всероссийский музей декоративно-прикладного и нар. искусства.

Гофман, И. М. (2014). *Классик Серебряного века* // Александр Головин: к 150-летию со дня рождения / сост. И. Ф. Гофман и др. М.: Государственная Третьяковская галерея.

Кириченко, Е. И. (1997). *Русский стиль: Поиски выражения национальной самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — нач. XX в.* М.: Галарт: АСТ.

Кириченко, Е. И. (2014). *Константин Коровин — один из родоначальников стиля модерн в России* // Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения. М.: Сканрус.

Мовшенсон, А. Г. (сост.) (1960). *Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине.* Л.-М.: Искусство.

Молева, Н. М. (сост.) (1963). *Константин Коровин. Жизнь и творчество: Письма. Документы. Воспоминания.* М.: Изд-во Акад. художеств СССР.

Пастон, Э. В. (2014a). *«Украшение самой жизни»* // Александр Головин: к 150-летию со дня рождения / сост. И. Ф. Гофман и др. М.: Государственная Третьяковская галерея.

Пастон, Э. В. (2014b). *От частного театра к императорской сцене. Театральная деятельность Константина Коровина. 1885–1910-е* // Константин Коровин. Живопись. Театр. К 150-летию со дня рождения. М.: Сканрус.

Стругова, О. Б. (2005). *Мебель в русском интерьере конца XIX — начала XX веков.* М.: Дом Руденцовых.

Суздалев, П. К. (1991). *Врубель.* М.: Советский художник.

Ядохина, Е. И. (2016). *Аполлинарий Михайлович Васнецов и русское декоративно-прикладное искусство конца XIX — начала XX столетия. (На примере собрания мебели в «русском стиле» в музее-квартире художника)* // Третьяковские чтения 2015: материалы отчетной научной конференции / Гос. Третьяковская галерея. М.: Гос. Третьяковская галерея.

Ярославцева, Н. А. (сост.) (1987). *Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников.* М.: Искусство.

Список иллюстраций

Ил. 1. «Гефсиманское» кресло. Конец XIX в. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». Фото автора

Ил. 2. Курульное кресло. Конец XIX — начало XX в. Всероссийский музей декоративного искусства. Источник изображения — Прохорова, Н.Г. (2006). *Русский стиль в мебели.* М.: Трилистник. С. 8

Ил. 3. Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». 1896–1899. Источник изображения — Архив Мариинского театра. URL: https://www.mariinsky.ru/about/exhibitions/rk175/vera_sheloga_maidofpskov1// (дата обращения: 20.02.2024)

Ил. 4. Ф. И. Шаляпин в роли Ивана Грозного в опере Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Начало XX в. Источник изображения — Российский национальный музей музыки. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=5202195 (дата обращения: 20.02.2024)

Ил. 5. А. М. Васнецов. В горнице древнерусского дома московских времен (XVI–XVII вв.). Источник изображения — (1908–1913). Картины по русской истории / под общ. ред. С. А. Князькова. М.: Гроссман и Кнебель

Ил. 6. А. М. Васнецов. Эскиз декорации. Интерьер терема. «Опричник». 1912. Источник изображения — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=745926 (дата обращения: 20.02.2024)

Ил. 7. Большой буфет в экспозиции музея-квартиры А. М. Васнецова в Москве. Фото автора

Ил. 8. Правая дверца Большого буфета с изображением голубя. Фото автора

Ил. 9. Павильон Крайнего Севера по проекту К. А. Коровина для Всероссийской промышленной и художественной выставки в Нижнем Новгороде. 1896. Источник изображения — Государственный музей истории Санкт-Петербурга. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=16398684 (дата обращения: 20.02.2024)

Ил. 10. Кустарный отдел по проекту К. А. Коровина для Всемирной выставки в Париже в 1900 году. Источник изображения — (1900). Мир искусства. Журнал. Т. 4

Ил. 11. К. А. Коровин. Рисунок для майолики. Источник изображения — (1899). Мир искусства. Журнал. Т. 1

Ил. 12. К. А. Коровин. Эскизы бутафории для постановки оперы А. П. Бородина «Князь Игорь» антрепризы М. Н. Кузнецовой-Бенуа «Русская опера» в Париже. Фрагмент со столом. 1928. Источник изображения — Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=40531688 (дата обращения: 20.02.2024)

Ил. 13. Стол по проекту К. А. Коровина в экспозиции Выставки архитектуры и художественной промышленности нового стиля. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 9

Ил. 14. Е. Д. Поленова, А. Я. Головин. Эскиз столовой в русском стиле для М. Ф. Якунчиковой в Наре. Источник изображения — (1899). Мир искусства. Журнал. Т. 2

Ил. 15. А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы А. С. Даргомыжского «Русалка». Хоромы княгини. 1900. Источник изображения — Музей Государственного академического Большого театра России. URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=19373908 (дата обращения: 20.02.2024)

Ил. 16. А. Я. Головин. Эскиз декорации к постановке оперы Н. А. Римского-Корсакова «Псковитянка». Терем князя Ю. И. Токмакова. 1901. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2014). Александр Головин: к 150-летию со дня рождения. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 179. ГТГ. Инв. 3607

Ил. 17. Теремок по проекту А. Я. Головина. Печь. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 10

Ил. 18. Теремок по проекту А. Я. Головина. Общий вид. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 10

Ил. 19. А. Я. Головин. Эскиз оформления стены Теремка. Источник изображения — (1903). Мир искусства. Журнал. Т. 10

Ил. 20. А. Я. Головин. Эскиз декорации для постановки балета И. Ф. Стравинского «Жар-птица». Кащеево царство. 1909. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2014). Александр Головин: к 150-летию со дня рождения. М.: Государственная Третьяковская галерея. С. 212. ГТГ. Инв. 5624

Ил. 21. Ваза для фруктов «Лебедь». 1908–1917. Москва. Фирма Н. В. Немирова-Колодкина. Источник изображения — Государственный историко-архитектурный, художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно». URL: https://tsaritsyno-museum.ru/the_museum/collection/metall/ (дата обращения: 20.02.2024)

Ил. 22. Пир царя Салтана. 1899–1901. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2007). Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Книга первая. М.: Сканрус. С. 434. Инв. 9643

Ил. 23. Царевна-Лебедь. 1899–1901. Государственная Третьяковская галерея. Источник изображения — (2007). Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Рисунок XIX века. Т. 2. Книга первая. М.: Сканрус. С. 434. Инв. 9643

References

Barsova, Liudmila (1982). *N. I. Zabela-Vrubel glazami sovremennikov* [Nadezhda Zabela-Vrubel As Seen By Her Contemporaries]. Leningrad: Muzyka Press. [In Russ.]

Gofman, Ida (2014). *Klassik Serebryanogo veka* [Classic of the Silver Age] // Alexander Golovin: 150th anniversary. Compiled by. I. F. Gofman et al. Moscow: State Tretyakov Gallery. [In Russ.]

Gomberg-Verzbinskaya, Eleanora, Podkopaeva, Yulia & Novikov, Yuri (comp.) (1976). *Vrubel. Perepiska. Vospominaniya o hudozhnike* [Vrubel. Correspondence. Memories of the artist]. Leningrad: Iskusstvo. [In Russ.]

Gorozhanina, Svetlana (2013). *Hudozhestvenno-stolyarnaya masterskaya Moskovskogo gubernskogo zemstva v Sergievskom posade (nachalo 1900-h — 1917 gg.)* [On History of Art Workshops of the Moscow Gubernia Zemstvo in Sergiev Posad (early 1900s — 1917)] // Treasures of Russian style. From the collections of the All-Russian Decorative Art Museum and Abramtsevo State Historical, Artistic and Literary Museum-Reserve. Moscow: All-Russian Decorative Art Museum. [In Russ.]

Kirichenko, Evgenia (1997). *Russkij stil: Poiski vyrazheniya nacionalnoj samobytnosti* [Russian Style. The Search for Expression of National Identity] // Narodnost i nacionalnost. Tradicii drevnerusskogo i narodnogo iskusstva v russkom iskusstve XVIII — nach. XX v. [Nationality and Nationality. Traditions of Old Russian and Folk Art in Russian Art of the 18th and Early 20th Century]. Moscow: Galart: AST. [In Russ.]

Kirichenko, Evgenia (2014). *Konstantin Korovin — odin iz rodonachalnikov stilya modern v Rossii* [Konstantin Korovin — one of the originators of Art Nouveau style in Russia] // Paintings. Theatre. 150th anniversary. Moscow: Skanrus. [In Russ.]

Moleva, Nina (comp.) (1963). *Konstantin Korovin. Zhizn i tvorchestvo: Pisma. Dokumenty. Vospominaniya* [Konstantin Korovin. Life and Art Work. Letters. Documents. Memoirs]. Moscow: USSR Academy of Arts. [In Russ.]

Movshenson, Alexander (comp.) (1960). *Aleksandr Yakovlevich Golovin. Vstrechi i vpechatleniya. Pisma. Vospominaniya o Golovine* [Alexander Jakovlevich Golovin. Encounters and Impressions. Letters. Remembering Golovin]. Compiled by Leningrad-Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Paston, Eleonora (2014a). *"Ukrashenie samoj zhizni"* ["Decorating life itself"] // Aleksandr Golovin: k 150-letiyu so dnya rozhdeniya [Alexander Golovin: 150th anniversary]. Compiled by. I. F. Gofman et al. Moscow: State Tretyakov Gallery. [In Russ.]

Paston, Eleonora (2014b). *Ot chastnogo teatra k imperatorskoj scene. Teatralnaya deyatelnost Konstantina Korovina. 1885–1910-e* [From private theater to the imperial stage. The theatrical activity of Konstantin Korovin. 1885–1910s] // Konstantin Korovin. Zhivopis. Teatr. [Konstantin Korovin. Painting. Theater]. 150th anniversary. Moscow: Skanrus. [In Russ.]

Strugova, Olga (2005). *Mebel v russkom interere konca XIX — nachala XX vekov* [Furniture in the Russian Interior of Late XIX — Early XX centuries]. Moscow: The Rudentsovs Publishing House. [In Russ.]

Suzdalev, Pyotr (1991). *Vrubel* [Vrubel]. Moscow: Sovetskii khudozhni. [In Russ.]

Yadokhina, Elena (2016). *Apollinarij Mihajlovich Vasnecov i russkoe dekorativno-prikladnoe iskusstvo konca XIX — nachala XX stoletiya. (Na primere sobraniya mebeli v "russkom stile" v muzee-kvartire hudozhnika)* [Apollinary Mikhailovich Vasnetsov and Russian decorative and applied art of the late XIX — early XX century. (On the example of the collection of furniture in the "Russian style" in the museum-apartment of the artist)] // Tretyakovskie chteniya 2015: materialy otchetnoj nauchnoj konferencii [Tretyakov Readings 2015: materials of the reporting scientific conference] / State Tretyakov Gallery. Moscow: State Tretyakov Gallery. [In Russ.]

Yaroslavtseva, Nina (comp.) (1987). *Viktor Mihajlovich Vasnecov: Pisma. Dnevniki. Vospominaniya. Suzhdeniya sovremennikov* [Viktor Mikhailovich Vasnetsov. Letters. Journals. Memoirs. Opinions of contemporaries]. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

советский «конструирующий» монтаж и экранный образ как символическая форма

А. Д. ПЕРШЕЕВА
Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
apersheeva@hse.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-220-267

Аннотация

Развитие экранного искусства так сильно повлияло на современную культуру, что каждый новый ее виток подталкивает к переосмыслению и более углубленному изучению тех форм медиа, которые возникли в начале прошлого века и стали ее основанием. Оценивая импульс, который кинематограф дал как массовой культуре, так и сложным формам художественных практик (авангардное и экспериментальное кино, видеоарт), мы стремимся выявить особенности и выразительные возможности одного из ключевых типов языка экранного искусства XX века, который имеет самостоятельное культурное значение: советского монтажа.

В настоящем исследовании советский монтаж осмысляется с метапозиции, объединяющей методы искусствоведения, семиотического анализа и классического структурализма, что, как мы покажем, дает возможность наиболее полно и глубоко понять значимость этой художественной формы. Предметом исследования в работе выступает корпус авангардных фильмов С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Дзиги Вертова и других кинематографистов, систематически развивавших принципы остро-выразительного монтажа, а объектом исследования является эстетический потенциал этого типа экранной образности, который выходит далеко за границы своих непосредственных функций (рассказывания истории в кинокартине) и занимает особое место в пространстве экранного искусства как символической формы. Опираясь на тезисы культуролога И. Кукулина, назвавшего такой тип монтажа «конструирующим», в настоящем исследовании мы проясняем методологию и генеалогию советского монтажа, прослеживаем его эволюцию на примере выдающихся картин 1920–1930-х годов, а также обозначаем связь этого типа строения фильма с концептуальными поисками современных художников.

Ключевые слова: экранный образ, новые медиа, кинематограф, видеоарт, символическая форма, конструктивизм, Эйзенштейн, монтаж

soviet "constructive" montage and moving image viewed as a symbolic form

ALEXANDRA
D. PERSHEEVA
HSE University Art and Design School, 115054,
Russia, Moscow, Malaya Pionerskaya St., 12
apersheeva@hse.ru

Для цитирования: Першеева А. Д. Советский «конструирующий» монтаж и экранный образ как символическая форма // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 220–267

Abstract

The development of media art has such an impact on the field of modern and contemporary culture that each new round of its expansion urges for rethinking and a more in-depth study of those forms of art the moving image that arose at the beginning of the 20th century and became its foundation. Considering modernist photography and cinema from the point of view of the impulse that they gave both to mass culture and to complex forms of artistic practices (experimental film, video art), we strive to identify the key features of one of the most expressive, system-forming types of languages of moving image, which has acquired independent cultural significance: Soviet montage.

In the current issue Soviet montage has been interpreted from a meta-position that combines the methods of art criticism, semiotic analysis, and classical structuralism, we argue that such an approach makes it possible to understand the significance of this artistic form most fully and deeply. The research is focused on the corpus of avant-garde films by S. Eisenstein, V. Pudovkin, Dziga Vertov and other filmmakers who systematically developed the principles of highly expressive editing, and the object of study is the aesthetic potential of this cinematic construction, which goes far beyond the boundaries of its immediate functions (storytelling) and gains a special place in the area of symbolic form of screen culture. This study clarifies not only the genealogy of Soviet montage and analyzes its evolution using the example of outstanding films of the 1920–1930s, but also draws out the connection of this cinematic construction with the conceptual searches of artists of the 21st century.

Keywords: moving image, new media, cinema, video art, symbolic form, constructivism, Eisenstein, montage, editing

Введение

Говоря о языке кино и его выразительности, мы выделяем в первую очередь два «несущих» элемента его конструкции: кадр и движение. Причем первый наследует фотографии, развивая визуальные решения, которые в свою очередь наследуют живописи, второе же является тем, что позволило экранному образу заявить о самостоятельной ценности и бороться за статус искусства новой эпохи, века скорости. Экранный образ — это движущееся изображение, moving image. Кадр и движение на экране неотделимы друг от друга, поскольку воплощают и конструируют в сознании зрителя диегетическое пространство и время, а объединяющая их монтажная структура создает контекст восприятия конкретных образов и устанавливает между ними каузальные связи. Именно монтаж оказывается в центре внимания исследователей семиотики кино [Строение фильма, 1984] и его феноменологии [Кинематографический опыт, 2020], поскольку это выразительное средство объединяет нарративное и чувственное начало в кинематографическом тексте, о чем нередко говорят не только режиссеры-постановщики, но и режиссеры монтажа [Криттенден, 2020].

В период бурного развития кинематографа начала XX века именно монтаж выделял советскую школу среди остальных, поскольку это было нечто большее, чем просто инструмент создания стройного и увлекательного повествования. Советское кино 1920-х призвано было не столько развлекать своего зрителя, сколько создавать новую «картину мира», соответствующую идеям революции. Сила внушения, которой обладает кинематограф, стала предметом размышлений и экспериментов советских режиссеров, а ее осмысление нашло выражение как в конкретных кинематографических приемах («эффект Кулешова»), так и в фундаментальных экспериментах по «психотехнике» в работе с кинематографическими образами, ведь Пудовкин систематически сотрудничал с рефлексологом Павловым, а Эйзенштейн — с психологом Выготским [Васильева, 2020, с. 82–96]. Потому неслучайно, рассуждая об эстетике раннего советского кино, Валерий Подорога вводит термин «кинематограф насилия» [Подорога, 2017], а Славой Жижек рассуждает об «извращении» [Жижек, 2021] применительно к голливудским фильмам, визуальные и монтажные решения которых во многом наследуют советской школе. Разумеется, эти слова не следует воспринимать буквально, ведь речь идет не о жестокости как таковой, а об особой иммерсивной и суггестивной силе экранного образа, которая привлекает внимание теоретиков кино, психологов, философов и современных художников, стремящихся критически осмыслить побочные эффекты воздействия «магии кино». Поэтому обращение к анализу кинематографической формы сегодня представляется актуальным не только в поле искусствоведения, но и в более широком контексте: попытка охарактеризовать экранный образ как «символическую форму» (Э. Кассирер) и описать принципы его художественного и коммуникационного воздействия даст возможность выстроить более крепкие смысловые связи между модернистским искусством и современной художественной практикой. Иными словами, для того, чтобы четче прояснить семиотические механизмы сложных форм современных (порой довольно агрессивных в плане воздействия на зрителя) экранных образов, необходимо снова возвращаться к рассмотрению периода формирования самого киноязыка и способов его концептуализации. А время становления и расцвета советской монтажной школы в данном случае будет, несомненно, одним из важнейших исторических эпизодов.

В первой части настоящего исследования мы обозначим несколько подходов к теории монтажа, разработанных Л. Кулешовым, В. Пудовкиным, С. Эйзенштейном и Дзигой Вертовым, определим их связь с эстетикой конструктивизма и очертим границы такого понятийного конструкта, как «монтажное мышление». Далее рассмотрим монтаж с семиологических позиций и покажем, какое место он занимает в строении фильмов, ставших символами советской культуры. В заключение работы, привлекая материал современного искусства, мы подчеркнем перспективность такого подхода к феномену монтажа, обращаясь к теории новых медиа.

I. Советское в советском киномонтаже

Отечественный кинематограф начал свое развитие почти одновременно с европейским и американским, однако обрел собственный узнаваемый стиль не в одночасье. Первый кинопоказ состоялся в Петербурге 4 мая 1896 года, вскоре открылись первые кинотеатры (точнее: электротеатры), а кроме того, новый тип зрелища стал демонстрироваться широкой публике на передвижных ярмарках, охватывая большую территорию, включая Сибирь и Дальний Восток. Отношение императора к новым видам искусства, порожденным техническим прогрессом, было благосклонным, поэтому уже в 1900 году в России появляется первая фирма по организации киносъемок, которой предстояло вступить в конкуренцию с гигантами международного кинопроката, компаниями Патэ и Гомон, не только привозящими фильмы, произведенные за границей, но и организующими съемки фильмов на местном материале. До 1908 года в России создавались в основном короткие документальные фильмы, освещавшие важные общественные события (например, «Смотр войскам в высочайшем присутствии в Царском Селе», 1907), или видовые картины. Затем начали выходить в прокат игровые фильмы студии Ханжонкова и других компаний. Интересно отметить драматургическую особенность этих фильмов: поскольку многие зрители не обладали достаточной грамотностью, чтобы воспринимать большое количество титров в немом кино, следовало либо выстраивать безупречно точную и наглядную последовательность событий, которые на экране будут говорить сами за себя, что является весьма непростой задачей для еще не развитого киноязыка, либо брать за основу сюжета известные литературные произведения и песни (один из первых русских игровых фильмов «Понизовая вольница» был именно таким). В первой половине 1910-х годов рост кинематографической промышленности становился все более заметным, на экраны выходили итальянские боевики, французские комедии, «сцены»

из классической литературы, сокращенные версии пьес; параллельно шли процессы профессионализации кино, на смену мастерам, совмещающим большую часть производственных функций, пришли узкие специалисты (автор сценария, режиссер, декоратор и т. д.), складывалась система киноактеров-«звезд». Хронометраж фильмов постепенно рос, росло и сюжетное разнообразие картин, постепенно складывалась система жанров и соответствующих им выразительных приемов. До начала Первой мировой войны развитие русского кино шло синхронно с историей кинематографа других европейских стран, основные тенденции и процессы (пока довольно хаотичные) практически полностью совпадали, но ситуация резко изменилась с началом войны, которая перекроила систему экономических и торговых отношений России с соседними странами и тем резко изменила ситуацию на кинорынке. «Теперь, когда Европа вдруг оказалась разрезанной фронтами и страны поделились на враждующие коалиции, свободное обращение фильмов на международном рынке стало невозможным. Иностранные фильмы из стран-союзниц стали поступать в Россию окольными путями (в основном через Швецию), а фильмы стран-противников вообще перестали появляться. Однако огромный внутренний рынок России требовал регулярного обновления кинопрограмм, и это послужило сильнейшим стимулом для развития национальной, русской кинематографии» [История отечественного кино, 2005, с. 37].

Вслед за первой встряской случается вторая: февральская революция и смена власти означают для кинематографа в первую очередь отмену цензуры, и на экраны кинотеатров начинают выходить фильмы на ранее запретные темы, что добавляет сумятицы в и без того эстетически аморфное пространство экранной образности начала века. Хаос в общественной жизни зеркально отражается в кинопродукции. Это было хорошо передано в фильме Алексея Балабанова «Морфий» (2008), где мы видим, как медленно распадаются жизнь и личность молодого врача на фоне событий 1917 года. В конце фильма он сначала приходит на лечение («Психиатрическая больница сейчас самое спокойное место», — замечает один из персонажей), а затем бежит оттуда с украденным наркотиком и в итоге находит укрытие в кинотеатре, где солдаты и матросы смеются над пошлой любовной комедией. Вколов себе последнюю дозу морфия, герой тоже начинает хохотать. Все еще глядя на экран, он пускает себе пулю в голову, а сидящие рядом зрители этого даже не замечают, они захвачены мерцающим изображением на экране.

Моментом, от которого имеет смысл начинать отсчет истории советского кино, будет не 1917 год, не период дезориентации, связанный с работой Временного правительства, а 1919-й, когда после захвата власти большевиками был принят декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного комиссариата по просвещению», то есть произошла монополизация кинематографа и начался процесс государственного строительства в этой сфере культуры. В годы Первой мировой сформировалась выгодная для отечественного кино









Ил. 1
В. Пудовкин. Кадры из фильма «Конец Санкт-Петербурга». 1927

ситуация на рынке, но вот выстраивать работу индустрии нужно было практически заново, ведь за годы мировой и гражданской войн было потеряно множество специалистов и техники, компании разорялись, в прокатной сети зияли дыры — все эти проблемы следовало решить, чтобы изменения в общественной жизни были отражены и утверждены «важнейшим из искусств». Однако подписание декрета не означает его немедленного исполнения, ведь существовал зазор между тем, что партия хотела показывать народу, и тем, что массовый зритель хотел смотреть. Поэтому в 1920-е было снято как множество агитационных и идеологически заряженных фильмов, так и большое количество «зрительских» картин, удовлетворяющих спрос на простое и понятное, эмоционально близкое людям повествование, можно сказать, «нэпманское» кино. Были попытки соединить два этих полюса, например, в жанре революционной мелодрамы, однако на деле подобные компромиссы не имели успеха, а историю отечественного кино определили как раз фильмы, представлявшие эти полярные эстетические установки [История отечественного кино, 2005, с. 46–52].

Говоря о «советском монтаже», мы имеем в виду тот особый тип остро-выразительной конструкции фильма, который принес известность Дзиге Вертову, Кулешову, Пудовкину и Эйзенштейну. Несмотря на различия в теоретических установках этих режиссеров, легко заметить, что вместе они составляют школу, которая значительно выделялась как на фоне американского и европейского, так и на фоне стереотипного отечественного кино 1920-х годов. Подобно тому, как мы называем современным искусством (contemporary art) не всякую художественную продукцию, созданную в XXI веке, а только проекты, попадающие в дискурсивное поле современной философии и критической теории, так и советским мы будем называть монтаж не каждого из фильмов, снятых в СССР, а только тот, который является воплощением новаторских, авангардных исканий режиссеров, захваченных идеей революции.

Этот процесс невозможно рассматривать в отрыве от контекста русского авангарда, стремительно преображавшего существующие формы искусства в направлении обновления не только художественной, но и социальной действительности. Виктор Шкловский точно выразил это в своей концепции остранения, описав стремление художника дезорганизовать автоматизированный, привычный, бытовой способ восприятия во имя возникновения организации более высокого порядка, сложной, диалектической. Однозначно считываемая и знакомая форма пересобирается в патетическое, динамичное и неоднозначное образное единство.

Сила воздействия экранного образа велика, это отмечает каждый теоретик медиа, с этим тезисом можно просто согласиться и двинуться дальше, однако нам сейчас важно сделать остановку в размышлении, снова подступиться к вопросу о том, что именно означает эта сила, какую роль она играет в социальном пространстве. В какой мере кино может быть увидено как часть социально-политического события, особой символической формы, в которую «отливаются» новые формы сознания.



Ил. 2
Г. Клуцис. Плакат «Выполним план великих работ».
1930

Здесь важно отметить, что хоть искусство (особенно массовое искусство) способно явным образом оказывать влияние на общественное мнение, служить эффективным средством пропаганды и решения других государственных задач, в той же мере оно является и проводником более глубоких и менее заметных, но притом отнюдь не менее сильных, импульсов, которые психоаналитик Карл Густав Юнг связывал с действием коллективного бессознательного. Турбулентный период Первой мировой войны и последовавшей за ней цепной реакции перекраивания политической карты Европы и России пришелся на годы зрелости Юнга, именно тогда формировалось его представление о роли символа как в культуре, так и в повседневной жизни людей. После диагностированной Ницше «смерти Бога» [Nietzsche, 1882] или, пользуясь терминологией Макса Вебера, — после успешного «расколдовывания мира» [Weber, 1971] возникла лакуна, которую требовалось чем-то заполнить. В одной из своих публичных лекций Юнг говорит: *«Теперь у нас нет символической жизни, и всем нам несладко от этого. Нам необходима символическая жизнь. Только символическая жизнь может выразить потребность души — смею утверждать, каждодневную потребность души! И, поскольку у людей ее нет, они никогда не смогут выбраться из своего „беличьего колеса“ — этой ужасной, банальной, изнурительной жизни, в которой они „ничто кроме“»* [Юнг К., 2010, с. 305]. Тяга к чему-то большему, к причастности чему-то действительно значимому, стремление увидеть Историю за цепочкой хаотичных событий угадывается в словах и поступках героев Томаса Манна и Райнера Марии Рильке. То же ощущается и в текстах русских авторов, особенно в поэме Александра Блока «Двенадцать», где возникает образ черно-белого города, где зимний ветер сбивает прохожего с ног, где сцены открываются небольшими фрагментами, реплики слышны отрывочно и вперемешку с песнями, а бесшабашный отряд революционеров в неведомое будущее ведет сам Исус Христос. Этот текст очень кинематографичен, в нем ощущается острый, конфликтный, усиливающий контрасты и порой выходящий за пределы рационального, переходящий в инстинкт монтаж форм и образов.

«И в СССР, и в Европе, и в США использование монтажных методов стало одной из важнейших черт „большого стиля“ эпохи. Однако именно в СССР монтаж в наибольшей степени определял этот стиль и воспринимался критиками и образованными читателями и зрителями как идеологически маркированный метод — как важнейшая черта революционной эстетики, созданной в стране, которая строит небывалое прежде общество» [Кукулин, 2015, с. 33].

В фильме В. Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» мы видим, как большевик взывает к рабочим фабрики и провозглашает: «Вся власть советам!» — и сотни рабочих рук взмывают вверх на короткий миг перед монтажной склейкой (Ил. 1). И это не театральный жест Керенского (который в фильме представлен скорее артистом, работающим на экзальтированную публику, чем политиком), это не властный жест директора фабрики, не царский жест Медного всадника — это жест солидарности рабочего движения, которое



Ил. 3
Кадры из фильма В. Пудовкина «Мать». 1926

только еще готовится осознать себя как силу. Тот же образ мы увидим на авангардном плакате Густава Клуциса, в театре, в литературе, на улице (Ил. 2). В фильме Пудовкина много точных и фактурных образов людей той эпохи, тех, кто переживал столкновение старого и нового, и режиссер не пытается сгладить углы, напротив, в целом ряде эпизодов мы видим лихорадочно короткие кадры, фрагментированные образы идут внахлест, экран захватывает стихия движения, которое наблюдателю кажется совершенным хаосом, но которое затем не вполне ясным и точно не кем-то просчитанным, а почти мистическим образом приходит к исполнению словно заранее угаданной исторической миссии.

«НЕТ Санкт-Петербурга — ДА ЗДРАВСТВУЕТ... ГОРОД ЛЕНИНА!»

Процессы, приведшие в движение механизмы революции, сегодня, как и столетие назад, вызывают споры и расхождения в трактовках. В цели настоящего исследования не входит интерпретация непосредственных исторических событий, хочется лишь отметить особенность, связанную с их отражением в культуре: концептуальной рамкой большевиков был диалектический материализм, творчески адаптированный Лениным к конкретным социально-политическим реалиям, но не утративший при этом своей внутренней противоречивости. Как справедливо отмечает философ Бертран Рассел, учение Гегеля о диалектике строится вокруг мистического представления о Духе, самораскрытие которого определяет ход истории, и когда Маркс соединяет это с материалистическими воззрениями, само понятие «материализм» неизбежно трансформируется. Рассел пишет с некоторой долей иронии: *«Философия истории Маркса есть смесь гегельянства и английских экономических концепций. Подобно Гегелю, он полагает, что мир развивается согласно диалектической формуле, но совершенно расходится с Гегелем относительно движущей силы этого развития. Гегель верил в мистическую сущность, называемую „Духом“, которая направляет человеческую историю по пути развития, стадиями которого являются категории из „Логики“ Гегеля. Почему Дух должен проходить через все эти стадии, не ясно. Есть искушение предположить, что Дух старается понять Гегеля и на каждой стадии торопливо воспроизводит в действительности то, что прочитал. Не считая неизбежности развития, диалектика Маркса не имеет ни одного из таких качеств. По Марксу, движущей силой является не дух, а материя. Но материя в весьма своеобразном смысле этого слова, совсем не похожая на полностью лишенную человеческого участия материю атомистов. Это означает, что, для Маркса, движущей силой на самом деле является отношение человека к материи, наиболее важная часть которого — способ производства»* [Рассел, 2009, с. 516]. И подобно тому, как сложно объяснить рациональным образом движение гегельянского Духа, преобразование форм отношения человека к материи также остается необъясненным. Получается, что он не столько логически обосновывает неизбежность наступления социализма, сколько предрекает его и призывает к тому, чтобы приблизить этот час. Таким образом ядро этого направления философии истории остается невидимым,



Ил. 4
Плакат к фильму В. Пудовкина «Мать». 1926

неизвестным, загадочным[1]. Соответствующим образом выглядели и лозунги, афоризмы революции: «Вчера было рано, завтра будет поздно!» — из этой формулы невозможно понять, какой именно день станет главным «сегодня», и как определить его. Драма истории разворачивается вокруг пустующего центра. При условии такой риторики идеи революции становятся вопросом веры, а ее вождь — мессией[2].

«*Маркс провозглашал себя атеистом, но придерживался космического оптимизма, который может быть оправдан только теистически*» [Рассел, 2009, с. 517], — пишет Рассел, сравнивая наступление социализма со Вторым Пришествием. И мне представляется, что он верно уловил тот самый нерв, который сделал диалектический материализм столь привлекательным в глазах людей, стремившихся поспеть за поступью Истории.

Вторым же неотъемлемым компонентом этой системы является народ, ступивший на путь новой жизни. Именно эта коллективная фигура, революционная масса, становится центром советского кинематографа. Документалисты во главе с Дзигой Вертовым строили рассказ не вокруг выдающейся личности, героя, а вокруг исторического сдвига, который производится только коллективным усилием. Это был реализм особого типа: сдвиг от репрезентации к презентации. Лев Кулешов и Всеволод Пудовкин работали по большей части с профессиональными актерами, однако стремились не выделить их в качестве звезд, а встроить созданные ими яркие образы в общую картину бурления масс. Вера Барановская в картинах «Конец Санкт-Петербурга» и «Мать» (Ил. 3) несравненно передает переживания простой женщины, которую революция застает врасплох, женщины очень земной, «несознательной», заботящейся лишь о том, чтобы уберечь своих детей, и равнодушной к абстрактным политическим идеям — для режиссера принципиально важно показать, что и такой человек, видя несправедливость власти и произвол на местах, убеждается в верности идей революции, что именно такая героиня в итоге поднимается над горизонтом бытового сознания и приходит к пониманию сути разворачивающегося вокруг нее исторического процесса, становится его частью. Характерно, что в кульминационной сцене картины «Мать» (1926) Барановская сначала растворяется в толпе митингующих, затем снова выделяется, когда судьба ее героини достигает переломного момента: колонну демонстрантов смяли полицейские всадники, сын погиб, революционное знамя втоптано в грязь, но мать поднимает его и идет вперед, ее профиль рисуется против света словно профиль Марианны на знаменитой картине Делакруа. С драматургической точки зрения это можно описать как присоединение личности к коллективному телу, к общественному движению.

1 Интересно отметить, что диалектический метод аргументации прежде был важной частью средневековой схоластики, поскольку позволял совмещать рациональное с иррациональным, человеческую логику и непостижимость божественного начала.

2 На полях можно также отметить, что понимание социализма как своеобразной замены религии характерно и для искусства живописи: когда исторический жанр, где прежде пользовались равной популярностью библейские, мифологические и собственно исторические сюжеты, был переосмыслен в послереволюционной художественной практике, религиозные мотивы были оставлены в прошлом, а пустующая ниша была заполнена историко-революционными композициями, наглядно представляющими мифологизированный образ поднявшегося на восстание пролетариата и направляющей его советской власти.



Ил. 5
Плакат к картине С. Эйзенштейна «Октябрь». 1927

Мы видим, как толпа бежит, сопротивляясь превосходящим силам полиции. Кони, люди — все смешивается в череде коротких кадров, наслаивающихся друг на друга. Все происходит так быстро, что лишь секунду мы видим лицо героини с распахнутыми от ужаса глазами. Она гибнет от удара сабли, падает под копыта лошадей. Но это не конец истории, ведь зритель знает, что за этой трагедией последуют другие события, что близка победа революционного движения, и на Красной площади будет поднят красный флаг.

Мать — одна из многих безымянных героев революции, как и ее сын. Здесь можно вспомнить то, как марксистский философ Ален Бадью характеризует различие между двумя типами героев, аристократической фигурой воина и собирательным образом солдата: воин совершает блистательные подвиги во имя личной славы, сражаясь на войне традиционного типа, где в поединке решается судьба, солдат же проходит мучительно долгую войну в окопах и под бомбежками, его героизм проявляется совсем по-иному. *«Французская революция заменила индивидуальную и аристократическую фигуру воина демократической и коллективной фигурой солдата. <...> Фундаментальным понятием стал „массовый подъем“, мобилизация всех революционеров из народа без оглядки на их условия, против общего врага. Коллективность этой фигуры определяет само ее существо. Солдат не имеет собственного имени. Он — часть, осознающая великую дисциплину, подчиненную власти Идеи»* [Бадью, 2016а, с. 65]. Именно с такими образами работает советский кинематограф, рассказывающий не о частно-психологических, а об эпических событиях.

Эйзенштейн решает эту задачу, работая как с подготовленными актерами, так и с типажами, «масками», где возникает реалистический эффект особого типа: происходит сдвиг от репрезентации к презентации. Свою позицию он объяснял своим студентам так: *«Маска — это неподвижная обобщавшая схема, скажем так — метафизический идеал, что вполне сходится с метафизикой греков. Это есть метафизически неподвижная синтетическая сущность. Образ неподвижный. Поэтому в пределе. Когда мы поднимаемся по линии эпопеи в нашем действии, мы во всех вопросах внешнего оформления будем подходить к вопросу о маске. Ясно, что мы маски, может быть, и не сделаем, но, во всяком случае, мы будем идти от случайных типовых вариантов к маскам, к собирательному типу... т. е. когда вы сделаете такую сильную трактовку эпопейного порядка, что вы возьмете не простого, случайного, бытового солдата, а постараетесь в этом солдате собрать наибольшее количество типизирующих черт»* [Сергей Эйзенштейн, 2019, с. 33].

В рассматриваемых нами фильмах человек оказывается захвачен историческим процессом как стихией, которая подчиняется собственной, надчеловеческой логике. Эйзенштейн показывает это в «Стачке» (1924), постоянно используя массовые сцены, где люди в буквальном смысле предстают на экране как поток, движущийся по улицам, как по руслу реки. Пудовкин сделал эту метафору более наглядной, с помощью параллельного монтажа в финале фильма «Мать» рифмуя движение митингующих по улице с ледоходом: поток



Ил. 6
Варвара Степанова. Красноармейцы. 1930

реки больше не скован, ее воды несут вперед обломки льдин, все пришло в движение, приходит весна; и подобно тому, как один осколок льда в этом потоке может привлечь наше внимание лишь мельком, история одного человека — лишь эпизод во всеобщей борьбе, его образ — лишь одна из масок.

Этот принцип был в равной степени проявлен как в кинематографе, так и в графическом дизайне (Ил. 4–6), где было сформулировано особое отношение к документальности, связанное с коллажем и фотомонтажом. *«Фото-снимок дает факт. Фото-монтаж комбинирует эти факты для определенного воздействия на зрителя,* — пишет Осип Брик. — *Пример — агит-плакат. Предположим, дана тема: „На помощь пленникам капитала!" Речь идет о рабочих революционерах, брошенных в буржуазные тюрьмы. Можно, конечно, такой плакат нарисовать, сфантазировать. Но можно его сделать фото-монтажом. Можно подобрать соответствующие снимки и скомбинировать их так, что эффект получится неизмеримо больший, чем от нарисованного плаката. Почему? — Потому, что фото-монтаж не фантазирует, не выдумывает, а дает реальные факты. А факты, в данном случае, действуют гораздо сильней даже самой пылкой фантазии»* [Брик, 2015, с. 30].

Принципиально важно, что автор произведения в данном случае понимается не как суверенный творец, представляющий зрителю плод своего воображения, но как проводник общезначимых смыслов, как философ, создающий такой художественный образ, который призван не просто рассказывать о чем-то, но убеждать. То есть фильм «Октябрь» или «Броненосец Потемкин» является не рассказом о революции, а одним из ее действующих механизмов, интеллектуально-образной «машиной», работающей с сознанием зрителя с целью удержать достигнутые революцией результаты, сохранить энтузиазм, продолжить движение по заданному пути. Это способ поддержания памяти, которая питает веру. Мераб Мамардашвили удачно выразился, говоря о том, что человеку свойственно отвлекаться, переключаться, утрачивать чувствительность даже к весьма значимым вещам: *«забыть — естественно (так же как животные забывают свои прошлые состояния), а помнить — искусственно»* [Мамардашвили, 2016, с. 40]. И для возобновления памятования, поддержания аффекта нужны особые «машины» культуры, такие как ритуальный плач, например. Бадью произносит ту же мысль, говоря о нечеловеческом как об имманентной способности человека соприкасаться с высшим, трансцендентным: *«Чтобы принять и поддержать этот опыт элемента нечеловеческого в нас самих, мы, являясь людьми как животными, должны иметь возможность воспользоваться некоторыми нематериальными средствами. Мы должны создать символическое представление этой человеческой природы, которая существует вне самой себя, в пугающей и плодородной стихии нечеловеческого»* [Бадью, 2016а, с. 58]. Ставки молодого советского искусства были, безусловно, настолько высоки. Когда Сергей Эйзенштейн пишет в 1929 году, что *«кинематография способна, а следственно — должна осязаемо чувственно экранизировать диалектику сущности идеологических дебатов в чистом*



Ил. 7
Киноплакат к фильму «Стачка». 1924

виде. Интеллектуальное кино может и должно будет решать тематику такого вида: „правый уклон“, „левый уклон“, „диалектический метод“, „тактика большевизма“, не только на характерных „эпизодиках“ или эпизодах, но в изложении целых систем и систем понятий. <...> Познавательная абстракция вне непосредственно действенной эффективности для нас неприемлема» [Эйзенштейн, 1964, с. 35–45], — он подчеркивает реальную связь своего творческого процесса с эксплицитными философскими установками новой власти, которые были окончательно утверждены как господствующие по окончании Гражданской войны. Режиссер ставит перед собой задачу создавать образы, которые обладают ударной силой, они будоражат, заставляют сопереживать, принимать сторону его героев. А что делает их ударными? Монтаж.

Советский остро-выразительный монтаж[3], принципы которого распространяются не только на фотографию и кино, но также на литературу, театр, философию. Этот визуальный троп как диалектический по своей сути принцип репрезентации становится инструментом также и познания действительности. Именно в этом смысле можно говорить о разработанном Эйзенштейном и его современниками формообразующем принципе новой кинематографии не просто как об одном из множества стилей, а как о самобытном типе кинематографического языка, с помощью которого автор не рассказывает, а творит историю.

II. Экранный образ как символическая форма и монтажное мышление

Развитие кинематографического языка шло в 1920-е годы в очень быстром темпе, все более смелые и разнообразные эксперименты сопровождались неустанной теоретической работой режиссеров. Стилистические поиски и стремление максимально раскрыть выразительные возможности экранного образа интересно рассмотреть на примере трех фильмов Эйзенштейна, которые вышли один за другим: «Стачка» (1924), «Броненосец Потемкин» (1925) и «Октябрь» (1927).

Экранное пространство фильма «Стачка» (Ил. 7–8) словно бурлит: двойная экспозиция, высококонтрастные кадры с работающими на заводе машинами, усиленная мимика и жестикуляция персонажей, прыжки и погони, драки, резкие переходы между крупностями, короткие планы и телеграфный стиль титров — все это делает картину очень динамичной, а напряжение в ней остается практически неизменным от условно спокойной завязки («На заводе все спокойно... но!») до драматического финала. С одной стороны, такой способ повествования удерживает зрителя в постоянном напряжении, кадры, как элементы мозаики в калейдоскопе, сменяют друг друга, не давая отвлечься. С другой стороны, неизменно высокий темп не позволяет отделить главное от второстепенного, и режиссеру приходится в конце фильма

3 Здесь и далее словосочетание «остро-выразительный монтаж» используется не в качестве термина, а в качестве эпитета, указывающего на ключевые особенности данной кинематографической формы.





Ил. 8
Кадры из фильма «Стачка». 1924

перейти от простых «аттракционов» к сценам крайней жестокости, когда полицейский, пытающийся догнать бастующих на верхних этажах жилого дома, хватает за рубашку и сбрасывает вниз годовалого ребенка. А в следующем эпизоде возникает немотивированная сюжетно и потому особенно шокирующая склейка расстрела демонстрантов и забоя скота: мы видим солдат, стреляющих по бегущей толпе, и кровь, текущую из рассеченного горла коровы. «*Опыт монтажа аттракционов*[4] *— сопоставление сюжетов в установке на тематический эффект. Укажу на первоначальный вариант монтажного разрешения финала моей картины „Стачка“ — массовый расстрел, где во избежание наигранности со стороны статистов с Биржи труда в „деле умирания“, а главное — для изгнания фальши, нетерпимой экраном, но неминуемой при самом блестящем умирании, и сцены такого серьеза, с одной стороны, и для нагнетания максимального эффекта кровавого ужаса, с другой, мной применено следующее: ассоциативное сопоставление расстрела с бойней*» [Эйзенштейн, 2016а, с. 382].

Режиссеры-модернисты выступали против мелодраматичной наигранности в кино так же, как художники — против навязчивой сюжетности в живописи. Режиссер идет через визуальную аналогию, полагая, что столкновение кадров может передать эмоцию точнее и лучше актера, поскольку она будет разыграна не перед глазами зрителя, а в его сознании. Именно это Лев Кулешов наглядно показал, поставив эксперимент с крупным планом бесстрастного лица Ивана Мозжухина, который монтируется с тарелкой супа (и в глазах героя «читается» голод), распахнутым гробом (и мы видим в его глазах грусть) и так далее. «Эффект Кулешова» стал открытием фундаментального свойства киномонтажа как механизма семантизации отдельных изображений-кирпичиков в контексте их последовательности, как машины производства смыслов. Это послужило импульсом к развитию теории монтажа, к серьезным рассуждениям о природе и свойствах киноязыка, о его «грамматике». Отметим, что в поле нашего внимания сейчас находятся не конкретные приемы, не какой-либо особый тип склейки между кадрами или неординарные композиционные решения — многие находки, анализируемые киноведами в советских фильмах, имеют близкие аналоги в европейском кино, в частности, в немецком экспрессионизме [Ковалов, Марголит, Киреева, 2020]. Новаторство состоит в другом: советская киношкола сложилась в заряженном теоретическом поле, где монтаж был увиден не просто как рабочий инструмент, но как проблема, требующая осмысления. Складывается несколько подходов, например, к вопросу о роли кадра как фигуры знака в кино.

4 Сергей Эйзенштейн систематически применяет в своих теоретических выкладках слово «аттракцион», имея в виду как развлекательный потенциал кинематографа, способного привлекать и удерживать внимание зрителя, так и мощность суггестивного воздействия движущегося изображения, его притягательность, силу убеждения.

Всеволод Пудовкин выдвинул концепцию «строящего» монтажа, он рассматривал кинотекст по аналогии с прозаическим повествованием и уподоблял чередование «ударных» и «неударных» кадров тому, как работают главные и подчиненные члены предложения. Таким образом, кадры отождествляются со словами, а цепочки кадров — с фразами. Эйзенштейн же сравнивал кадр с иероглифом, который не столь автономен, как записанное алфавитом слово, поскольку его значение (особенно в японском языке, которым владел режиссер) сильно зависит от контекста, от соседних знаков, а кроме того, иероглиф имеет выразительную визуальную форму, которая несет собственный графический смысл и воздействует на читателя образно. Следуя логике этой метафоры, Эйзенштейн показывал, что комбинация кадров, как и последовательность иероглифов в тексте, должна рассматриваться как «произведение», а не как «сумма» их значений. В теории Пудовкина кадры сцепляются между собой, как атомы в молекуле, постепенно создавая все более сложные повествовательные соединения, смысл которых как бы вырастает на наших глазах. А в понимании Эйзенштейна смысл вылетает, как искра, когда кадры сталкиваются, при том, что каждый из них уже содержит конфликт. «*Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками*» [Эйзенштейн, 2000, с. 498]. В свою очередь, документалист Дзига Вертов воспринимал кадры не как слова, а как факты. Для него строение фильма было «коммунистической расшифровкой действительности», с помощью которой он обращался не к подсознанию (как это делала, на его взгляд, «одурманивающая» кинодрама), а к сознанию человека, как бы встряхивая, мобилизуя его [Вертов, 2016, с. 56–77].

Именно этим определяется специфика советской киношколы: в то время как американское и европейское коммерческое кино использует монтаж как инструмент для создания логичного и убедительного «бесшовного» повествования, а противопоставляющие себя мейнстриму авангардисты (Ман Рэй, Рене Клер, Фернан Леже и др.) с помощью монтажа эту самую повествовательную ткань задорно рвут на части, советские режиссеры стремятся обнаружить базовые принципы воздействия монтажа на восприятие зрителя и использовать это знание, чтобы перестроить сознание своей аудитории. Культуролог Илья Кукулин показывает, что монтажное мышление, выработанное этими режиссерами, в пределе представляет собой проект переустройства мира: отдельные знаки (кадры) «вынимаются» из их изначальных контекстов и помещаются в новые, что меняет семантическое поле. Смонтированный визуальный ряд конструирует утопический образ будущего, который сперва становился реальностью на экране, заставляя зрителя поверить в то, что его можно воплотить и в действительности.

Именно поэтому Кукулин определяет советский монтаж 1920-х годов как «конструирующий», как метод построения особой, антропологически значимой метафоры, направленной на перестройку сознания реципиента, зрителя [Кукулин, 2015, с. 23–32]. То есть, об этой системе приемов можно

говорить не столько как о способе создания визуальных метафор или нарративных конструкций, но как о мощном инструменте выстраивания когнитивных моделей. На мой взгляд, это является основанием для выхода на еще более серьезное обобщение и представление экранного образа в качестве символической формы, то есть способа познания и интерпретации действительности.

«Важнейшим предположением, пресуппозицией, лежащей в основе советского монтажа, — пишет исследователь, — была идея *тотальной сконструированности, не-природности* человека, его сознания, его взгляда» [Кукулин, 2015, с. 127]. Логичным следствием такого понимания природы человека художниками стало их стремление внести свой вклад в дело созидания нового человека посредством искусства, способного повлиять на характер его взгляда, его сознания. На что же опиралась эта пресуппозиция?

Разрабатывая в 1920-е годы философию символических форм, философ Эрнст Кассирер утверждал, что мышление и познание происходит посредством обобщения и символизации того массива информации, который мы получаем посредством органов чувств. Развивая логику Канта, обозначившего априорные категории, в которых опыт осознается человеком (пространство, время, причинность), Кассирер присмотрелся к языку как структуре, упорядочивающей поток чувственных данных, он показал, что восприятие не является пассивным, а «язык в целом выступает между человеком и природой, воздействующей на него изнутри и извне» [Кассирер, 2021, с. 28]. Иными словами, правила и формы языка определяют то, каким образом будет усвоена информация, по каким законам из впечатлений будут синтезироваться представления, знания, убеждения. *«Познание, язык, миф, искусство — все они не просто зеркала, отражающие данное бытие, внешнее или внутреннее, таким, какое оно есть; они — не индифферентные опосредования, а скорее источники света, условия видения и начала всякого формообразования»* [Кассирер, 2021, с. 28].

В своих рассуждениях Кассирер дал самую обобщенную типологию символических форм: миф, религия, язык, наука, искусство. В дальнейшем, когда наработки структуралистов были переосмыслены семиологами, возникли более детализированные модели, позволяющие проанализировать особенности строения каждого из видов искусства. В период расцвета семиологических исследований было написано множество работ о семиотике кино и отдельных фигурах его знака [Barthes, 1960; Metz, 1974; Лотман, 1973]. После этого развитие исследований языка кино шло уже в специализированном русле, что, безусловно, способствовало появлению тонких и точных описаний принципов жанра в кино, особенностей стиля той или иной школы, кодификации приемов и т. д. Однако узкоспециальный взгляд уводит исследователя от размышлений о том, что экранный образ может и должен быть понят как символическая форма, возможно, главная символическая форма XX века. И рассматривая кино в качестве символической формы, мы с необходимостью будем рассуждать о нем не как о средстве репрезентации видимого, но как о способе конструирования видения. Как

о структуре, упорядочивающей чувственный опыт и тем самым формирующей своего зрителя, его ходы понимания и формы переживания.

Читая манифесты, дневники и стенограммы лекций советских режиссеров, легко увидеть, что именно к этому ядру были направлены их размышления. Монтаж для них был не просто фигурой знака в кино, а тем, что эти фигуры стягивает воедино, определяя логику не просто развития повествования, но движения мысли. Похожие задачи ставили перед собой и театральные режиссеры эпохи авангарда, стремившиеся создать новый тип мистерии, которая полностью преображала бы своего зрителя [Гирин, 2013], но театральная постановка все же слишком тесно связана с непосредственной действительностью и ее бытовым восприятием, кинематограф же дает больше возможностей для выстраивания умозрительных конструктов. Сопоставление кадров Эйзенштейн понимает как выстраивание визуального силлогизма, должного стать для зрителя новым способом одновременно видения и мышления. Он пишет, что *«сопоставляя по возможности однозначные, нейтральные в смысловом отношении, изобразительные кадрики в осмысленные контексты и ряды. Неизбежный способ и прием в любом кинематографическом изложении. И в конденсированном и очищенном виде — отправная точка для „интеллектуального кино“, кино, ищущего наибольшей лаконики зрительного изложения отвлеченных понятий»* [Эйзенштейн, 2016, с. 402]. В 1920-е Эйзенштейн был убежден, что кинематограф способен выразить и вложить в сознание зрителя любую, даже весьма сложную и отвлеченную идею, он критиковал концепцию «киноглаза» Вертова, говоря о том, что стране необходим… кинокулак! То есть нужно более смелое сопоставление образов, киноаттракцион должен превратиться в действенный аргумент. Так был задуман, в частности, финал «Стачки».

Однако расчет не до конца оправдал себя: *«Но вот мы повезли „Стачку“ в Симоновский район, где ее частично снимали,* — вспоминает Эйзенштейн. *— Все шло прекрасно. Картину приняли отлично за исключением одного финала. Как раз ужасом леденящего кровь финала. Я был ошеломлен этим провалом, пока не сообразил, что „бойня“ может восприниматься и как место, где заготавливают продовольствие, мясо. „Симоновка“, хотя и рабочий район, во многом сохраняла в те годы еще характер пригородно-хозяйственный. Прежде всего при созерцании этих кусков вставало представление не о смерти и крови, а о говядине и котлетах»* [Эйзенштейн, 1966, с. 452–453]. То есть кинематографическому тексту не удалось пересилить контекст, существующий в сознании зрителей. Валерий Подорога точно раскрывает внутренний конфликт, диалектичность режиссерского подхода Эйзенштейна, говоря о том, что его картины разворачиваются как бы на двух экранах, один из которых представляет диегетическую реальность, а на другом конструируется идейный, незримый концептуальный слой повествования.

«Конечно, неудача финала „Стачки“ объясняется не только тем, что не были учтены очевидные различия (может быть, даже классовые) в зрительской компетенции, — пишет Валерий Подорога. *— Да и можно*

ли говорить о неудаче? Тогда и все последующие фильмы Э. могут оказаться в той или иной степени „неудачными“, ибо в них по-прежнему неустраним разрыв между все теми же экраном-I, на котором крепится композиционно-монтажная форма, идея (например, революционная), и экраном-II, чья роль — вспомогательная: поставлять чувственный материал для образов, долженствующих иллюстрировать развитие идеи. Революционная идея должна быть пережита зрителем: пережита чуть ли не его собственной кожей, если угодно — „вколочена в его голову“. Но, как можно видеть, и не только по “Стачке”, экран-II оказывает сильнейшее сопротивление экрану-I: изображение идеи противостоит самой идее (изображаемому). Можно попытаться диалектически упорядочить экран-II и экран-I (если под диалектическим упорядочиванием мы будем понимать подчинение чувственного, экспрессивного материала второго экрана композиционной идее первого). Однако ничего не получается. Экран-II оказывается автономным и образует собственное кинематографическое пространство, время и условия восприятия» [Подорога, 2017, с. 92].

Даже титр «Бойня» не утвердил в сознании зрителя метафору, на которую делал ставку режиссер. В следующем фильме — «Броненосец Потемкин» — Эйзенштейн работает не с собирательным образом борьбы рабочих за свои права, но уже с конкретным историческим эпизодом, бунтом матросов, возмущенных некачественной едой и лицемерием их руководства. Режиссер смешивает достоверные и весьма фактурные элементы истории (червивое мясо) с яркими вымышленными образами-метафорами (матросов накрыли брезентом перед расстрелом), используя возможности «острого», бьющего по зрительским нервам монтажа в наиболее драматичных моментах фильма. Сцена на одесской лестнице по сей день является одной из самых будоражащих и страшных в истории кино, каждый кадр словно наносит удар. Строй безликих солдат, идущих с нацеленными на толпу ружьями, смятение жителей города, лица испуганных, раненных, возмущенных, гибнущих, несущаяся по ступеням коляска — все это считывается однозначно и конструирует в сознании зрителя образ слепой жестокости властей, вызывает острое желание вмешаться. Здесь, как и в лирическом эпизоде оплакивания погибших, который Эйзенштейн назвал «симфонией туманов», режиссер оперирует реалистичными и понятными зрителю образами, усиливая их воздействие лишь за счет нарастания или замедления темпоритма монтажа. Эта картина построена весьма гармонично в плане чередования отрезков напряжения и расслабления зрительского внимания, склейки-аттракционы сменяются более плавным течением рассказа и за счет этого лента воздействует необычайно эффективно (что доказано длящимся международным успехом фильма).

Но этого успеха Эйзенштейну словно было недостаточно, и в кинофильме «Октябрь» (1927) он использует принципы ударного, «конструирующего» монтажа практически во всех сценах. Рассказывая о десяти днях 1917 года, которые потрясли мир, режиссер делает повествование максимально насыщенным: свержение памятника императору, разгон демонстрации, уличные

беспорядки, кризис Временного правительства, съезд Советов, взятие Зимнего дворца — действие разворачивается с огромной скоростью, каждая новая сцена приковывает наше внимание благодаря насыщенности деталей и фактуры (например, быт в казарме женского батальона), но тут же уступает место другой, столь же выразительной — все это создает ощущение хаоса и бурления, что логично для рассказа о революции, но все равно остается большой нагрузкой для внимания зрителя. В картине много «аттракционов», например, сцена с разводом мостов, где в реку падает мертвая лошадь. И вдобавок к этому Эйзенштейн вводит в фильм визуальные метафоры, которые не всегда оказывается просто расшифровать (тем более при таком темпе монтажа).

«Интеллектуальный монтаж», как называл Эйзенштейн подобную смысловую структуру, призван работать не напрямую, а через ассоциации, визуально-семантические рифмы. Однако этот подход оказывается не всегда оправдан в силу семиотического несходства визуального и языкового образов. В сцене, где Керенский переживает страх по поводу возможного столкновения с Корниловым, режиссер показывает две статуэтки Наполеона, которые сошлись лицом к лицу, два амбициозных лидера, два эгоиста, «мы все глядим в Наполеоны» — этот образ вполне ясен. А вот сцена, в которой кадры с Керенским смонтированы параллельно со съемкой знаменитого механического павлина из Эрмитажа, считывается уже хуже. Красота и затейливость устройства металлической птицы отвлекает внимание от монтажного силлогизма «Керенский — павлин». И еще менее понятной зрителям является сцена, в которой по очереди показаны статуэтки богов различных религий: от изысканных индуистских и китайских скульптур до скандированных форм африканских масок. Эта последовательность кадров мыслилась как «нисходящая», дискредитирующая представление о божественном образе, который может оказаться деревянным «чурбаном». Однако в контексте рассказа о наступлении Корнилова этот эпизод дезориентирует. Во-первых, сложные метафоры, требующие одновременного включения двух разных модальностей восприятия — визуальной и языковой, — едва ли возможно адекватно воспринять при высокой интенсивности повествования. Во-вторых, натуралистичные образы-аттракционы настраивают зрителя на считывание прямого смысла образов, и резко переключиться на восприятие переносного смысла оказывается сложно. Режиссер то опирается на самостоятельное значение и выразительность натуры, то стремится сделать из предмета выхолощенный «иероглиф». В этом плане более цельным при всей визуальной сложности был фильм Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», где каждый фрагмент действительности рассматривается как «кубик», знак, вырванный из своего контекста и существующий как часть новой мозаики образа, и так на протяжении всего фильма.

Колоссальный по уровню сложности и количеству затраченных ресурсов и при этом снятый всего за полгода фильм «Октябрь» сам по себе был революционным действием, и строение этой картины оказалось воплощением всех теоретических идей Эйзенштейна, раскаленным тиглем, где

выплавлялись новые формы киноязыка, которые затем вплавлялись в более традиционные кинематографические произведения.

К работе с натурой советские режиссеры подходили по-разному. Одни воспринимали ее в качестве набора знаков, из которых можно собрать любой текст (Эйзенштейн, Вертов), другие же стремились сделать ее своим союзником, заимствуя силу и выразительность природных объектов и не стремясь переписать их код. Порой это приводило к интересным парадоксам. В фильме Эйзенштейна «Старое и новое» (1929), как и в картине Александра Довженко «Земля» (1930), основой сюжета является внедрение новых технологий в жизнь деревни, победа индустриального начала. Однако образ машины тускнеет на фоне витальных, преисполненных жизненной силы и красоты картин природы. Что мы помним ярче всего, посмотрев фильм «Земля»? Конечно же, яблоки, рассыпавшиеся по саду, плоды, умываемые дождем (Ил. 9). Ролан Барт убедительно показал, что в произведении искусства автор зачастую оказывается не властелином, а посредником, который не полностью контролирует создаваемые им образы [Барт, 1989, с. 384–391]. Более того, повествование разворачивается одновременно в нескольких плоскостях, поскольку к первому уровню смысла, который конструируется повествованием, добавляется второй, метафорический уровень, а параллельно с этим разворачивается индивидуальная система ассоциаций зрителя, который прочитывает визуальный текст через призму собственного опыта, формируя «третий смысл» [Барт, 2015].

Не только реальности и историческому процессу, но и языку свойственна диалектичность, его внутренний конфликт не может быть преодолен или снят в силу того, что так работает сама человеческая психика: она подвижна, подвержена колебаниям, аффекты накапливаются и разряжаются, эмоции и мысли сменяют друг друга. Подобно тому, как кинематографический кадр всегда сохраняет некоторую композиционную незавершенность, что открывает возможность для движения камеры и склейки с последующим кадром, сознание принципиально динамично. И уже в 1930-е годы Эйзенштейн пишет об интеллектуальном монтаже в совершенно иной тональности, чем в прежде:

«Произведение искусства, понимаемое динамически, и есть процесс становления образов в чувствах и разуме зрителя. В этом особенность подлинно живого произведения искусства и отличие его от мертвенного, где зрителю сообщают изображенные результаты некоторого протекшего процесса творчества, вместо того чтобы вовлекать его в протекающий процесс.

Это условие оправдывает себя всюду и всегда, какой бы области искусства мы ни коснулись. Совершенно так же живая игра актера строится на том, что он не изображает скопированные результаты чувств, а заставляет чувства возникать, развиваться, переходить в другие — жить перед зрителем.

Поэтому образ сцены, эпизода, произведения и т. п. существует не как готовая данность, а должен возникать, развертываться...





Ил. 9
Кадры из фильма А. Довженко «Земля». 1930

Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направляющим изображениям, подсказанным ему автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы. Это тот же образ, что задуман и создан автором, но этот образ одновременно создан и собственным творческим актом зрителя» [Эйзенштейн, 2016, с. 432–442].

Говоря об идеологической заряженности советского кино, обычно имеют в виду, что оно диктует своему зрителю, что думать, а ведь точнее было бы сказать, что советский монтаж про то, как думать. В основе обыкновенного монтажа — техника гладкого и точного соединения визуальных элементов, их непротиворечивое перетекание друг в друга, что создает успокаивающий разум эффект внушения, все ясно и «бесшовно», бесконфликтно. Советский же монтаж — это контраст и контрапункт, это монтаж зачастую парадоксальный, беспокойный, вовлекающий в диалог и борьбу, он диалектичен в том плане, что противоречия обозначаются, подчеркиваются, они становятся вызовом для зрителя, которому не так просто порой оказывается пройти вслед за автором, непреклонно ведущим его к познанию и переживанию темы.

В своем эссе «Загадочное отношение философии и политики» (2011) Ален Бадью рассуждает о том, как соединить строгость философского мышления (поиск истины) и демократические принципы (плюрализм мнений), как закрепить достижения революции, избегая диктатуры, и приходит к выводу, что для этого требуется особая форма демократии, предполагающая, что граждане государства причастны философии. «В этом смысле всякая освободительная политика содержит для философии, видимой или невидимой, призыв, который реально осуществляет ее универсальность и который звучит так: поскольку все вместе, все коммунисты! А раз все коммунисты, значит все философы!» [Бадью, 2016, с. 51] Если Платон считал демократию негодной моделью управления и противопоставлял ей идею «философа на троне», то коммунизм в представленной Бадью версии предполагает, что философом становится каждый индивид, демос становится носителем философски заряженной политической воли. Самому Бадью эта идея кажется отчасти утопической, но ведь именно такую утопию и пытались реализовать в Советском Союзе, где уже в первом классе школы ребенок должен был стать октябренком, а искусство было призвано насытить идеологические формулировки конкретным эмоциональным содержанием. Как в свое время Джотто ди Бондоне писал ангелов, разрывающих на себе одежды в плаче по Христу, а Караваджо показывал искреннее горе апостолов у смертного одра Девы Марии, так и Эйзенштейн создавал по-человечески близкие и ясные образы матросов, восставших на палубе броненосца. А яркие монтажные приемы позволяли удержать напряжение в ключевых эпизодах, подчеркнуть пафос борьбы и включить в нее зрителя, будоража его. Коммунизм — идеология предельного вовлечения, а фильм должен быть не рассказом о событии,



Ил. 10
Кадр из картины С. Эйзенштейна «Александр Невский». 1938

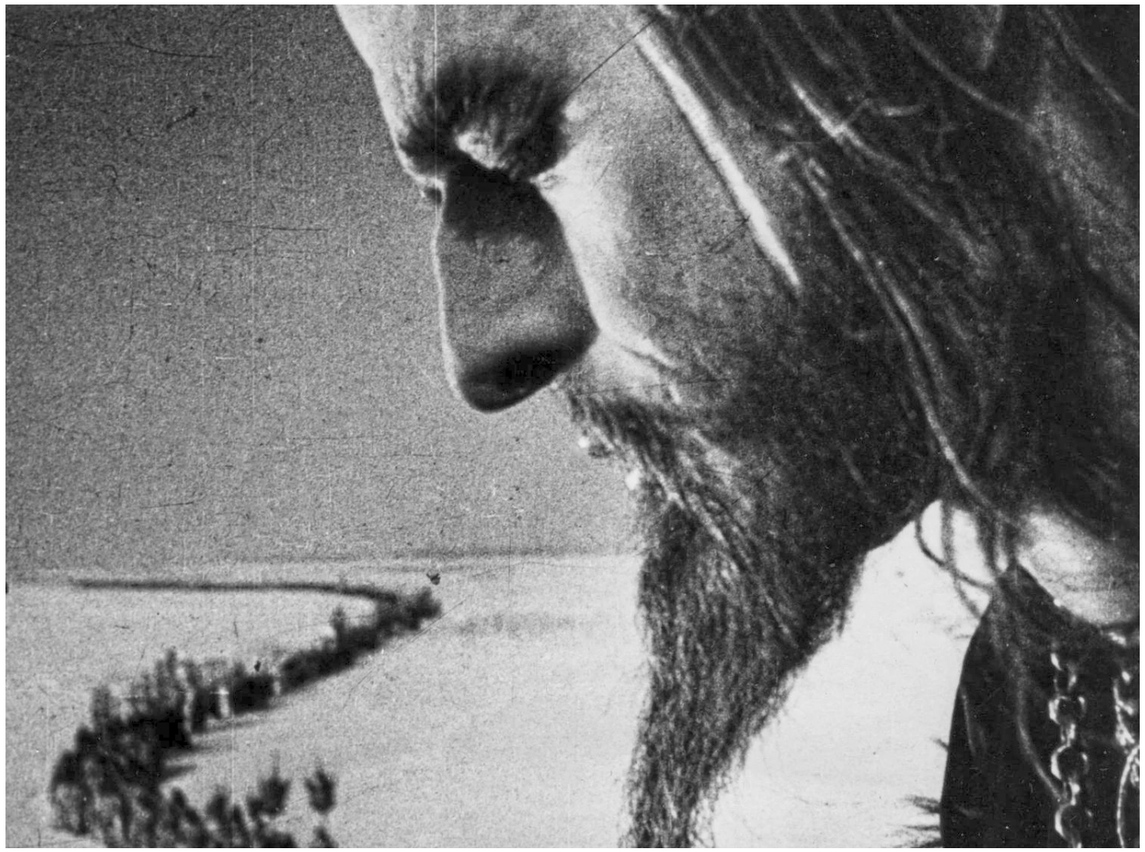
но событием, которое вводит зрителя в правильное состояние, делает его соучастником исторического процесса. В данном случае «событие» понимается не только в контексте драматургии, но также и в философском смысле, как его обозначил в своих работах Ален Бадью: *«Событие — это то, что заставляет проявиться возможности, само по себе событие не является созданием той или иной реальности, оно — лишь создание возможности... Событие — это только предложение. Все будет зависеть от того, как будет подхвачена эта возможность... Речь здесь о последствиях в реальном мире, вызванных тем разрывом, которым является событие... Событие — это создание в мире возможности процедуры истины... (точка), когда невозможное становится возможным...»* [Бадью, 2016с, с. 10]. Естественно, Бадью говорит в первую очередь о событии, которое имеет место в реальности, и вместе с тем диегетическое событие, что совершается в мире художественного образа, тоже может обладать революционизирующей силой. «Острый» советский монтаж претендует на то, чтобы стать тем типом киноязыка, который это реализует.

III. «Киноглаз» и новые медиа

Новые медиа, возникшие в XIX веке, — фотография и кино — сильно преобразовали и социальное и художественное пространство начала XX века, а появившиеся вслед за ними радио и телевидение сформировали облик той глобализованной современности, которую мы знаем. Невозможно переоценить значение средств массовой информации, «горячих медиа», которые обрушивают на зрителей и слушателей бурные потоки информации, формируя не только конкретные представления в сознании своих реципиентов, но и определенные черты этого сознания, когнитивные навыки и установки. В своей книге «Формы времени и техногенная чувственность» Александр Евангели описывает процесс постепенного ускорения феноменологического времени и сворачивания определенных процедур познания, что необходимо человеку, чтобы двигаться в ритме современности[5].

В начале XX века репрезентация реальности словно бы уже не вмещается в узкие рамки холста, прямая перспектива открывает слишком малую часть мира, и на смену картине приходит коллаж, объединяющий различные точки зрения на предмет, пространство, событие. Пикассо, дадаисты и художники русского авангарда раскрывают возможности столкновения смысловых пластов и хронотопов, которое происходит в коллаже. С. Третьяков писал, что «там, где фотография под влиянием текста начинает рассказывать не только о фиксированном в ней факте, но и о социальной тенденции, этим фактом выражаемой, тут уже фотомонтаж» [Третьяков, 1936, с. 67]. Еще более выразительной формой этого поиска становится советский фильм, где пересборка образов-коллажей происходит во времени, насыщается не

5 Александр Евангели подробно описывает феноменологию новых медиа, обращая особое внимание на то, как они конституируют параметры чувственного [Евангели, 2006].



Ил. 11
Кадр из картины С. Эйзенштейна «Иван Грозный». 1944

только пластической, но и темпоральной динамикой. Развивается несколько фундаментальных теорий монтажа, его форма достигает завершенности и блеска уже в середине 1920-х.

Однако в последующий период кинематографический язык меняется. В 1930-е годы как в США и Европе, так и в СССР авангардный кинематограф оказывается востребован все меньше, монтажные приемы упрощаются, нарративы делаются более простыми и однозначными. Это можно объяснить, с одной стороны, экономическими соображениями (зрители «голосуют рублем» за понятные и увлекательные фильмы), а с другой стороны, развитием звукового кино, где сложные идеи и чувства могут быть переданы с помощью слова, как на театральной сцене. «Великий немой» как тип кинематографической формы остается в прошлом. Вместе с тем контекст СССР имеет свою специфику, связанную с культурной политикой 1930-х, которая была направлена на ослабление авангардного, экспериментального искусства и внедрение единой логики социалистического реализма. С наибольшей наглядностью этот принцип был выражен в работе Союза писателей и Союза художников, которые заменили существовавшие прежде разнообразные группировки, но и на кинематограф, естественно, эта политика оказала большое влияние.

Легко заметить, что монтажный ритм в фильмах Эйзенштейна 1930-х и 1940-х годов становится более мерным, темп замедляется, а на смену острым ракурсам и контрастным монтажным стыкам приходит экспрессивный линейный ритм и театральность. Незавершенные картины «Да здравствует Мексика!» (1931–1932) и «Бежин луг» (1935–1937) стали для режиссера испытанием на пути к новому киноязыку, где нет резких монтажных нахлестов, а действие разворачивается «под знаком все возрастающей слиянности в гармонии монтажной полифонии» [Эйзенштейн, 2006, с. 394]. Этот принцип был реализован в картинах «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944), ставших классикой уже следующего периода в истории отечественного кино (Ил. 10–11). В этих фильмах ощущение эпического размаха повествования и значимости исторических событий создается за счет ясной и устойчивой композиции кадра, выразительной пластики возникающих на экране фигур, величавой неторопливости как их движений, так и монтажных фраз. Выстроенный таким образом фильм призван уже не взбудоражить и динамизировать внутренний мир зрителя, но властно утверждать в его сознании отточенные образы и идеи. Неслучайно советское искусство в 1930-е совершает разворот от авангардных практик к варианту неоклассицизма.

И хотя Эйзенштейн больше не вернулся к острой раннесоветской кинематографической форме, сама эта форма продолжила свое развитие, оставаясь противоположной как голливудскому мейнстриму, так и соцреалистическому киноязыку.

Выше мы отмечали, что описываемый в настоящей работе «советский монтаж» не является безусловным атрибутом каждого снятого в СССР фильма и, более того, этот способ конструирования образа чаще всего не



Ил. 12
Кадры из фильма М. Калатозова «Летят журавли». 1957

подчиняет себе картину целиком. «Стачка» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова возводят этот принцип в абсолют, но в картинах «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Октябрь», «Земля» и других хрестоматийных фильмах 1920-х годов — остро-выразительный монтаж мы встречаем только в ключевых сценах, а основное повествование ведется вполне традиционными монтажными средствами.

Резкое чередование планов, сложный ритм склеек, острые ракурсы, контрастный световой рисунок, плакатная ясность композиции, парадоксальное столкновение кадров — все эти особенности советского монтажа продолжают использоваться в дальнейшем уже вне идеологического контекста, но принцип действия этого типа киноязыка сохраняется в тех случаях, когда нужно «революционизировать» экранное повествование, усилить конфликт.

Ярким примером такого точечного применения остро-выразительного монтажа является фильм Михаила Калатозова «Летят журавли» (1957), построенный наподобие симфонии, в которой чередуются контрастные музыкальные темы и темп несколько раз меняется (Ил. 12). В сцене прощания, бомбежки, гибели Бориса или в финале мы видим кадры, которые могли быть придуманы режиссерами 1920-х годов. Также можно вспомнить фильм Элема Климова «Иди и смотри», который снят и смонтирован в беспощадно натуралистичной манере. Режиссер не отступает от ясного и реалистического повествования вплоть до кульминационной сцены, где Флёр, почти обезумев, стреляет в портрет Гитлера (Ил. 13). Идет резкое чередование кадров с его искаженным болью лицом и кадров из документальных фильмов. Эта нарезка из кинохроники показывает ключевые события истории нацизма реверсивно: от боев в 1943-м к периоду становления немецкого национал-социализма, к Веймарской республике, ко временам молодости, юности и, наконец, детству Гитлера. Только представив себе маленького мальчика на руках у матери, Флёр перестает стрелять. Этот отчаянный порыв «повернуть время вспять» сталкивается с философским по своей природе вопрошанием о том, можно ли допустить убийство ребенка, зная, что в будущем он станет тираном. И ответ режиссера: нет. Так этический нерв фильма доходит до степени предельной выразительности, и это не происходит в активном действии или в диалоге, а достигается с помощью «интеллектуального монтажа».

Похожим образом в картине Андрея Тарковского «Иваново детство» советский монтаж мы видим в снах Ивана, которые как бы разрывают ткань основного повествования. Можно привести и другие примеры отдельных «врезок», вставных элементов, смонтированных в острой манере для усиления эмоциональной выразительности и неоднозначности сцены. Такое монтажное решение мы найдем в работах Хичкока, Копполы, Линча или, скажем, в фильме Кристофера Нолана «Оппенгеймер» (2023), когда герой Килиана Мёрфи выступает перед коллегами с речью об успешной бомбардировке Хиросимы, и темп монтажа резко увеличивается, кадры как будто теснят друг друга, физик видит перед собой то счастливых коллег, то обугленные трупы, кинолента будто сминается, передавая смешанные чувства героя.



Ил. 13
Кадр из фильма Э. Климова «Иди и смотри». 1985

А в тот момент, когда физики проводят судьбоносное испытание ядерной бомбы, диегетическое время вдруг замедляется: промежуток в несколько секунд между вспышкой и ударной волной растягивается почти на полторы минуты экранного времени, в голове Оппенгеймера звучат слова «я сама смерть, разрушитель миров». Когда в плавном течении повествования появляется преграда, сбивающая героя с намеченного пути, режиссеры нередко обращаются к арсеналу выразительных средств авангардного кино: резкая склейка, внезапный разворот камеры, неестественное ускорение или замедление темпа, парадоксальное столкновение образов.

Эйзенштейн не случайно писал о том, что советский монтаж стал продолжением голливудского и европейского киноязыков, но не просто продолжением, а качественным прорывом тех границ, которые Дэвид Уорк Гриффит и Роберт Вине очертили в своих режиссерских решениях. Эйзенштейн вспоминает, как в 1910-е годы из «странного месива старых русских картин и старавшихся продолжить их „традиции“ новых, еще не советских, беспорядочно импортируемых или залежавшихся у нас заграничных постепенно отчетливо начинают выбиваться два основных потока» [Эйзенштейн, 1968, с. 134], то есть, немецкое и американское кино. Там были и яркие приемы, и свой характер, визуальный стиль, однако не было системного понимания того, на что в переделе способен монтаж. В эссеистической манере сопоставляя американский и советский подход к кино, Эйзенштейн с новой стороны раскрывает то понимание диалектики, которое он стремился воплотить в кино:

«Кадр — вовсе не *элемент* монтажа.

Кадр — *ячейка* монтажа. По ту сторону диалектического скачка в едином ряде кадр-монтаж.

Монтаж — это перерастание внутрикадрового конфликта (читай: противоречия) сперва в конфликт двух рядом стоящих кусков: „Внутрикадровый конфликт — потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свою четырехугольную клетку и выбрасывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками“.

Затем — разбегание конфликта в целую систему планов, посредством которых „мы снова собираем воедино разложенное событие, но в нашем аспекте; в нашей установке по отношению к явлению...“

Так дробится *монтажная единица* — клетка на *цепь раздвоений*, которые вновь собираются в *новое единство — в монтажную фразу*, воплощающую *концепцию образа явления*» [Эйзенштейн, 1968, с. 165].

Именно такое понимание монтажа позволяет говорить о кинематографе не как о зрелище, а как о режиме видения. Кадрирование дает возможность не просто обратить внимание зрителя на тот или иной предмет, а отсечь лишнее, оставив только то, что достойно внимания. В последовательности кадров не просто рассказывается история, а создается реальность, в которую погружается зритель, и монтаж становится способом визуального мышления, визуального философствования: «В этом перерастании от эстетики *кинематографического глаза* к эстетике *образного воплощения взгляда на явление* был один из серьезнейших процессов развития именно нашего советского кино» [Эйзенштейн, 1968, с. 161].

А дальше, прослеживая историю метаморфоз советского монтажа, можно сделать парадоксальный вывод: этот тип киноязыка, изначально философически заряженный, оказался способен преодолеть тот идеологический импульс, который изначально вызвал его к жизни. То есть советский монтаж перерос свою «советскость», будучи в первую очередь инструментом мобилизации сознания и визуальной рефлексии зрителя.

В подтверждение этого тезиса можно привести в пример киноязык Жан-Люка Годара, хорошо знакомого с наследием советского кино, но использующего авангардные приемы уже для несколько иных задач. Его монтаж можно назвать не столько «конструирующим», сколько «деконструирующим», то есть механизмом, настроенным на расщепление привычных ассоциативных рядов и смысловых сцепок, провокацией, призванной инициировать активное включение зрителя, его собственный мыслительный процесс (а не пассивное восприятие заготовленной автором истории). Легко заметить, что в картине «На последнем дыхании» (1960) режиссер ставит под вопрос целостность фабулы фильма посредством «нарушения правил» жанрового кино, в «Безумном Пьеро» (1965) под вопросом оказывается уже целостность главного героя как личности, а в более поздних картинах, например, в «Уик-энде» (1967), монтажная структура становится уже не средством рассказывания истории, а набором визуальных силлогизмов в манифесте, выражающем социально-политические идеи режиссера. И порой понять в точности его замысел оказывается довольно трудно.

Размышляя о творчестве Годара, видеохудожница Хито Штейерль задается вопросом, который можно кратко сформулировать так: если в политическом процессе участвует множество разнородных группировок с различными интересами, как показать «народное» несогласие? Ведь если действия и лозунги представителей разных группировок монтируются в документальном фильме «через запятую», это серьезно искажает картину. Именно с этим работали авторы проекта «Столкновение в Сиэтле» (Indymedia, 1999), которые собирались дать независимый взгляд на массовые протесты против ВТО, но использовали для этого средства классической документалистики, и в итоге создали проект, не сильно отличавшийся от репортажа в СМИ. Альтернативный же подход, по мнению Штейерль, предлагает фильм Жан-Люка Годара и Анн-Мари Мьельвиль «Здесь и там» (1974), который представляет собой размышление о более раннем политическом проекте, где инсценировки и монтажные манипуляции создавали ложное представление об Организации освобождения Палестины. Пытаясь распутать клубок противоречий, авторы размышляют о том, что «соединительное „и“ в монтаже, с помощью которого одно изображение связывалось с другим, отнюдь не невинно» [Штейерль, 2021, с. 33]. Изначально гладкое и убедительное патриотическое повествование рассекается на кадры, которые соединяются парадоксальным образом, нагнетая противоречия в рассказе и в сознании зрителя. «Группа Дзиги

Вертова», просуществовавшая с 1969 по 1972 год под руководством Годара, ставила перед собой цель снимать в духе киноков, делать ангажированное кино, это был марксистский выпад против капиталистического «общества Спектакля» [Emmelhainz, 2013]. В рамках работы этой группы как раз и был снят фильм о палестинском сопротивлении, который затем Годар подверг беспощадному разбору. Таким образом, история творческих поисков этого режиссера показывает, что приемы советского монтажа могут стать также инструментом демонтажа. Его фильм «Социализм» (2010) — распадающаяся мозаика образов, собрание цитат и исторических отсылок, череда кадров, каждый из которых словно ставит предыдущий под вопрос, эту картину можно считать хрестоматийным примером деконструкции в кино.

Продолжая рассматривать остро-выразительный монтаж в качестве средства мобилизации сознания и самосознания зрителя, мы с необходимостью скажем о том, «чего не знал Дзига Вертов»[6], то есть о возможностях конструирования экранного образа средствами новых медиа, в том числе с использованием полиэкрана.

Здесь концепция дробления «монтажной единицы на цепь раздвоений, которые вновь собираются в новое единство» осуществляется в трехмерном пространстве, где кадры уже идут не один за другим, а воздействуют на зрителя одновременно, реализуясь в многоканальных визуальных конструкциях. Этот эффект Алексей Исаев исследовал в своем видеопроекте «Революция по кругу» (1996–1998), который стал переосмыслением сцены на одесской лестнице в формате более впечатляющего «аттракциона», чем тот, какой можно было создать с помощью технологий, доступных Сергею Эйзенштейну (Ил. 14–15). Художник выстроил мультимедийный аттракцион, активно задействуя пространство и превращая экран в масштабную гибкую инсталляцию, в которой кадры вспыхивают, накладываются друг на друга и друг в друга перетекают. *«В фильме „Революция по кругу“ ключевые кадры „Броненосца „Потемкин“ проходят метаморфозы вместе с моделью „экранного пространства“ аттракциона. Логическая схема трансформаций экрана вписывается в ряд от плоскости до „ленты Мебиуса“, в то время как метаморфозы идеологии, философии и метафизики аттракциона перетекают от личного к внеличному, от реального к бессознательному и заканчиваются виртуальной моделью балаганного аттракциона»* [Антология российского видеоарта, 2002, с. 151].

Пользуясь возможностями видеотехнологий и цифровых программ, художник создал эффект захватывающего зрелища, чуда, взрывающего наше представление об экранном повествовании. Исаев буквально реализовал метафоры Эйзенштейна о столкновении кадров и монтаже. Видеохудожник задействовал полиэкран, один из наиболее мощных инструментов медиаискусства, который используется в видеоарте с 1960-х как средство

6 Так называлась одна из панелей Международного симпозиума Pro&Contra, проведенная 17 октября 2013 года: «Авангард и новые медиа: чего не знал Дзига Вертов?».





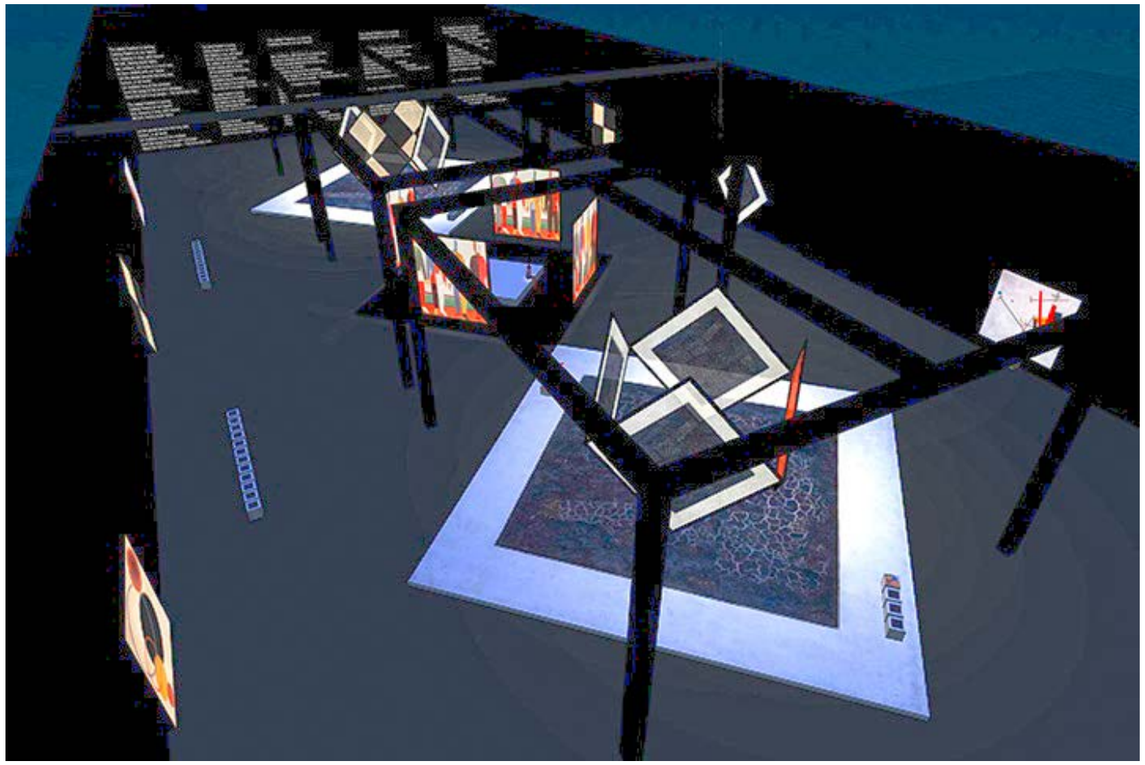
Ил. 14
Вид инсталляции «Революция по кругу» А. Исаева. Манифеста 1. 1996

Ил. 15
Концептуальный эскиз полной версии инсталляции «Революция по кругу» А. Исаева

создания масштабных «медиаколлажей», многоканальных экранных образов, открывающих для зрителя не одну, а сразу множество перспектив и линий повествования. Не погружаясь глубоко в анализ выразительных возможностей полиэкрана [Першеева, 2020, с. 279–280], можно лишь заметить, что, сталкивая кадры в пространстве, художник может выйти на принципиально новый уровень диалектического видения экранного образа, одновременно продолжая поиски кинематографа и деконструируя их.

Главным отличием многоканального экранного образа от одноканального (традиционного экрана) является его полифоничность: кадры не сменяют друг друга, а одновременно присутствуют в поле зрения аудитории, тем самым давая зрителю возможность увидеть развитие действия «в объеме» и выделить собственные «склейки», переводя взгляд с одного экрана на другой. Этот эффект исследовали видеохудожники середины XX века, создавая полиэкранные пространственные коллажи, где различные движущиеся изображения соперничали за внимание зрителя, своим многоголосием отражая сложность современного медиапространства. В качестве примера можно вспомнить семиканальный фильм Чарльза и Рэя Имзов «Вспышки США», который демонстрировался под куполом выставочного павильона в Сокольниках в ходе знаменитой Американской выставки 1959 года. Этот проект создавался именно таким, чтобы ошеломить зрителей своей масштабностью. А десять лет спустя видеохудожник Нам Джун Пайк создаст серии полиэкранных инсталляций с прямо противоположной целью: освободить зрителя от чар экранного образа, давая возможность управлять собственным вниманием, переключая его между различными частями экранной мозаики. Ключевым моментом в том и другом случае становится ощущение когнитивного переполнения, которое испытывает зритель, ведь полиэкран обрушивает на него больше информации, чем он физиологически способен обработать за единицу времени просмотра. Такой визуальный текст невозможно «прочесть», его можно лишь окинуть взглядом.

Видеохудожники, использующие возможности многоканального повествования, нередко задействуют их диалектически, то есть заставляют изображения на разных экранах спорить и в то же время дополнять друг друга. Так выстроен нарратив в двенадцатиканальной инсталляции Питера Гринуэя «Золотой век русского авангарда», которая была возведена в пространстве московского Манежа в виде трех высоких «башен» и ромбовидных экранов, окруженных проекционными «стенами» по краям (Ил. 16). В каждой из этих видеозон рассказывалась часть истории расцвета и крушения надежд художников-авангардистов, которые сплетаются в единую многоголосную историю, развивающуюся на стыке различных манифестов и убеждений и приводящую героев к единому драматичному финалу. Передвигаясь между экранами, зритель собирает нарратив по частям и «монтирует» его в собственном сознании, переживая уникальный опыт. Одну и ту же полиэкранную работу вы не сможете дважды посмотреть одинаковым образом. И еще более сложным вариантом повествования станет интерактивное многоканальное видео в пространстве виртуальной реальности. Можно с уверенностью



Ил. 16
Реконструкция инсталляции П. Гринуэя «Золотой век русского авангарда». 2014

предположить, что такое произведение откроет для зрителя возможность поучаствовать в строительстве новой системы образов, визуально представить и помыслить сложный, децентрализованный современный мир. Подобного рода медиатизация остро-выразительного монтажа и различных его вариаций сработает не только в области визуальных аттракционов и развлечения, но и получит потенциал философского высказывания, призыва, воззвания. И хотя развитие художественных проектов в виртуальной реальности пока имеет несколько рассеянный характер, следует обратить пристальное внимание на эту возможность новых медиа.

Необходимо отметить, что как в первом (одноканальном), так и во втором (полиэкранном) случае современного использования остро-выразительного монтажа его динамичность и «ударность» значительно уступают тому, что мы видели в 1920-е годы. Мне кажется возможным связать это как с ослаблением политической составляющей высказывания (это уже не агитационные проекты), так и с общей установкой современного искусства на диалог со зрителем. Грубо говоря, если голливудский блокбастер наращивает темп и зрелищность (в этом, кстати, по-своему подражая советскому кино), то авторский кинематограф и видеоарт дает зрителю время и пространство для самостоятельного размышления над теми образами, которые открываются его взгляду. Здесь интеллектуальная, «конструирующая» функция «интеллектуального монтажа» выходит на передний план, только автор уже не вбивает идеи в сознание зрителя, а предлагает ему обдумать их, окунувшись в поток экранных образов.

Заключение

Разрабатывая в 1920-е годы философию символических форм, Эрнст Кассирер продолжает линию рассуждений Канта, переводя ее из чисто метафизической плоскости в более широкое поле наук о духе: если Кант проблематизировал исходные установки человеческого восприятия и размышлял о том, как через априорные категории осуществляется опосредование опыта в нашем познании, то Кассирер стремился выявить способы опосредования уже в сфере творческой активности человека (в языке, мифе и религии, науке и искусстве). Он показал, что создаваемые той или иной культурой символические формы являются как бы краткой записью опыта, структурой, которая может как хранить, так и передавать опыт. Говоря на своем языке, человек невольно принимает базовые когнитивные установки, существующие в его грамматике, аккумулированную в устойчивых выражениях народную мудрость и способ мышления, сформировавший систему понятий, существующих в этом языке (на эту тему писали В. фон Гумбольдт, А. Ф. Лосев, Р. Барт и многие семиологи).

Кассирер показал, что мы воспринимаем явления мира всегда опосредованно, человек как бы постоянно рассказывает себе о мире, обрабатывая сырье чувственных данных, а структуру и логику этого внутреннего повествования определяют законы выразительности тех символических форм, в которые оно вкладывается. Мышление, осуществляемое на языке,

в этом смысле не отличается от математического мышления или монтажного мышления. Анализируя в настоящей статье практику и теорию раннего кинематографа, мы показали, что его базовая установка была не на описание, а на конструирование действительности. Режиссерам удалось раскрыть силу кино как символической формы нового времени, революционного для истории XX века. Советское искусство осознанно ставило перед собой такую задачу — создать принципиально новый способ художественной коммуникации, способный переформатировать сознание зрителей, — и это во многом удалось. Теоретические и творческие усилия советских писателей, художников, драматургов и режиссеров были направлены на то, чтобы построить не просто новую мифологию, но новую систему образов и языков, которые преобразовывают сознание зрителя.

Характер советского монтажа 1920-х годов Илья Кукулин точно обозначил понятием «конструирующий», однако хочется пойти дальше (или, точнее, вернуться к истокам) и сказать о его диалектическом начале. Динамичные по композиции кадры, резкое столкновение смысловых единиц, высокий темп повествования и повышенная эмоциональность высказывания — все эти качества подчеркивают возможность советского языка кино разбудить своего зрителя, встряхнуть его, вызвать его на диалог или призвать на борьбу. Эти наработки важны и сегодня — для художников, стремящихся разорвать пелену визуального мейнстрима.

Зритель голливудской картины получает понятную историю с удобного расстояния в небольшом коридоре выразительных возможностей, жанровая система и сглаженность визуальных средств выражения работают, словно спокойное русло реки, невысокие волны убаюкивают, зрителю не нужно искать в произведении ничего сверх того, что попадает на передний план и подробно раскрывается в сюжете. А некомфортный, обнажающий противоречия монтаж требует мобилизованного восприятия (особого визуального и зрительского опыта) и активного интеллектуального соучастия. Здесь зрителю нужно подниматься над руслом горной реки и вместить в своем восприятии несколько перспектив видения и измерений смысла, которые могут где-то друг друга усиливать, а в чем-то конфликтовать. Предельной формой такого типа языка стал интеллектуальный монтаж Эйзенштейна, который, по сути, был воплощенным на экране процессом мышления, где визуальное сливалось с рациональным, в наивысшей точке достигая единства интеллекта и аффекта. Лев Семенович Выготский, с которым Эйзенштейн был хорошо знаком, в середине 1920-х годов писал о таком единстве как о возможности особого механизма катарсиса, как о «перековке» естественных эмоций человека, их преображении через придание им культурной формы[7]. Можно сказать, что художественное решение в произведении искусства становится

7 Книгу о психологии искусства Выготский показывал Эйзенштейну в 1925-м, но издана она была только сорок лет спустя, в 1965 году. Именно в ней Выготский уделил особое внимание рассуждению о принципе единства интеллекта и аффекта [Выготский, 1986].

не просто выражением того или иного образа, идеи, но «психотехникой» — способом оформления и передачи интеллектуально-эмоционального посыла, а структура художественного языка (символическая форма) оказывается средством упорядочивания опыта как в момент встречи с произведением искусства, так и после нее. Словом, советский монтаж был призван не только и не столько рассказывать историю, сколько моделировать динамику человеческого сознания, выстраивать новый когнитивно-аффективный порядок.

Говоря о монтаже, Эйзенштейн выделял три фазы его развития: 1) первые опыты кино с одной точкой съемки; 2) период усиления контраста и контрапункта, «разъятости отдельных элементов, лбами сталкиваемых в монтаже»; 3) этап «гармоничного» контрапункта, монтажной полифонии [Эйзенштейн, 2006, с. 392–394]. Рассматриваемые нами фильмы 1920-х годов относятся ко второй фазе, они заряжены конфликтом как на уровне сюжета, так и на уровне формы, а монтажные решения в них строятся на заострении неустранимых противоречий. Если следовать логике режиссера и проследить за ходом истории кино с 1930-х по 1950-е годы, то можно было бы сказать, что следующий этап, где противоречия сглаживаются и рождают цельный, синтетический образ («третий смысл» в терминологии Р. Барта), отменяет предыдущий, и что советский монтаж остался в прошлом. Это было бы ошибкой, потому что на следующем витке истории, в 1960-е годы, возникают новые авангардные течения, независимые режиссеры и видеохудожники уходят от гармоничной ясности классического кино и стремятся к острой, провокационной, внутренне противоречивой и будоражащей зрителя монтажной форме. Она может быть реализована в одной секвенции, как у Жана-Люка Годара и других мастеров интеллектуального кино, или развернута в полиэкранную форму, как у Нам Джуна Пайка, Пипилотти Рист, Питера Гринуэя, Алексея Исаева и других видеохудожников. Этот особый тип текучей, неоднозначной, изменчивой экранной образности неразрывно связан с особым типом современного «дрейфующего» взгляда: «*на смену классическому экранному повествованию, подразумевающему пассивное усвоение информации, приходит поисково-ориентировочная активность зрителя, идущего по цепочке смонтированных образов-рифм, оказавшегося в окружении экранов или посреди виртуальной реальности. <…> Здесь уже нет идеальной „точки обзора“, с которой нужно мысленно совпасть, взгляд больше не может полностью встроиться во всезнающее око камеры, зритель не получает простых ответов, а остается наедине с поставленными автором вопросами*» [Духан, Старусева-Першеева, 2022, с. 35]. Советский монтаж, занимая важное место в пространстве кино как символической формы, эволюционирует и перерождается в новый тип структур, остраняющих и революционизирующих пространство привычных образов, действующих в более широком контексте сопротивления логике капитализма и общества Спектакля. Так конструктивистские приемы оказываются полезны и в практике деконструкции, а неожиданные монтажные стыки по-прежнему способны быть частью искусства как философского действия.

Библиография

(2002). *Антология российского видеоарта* / ред. А. Исаев, О. Шишко. М.: МедиаАртЛаб.

Бадью, А. (2016a). *Загадочное отношение философии и политики* // А. Бадью. Загадочное отношение философии и политики. Институт общегуманитарных исследований. М.: Институт общегуманитарных исследований. С. 7–55.

Бадью, А. (2016b). *Фигура солдата* // А. Бадью. Загадочное отношение философии и политики. М.: Институт общегуманитарных исследований. С. 55–81.

Бадью, А., Тарби, Ф. (2016c). *Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью.* М.: Институт общегуманитарных исследований.

Барт, Р. (1989). *Смерть автора* // Р. Барт. Избранные работы: Семиотика, Поэтика. Пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М.: Прогресс. С. 384–391.

Барт, Р. (2015). *Третий смысл.* М.: Ад Маргинем Пресс.

Брик, О. (2015). *Фото-монтаж* // О. Брик. Фото и кино. М.: Ад Маргинем Пресс.

Васильева, Ю. (2020). *Эйзенштейн, Выготский, Лурия: психотехники искусства* // Эйзенштейн для XXI века: сборник статей / ред.-сост. Н. Клейман. М.: Музей современного искусства «Гараж». С. 82–96.

Вертов, Д. (2016). *Кино-глаз* // Формальный метод. Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакова. Т. 2. М.: Кабинетный ученый. С. 56–77.

Выготский, Л. (1986). *Психология искусства* / общ. ред. В. Иванова, коммент. Л. Выготского и В. Иванова, вступ. ст. А. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство.

Гирин, Ю. (2013). *От мистерии к цирку (Театр авангарда первой трети XX века)* // Художественная культура. № 2 (7) URL: *https://artculturestudies.sias.ru/2013–2/yazyki/590.html* (дата обращения: 25.02.2024).

Духан, И., Старусева-Першеева, А. (2022). *Оптические стратегии новых медиа: от перспективизма к дрейфующему взгляду* // Праксема. Проблемы визуальной семиотики. № 3. С. 9–38.

Евангели, А. (2006). *Формы времени и техногенная чувственность.* М.: Красная ласточка.

Жижек, С. (2021). *Киногид извращенца. Кино, философия, идеология. Сборник эссе.* М.: Гонзо.

(2005). *История отечественного кино* / отв. ред. Л. Будяк. М.: Прогресс-Традиция.

Кассирер, Э. (2021). *Философия символических форм. Том 1. Язык.* М.: Центр гуманитарных инициатив.

(2020). *Кинематографический опыт: история, теория, практика* / под ред. А. Радееева, Н. Савченковой. СПб.: Порядок слов.

Криттенден, Р. (2020). *Fine cuts. Интервью о практике европейского киномонтажа.* М.: Ад Маргинем Пресс.

Ковалов, О., Марголит, Е., Киреева, М. (2020). *Советский экспрессионизм: От Калигари до Сталина.* СПб.: Порядок слов.

Кукулин, И. (2015). *Машины зашумевшего времени. Как советский монтаж стал методом неофициальной культуры.* М.: Новое литературное обозрение.

Лотман, Ю. М. (1973). *Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин: Ээсти Раамат.

Мамардашвили, М. (2016). *Лекции по античной философии.* М.: Фонд Мераба Мамардашвили.

Першеева, А. (2020). *Видеоарт. Монтаж зрителя.* СПб.: Т8.

Подорога, В. (2017). *Второй экран. С. Эйзенштейн и кинематограф насилия. Том 1. Зеркальная подпорка. Материалы к психобиографии.* М.: Breus.

Рассел, Б. (2009). *История западной философии и ее связи с политическими и социальными условиями от античности до наших дней.* М.: Академический проект.

(2019). *Сергей Эйзенштейн. Стенограммы режиссерских семинаров. 1933–1935* / сост. О. Булгакова. Тбилиси: Са. Га.

(1984). *Строение фильма* / сост. К. Разлогов, коммент. М. Ямпольского, под ред. Н. Осколкова, З. Федотова. М.: Радуга.

Третьяков, С., Телингатер, С. (1936). *Джон Хартфильд.* М.: ОГИЗ.

Штейерль, Х. (2021). *Артикуляция протеста* // Х. Штейерль. По ту сторону репрезентации. М.: Красная ласточка. С. 28–37.

Эйзенштейн, С. М. (1968). *Диккенс, Гриффит и мы* // С. Эйзенштейн. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство. С. 129–180.

Эйзенштейн, С. М. (2000). *За кадром* // Монтаж / сост., предисл. и коммент. Н. Клеймана. М.: Музей кино.

Эйзенштейн, С. М. (1966). *Избранные произведения: В 6 т. Т. 4.* М.: Искусство.

Эйзенштейн, С. М. (2016). *Монтаж 1938* // Формальный метод. Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакова. Т. 1. М.: Кабинетный ученый.

Эйзенштейн, С. М. (2016a). *Монтаж киноаттракционов* // Формальный метод. Антология русского модернизма / под ред. С. Ушакова Т. 1. М.: Кабинетный ученый.

Эйзенштейн, С. М. (1964). *Перспективы* // С. Эйзенштейн. Избранные произведения: В 6 т. / редкол.: П. Аташева, И. Вайсфельд, Н. Волкова, Ю. Красовский, С. Фрейлих, Р. Юренев, глав. ред. С. Юткевич, сост. П. Аташева, Н. Клейман, Ю. Красовский, В. Михайлов, коммент. О. Айзенштата, А. Вартанова, А. Карягина, Н. Клеймана, Л. Козлова, Ю. Красовского, Е. Левина, подгот. текста В. Коршуновой. М.: Искусство.

Эйзенштейн, С. М. (2006). *Эволюция монтажа. «Гармоничный контрапункт»* // С. Эйзенштейн. Неравнодушная природа. Том 2. О строении вещей / сост. Н. Клейман. М.: Музей кино Эйзенштейн-центр. С. 390–398.

Юнг, К. Г. (2010). *Символическая жизнь* // Сочинения. Символическая жизнь. М.: Когито-Центр. С. 295–325.

Barthes, R. (1960). *Le problème de la signification au cinema* // Revue international de Filmologie. № 32–33.

Emmelhainz, I. (2013). *Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking" (1967–1974), Part I* // e-flux journal № 34, 01/13. Электронный журнал e-flux. URL: *http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8952590.pdf* (дата обращения: 25.02.2024).

Metz, Ch. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* Oxford: Oxford University Press.

Nietzsche, F. (1882). *Die fröhliche Wissenschaft.* Genova: Chemnitz.

Weber, M. (1971). *The Sociology of Religion.* Boston: Beacon Press.

Список иллюстраций

Ил. 1. В. Пудовкин. Кадры из фильма «Конец Санкт-Петербурга». 1927

Ил. 2. Г. Клуцис. Плакат «Выполним план великих работ». 1930

Ил. 3. Кадры из фильма В. Пудовкина «Мать». 1926

Ил. 4. Плакат к фильму В. Пудовкина «Мать». 1926

Ил. 5. Плакат к картине С. Эйзенштейна «Октябрь». 1927

Ил. 6. Варвара Степанова. Красноармейцы. 1930

Ил. 7. Киноплакат к фильму «Стачка». 1924

Ил. 8. Кадры из фильма «Стачка». 1924

Ил. 9. Кадры из фильма А. Довженко «Земля». 1930

Ил. 10. Кадр из картины С. Эйзенштейна «Александр Невский». 1938

Ил. 11. Кадр из картины С. Эйзенштейна «Иван Грозный». 1944

Ил. 12. Кадры из фильма М. Калатозова «Летят журавли». 1957

Ил. 13. Кадр из фильма Э. Климова «Иди и смотри». 1985

Ил. 14. Вид инсталляции «Революция по кругу» А. Исаева. Манифеста 1. 1996

Ил. 15. Концептуальный эскиз полной версии инсталляции «Революция по кругу» А. Исаева

Ил. 16. Реконструкция инсталляции П. Гринуэя «Золотой век русского авангарда». 2014

References

(2002). *Antologiya rossijskogo videoarta* [Anthology of Russian video art] / ed. by A. Isaev. Moscow: Media Art Lab. [In Russ.]

Badiou, Alain (2016a). *Zagadochnoe otnoshenie filosofii i politiki* [Mysterious relationship of philosophy and politics] // A. Badiou. Mysterious relationship of philosophy and politics. Moscow: Institute of humanitarian studies. Pp. 7–55. [In Russ.]

Badiou, Alain (2016b). *Figura soldata* [Figure of soldier] // A. Badiou. Mysterious relationship of philosophy and politics. Moscow: Institute of humanitarian studies. Pp. 55–81. [In Russ.]

Badiou, Alain; Tarbie, Fabien (2016a). *Filosofiya i sobytie. Besedy s kratkim vvedeniem v filosofiyu Alena Badyu* [Philosophy and event. Conversations with a brief introduction to the philosophy of Alain Badiou]. Moscow: Institute of humanitarian studies. [In Russ.]

Barthes, Roland (1960). *Le problème de la signification au cinema* // Revue international de Filmologie. № 32–33.

Barthes, Roland (1989). *Smert avtora* [Death of the Author] // R. Barthes. Selected writings: Semiotics, Poetics. Translated from French / compiled, ed. and introduction by G. Kosikova. Moscow: Progress. Pp. 384–391. [In Russ.]

Barthes, Roland (2015). *Tretij smysl* [The third meaning]. Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]

Brik, Osip (2015). *Foto-montazh* [Photo-montage] // O. Brik. Photo and cinema. Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]

Cassirer, Ernst (2021). *Filosofiya simvolicheskij form. Tom 1* [Philosophy of symbolic forms. V. 1. Language]. Moscow: Center of humanitarian initiatives. [In Russ.]

Crittenden, Roger (2020). *Fine cuts. Intervyu o praktike evropejskogo kinomontazha* [Fine cuts. The Art of European Film Editing]. Moscow: Ad Marginem Press. [In Russ.]

Dukhan, Igor, Staruseva-Persheeva, Alexandra (2022). *Opticheskie strategii novyh media: ot perspektivizma k drejfuyushemu vzglyadu* [Optical strategies of new media: from perspectivism to a drifting glance] // Praxema. Problems of visual semiotics. № 3. Pp. 9–38. [In Russ.]

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1968). *Dikkens, Griffit i my* [Dickens, Griffith and us] // S. Eisenstein. Selected writings: in 6 volumes. Moscow: Iskusstvo. Pp. 129–180. [In Russ.]

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2000). *Za kadrom* [Behind the frame] // Montage / compiled and commented by N. Kleiman. Moscow: Cinema museum. [In Russ.]

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1966). *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. T. 4.* [Selected writings in 6 volumes. V. 4]. Moscow: Iskusstvo. Pp. 401–415. [In Russ.]

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2016). *Montazh 1938* [Montage 1938] // Formal method. Anthology of Russian modernism / Ed. by S. Ushakov. V. 2. Moscow: Desk scholar. Pp. 423–467. [In Russ.]

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2016a). *Montazh kinoattrakcionov* [Montage of attraction] // Formal method. Anthology of Russian modernism / Ed. by S. Ushakov. V. 2. Moscow: Desk scholar. Pp. 379–401. [In Russ.]

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (1964). *Perspektivy* [Perspective] // S. Eisenstein. Selected works: In 6 volumes / Editorial board: P. Atasheva, I. Weisfeld, N. Volkova, Yu. Krasovsky, S. Freilich, R. Yurenev, chapter. ed. S. Yutkevich, comp. P. Atasheva, N. Kleiman, Y. Krasovsky, V. Mikhailov, comment. O. Aizenshtat, A. Vartanov, A. Karyagin, N. Kleiman, L. Kozlov, Y. Krasovsky, E. Levin, prepared by. text by V. Korshunova. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Eisenstein, Sergei Mikhailovich (2006). *Evolyuciya montazha. "Garmonichnyj kontrapunkt"* [Evolution of montage. "Harmony of counterpoint"] // S. Eisenstein. Passionate nature. V. 2. About the order of things / Compiled by N. Kleiman. Moscow: Museum of cinema, Eisenstein center. Pp. 390–398. [In Russ.]

Emmelhainz, Irmgard (2013). *Between Objective Engagement and Engaged Cinema: Jean-Luc Godard's "Militant Filmmaking" (1967–1974), Part I* // e-flux journal № 34, 01/13. URL: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8952590.pdf (access date: 25.02.2024).

Evangeli, Alexander (2006). *Formy vremeni i tehnogennaya chuvstvennost* [Forms of time and technogenic sensibility]. Moscow: Red martin. [In Russ.]

(1984). *Stroenie filma* [Film construction] / Compiled by K. Razlogov, commented by M. Yampolsky, ed. by N. Oskolkova, Z. Fedotova. H. Moscow: Raduga. [In Russ.]

Girin, Yuri (2013). *Ot misterii k cirku (Teatr avangarda pervoj treti XX veka)* [From mystery to circus (Avant-garde theater of the XX century)] // Art and culture studies. № 2 (7) URL: *https://artculturestudies.sias.ru/2013–2/yazyki/590.html* (access date: 25.02.2024).

(2005). *Istoriya otechestvennogo kino* [History of national cinema] / Ed. by L. Budyak. Moscow: Progress-Tradition. [In Russ.]

Jung, Karl Gustav (2010). *Simvolicheskaya zhizn* [The Symbolic Life] // Miscellaneous Writings. Moscow: Cogito-center. Pp. 295–325. [In Russ.]

(2020). *Kinematograficheskij opyt: istoriya, teoriya, praktika* [Cinematic experience: history, theory, practice] / Ed. by A. Radeeva, N. Savchenkova. Saint-Petersburg: Word order. [In Russ.]

Kovalov, Oleg, Margolit, Evgenyi, Kireeva, Maria (2020). *Sovetskij ekspressionizm: Ot Kaligari do Stalina* [Soviet expressionism: from Caligari to Stalin]. Saint-Petersburg: Word order. [In Russ.]

Kukulin, Ilya (2015). *Mashiny zashumevshego vremeni. Kak sovetskij montazh stal metodom neoficialnoj kultury* [Machines of the louder times. How Soviet montage became the method of counterculture]. Moscow: New literature review. [In Russ.]

Lotman, Yuri (1973). *Semiotika kino i problemy kinoestetiki [Semiotics of film and the problems of cinema aesthetics].* Tallin: Eesti Raamat. [In Russ.]

Mamardashvili, Merab (2016). *Lekcii po antichnoj filosofii* [Lectures of antique philosophy]. Moscow: Merab Mamardashvili Fund. [In Russ.]

Metz, Christian (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema.* Oxford: Oxford University Press.

Nietzsche, Friedrich (1882). *Die fröhliche Wissenschaft.* Genova: Chemnitz.

Persheeva, Alexandra (2020). *Videoart. Montazh zritelya* [Video art. Montage of a viewer]. Saint-Petersburg: T8. [In Russ.]

Podoroga, Valeryi (2017). *Vtoroj ekran. S. Ejzenshtejn i kinematograf nasiliya. Tom 1. Zerkalnaya podporka. Materialy k psihobiografii* [The second screen. S. Eisenstein and the cinema of violence. V. 1. Mirror support. Materials for psychobiography]. Moscow: Breus. [In Russ.]

Russell, Bertrand (2009). *Istoriya zapadnoj filosofii i ee svyazi s politicheskimi i socialnymi usloviyami ot antichnosti do nashih dnej* [The History of Western Philosophy]. Moscow: Academic project. [In Russ.]

(2019). *Sergej Ejzenshtejn. Stenogrammy rezhisserskih seminarov. 1933–1935* [Stenogram of seminars on film direction. 1933–1935] / Compiled by O. Bulgakova. Tbilisi: SaGa. [In Russ.]

Steyerl, Hito (2021). *Artikulyaciya protesta* [The Articulation of Protest] // H. Steyerl. Beyond representation. Moscow: Red martin. Pp. 28–37. [In Russ.]

Tretyakov, Sergei, Telingater, Solomon (1936). *Dzhon Hartfild* [John Hartfield]. Moscow: OGIZ. [In Russ.]

Vasilieva, Yulia (2020). *Ejzenshtejn, Vygotskij, Luriya: psihotehniki iskusstva* [Eisenstein, Vygotsky, Luria: psychotechnics of art] // Eisenstein for the XXI century: collected essays / ed. by N. Kleiman. Moscow: Museum of contemporary "Garage". Pp. 82–96. [In Russ.]

Vertov, Dziga (2016). *Kino-glaz* [Cinema-eye] // Formal method. Anthology of Russian modernism. Ed. by S. Ushakov. V. 2. Moscow: Desk scholar. Pp. 56–77. [In Russ.]

Vygotsky, Lev (1986). *Psihologiya iskusstva* [Psychology of art] / Ed. by V. Ivanov, commented by L. Vygotsky, V. Ivanov, introduction by A. Leontiev. 3d Edition. Moscow: Iskusstvo. [In Russ.]

Weber, Max (1971). *The Sociology of Religion.* Boston: Beacon Press.

Žižek, Slavoj (2021). *Kinogid izvrashenca* [The Pervert's Guide to Cinema]. Moscow: Gonzo. [In Russ.]

под слоем золотой краски. древняя месопотамия в итальянском популярном кино 1960-х

Т. П. КИШБАЛИ

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 119192, Россия, Москва, Ломоносовский просп., д. 27, к. 4
kisbalim@gmail.com

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-268-301

Аннотация

В 1950–1960-е годы одним из направлений итальянского популярного кинематографа являются фильмы на мифо-историческую тематику, построенные на вольной интерпретации образов и сюжетов античности и Библии. В данной статье предпринята попытка через анализ фильма «Я — Семирамида» (реж. П. Дзельо, 1963) показать, на основании каких источников, с какими модификациями и с какими дополнительными коннотациями представляется «древний Восток» в этом корпусе фильмов. Их визуальный мир основан на принципах, выработанных еще в европейском искусстве XIX века. В первой части статьи дается краткий очерк сложения этого языка. Особое внимание уделяется роли популяризации знаний о новых археологических открытиях через иллюстрации, реконструкции, музеефикацию, а также сборники орнаментов. Вторая часть статьи посвящена непосредственно анализу указанного фильма. Декорации сравниваются с визуальным решением фильмов, предшествующих и современных «Я — Семирамиде», а также прослеживаются корни тех или иных решений в искусстве XIX века. Выявлен ряд типичных пространств (тронный зал, храм, покои и др.), каждое из которых обладает определенными функциями и визуальным кодом. Анализируется роль статуй и рельефов, многие из которых имеют реальные археологические прототипы, однако подвергаются изменениям (масштаб, материал, контекст) в зависимости от драматургических требований. На общем восточном и древневосточном фоне ярко выделяются эпизоды, отсылающие к классическому античному наследию (например, сознательное соотношение тела одного из героев со скульптурой Парфенона или помещение персонажей в ситуацию, напоминающую сцены в термах в фильмах о древнем Риме). В конце статьи проведен анализ того, как создатели фильма используют один не столь растиражированный памятник (т. н. алтарь Тукульти-Нинурты I) для усиления действий персонажей на экране.

Ключевые слова: итальянское кино, пеплум, мифо-исторические фильмы, рецепция древней Месопотамии, популярная культура, ориентализм, 1960-е годы, «Я — Семирамида»

under the golden paint. ancient mesopotamia in 1960s italian popular cinema

TAMÁS P. KISBALI

Lomonosov Moscow State University, 119192, Russia, Moscow, Lomonosovskiy Ave., 27/4
kisbalim@gmail.com

Для цитирования: Кишбали Т. П. Под слоем золотой краски. Древняя Месопотамия в итальянском популярном кино 1960-х // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design, 2024. № 3 (3). С. 268–301

Abstract

Mytho-historical epic movies enjoyed a particular popularity in Italian popular cinema of the 1950–1960s, presenting a mix of themes and motifs from antiquity and the Bible. In this article, one such movie, "Io, Semiramide" (dir. P. Zelio, 1963) is singled out for analysis to demonstrate the reception of ancient Mesopotamia in this corpus. The visual language of these movies is based on the principles of European art of the 19th century. Therefore, the first part of the article is devoted to an overview of the formation of this specific system, and the role of the popularization of archaeological knowledge, archaeological illustration, museums, ornamental pattern books. This is followed by the in-depth analysis of "Io, Semiramide". Its decorations are compared to previous and contemporary movies and their 19th century roots. The film builds up several typical spaces, with their set visual code and semantic aspects (throne room, temple, private quarters, etc.). Particular attention is paid to the role of statues and reliefs, many of which have an archaeological "provenance", but are modified according to the dramaturgy. The general "Oriental" background of the movie is punctuated with motifs from classical antiquity (e.g. the deliberate comparison of a male body with the Parthenon sculptures or the situation of a conspiracy scene in a sort of "Roman thermae"). Finally, the role of one particular object (the so-called altar of Tukulti-Ninurta I) is examined in detail, as it is used, quite creatively, to accentuate the actions on the screen.

Keywords: Italian cinema, epic films, mytho-historical films, reception of ancient Mesopotamia, popular culture, Orientalism, 1960s, "Io, Semiramide"

В данной статье предпринята попытка через анализ одного фильма — «Я — Семирамида» (реж. П. Дзельо, 1963) — показать то, как визуализируется «древний Восток» в итальянском популярном кино 1960-х годов. Мои наблюдения относятся в основном к декорациям — к тем архитектурным и пластическим элементам, которые определяют пространство фильма. Именно они привлекли мое внимание, ведь в них причудливо перемешиваются условные «восточные» элементы, уходящие корнями в искусство XIX века, и модифицированные реплики археологических памятников древней Месопотамии.

Этот фильм является частью более широкого феномена. В 1950–1960-е годы в Италии наблюдается настоящий бум производства и потребления зрелищных фильмов на мифо-историческую тематику. В них хорошо узнаваемые образы древнего мира и библейских историй сочетаются с мелодрамой и сюжетными ходами комиксов и приключенческой литературы. Историческая достоверность, как правило, уходит на второй план — «пеплумы» и их «родственники»[1] создают свою мифологию. Более того, они расширяют и дополняют темы и сюжеты популярных на тот момент голливудских продукций. И, поскольку снимаются максимально быстро и экономно, но выпускаются практически параллельно с зарубежными «блокбастерами»[2], могут удовлетворить растущий спрос зрителей на экзотику, роскошь и интриги.

Историко-культурное наследие древней Месопотамии тоже отражается в этом техниколорно-ярком мире — в основном благодаря частым пересечениям с библейской традицией. Жестокие цари и могущественные царицы Вавилонии и Ассирии плетут интриги, поклоняются золотым идолам, угнетают простой народ, но, конечно же, в конце фильма их настигает кара. В послевоенной Италии эту череду открывает «Вавилонская блудница» (реж. К. Брагалья, 1954), инспирированная голливудскими библейскими фильмами, как блокбастерами («Самсон и Далила», реж. С. Демилль, 1949), так и низкобюджетными («Вавилонские рабы», реж. У. Касл, 1953). Рубеж 1950-х и 1960-х годов — это апофеоз epic cinema: выходит «Бен-Гур» Уильяма Уайлера (1959), снимается «Клеопатра» Джозефа Манкевича (1963). В конце 1950-х годов Рауль Уолш снимает в Италии библейскую ленту «Эсфирь и царь» (1960). Все это инициирует новую волну интереса к древневосточным интригам. Снимаются своеобразные «кроссоверы», где фирменный персонаж-силач пеплумов разбирается



Ил. 1
Постер к фильму «Я — Семирамида». 1963

1 «Пеплум» — в самом широком смысле «зрелищные фильмы на мифо-исторические темы» [Lagny, 1992, p. 163], однако в зависимости от времени и региона существуют и другие наименования (sandalone или sword & sandal / «меч и сандалии» и др.). Жанровый и терминологический аспекты оставлены за пределами данного исследования. См. историографию вопроса, напр., в [Rushing, 2016, pp. 1–3; Di Chiara, 2016].

2 О системе кинодистрибуции и об экономической роли итальянского жанрового кино в этот период см. [Bondanella & Pacchioni, 2017, pp. 181–183].

с месопотамскими злодеями: «Герой Вавилона» (1963), «Голиаф и грехи Вавилона» (1963), «Геркулес против тиранов Вавилона» (1964) [Solomon, 2001, pp. 239–241; Kinnard & Crnkovich, 2017; McGeough, 2020, pp. 126–135].

В этот же период появляются два фильма на условно-историческую тему: «Седьмая молния Ашшура» (реж. С. Амадио, 1962) и «Я — Семирамида» (реж. П. Дзельо, 1963)[3] (Ил. 1). Их можно назвать фильмами-«близнецами». Съемочная команда и актерский состав — разные, однако есть важные совпадения по персоналиям: это художник-постановщик Франко Лолли (к деятельности которого я ниже еще обращусь) и художница по костюмам Мария Барони. Фильмы были сняты в одних и тех же декорациях, с использованием одного и того же реквизита. Как основной материал исследования я выбираю «Семирамиду», но ввиду особенностей производственного процесса часть наблюдений можно отнести и к «Молнии», и ко многим другим лентам эпохи.

Прежде чем перейти к анализу этого фильма, необходимо сказать несколько слов о том, как образы Месопотамии, воображаемые и археологически обоснованные, стали циркулировать в европейской визуальной культуре XIX — первой половины XX века. Ведь «Семирамида» не является каким-то особым, уникальным фильмом. Наоборот, это довольно посредственная картина, с низким бюджетом и множеством стандартных решений. Это и делает ее интересной для меня в данном контексте. В 1960-е годы художники-постановщики обращаются к готовым, миллион раз испытанным и использованным моделям, свободно комбинируя их, иногда добавляя что-то новое, но не меняя основной метод создания декораций. Интересно посмотреть, что представляет собой этот базовый уровень, своего рода «сухой остаток» визуализации древнего Востока на этом этапе. Каковы источники образов? Каким изменениям подвергаются археологические памятники? Какая роль отводится им в антураже фильма? И есть ли место для расширения творческого метода или же креативного использования готовых образцов? Надеюсь, моя статья внесет некоторый вклад в изучение рецепции древней Месопотамии в популярной культуре, все чаще фигурирующей в современных исследованиях[4].

Древняя Месопотамия в европейской визуальной культуре XIX — первой половины XX века

За способами визуализации древнего Востока середины XX века стоит мощная традиция популярной рецепции древнего Востока в европейской культуре, основанная, в большой степени, на восприятии Месопотамии через призму Античности и Ветхого Завета [McGeough, 2020, pp. 118–120]. Ведь были известны лишь немногие из монументов — по сути только архитектура ахеменидских дворцов (например, Персеполя) на соседствующих

3 В дальнейшем в статье фильмы будут называться просто «Молнией» и «Семирамидой». Они были продукцией компаний Apo Film и Globe Films International. Их итальянские премьеры состоялись 24 ноября 1962-го и 22 марта 1963 года [Kinnard & Crnkovic, 2017].

4 См. [Verderame & Garcia-Ventura, 2020; Rose, 2021; Droß-Krüpe et al., 2023; Кононенко, 2018] и др.



Ил. 2
Эжен Фланден. Прорисовка рельефа из Персеполя. 1851

с Месопотамией территориях, где побывали многие европейские путешественники[5] (Ил. 2).

С середины XIX века к уже существующим способам репрезентации, основанным на литературных описаниях, немногочисленных памятниках и мыслительных ассоциациях, добавляются новые сенсационные находки и археологические реконструкции [Seymour, 2015, pp. 18–21]. Открытие и последующее экспонирование ассирийских дворцов сыграло огромную роль для рецепции древневосточного наследия европейской культурой. Издания трудов археологов (Остина Генри Лейярда, Поля-Эмиля Ботты, Виктора Пласа и др.) иллюстрировали такие художники как Джеймс Фергюссон, Фредерик Чарльз Купер, Томас Бейнс, Эжен Фланден и Феликс Тома. Эти иллюстрации и стали основой для пространственной реконструкции и визуализации древнего Востока.

Однако более «фантастические» (и потому по-своему привлекательные) способы визуализации не вытесняются стремлением к исторической достоверности и исключительному авторитету подлинников. Прежняя традиция обогащается за счет новых источников, преобразовывается, но не стирается.

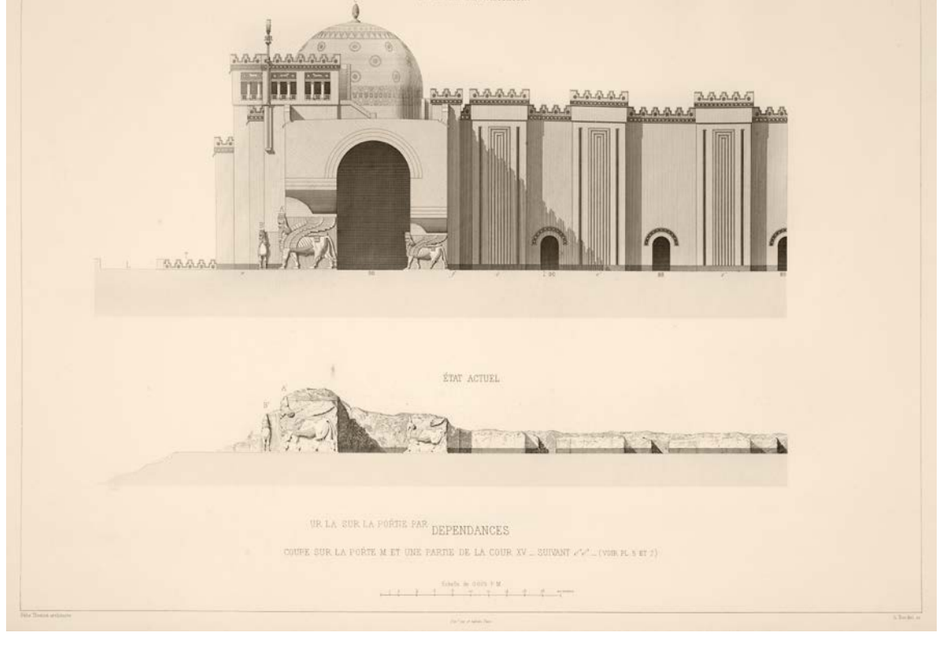
Здесь важно понимать, что археологическая иллюстрация в XIX — первой трети XX века — это не только документация раскопок и состояния памятников, но и художественное направление. В изданиях обязательно даются реконструкции разного характера. Среди них есть художественно выразительные, но содержащие большое количества вымысла [Layard, 1853, pl. 1]. Весьма интересно и совмещение на одном листе раскопанных руин и реконструкций Виктора Пласа и Феликса Тома [Place, 1867, pl. 2, 3, 19, 20, 22] (Ил. 3, 4).

Связь между зрелищными искусствами и археологией сложилась прямая. Художники-оформители обращались и к изданиям, и к самим ученым за консультациями. Например, Остин Генри Лейярд был привлечен к постановке байроновского «Сарданапала» в 1853 году [Malley, 2016, pp. 77–102]. Через полстолетия археолог Вальтер Андрэ тоже принял участие в подготовке театральной постановки: в 1908 году по заказу императора Вильгельма II тоже ставится «Сарданапал», в котором старая, «до-археологическая» традиция визуализации древней Месопотамии соседствовала с историзирующими элементами [Bohrer, 2003, p. 297]. Главным научным консультантом стал ассириолог Фридрих Делич. Эскизы к декорациям были выполнены Вальтером Андрэ, который в это время находился на раскопках в Ашшуре [Bohrer, 2003, p. 299]. На основе эскизов Андрэ, а также других реконструкций ассирийских дворцов художник-оформитель Ханс Кауцки создал финальные варианты декораций [Hartmann, 2020, pp. 95–97. Figs. 2–3].

Образы древнего Востока пронизывают визуальную культуру Европы [MacKenzie, 1995; Bohrer, 2003; Rosa, 2021, pp. 15–63]. Их носителями становятся архитектура всемирных выставок и новых музейных зданий[6], декорация

5 Особую важность имели путевые записки Корнелиса де Брюйна, Роберта Кера Портера и Эжена Фландена. См., напр., [Castelluccia, 2021].





Ил. 3
Джеймс Фергюссон и Томас Бейнс. Вид дворца в Нимруде. 1853

Ил. 4
Феликс Тома. Реконструкция архитектуры дворца. 1867

театральных представлений, дизайн интерьера, художественные ремесла, живопись художников-ориенталистов, книжная иллюстрация, реклама... Стремительное развитие фотографии и способов воспроизведения изображений способствовало еще более широкому распространению этих клише и проникновению в зарождающуюся массовую и потребительскую культуру XX века. То есть технический прогресс — это не только движение «вперед», но и консервация и воспроизведение хорошо известного старого. По мнению Л. Нохлин, работы художников-ориенталистов «предвосхищают качества зарождающейся массовой культуры» [Nochlin, 2018, p. 57]. В культуре конца XIX — начала XX века происходит слияние «иконографии ориентализма и потребительских трендов» [Studlar, 1997, p. 103].

Перенос, трансформация и масштабное расширение опыта театральной декорации и исторической, библейской и ориенталистической живописи второй половины XIX века происходит еще в эпоху немого кинематографа[7]. На итальянской почве самым монументальным предприятием можно считать «Кабирию» Джованни Пастроне (1914) — с ошеломляющими и очень эклектичными декорациями фильм представил воображаемый древний Карфаген. Но есть и более традиционные «вавилонские» ленты, такие как «Вавилонская дева», «Ниневийская царица» Луиджи Маджи (1910; 1911) и «Юдифь и Олоферн» Луи Фёйада (1909) во Франции.

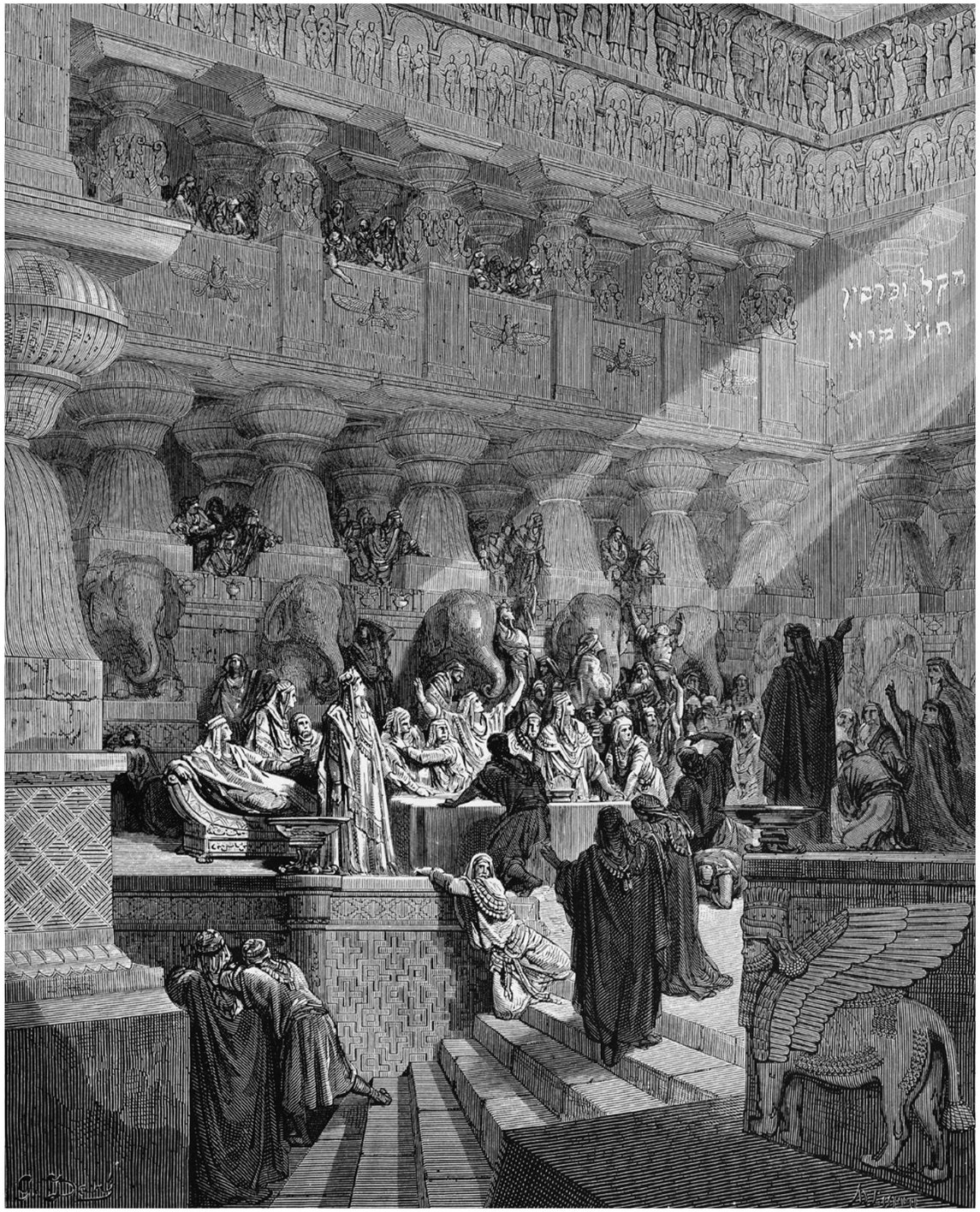
Особое место в истории репрезентации древнего Востока в мировом кинематографе занимает вавилонский сегмент «Нетерпимости» Дэвида Уильяма Гриффита (1916) с его масштабными декорациями и массовыми сценами. В сфере статических декораций, реквизита и костюмов он представляет собой «логическое завершение тенденций XIX века», мастерское применение ориенталистического метода интеграции аутентичных древних памятников и источников в воображаемое целое [Seymour, 2015, p. 30]. Гриффит стремился следовать историческим образцам: его ассистенты проштудировали целую библиотеку археологических изданий и собрали большой альбом вырезок с репродукциями и прорисовками древних памятников, архитектурных элементов, орнаментов [Hanson, 1972]. Но при этом он не мог отказаться и от эклектичного видения древнего мира, характерного для XIX века. Хорошо известна история о том, как Гриффит, вдохновленный «Кабирией» и иллюстрациями Доре (Ил. 5)[8], хотел, чтобы во дворце Валтасара присутствовали статуи слонов, и просил своих ассистентов найти для этого историческое обоснование [Hanson, 1972, p. 500].

В сложении этого визуального словаря важную роль сыграли книги образцов, компендиумы орнаментальных мотивов. Наиболее важными изданиями

6 Музейные залы (Лувр, Британский музей) стремились «реконструировать» ассирийские дворцы — например, располагали статуи крылатых быков по двум сторонам от входа, но часто в классицизирующих пространствах [Malley, 2012, pp. 45–76].

7 О репрезентации и адаптации древнего мира в немом кинематографе см. [Michelakis & Wyke, 2013].

8 См. иллюстрацию к пиру Валтасара (Дан. 5), 1866. Доре мастерски сочетает разные «антикварные» мотивы. Если смотреть сверху вниз, во дворце вавилонского правителя мы видим элементы царского трона из гробницы Артаксеркса I в Накше-Рустаме, фигуры, колонны и слонов индийских скальных храмов вперемешку с образом Ахурамазды из Персеполя, орнамент с фригийских скальных рельефов центральной Анатолии и ассирийскую статую крылатого быка.



Ил. 5
Гюстав Доре. «Даниил истолковывает надпись на стене во дворце Валтасара». 1866

являются «Грамматики орнамента» Оуэна Джонса (1856)[9] (Ил. 6), «Полихромный орнамент» Альберта Расинэ (1869–1873) и «Сокровищница орнаментов» Генриха Долмеча (1887), но ряд можно было бы еще продолжить [Schneider-Henn, 1997; Katona, 2017, pp. 560–561][10].

Эти сборники активно использовались в художественном образовании XIX–XX веков [Katona, 2017, p. 561]. Для итальянской среды, как указывает Кевин МакГо [McGeough, 2020, p. 135], таким альбомом мог быть «Стили в формах и цвете от истоков до Возрождения» Джулио Феррари [Ferrari, 1925]. В первом томе издания представлены «египетский, халдейско-ассирийский, финикийский, эгейский, греческий, этрусский, римский, дальневосточный» орнаменты. Если к ним добавить еще «арабский» из второго тома, то в распоряжении постановщика в принципе уже есть практически все, что нужно для создания антуража «древности» и «Востока».

В большинстве случаев древние памятники воспроизводились по археологическим изданиям, но встраивались в иной концептуальный ряд, предлагая декораторам широкую панораму исторических сопоставлений и богатый, яркий набор образов. Но, в отличие от археологических реконструкций, в этих сборниках паттерны представлены в отрыве от их изначального пространственного и материального контекста [McGeough, 2020, p. 135], поэтому на практике мотивы свободно перемещались, увеличивались или уменьшались, трансформировались под рукой постановщиков.

Таким образом, к середине XX века мы имеем богатую, многосоставную традицию визуализации древнего Востока, в которой наука и разные виды искусства, включая кинематограф, оказались тесно переплетены. В этой связи симптоматичным кажется высказывание Рэя Харрихаузена[11]. Он особо отметил влияние апокалиптических полотен английских художников XIX века Джона Мартина и Джозефа Гэнди на свое творчество. Картины Мартина «напоминают кадры из блокбастеров о катаклизмах» [Harryhausen & Dalton, 2006, p. 20]. Доре же ему казался «художником-постановщиком для кино», рожденным до появления кинематографа [Harryhausen & Dalton, 2006, p. 19]. Харрихаузен, конечно, был в курсе, что Доре оказал сильнейшее влияние на творчество Сесила Б. Демилля, но для него самого, как для человека середины XX века, образы живописи, графики и театра XIX столетия слились с киноязыком, образовали единую систему визуальности. И внутри этой системы действовали и итальянские студии 1950–1960-х годов, обращаясь к древневосточным сюжетам.

9 Глава III, «Ассирийский и персидский орнамент» [Jones, 1856, pl. XII–XIV].

10 Книги-альбомы по истории моды и костюма, безусловно, тоже сыграли большую роль. Например, «Древний египетский, ассирийский и персидский костюм и декорации» Мэри Хьюстон и Флоренс Хорнблоуэр (1920).

11 Рэй Харрихаузен (1920–2013) — знаменитый художник-мультипликатор, прославившийся созданием специальных эффектов (в частности, стоп-моушн монстров) для популярных приключенческих фильмов 1950–1970-х годов.



Ил. 6
Оуэн Джонс. Лист с орнаментом из Ниневии и Персии из «Грамматики орнамента». 1856

«Я — Семирамида». Фабула и контекст

В центре повествования фильма — придворные интриги прекрасной Семирамиды (Ивонн Фюрно). Она хочет стать единоличным правителем Ассирии вместо пожилого царя Минурты (Ренцо Риччи). Для достижения цели она использует своего бывшего любовника, полководца Онноса (Джермано Лонго), нового любовника, Кира, царя дарданов (Джон Эриксон), взятого в плен Онносом, и царского советника Геласа (Джанни Риццо). Семирамиде удается захватить власть и приступить к строительству новой столицы — Вавилона, но в итоге она попадает в собственную ловушку и погибает.

Мария де Фатима Роза указывает на сюжетные параллели между «Семирамидой» и «Клеопатрой» Дж. Манкевича. Любовный треугольник Клеопатры, Юлия Цезаря и Марка Антония соответствует интригам между Семирамидой, Онносом и Киром [Rosa, 2020; Rosa, 2021, p. 187]. Эта связь появилась не случайно. О готовящемся (и сильно затянувшемся) монументальном кинопроекте «Клеопатра» знали все. Съемки фильма с сентября 1961-го проходили в Италии, на студии Чинечитта. Предвосхищая успех фильма Манкевича и новую волну интереса к «античным интригам», итальянцы снимают ряд подобных лент — быстро и экономно. «Я — Семирамида» в итоге вышла на три месяца раньше, чем «Клеопатра» [Rosa, 2021, p. 187].

Сходство между фильмами не ограничивается древней тематикой и сюжетной типологией. Вполне возможно, что при кастинге на главные роли подбирали актеров, похожих на Элизабет Тейлор и Ричарда Бёртона; «античные» костюмы и прически дополнили эту близость.

Действующие лица сведены к типажам: Семирамида — восточная красавица и *femme fatale*, Оннос и Кир — гордые и храбрые воины, ослепленные ее чарами. Их имена и образы отсылают к древности, но лишены любой связи с исторической достоверностью[12]. Самый наглядный пример — «Кир, царь Дардании». Кир — это имя персидских царей из рода Ахеменидов. Дарданы — племя, из которого происходил Эней. То есть перед нами слова, которые точно должны быть известны итальянской публике со школьной скамьи. Замечательное и безумное сочетание, напоминающее слипшиеся страницы учебника.

Что касается визуальной стороны дела, то Кир показан как представитель «Запада». Его играет американо-немецкий актер Джон Эриксон, безбородый, светловолосый и светлоглазый. Он, безусловно, должен был напоминать Ричарда Бёртона в образе Марка Антония или Александра («Александр Македонский», реж. Р. Россен, 1956). Тело Кира всегда в фокусе внимания, его часто показывают с обнаженным торсом[13], что тоже усиливает ассоциацию с античными героями и их скульптурными воплощениями (об этом см. ниже анализ сцены купания).

12 Кроме, пожалуй, самой Семирамиды — она отражает историю *рецепции* этого персонажа [AsherGreve, 2006; Rosa, 2020; Rosa, 2021, pp. 34–40].

13 «Ты силен… но нельзя освободить свой народ с таким израненным телом», — говорит Семирамида, уговаривая Кира принять ее помощь и заботу.

Оформление основных пространств

Художником-оформителем выступил Франко Лолли (1910–1966) [Santoro, 2018]. О его биографии известно совсем мало, но «послужной список» впечатляет. Получив образование гражданского инженера, он пришел в кино в середине 1940-х. Его первой большой работой стали декорации к «Фабиоле» (1949, реж. А. Бласетти), пеплуму на римскую гладиаторскую тему. До своей преждевременной смерти в 1966 году он принял участие больше чем в 50 фильмах, среди которых преобладали исторические картины. Помимо кино, Лолли работал и как художник-оформитель оперных представлений (в том числе «Аиды» в амфитеатре Вероны в 1954) [Santoro, 2018]. Работоспособность, хорошее знакомство с образцами, практичный подход — так можно охарактеризовать подход Лолли к работе. Рассматривая фильмы, где он был задействован, можно обнаружить как более стандартные образцы, так и более редкие — например, использование «эолийской» капители из Неандрии для карфагенского интерьера в фильме «Варвары» или «Ревак — мятежник» (1960, реж. Р. Мате).

Лолли параллельно с «Семирамидой» работал и над «Седьмой молнией Ашшура». В ряде случаев очевидно, что интерьерная съемка «Молнии» предшествовала «Семирамиде». Это заметно по трансформации декораций: архитектурные элементы и рельефы «Молнии», довольно близко следующие колориту нововавилонских и ахеменидских изразцов (бирюзово-голубой фон и желтые силуэты), в «Семирамиде» покрываются густым и грубым слоем золотой краски. Такой экономный, практичный подход характерен для кинематографа (особенно жанрового) в Италии 1950–1960-х годов[14].

Но в целом, «Седьмая молния» — более «дорогой» фильм в сравнении с «Семирамидой». В нем мы наблюдаем более вариативные места действия, больше задействованы мэт-пейнтинг и ландшафтные виды за окнами, больше ночных сцен (в том числе с эффектом молний), сцен под дождем, конной массовки, а в конце наводнение Тигра и вовсе разрушает город (его макет). Подобные катаклизмы являлись важной частью фантазий о древнем мире — древний город (Вавилон, Ниневия, Рим, Помпеи или Атлантида) существует, чтобы зрелищно гибнуть [Lapeña, 2008, p. 233; McGeough, 2020, p. 127]; а наводнение в данном случае должно было ассоциироваться и с ветхозаветным Потопом. В «Семирамиде» нет столь глобального катаклизма — за эффектную концовку отвечает погребальный костер, разожженный перед стенами дворца (Ил. 7.4).

Нарратив строится на смене типичных пространств, причем каждое из них ассоциируется с определенным семантическим полем и функциями (Табл. 1), а также с определенным визуальным кодом.

14 Также прослеживается повторное использование реквизита. «Семирамида» и «Молния» делят бутафорию как минимум с фильмами «Карфаген в огне» (реж. К. Галлоне, 1960) и «Ревак — мятежник» (реж. Р. Мате, 1960): причудливый золотой идол, настенный светильник в виде женской головы, шлем с красной пальметтой… Но таких повторов, конечно, еще больше. Эти предметы хранились на итальянских студиях, перекрашивались, модифицировались по необходимости.

1. Внешние локации	**Функция**
Ворота	Триумфальная процессия
Двор или площадь	Собрания, суд, игры, казни, ритуалы
Лагерь и степь	Война, охота, разведка
«Каменоломня»	Наказание, рабство, строительство
Река и источник	Купание, любовь
2. Интерьерные пространства	**Функция**
Тронный зал	Аудиенции, суд, пиры
Покои	Любовь, интрига, заговор
Храм	Обращение к божествам, смерть
Купальня	Заговор

Табл. 1. Основные пространства и их функции в фильме «Я — Семирамида»

Согласно сложившейся традиции, древний Восток в декорациях представлен как монолитное образование, нечто обобщенное, «древнее и восточное». Дифференциации между культурами нет. По сути, существует Египет и все остальное. Памятники древности свободно комбинируются друг с другом [Ramírez, 2004, pp. 114–126].

В композиции и декорации экстерьерных сцен ощущается традиция археологических реконструкций XIX — начала XX века. Узнаваемые массивы башен с зубцами, сочетание песочных тонов и голубого орнамента, большие плоскости с вертикальным членением и орнаментальными вставками (Ил. 7.1–7.4, 4, 8, 9). Важными архитектурными элементами становятся лестницы, в том числе двойные подъемы, инспирированные архитектурой ападаны в Персеполе (Ил. 7.4). В отличие от интерьеров, здесь практически не используются привратные статуи. Скульптурное убранство ограничивается рельефными панно. Архитектура в этих сценах составляет нейтральный фон, что и логично, ведь при общих планах деталей все равно не было бы видно.

Интерьеры, наоборот, максимально перегружены и роскошны. Большой тронный зал (Ил. 10.1) пестрит орнаментом и золотом. Здесь много статуй привратных стражей. Впрочем, они как находятся в своей «правильной» архитектурной позиции (интегрированной в толщу стен), так и располагаются



Ил. 7
Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963.
Архитектурные виды: 7.1. Ворота дворца;
7.2. Дарданские пленники во дворе; 7.3. Лестница
дворца; 7.4. Погребальный костер во дворе

как отдельно стоящие статуи или блоки внутри зала. Ассирийский дворец свободно дополняется другими мотивами, в первую очередь из репертуара древнеперсидской архитектуры. Ахеменидские царские комплексы, во-первых, были выстроены из камня и имели хорошую сохранность. Во-вторых, были уже давно известны европейцам. В-третьих, имели узнаваемые «иконические» детали. Подход к восстановлению несохранившихся частей ассирийских дворцов с привлечением персидских элементов был общим местом в середине XIX века. Наиболее наглядный пример — Хрустальный дворец. Созданный изначально для Всемирной выставки 1851 года, комплекс был перенесен в другое место и расширен. В нем появился и так называемый «Ниневитский двор», в оформлении которого была применена именно такая комбинация ассирийских и персидских мотивов. Остин Генри Лейярд подчеркивал оправданность этого решения, ссылаясь на близость культур и архитектурного языка двух регионов [Layard, 1854, p. 47][15]. Поэтому неудивительно, что мы часто встречаем в фильме капители персидского типа с протомами (Ил. 10.2)[16]. Ассирийские и персидские детали могут комбинироваться: например, в приземистых колоннах «царских покоев» фильма капитель — из Хорсабада, базы — скорее отсылают к колоколовидным базам персидских ансамблей или к индийской скальной архитектуре (Ил. 10.3–10.4).

И, несмотря на то, что от ассирийских дворцов сохранилось огромное количество выразительных рельефов, в фильме на стенах тронного зала помещаются только персидские образцы — например, модифицированная сцена из дворца Ксеркса в Персеполе, где придворный держит парасоль над царем (Ил. 10.1).

В царских покоях встречается рельеф с быком (Ил. 10.3). Панель разлинована «под кирпич». В «Молнии» этот рельеф следует цветовой палитре древних глазурованных кирпичей. Однако речь здесь не о точном копировании образа, а о переработке. Быки и крылатые быки на известных глазурованных кирпичных композициях Вавилона и Персии шагают с прямой шеей. Это видно и на реконструкции хорсабадских животных Феликса Тома [Place, 1867, pl. 30] — на иллюстрациях, которые воспроизводятся в том числе в уже упомянутом альбоме Джулио Феррари [Ferrari, 1925, Tav. VI]. Но на рельефе в фильме поза быка другая — он изображен с прямыми ногами, но с опущенной головой, а хвост с кисточкой поднят и завернут над телом. То есть мы имеем дело с творческой переработкой и свободной комбинацией нескольких образов — шагающих и опускающихся на передние ноги животных. К «кирпичным» образцам присоединяются другие источники, такие как реконструкция нимрудской живописи из книг Лейярда [Layard, 1849, pl. 86].

15 Ранее, в «до-археологический» период, художник Джон Мартин использовал исторические источники как оправдание эклектицизма: «Навуходоносор, покоритель Египта и Индии, привозил оттуда зодчих, ученых, ремесленников... И потому мне кажется, что совокупный талант индийских, египетских и вавилонских архитекторов породил эти здания», — цит. по [Feaver, 1975, p. 44].

16 См., напр., с капителью из дворца Дария I в Сузах. Вывезен М. Дьёлафуа в 1884–1886 годах. Лувр, № AOD 1. Конец VI века до н.э.



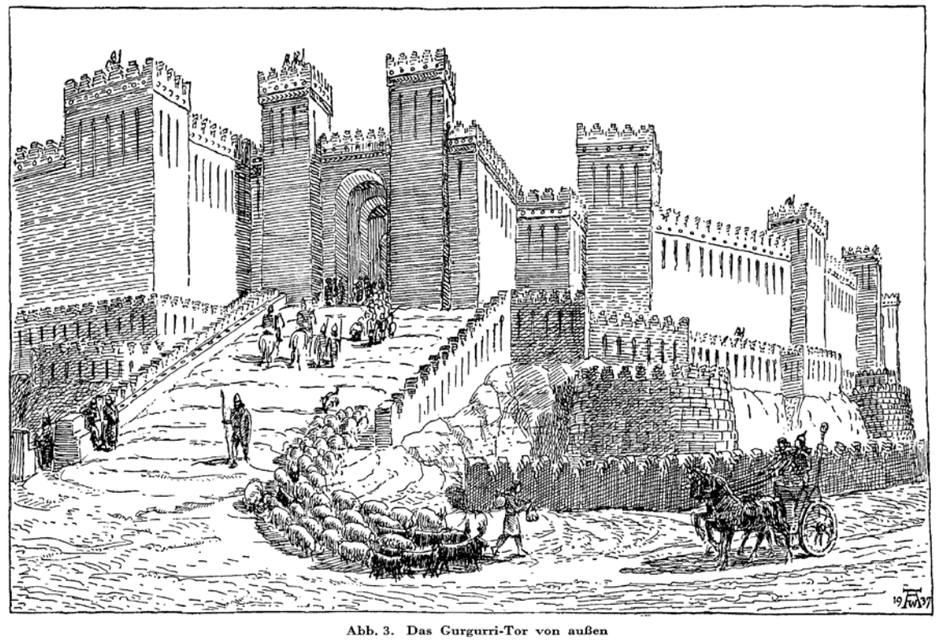


Abb. 3. Das Gurgurri-Tor von außen

Ил. 8
Феликс Тома. Реконструкция ворот. 1867

Ил. 9
Вальтер Андрэ. Вид Ашшура. 1938

Частные покои, тесные в отличие от просторного и цельного тронного зала, состоят из нескольких сообщающихся помещений, разделенных оградами, решетками, колоннадами. Здесь наглядно виден распространенный в популярном сознании принцип замещения древнего Востока «просто Востоком»: это заметно по общему «ориентальному» настроению, а также, например, по машрабиям, ажурным оградам. В ассиро-вавилонском искусстве подобные элементы не засвидетельствованы, зато характерны для архитектуры мусульманского Востока, и особенно популярны в творчестве художников-ориенталистов XIX — начала XX века (Ил. 10.4). И, наконец, часто встречается универсальный прием, хорошо известный создателям исторических живописных [Холландер, 2021] или *кино*-картин [Делёз, 2004, с. 215–217] — драпировки, ткани, шторы, ограничивающие, обрамляющие композиции, добавляющие цветовые акценты и скрывающие ненужные участки декораций[17].

Интерьеры плотно заставлены предметами — репликами и имитациями месопотамских, египетских, древнегреческих, средневековых восточных памятников, исторической мебелью. Их главная функция — создать образ древности, роскоши, богатства.

В ряде случаев аутентичный памятник древности приобретает и иные, современные коннотации. Например, в центре покоев царицы установлена большая статуя козла, вставшего на задние копыта, с витыми рогами. Легко узнать прототип реквизита — это знаменитые статуэтки из царских гробниц Ура[18], только увеличенные примерно в три раза и покрытые золотой краской (Ил. 10.4, 11). Именно на фоне этой фигуры роковая Семирамида уговаривает освобожденного из плена Кира «стать друзьями». Во время сцены Кир всегда стоит рядом с фигурой животного, их силуэты практически дублируют друг друга. Современная итальянская публика, безусловно, улавливала намек: Кир — козел, cornuto, рогоносец.

Интерьер храма оформлен подобно тронному залу, но в более приглушенных тонах и с меньшим количеством предметов (Ил. 17.2). Роль центрального культового образа в храме «исполняет» статуя Ашшурнацирапала II из коллекции Британского музея[19]. 113-сантиметровый оригинал многократно увеличен, чтобы больше соответствовать торжественному, монументальному звучанию сцены. Статуе и по цвету, и по силуэту вторит фигура жреца. Эта визуальная перекличка должна демонстрировать как Минурте (внутри повествования), так и нам, зрителям, авторитет жреца, ведь, как он утверждает, «Ашшур говорит его устами».

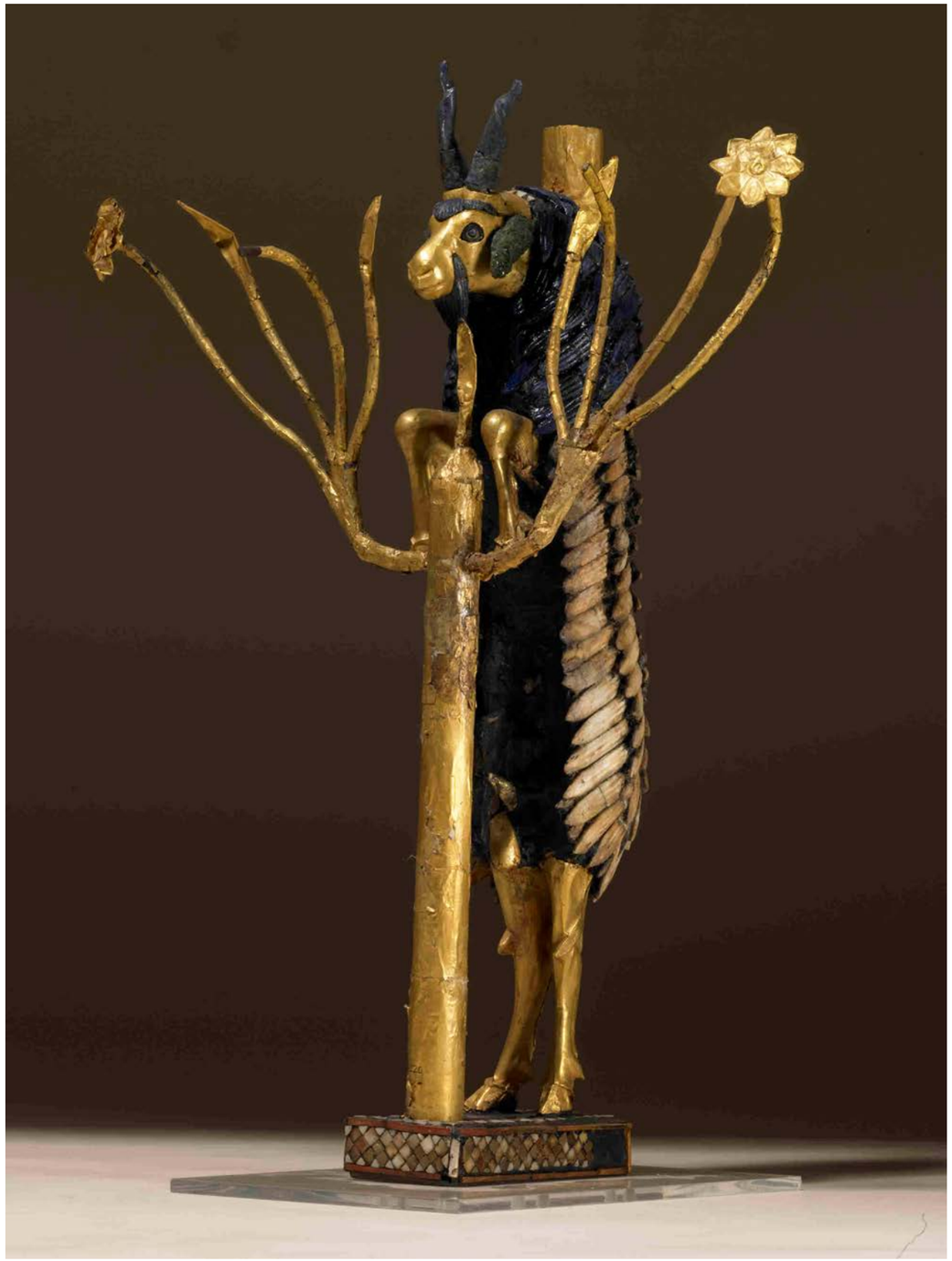
17 В «Семирамиде» есть также одна очаровательная сцена, сознательно или несознательно обыгрывающая тему драпировок: полководцы разбрасывают на полу зала ткани и драгоценности, организуя их в своего рода карту. На этой карте царю показывают, какие еще земли им предстоит покорить...

18 Найдены в Уре в 1928–1929 годах экспедицией Л. Вулли. Британский музей, № 122200; Музей археологии и антропологии Пенсильванского университета, № 30–12–702. Середина III тыс. до н.э.

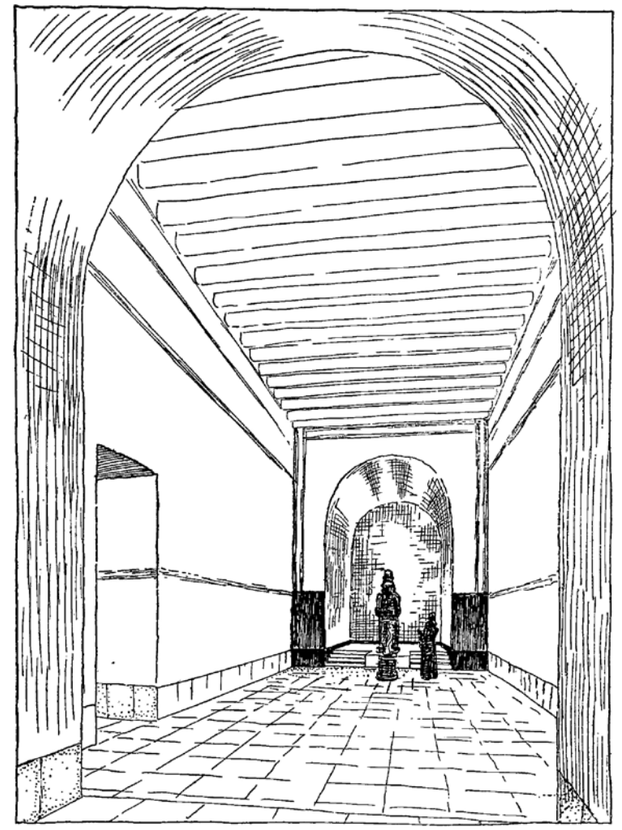
19 Найдена в Нимруде в 1850 году О. Г. Лейярдом. Британский музей, № 118871. IX век до н.э. Эта же статуя установлена в фильме «Голиаф и грехи Вавилона» (реж. М. Лупо, 1963): в сцене в тронном зале ее фланкируют воины, одетые как «Стражи» на картинах художника-ориенталиста Людвига Дойча.

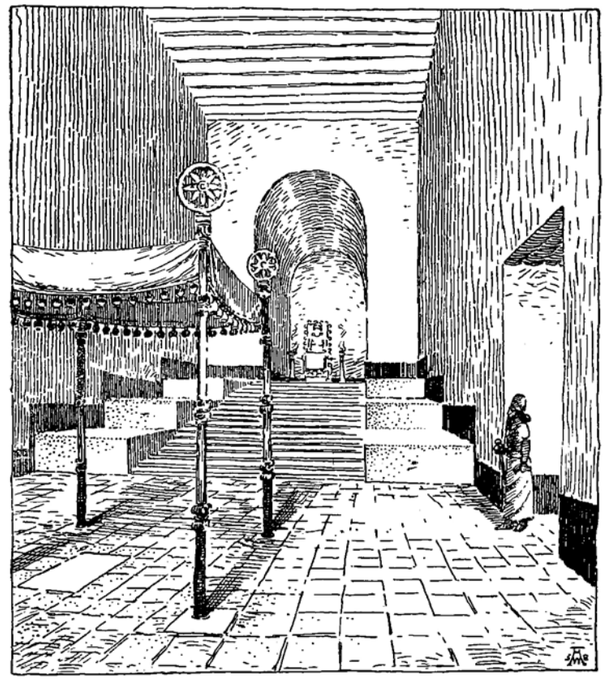


Ил. 10
Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963.
Интерьеры дворца: 10.1. Тронный зал, сцена пира; 10.2. Царь Минурта на троне; 10.3. Царские покои; 10.4. Покои Семирамиды



Ил. 11
Статуэтка из «царских гробниц» Ура.
Середина III тыс. до н.э.





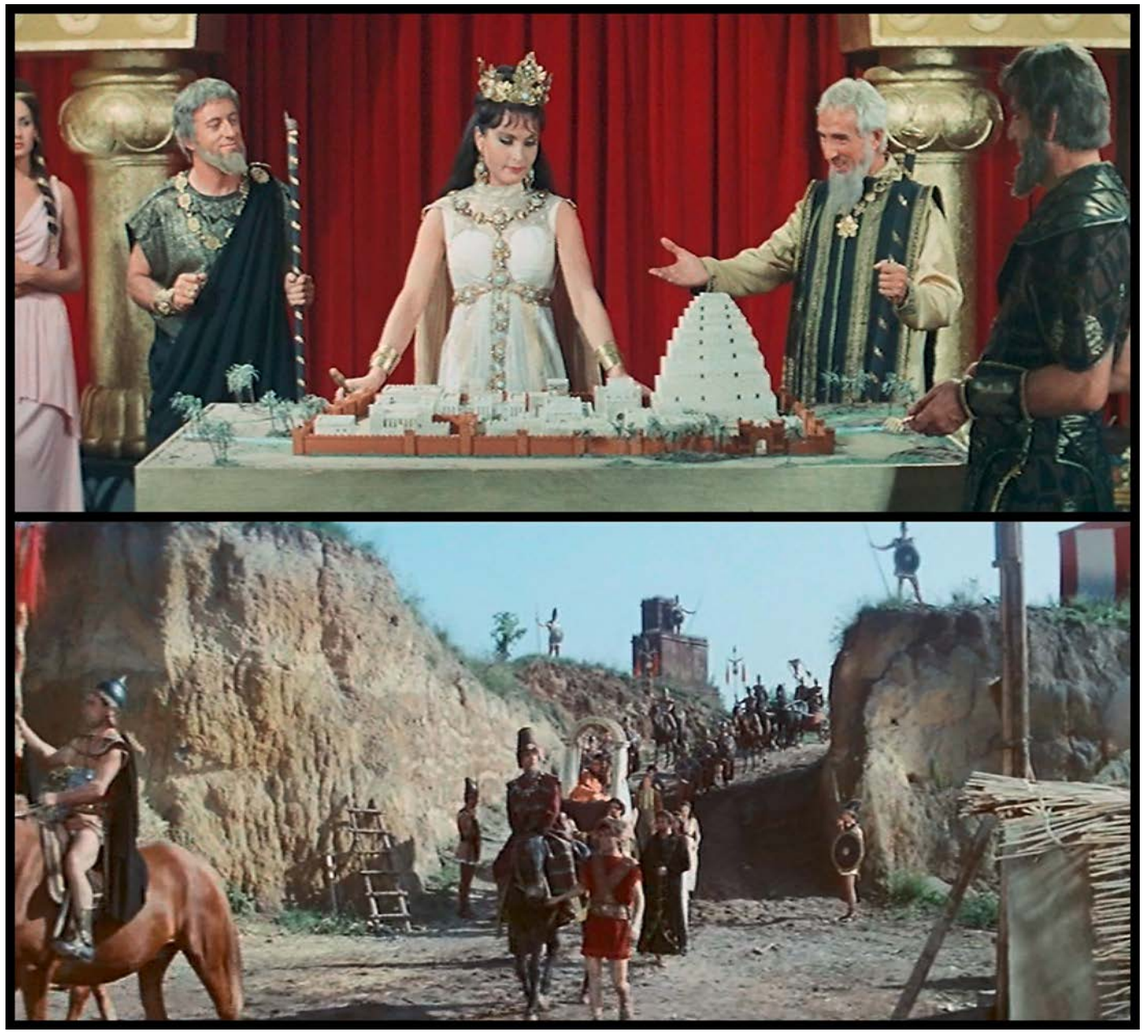
Ил. 12
Вальтер Андрэ. Реконструкции
интерьеров храмов в Ашшуре. 1938

Почти что аналогичную сценографию мы видим на реконструкции интерьера храма Набу у Вальтера Андрэ [Andrae, 1938, Abb. 70] (Ил. 12). Андрэ, действующий как «археолог-постановщик», дополняет известные по археологическим данным элементы (фундаменты стен, платформа с двумя лестницами, база) статуей и стаффажной фигурой мужчины в длинном платье. Любопытно, что точку обзора он располагает не в самой целле, а на ее пороге. Этот прием позволяет ввести в композицию обрамляющий элемент — входную арку, что усиливает ощущение театрализованной перспективы.

Из-за бюджетных ограничений в «Семирамиде» крупные городские виды не представлены. Но тема города в фильме важна — ведь один из устойчивых топосов, связанных с Семирамидой, — ее роль основательницы городов, в том числе Вавилона[20]. Вавилон в фильме представлен лишь как стройплощадка — карьер или каменоломня, где трудятся порабощенные дарданы (Ил. 13.2). От величайшего города древности этот образ далек, но возникают другие ассоциации, с фотографиями археологических раскопок. Недостроенные стены — будущие руины. Зато появляется «мечта» о Вавилоне в виде макета. Семирамида и ее придворные с гордостью рассматривают запланированные постройки: фортификации, дворцы, зиккурат (Ил. 13.1). Действие напоминает сцену из «Камо грядеши» (реж. М. Лерой, 1951), где Нерон рассматривает макет Рима.

Этот же самый макет в параллельном фильме, «Седьмой молнии», представляет вид Ниневии, одной из столиц Ассирии. И этот же миниатюрный город «уничтожается» наводнением в конце фильма.

Природа макета отсылает нас теперь уже не столько к традиции XIX века по визуализации древневосточных ансамблей, а к научной иллюстрации и музейному макетированию первых десятилетий XX века. Например, можно обратить внимание на макет Вавилона, который выставляется рядом с реконструкцией ворот Иштар в Берлине[21].



Ил. 13
Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963.
Тема города: 13.1. Семирамида рассматривает макет Вавилона; 13.2. Строительство Вавилона

Находки и нетипичные решения создателей «Я — Семирамида»

Таким образом, оформление основных пространств «Семирамиды» исполнено в традиции XIX — первой половины XX века. Однако есть и несколько моментов, где ощущается, что создатели фильма, действуя в рамках описанной системы, предлагают интересные визуальные решения.

Например, можно обратиться к трем сценам, связанным с водой и купанием.

В одной из сцен Кир обучает царевича плаванию (Ил. 14.1, 15). В качестве вспомогательного средства используют надувные кожаные мешки. Это прямая отсылка к рельефам из дворца Ашшурнацирапала II в Нимруде[22]. По

20 Напр. у Страбона (Strab. XVI.1.2).
21 Изготовлен в 1930 году по рисункам Вальтера Андрэ бюро Хуммел, раскраска выполнена Элизабет Андрэ. Переднеазиатский музей, № VA 264.
22 Найдены в 1846 году О. Г. Лейярдом. Британский музей, № 124541, 124543. IX век до н.э.

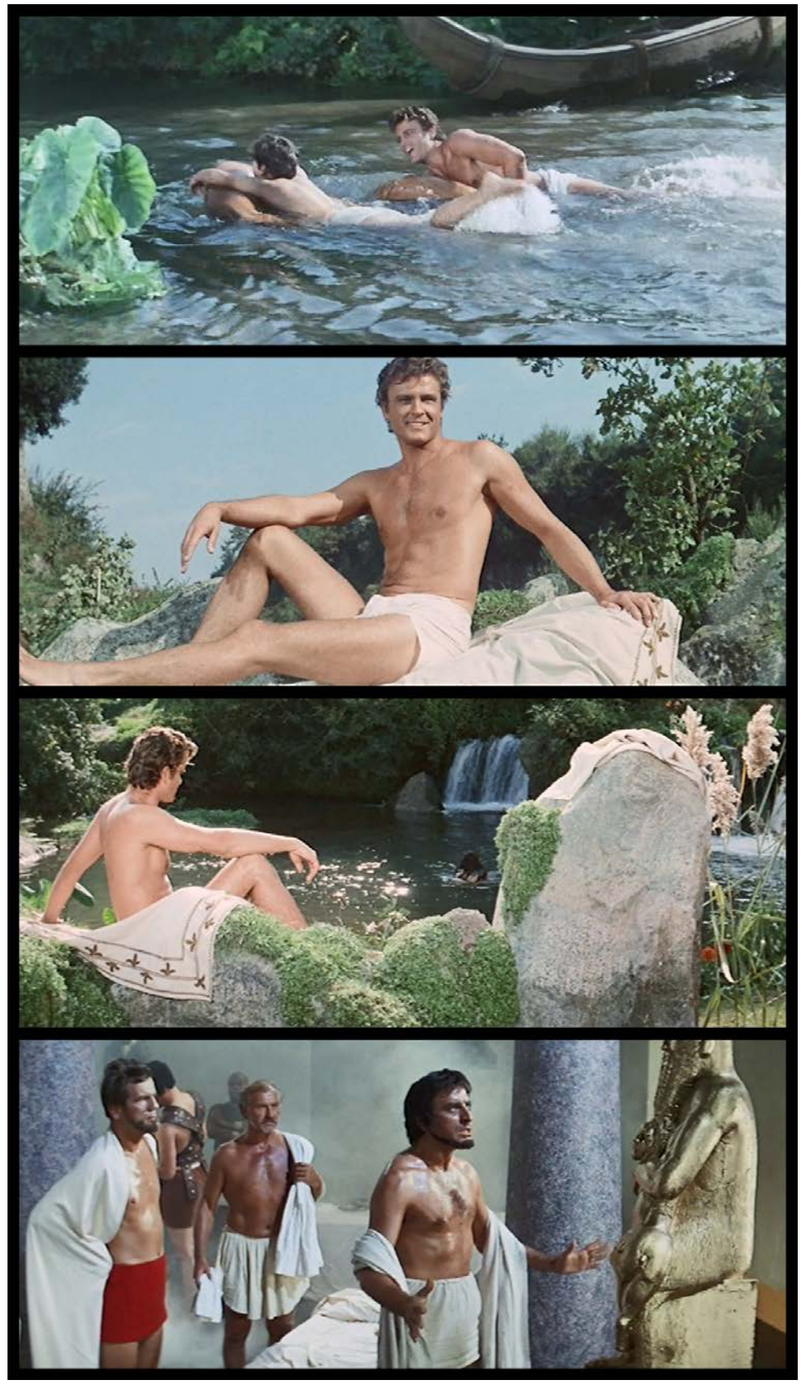
сути это одна из немногих деталей фильма, которую можно было бы считать исторически достоверной.

Но беззаботная тренировка переходит в сцену с совершенно другим окрасом.

К водоему прибывает Семирамида. Стражи разгоняют всех, а царица раздевается и спускается к воде. Но купание завершается «эллинским» вторжением и появлением на берегу Кира. Его пластика и поза практически идентичны знаменитой фигуре Диониса с Парфенона[23]. Его даже показывают с двух сторон, как это делают преподаватели-искусствоведы на лекциях по Древней Греции (Ил. 14.2–14.3, 16).

И третья «водная» сцена — еще одно античное вторжение, но с другим знаком. Это сцена в купальне (Ил. 14.4). Здесь читается отсылка к другой древности, более родной как создателям фильма, так и итальянской публике — к римским термам. На это намекают и монолитные колонны, и, конечно, костюмы — банные полотенца становятся тогами. От древнего Востока здесь только ахеменидские протомы — полуфигуры быков, приделанные к стене, и странный золотой идол, установленный в углу (о нем см. ниже). К Риму и пеплумам отсылает и сюжетная роль сцены. Персонажи фильма — генералы и офицеры царя — ведут серьезные беседы и в итоге инициируют заговор. В качестве параллели можно привести «Спартака» Стэнли Кубрика (1960). Примечательно, что здесь, несмотря на отсутствие «древневосточного» образца, к банным стереотипам ориентализма (эротические сцены купания одалисок) не прибегают. Для передачи «мужского заговора» в «Семирамиде» избирается именно римский антураж.

Впрочем, довольно странную нотку вносит в эту сцену золотой идол, позаимствованный из реквизитов фильма «Карфаген в огне» (реж. К. Галлоне, 1960). Оннос обращается к нему как к богу Ашшуру. Если в «храмовом» интерьере божество предстает перед нами как монументальная, торжественная фигура, то здесь мы видим небольшого и несколько комичного болвана. В отличие от храмового образа, имеющего точный «археологический» прототип, это изображение синкретическое и монструозное. Оно уходит корнями в традицию визуализации ветхозаветного Молоха[24]. К прообразу из театральных постановок и «Кабирии» здесь добавлен еще один мотив. Бог держит в руках рычащего льва — этот мотив взят с рельефа из дворца ассирийского царя Саргона II в Дур-Шаррукине[25]. Его тучное волосатое тело вызывает ассоциации и с античными сатирами — возможно, такая непоследовательность в иконографии Ашшура внутри фильма обоснована желанием еще и через эту статую обозначить купальню как мир мужчин.



Ил. 14
Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с водой: 14.1. Обучение плаванию с надувными мехами; 14.2–14.3. Купание Семирамиды и появление Кира; 14.4. Заговор в купальне

23 Статуя D с восточного фронтона Парфенона в Афинах. Британский музей, № 1816,0610.93. V век до н.э.

24 В XIX веке фантастический образ «бога-всепожирателя» особенно ярко был представлен в романе «Саламбо» Гюстава Флобера (1862) и в его многочисленных сценических адаптациях. Дальше прямой путь в кинематограф: эпизод с Молохом был ключевым в «Кабирии» Дж. Пастроне (1914). В середине XX века к этому образу обратился и голливудский мастер зрелищ Сесил Б. Демилль, в фильме «Самсон и Далила» (1949) — здесь номинально не Молох, а другое божество, Дагон, но суть и формула остаются теми же.

25 Найден в 1843–1844 годах П. Э. Ботта. Лувр, № 19861 и 19862. Конец VIII века до н.э.

Интересно также проследить трансформации и использование в фильме конкретного памятника, так называемого «алтаря Тукульти-Нинурты I»[26] (Ил. 17, 18). Он приводится в пособиях и альбомах по искусству древнего Востока как один из немногих примеров скульптуры среднеассирийского периода, а также как ключевой памятник для понимания нарративных структур в ассирийском искусстве. Но в отличие, например, от крылатых быков и изразцовых рельефов со львами, этот памятник нельзя считать растиражированным. Кроме «Семирамиды» и «Молнии»[27] мне не известны другие случаи его использования в кино или других популярных медиа.

На лицевой стороне изображена любопытная сцена. Слева один и тот же персонаж (бородатый царь в роскошных одеяниях) представлен в двух положениях — стоящим и опустившимся на колени. Справа изображен сам алтарь. То есть сцена как бы представляет этапы поклонения, способы взаимодействия с этим объектом. Уже в 1927 году Эрхард Унгер отметил особый, «кинематографический», способ изображения действия на этом рельефе [Unger, 1927, p. 21][28]. Читали ли Дзельо, Лолли и компания его труды — большой вопрос, однако современному зрителю, и уж тем более «киношнику», сложно не воспринимать смену положения царской фигуры как раскадровку движения.

Высота оригинала — 58 см. Его киноверсия примерно в два или два с половиной раза больше. Изменен и цвет памятника: на темно-синем фоне хорошо читаются светлые или золоченые фигуры[29]. Заднюю сторону алтаря мы не видим, во время съемок его всегда поворачивали лицевой стороной к камере.

В одной из сцен алтарь выдвинут в центр тронного зала[30]. Полководец Оннос при входе в помещение останавливается и опускается на колени в знак уважения к царю (Ил. 17.1). Но дальше разворачивается конфликт между Семирамидой и Онносом по поводу освобождения Кира. Они обвиняют друг друга в предательстве. Царь Минурта отчитывает их и приказывает извиниться. Минурта останавливается перед алтарем. Семирамида опускается на колени, но лишь на секунду — царь велит ей подняться. Оннос должен извиниться перед Семирамидой — встать на колени и повторить слова, диктуемые коварным советником Геласом («Семирамида, сокровище Востока, умоляю тебя...»). Коленопреклоненное положение в начале сцены — соблюдение придворного этикета. А в конце — символ унижения гордого полководца.

26 Найден в Ашшуре в 1912 году В. Андрэ. Берлин, Переднеазиатский музей, № VA 8146. Вторая половина XIII века до н.э. Для удобства я буду его называть «алтарем», поскольку именно так он был воспринят создателями фильма, но см. дискуссию назначения подобных «баз» у [Langin-Hooper, 2014, p. 386].

27 Алтарь Тукульти-Нинурты установлен рядом с идолом во дворе, но не акцентирован композиционно.

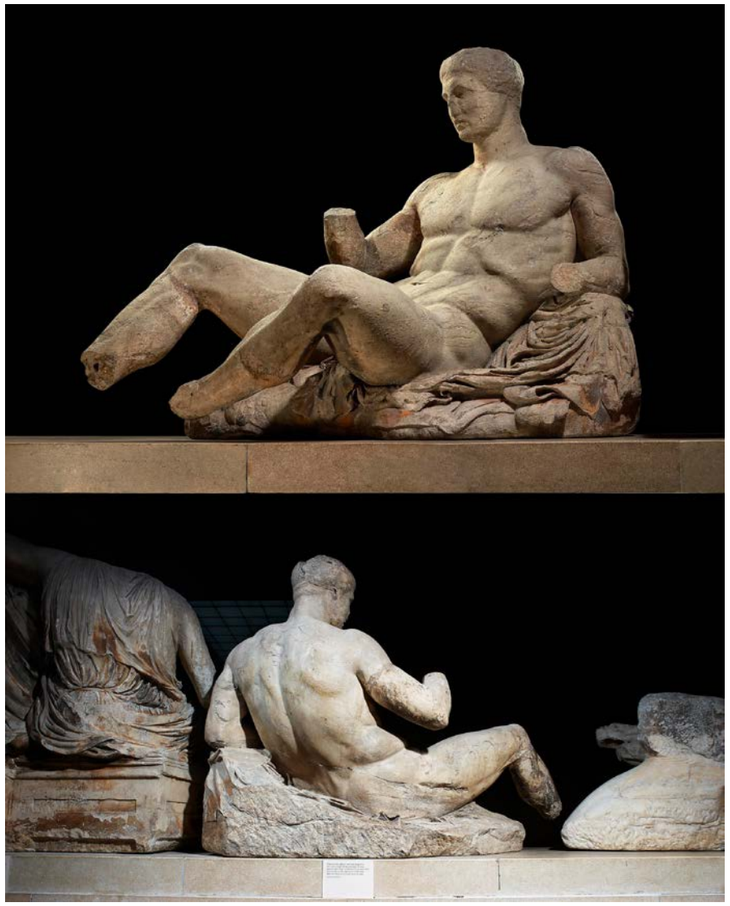
28 "Der Thronaltar des Tukulti-Ninurta I. ist also nicht nur als Denkmal dieses berühmten Königs von hohem Wert, sondern auch durch die kinematographische Darstellung ein Markstein des assyrischen Kunstwollens". В 1933 году Унгер издал целую статью под названием «Кинематографическая форма повествования в древневосточном рельефе и скульптуре» ("Kinematographische Erzählungsform in der altorientalischen Relief- und Rundplastik").

29 Как и другие предметы скульптуры, алтарь в «Молнии» тонирован коричневым цветом. Рельефы практически не просматриваются.

30 В других эпизодах в тронном зале алтарь отсутствует.



Ил. 15
Рельеф из дворца
Ашшурнацирапала II в Нимруде.
IX в. до н.э.



Ил. 16
Статуя D с восточного фронтона
Парфенона в Афинах. V в. до н.э.

Алтарь установлен и в храмовом интерьере. В одной сцене царь Минурта стоит рядом с ним и простирает руки — его положение соотносится со стоящей фигурой на рельефе (Ил. 17.2). Это момент торжественный, формальный. При следующем эпизоде в этом интерьере тональность совсем иная — Минурта скрывается здесь во время дворцового переворота и, опустившись на колени, молит Ашшура о защите (Ил. 17.3). Но коварный советник Гелас вонзает кинжал в его сердце. Тело убитого царя находит полководец Оннас (Ил. 17.4).

Создатели «Семирамиды» используют этот памятник не просто для антуража, но как центральный организующий элемент композиции. Рельефы, выделенные цветом, практически «диктуют» персонажам, как именно надо себя вести. Активная визуальная роль, которой в «Семирамиде» наделяется алтарь, созвучна тем мыслям, которые высказывают современные исследователи этого памятника. По мнению С. Лэнгин-Хупер, поскольку блок стоял непосредственно на земле, человек, чтобы рассмотреть рельеф, должен был опуститься на колени, то есть принять то положение, которое изображено на самом памятнике [Langin-Hooper, 2014, p. 398]. «Репрезентация не подражает действительности, а создает ее», — заключает З. Бахрани по поводу этого памятника [Bahrani, 2003, pp. 185–201].

Таким образом, создатели фильма «Я — Семирамида» являются прямыми наследниками творческого метода, выработанного в рамках многовековой традиции визуализации древнего Востока. Они обращаются к богатому набору привычных приемов, растиражированных образов. В этой системе равноценны подлинные памятники, дополненные реконструкции на основе археологических данных, псевдоисторические штампы. Хотя есть некий главный «период», на который они ориентируются, но это не мешает внедрению классических античных или средневековых мотивов. Это могут быть отсылки на уровне предметности, антуража (как в купальне-«термах»), но также и на уровне пластики актеров (как в сцене купания в озере).

Археологические памятники, используемые как основание для реквизита, часто меняют фактуру, цвет, масштаб согласно требованиям конкретной сцены и общего антуража. В «Семирамиде» подлинные (или близкие к подлинным) рельефы и статуи покрываются золотой краской для создания особенно роскошных интерьеров. Предметы скульптуры вырастают: статуя царя-бога в храмовом интерьере должна «давить» своей монументальной торжественностью, а фигура козла увеличивается, чтобы точно быть замеченной в кадре. Как показал анализ роли алтаря, создатели фильма порою весьма креативно используют художественный потенциал древних памятников (например, выразительные силуэты рельефов) для расстановки акцентов и усиления действий актеров.





Ил. 18
«Алтарь» Тукульти-Нинурты I из Ашшура и прорисовка рельефа. Вторая половина XIII в. до н.э.



Ил. 17
Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с алтарем: 17.1. Тронный зал. Оннос опускается на колени перед Минуртой; 17.2. Храм. Минурта обращается к богу Ашшуру; 17.3. Храм. Минурта молится Ашшуру; 17.4. Храм. Смерть Минурты

Библиография

Делёз, Ж. (2004). *Кино* / пер. с фр. Б. Скуратова. М.: Ад Маргинем.

Кононенко, Е. И. (ред.-сост.) (2018). *Культура Востока. Вып. 3: «Визитные карточки» восточных культур*. М.: Государственный институт искусствознания.

Холландер, А. (2021). *Материя зримого. Костюм и драпировки в живописи* / пер. с англ. С. Абашевой. М.: Новое литературное обозрение.

Andrae, W. (1938). *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Asher-Greve, J. M. (2006). *From "Semiramis of Babylon" to "Semiramis of Hammersmith"* // Orientalism, Assyriology and the Bible / Holloway, S.W. (ed.). Sheffield: Sheffield Phoenix Press. Pp. 322–373.

Bahrani, Z. (2003). *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bohrer, F. N. (2003). *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bondanella, P. & Pacchioni, F. (2009). *A History of Italian Cinema*. 2nd ed. London-New York: Bloomsbury.

Castelluccia, M. (2021). *Iranian Reliefs through the Eyes of Western Travelers (14th-19th Centuries)* // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 11. St. Petersburg: St. Petersburg University Press. Pp. 203–214.

Di Chiara, F. (2016). *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Roma: Donzelli Editore.

Droß-Krüpe, K., Garcia-Ventura, A., Ruffing, K. & Verderame, L. (eds.) (2023). *Orientalist Gazes. Reception and Construction of Images of the Ancient Near East since the 17th Century*. Münster: Zaphon.

Feaver, W. (1975). *The Art of John Martin*. Oxford: Clarendon Press.

Ferrari, G. (1925). *Gli stili nella forma e nel colore. Rassegna dell'arte antica e moderna di tutti i paesi*. Vol. 4. Torino: C. Crudo & C.

Flandin, E. & Coste, P. (1851). *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte…* Paris: Gide et Jules Baudry.

Hanson, B. (1972). *D. W. Griffith: Some Sources* // The Art Bulletin. Vol. 54, No. 4. Pp. 493–515.

Harryhausen, R. & Dalton, T. (2006). *The Art of Ray Harryhausen*. New York: Billboard Books.

Hartmann, V. (2020). *When Imitation Became Reality. The Historical Pantomime Sardanapal (1908) at the Royal Opera of Berlin* / Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.). Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond. Atlanta: Lockwood Press. Pp. 83–104.

Jones, O. (1856). *The Grammar of Ornament*. London: Day & Son.

Katona, J. M. (2017). *The Cultural and Historical Contexts of Ornamental Prints Published in the Nineteenth and Twentieth Centuries in Europe* // Knowledge Organization. Vol. 44, No. 7. Pp. 559–577.

Kinnard, R. & Crnkovich, T. (2017). *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990*. Jefferson: McFarland.

Lagny, M. (1992). *Popular Taste. The Peplum* // Popular European Cinema / Dyer, R. & Vincendeau, G. (eds.). London-New York. Pp. 163–180.

Langin-Hooper, S. (2014). *Performance and Monumentality in the "Altar of Tukulti-Ninurta"* // Approaching Monumentality in Archaeology / Osborne, J. F. (ed.). Albany: SUNY Press. Pp. 385–407.

Lapeña, Ó. (2008). *La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado* // Imagines: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales / Knippschild, S., Castillo, M. J., García Morcillo, M. & Herreros C. (eds.). Logroño: Universidad de La Rioja. Pp. 231–252.

Layard, A. H. (1849). *The Monuments of Nineveh*. London: John Murray.

Layard, A. H. (1853). *A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs from the Palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud…* London: John Murray.

Layard, A. H. (1854). *The Nineveh Court in the Crystal Palace*. London: Crystal Palace Library-Bradbury & Evans.

MacKenzie, J. M. (1995). *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester-New York: Manchaster University Press.

Malley, S. (2012). *From Archaeology to Spectacle in Victorian Britain. The Case of Assyria, 1845–1854*. Farnham: Ashgate.

McGeough, K. (2020). *"Babylon's Last Bacchanal": Mesopotamia and the Near East in Epic Biblical Cinema* // Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond / Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.). Atlanta: Lockwood Press. Pp. 117–140.

Michelakis, P. & Wyke, M. (eds.) (2013). *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nochlin, L. (2018). *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York-London: Routledge.

Place, V. (1867). *Ninive et l'Assyrie*. 3 vols. Paris: Imprimerie impériale.

Ramírez, J. A. (2004). *Architecture for the Screen. A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*. Jefferson-London: McFarland.

Rosa, M. de F. (2020). *A Recepção da antiga Mesopotâmia no cinema. Uma viagem pelo universo da escrita em movimento e seus antepassados artístico-literários = The Reception of Ancient Mesopotamia in the Cinema: A Journey Through the Universe of Writing in Motion and its Artistic-Literary Ancestors* // Hérodoto. Vol. 4, No. 2. Pp. 59–90.

Rosa, M. de F. (2021). *Reception of Mesopotamia on Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Rushing, R. A. (2016). *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

Santoro, R. (2018). *Franco Lolli un ingegnere scenografo a Cinecittà (1910–1966)* // Muro Maestro. 20 ottobre 2018. URL: https://muromaestro.wordpress.com/2018/10/20/franco-lolli-un-ingegnere-scenografo-a-cinecitta-1910–1966/ (дата обращения: 01.11.2023).

Schneider-Henn, D. (1997). *Ornament und Dekoration: Vorlagenwerke und Motivsamlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*. München-New York: Prestel.

Seymour, M. (2015). *The Babylon of D. W. Griffith's Intolerance* // Imagining Ancient Cities in Film. From Babylon to Cinecittà / Morcillo, M. G., Hanesworth, P. & Marchena, O. L. (eds.). New York-London. Pp. 18–34.

Solomon, J. (2001). *The Ancient World in the Cinema*. Rev. and exp. ed. New Haven-London.

Studlar, G. (1997). *"Out-Salomeing Salome": Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism* // Visions of the East. Orientalism in Film / Bernstein, M. & Studlar, G. (eds.). New Brunswick: Rutgers University Press. Pp. 99–129.

Unger, E. (1927). *Assyrische und babylonische Kunst*. Breslau: Ferdinan Hirt.

Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.) (2020). *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond*. Atlanta: Lockwood Press.

Список иллюстраций

Ил. 1. Постер к фильму «Я — Семирамида». 1963. Источник изображения — URL: http://www.cinefania.com/movie.php/141230/ (дата обращения: 07.11.2023)

Ил. 2. Эжен Фланден. Прорисовка рельефа из Персеполя. Источник изображения — Flandin, E. & Coste, P. (1851). *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte…* Paris: Gide et Jules Baudry. Pl. 147

Ил. 3. Джеймс Фергюссон и Томас Бейнс. Вид дворца в Нимруде. Источник изображения — Layard, A. H. (1853). *A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs from the Palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud…* London: John Murray. Pl. 1

Ил. 4. Феликс Тома. Реконструкция архитектуры дворца. Источник изображения — Place, V. (1867). *Ninive et l'Assyrie*. Vol. 3. Paris: Imprimerie impériale. Pl. 22

Ил. 5. Гюстав Доре. «Даниил истолковывает надпись на стене во дворце Валтасара». 1866. Источник изображения — Wikimedia Commons. URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:130.Daniel_Interprets_the_Writing_on_the_Wall.jpg (дата обращения: 07.11.2023)

Ил. 6. Оуэн Джонс. Лист с орнаментом из Ниневии и Персии из «Грамматики орнамента». Источник изображения — Jones, O. (1856). *The Grammar of Ornament*. London: Day & Son. Pl. XII

Ил. 7. Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Архитектурные виды: 7.1. Ворота дворца; 7.2. Дарданские пленники во дворе; 7.3. Лестница дворца; 7.4. Погребальный костер во дворе. Источник изображений — DVD "Io, Semiramide", Warner/Impulso.

Ил. 8. Феликс Тома. Реконструкция ворот. Источник изображения — Place, V. (1867). *Ninive et l'Assyrie*. Vol. 3. Paris: Imprimerie impériale. Pl. 24

Ил. 9. Вальтер Андрэ. Вид Ашшура. Источник изображения — Andrae, W. (1938). *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs. Abb. 3

Ил. 10. Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Интерьеры дворца: 10.1. Тронный зал, сцена пира; 10.2. Царь Минурта на троне; 10.3. Царские покои; 10.4. Покои Семирамиды. Источник изображений — DVD "Io, Semiramide", Warner/Impulso

Ил. 11. Статуэтка из «царских гробниц» Ура. Середина III тыс. до н.э. Британский музей, № 122200. Источник изображения — CC BY-NC-SA 4.0 © The Trustees of the British Museum

Ил. 12. Вальтер Андрэ. Реконструкции интерьеров храмов в Ашшуре. Источник изображения — Andrae, W. (1938). *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs. Abb. 51, 70

Ил. 13. Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Тема города: 13.1. Семирамида рассматривает макет Вавилона; 13.2. Строительство Вавилона. Источник изображений — DVD "Io, Semiramide", Warner/Impulso

Ил. 14. Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с водой: 14.1. Обучение плаванию с надувными мехами; 14.2–14.3. Купание Семирамиды и появление Кира; 14.4. Заговор в купальне. Источник изображений — DVD "Io, Semiramide", Warner/Impulso

Ил. 15. Рельеф из дворца Ашшурнацирапала II в Нимруде. IX в. до н.э. Британский музей, № 124543. Источник изображения — CC BY-NC-SA 4.0 © The Trustees of the British Museum

Ил. 16. Статуя D с восточного фронтона Парфенона в Афинах. V в. до н.э. Британский музей, № 1816,0610.93. Источник изображений — CC BY-NC-SA 4.0 © The Trustees of the British Museum

Ил. 17. Кадры из фильма «Я — Семирамида». 1963. Сцены с алтарем: 17.1. Тронный зал. Оннос опускается на колени перед Минуртой; 17.2. Храм. Минурта обращается к богу Ашшуру; 17.3. Храм. Минурта молится Ашшуру; 17.4. Храм. Смерть Минурты. Источник изображений — DVD "Io, Semiramide", Warner/Impulso

Ил. 18. «Алтарь» Тукульти-Нинурты I из Ашшура и прорисовка рельефа. Вторая половина XIII в. до н.э. Берлин, Переднеазиатский музей, № VA 8146. Источник изображения — CC BY-SA 4.0 © Staatliche Museen zu Berlin, Vorderasiatisches Museum / Olaf M. Teßmer

References

Andrae, Walter (1938). *Das wiedererstandene Assur*. Leipzig: J. C. Hinrichs.

Asher-Greve, Julia M. (2006). *From "Semiramis of Babylon" to "Semiramis of Hammersmith"* // Orientalism, Assyriology and the Bible / Holloway, S. W. (ed.). Sheffield: Sheffield Phoenix Press. Pp. 322–373.

Bahrani, Zainab (2003). *The Graven Image. Representation in Babylonia and Assyria*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Bohrer, Frederick N. (2003). *Orientalism and Visual Culture. Imagining Mesopotamia in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bondanella, Peter & Pacchioni, Federico (2009). *A History of Italian Cinema*. 2nd ed. London-New York: Bloomsbury.

Castelluccia, Manuel (2021). *Iranian Reliefs through the Eyes of Western Travelers (14th-19th Centuries)* // Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of articles. Vol. 11. St. Petersburg: St. Petersburg University Press. Pp. 203–214.

Deleuze, Gilles (2004). *Kino* [Cinema]. Moscow: Ad Marginem. [In Russ.]

Di Chiara, Francesco (2016). *Peplum. Il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Roma: Donzelli Editore.

Droß-Krüpe, Kerstin, Garcia-Ventura, Agnès, Ruffing, Kai & Verderame, Lorenzo (eds.) (2023). *Orientalist Gazes. Reception and Construction of Images of the Ancient Near East since the 17th Century*. Münster: Zaphon.

Feaver, William (1975). *The Art of John Martin*. Oxford: Clarendon Press.

Ferrari, Giulio (1925). *Gli stili nella forma e nel colore. Rassegna dell'arte antica e moderna di tutti i paesi*. 4 vol. Torino: C. Crudo & C.

Flandin, Eugène & Coste, Pascal (1851). *Voyage en Perse de MM. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte…* Paris: Gide et Jules Baudry.

Hanson, Bernard (1972). *D. W. Griffith: Some Sources* // The Art Bulletin. Vol. 54, No. 4. Pp. 493–515.

Harryhausen, Ray. & Dalton, Tony (2006). *The Art of Ray Harryhausen*. New York: Billboard Books.

Hartmann, Valeska (2020). *When Imitation Became Reality. The Historical Pantomime Sardanapal (1908) at the Royal Opera of Berlin* / Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.). Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond. Atlanta: Lockwood Press. Pp. 83–104.

Hollander, Anne (2021). *Materiya zrimogo. Kostyum i drapirovki v zhivopis* [The Fabric of Vision. The Role of Drapery in Art]. Transl. by S. Abasheva. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. [In Russ.]

Jones, Owen (1856). *The Grammar of Ornament*. London: Day & Son.

Katona, Júlia M. (2017). *The Cultural and Historical Contexts of Ornamental Prints Published in the Nineteenth and Twentieth Centuries in Europe* // Knowledge Organization. Vol. 44, No. 7. Pp. 559–577.

Kinnard, Roy & Crnkovich, Tony (2017). *Italian Sword and Sandal Films, 1908–1990*. Jefferson: McFarland.

Kononenko, Evgenii (ed.) (2018). *Kultura Vostoka. Vyp. 3: "Vizitnyye kartochki" vostochnykh kultur* [Culture of the East. Vol. 3: "Calling Cards" of Eastern Cultures]. Moscow: State Institute for Art Studies. [In Russ.]

Lagny, Michèle (1992). *Popular Taste. The Peplum* // Popular European Cinema. Dyer, R. & Vincendeau, G. (eds.) London-New York. Pp. 163–180.

Langin-Hooper, Stephanie (2014). *Performance and Monumentality in the "Altar of Tukulti-Ninurta"* // Approaching Monumentality in Archaeology. Osborne, J. F. (ed.). Albany: SUNY Press. Pp. 385–407.

Lapeña, Óscar (2008). *La ciudad antigua en el cine: mucho más que un decorado* // Imagines: La Antigüedad en las Artes Escénicas y Visuales. Knippschild, S., Castillo, M.J., García Morcillo, M. & Herreros C. (eds.), Logroño: Universidad de La Rioja. Pp. 231–252.

Layard, Austen Henry (1849). *The Monuments of Nineveh*. London: John Murray.

Layard, Austen Henry (1853). *A second series of the monuments of Nineveh: including bas-reliefs from the Palace of Sennacherib and bronzes from the ruins of Nimroud…* London: John Murray.

Layard, Austen Henry (1854). *The Nineveh Court in the Crystal Palace*. London: Crystal Palace Library-Bradbury & Evans.

MacKenzie, John M. (1995). *Orientalism. History, Theory and the Arts*. Manchester-New York: Manchaster University Press.

Malley, Shawn (2012). *From Archaeology to Spectacle in Victorian Britain. The Case of Assyria, 1845–1854*. Farnham: Ashgate.

McGeough, Kevin (2020). *"Babylon's Last Bacchanal": Mesopotamia and the Near East in Epic Biblical Cinema* // Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond. Verderame, L. & Garcia-Ventura, A. (eds.) Atlanta: Lockwood Press. Pp. 117–140.

Michelakis, Pantelis & Wyke, Maria (eds.) (2013). *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.

Nochlin, Linda (2018). *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*. New York-London: Routledge.

Place, Victor (1867). *Ninive et l'Assyrie*. 3 vols. Paris: Imprimerie impériale.

Ramírez, Juan Antonio. (2004). *Architecture for the Screen. A Critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*. Jefferson-London: McFarland.

Rosa, Maria de Fatima (2020). *A Recepção da antiga Mesopotâmia no cinema. Uma viagem pelo universo da escrita em movimento e seus antepassados artístico-literários = The Reception of Ancient Mesopotamia in the Cinema: A Journey Through the Universe of Writing in Motion and its Artistic-Literary Ancestors* // Hérodoto, Vol. 4, No. 2. Pp. 59–90.

Rosa, Maria de Fatima (2021). *Reception of Mesopotamia on Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Rushing, Robert A. (2016). *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.

Santoro, Renato (2018). *Franco Lolli un ingegnere scenografo a Cinecittà (1910–1966)* // Muro Maestro, 20 ottobre 2018. URL: https://muromaestro.wordpress.com/2018/10/20/franco-lolli-un-ingegnere-scenografo-a-cinecitta-1910–1966/ (access date: 01.11.2023).

Schneider-Henn, Dietrich (1997). *Ornament und Dekoration: Vorlagenwerke und Motivsamlungen des 19. und 20. Jahrhunderts*. München-New York: Prestel.

Seymour, Michael (2015). *The Babylon of D. W. Griffith's Intolerance* // Imagining Ancient Cities in Film. From Babylon to Cinecittà. Morcillo, M. G., Hanesworth, P. & Marchena, O. L. (eds.) New York-London. Pp. 18–34.

Solomon, Jon (2001). *The Ancient World in the Cinema*. Rev. and exp. ed. New Haven-London.

Studlar, Gaylyn (1997). *"Out-Salomeing Salome": Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism* // Bernstein, M. & Studlar, G. (eds.). *Visions of the East. Orientalism in Film*. New Brunswick: Rutgers University Press. Pp. 99–129.

Unger, Eckhard (1927). *Assyrische und babylonische Kunst*. Breslau: Ferdinan Hirt.

Verderame, Lorenzo & Garcia-Ventura, Agnès (eds.) (2020). *Receptions of the Ancient Near East in Popular Culture and Beyond*. Atlanta: Lockwood Press.

КНИЖНЫЙ ОБЗОР

парадоксальная оптика хито штейерль

А. О. ЖУРАВЛЕВ

Школа дизайна НИУ ВШЭ,
115054, Россия, Москва,
ул. Малая Пионерская, д. 12
azhuravlev@hse.ru

DOI: 10.17323/3034-2031-2024-1-3-302-307

Штейерль, Х. *По ту сторону репрезентации. Эссе 1999–2009 гг. / Штейерль Хито; пер. с нем. Е. Маленинска. Нижний Новгород: Красная ласточка, 2021. 200 с.: ил. (Новые медиа).*



Хито Штейерль. How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File. 2013. Музей современного искусства, Нью-Йорк

В 2021 году в издательстве «Красная ласточка» вышла книга эссе немецкой художницы и исследовательницы Хито Штейерль «По ту сторону репрезентации. Эссе 1999–2009 гг.». В книгу также были включены визуальное эссе художницы «Война по Ebay» 2010 года, предисловие, написанное куратором Мариусом Бабиусом, статьи киноисторика Томаса Эльзессера и куратора, критика Саймона Шейха, продолжающие размышления художницы и вступающие с ней в диалог, а также обращение издателя за авторством Евгении Сусловой. Издание книги было подготовлено при поддержке Музея современного искусства «Гараж» в рамках грантовой программы для издателей. В 2017 году Хито Штейерль возглавила рейтинг самых влиятельных деятелей современного искусства ArtReview “Power 100”[1]. Начиная с середины 90-х годов в своих фильмах и инсталляциях художница последовательно осуществляет политизацию изображения в самых разных его проявлениях — от кинематографа до генеративной нейросетевой графики — и регулярно участвует в значимых международных выставках современного искусства, таких как Манифеста, Документа и Венецианская биеннале. С конца 90-х Штейерль начинает активно публиковать статьи в открытом доступе в онлайн-журнале Европейского института прогрессивной культурной политики, «transversal» и «e-flux Journal». Статьи и книги художницы не раз вызывали оживленные дискуссии в международной художественной среде, выступая катализатором происходивших в ней изменений. Включенные в сборник тексты художницы написаны в период с 1999 по 2009 год. Все их объединяет представление о том, что изображение может не только отражать то, что происходит в реальности, но и оказывать на нее влияние, о чем свидетельствует и название книги. «Изображения не просто показывают реальность — они ее порождают» — пишет в предисловии Мариус Бабиас (с. 12). Тексты внутри издания разделены на главы: «Скитающиеся изображения», «Возвращение реального», «После культуры» и «Фабрики культуры», каждая из них раскрывает разные аспекты существования изображений в современном мире.

Глава «Скитающиеся изображения» открывается эссе «В защиту бедных изображений», в котором незначительные, низкого качества файлы становятся своеобразным пролетариатом цифровой визуальности. С одной стороны, их существование — результат незащищенности культуры в ситуации рыночной экономики, с другой — их неконтролируемое размножение способно подорвать монополию медиакорпораций на распространение информации. Одной из центральных тем в искусстве и статьях Штейерль начала 00-х является переосмысление роли политического кинематографа. В эссе «Артикуляция протеста» она анализирует два подхода к рассказу о политических событиях при помощи движущихся образов. Один из них принадлежит авторам фильма «Столкновение в Сиэтле», другой — режиссерам фильма «Здесь и там» Жан-Люку Годару, Жан-Пьеру Горену и Анн-Мари Мьевиль. В то время как авторы «Столкновения в Сиэтле» пытались

1 Power 100 // ArtReview [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://artreview.com/power-100/?year=2017 (дата обращения: 20.04.24).

сделать все, чтобы рассказывать зрителю о событиях максимально правдиво, обнажая для этого сам процесс монтажа, Годар, Горен и Мьевиль использовали монтаж, чтобы, по мнению Штейерль, подвергнуть сомнению правомерность беспристрастного повествования, часто превращающегося в перечисление визуальных феноменов, порожденных политическим событием. «Здесь и там» свидетельствует о том, что «соединительное „и“ в монтаже, с помощью которого одно изображение связывалось с другим, отнюдь не невинно» (с. 30). Смешение друг с другом различных голосов, часто выдвигающих противоречивые требования, в конечном итоге способствует тому, «чтобы все оставалось по-прежнему» (с. 36). Как пишет Саймон Шейх, в тексте «Со всей ясностью: еще раз об эстетике протеста», также опубликованном в данной книге, «эссе „Артикуляция протеста“ можно рассматривать в связи с одновременно создававшимся ею [Хито Штейерль] фильмом „Ноябрь“ (2004), который, в свою очередь, представляет собой эссе о монтажных отношениях между изображениями и политикой. В этом смысле идеологическая критика изображений насквозь пронизывает их производство, и критик здесь становится производителем» (с. 185).

В тексте «Империя чувств» Штейерль описывает механизмы управления коллективными аффектами населения и коллективной идентичностью. По мнению художницы, выражением нынешнего состояния общества, в котором власть сопряжена скорее с аффектом, чем со знанием, может быть лишь нечто бесформенное, аналогичное беспредметной живописи, а именно — монохромам. «Цвет стал фирменным знаком определенного политического аффекта» (с. 66). Штейерль отмечает кризис репрезентации одновременно и в политике, и в искусстве. Проблема монохромного представления чувств людей заключается в том, что оно скрывает разнообразие аффектов и навязывает каждому необходимость чувствовать одно и то же, в основном, страх. Белый квадрат Казимира Малевича может указывать на выход из ситуации: несмотря на все попытки пробиться к беспредметному, в нем, согласно Алену Бадью, остается неустранимое минимальное различие[2]. Это позволяет рассматривать монохром не как всеобщее согласие, но как возможность не забывать о различиях, а также о судьбах различных угнетенных и их чувствах.

В следующей главе «Возвращение реального», в работе «Документализм как политика истины», художница вводит термин «документалитет», опираясь на концепцию «правленитета» или «правительности» Мишеля Фуко[3]. Один и тот же набор документов может

2 Badiou A. *Passion des Realen und Montage des Scheins* // Badiou A. Das Jahrhundert. 2005. Zurich: Diaphanes. 2006. Pp. 63–74.

3 Примечание переводчиков книги: «этот термин М. Фуко обычно переводится на русский язык как "правительность", однако в целях сохранения основополагающей семантической связи в терминологии, употребляемой Хито Штейерль (нем. Gouvernementalitat — Dokumentalitaf), мы отдали предпочтение приведенному варианту».

быть использован по-разному исходя из представлений о том, что считать истиной, то есть «политики истины»[4]. Документалитетом Штейерль предлагает называть подобный способ использования документов, соответствующий задачам производства истины и власти. Как художник-документалист она не может не ощущать влияние различных практик работы с документом на искусство и предлагает иное понимание его природы: «власть документа основывается также на его способности быть доказательством того, что внутри таких отношений власти не предусмотрено: он должен выражать непредставимое, замалчиваемое, неизвестное, избавительное и даже чудовищное, создавая тем самым возможность для изменений» (с. 78). Кроме того, художница выступает против релятивистской интерпретации изображения, которая, например, сделала бы ничтожными все усилия заключенных Освенцима по тайной документации того, что происходило в концлагере. Таким образом, материальность документа проявляется там, где он оказывается неподвластен сложившимся практикам документалитета.

Глава «После культуры» включает эссе, общей темой которых является современный неолиберальный капитализм и его различные проявления: постколониализм, глобализация, политика идентичности, современная культура. В эссе 1999 года «Магические географии глобального» Штейерль рассматривает проблему производства идентичности «универсального чужого» в рамках современной культурной политики западных стран, в частности, Германии. «Универсальный чужой», воспринимаемый со знаком плюс или со знаком минус, до недавних пор являлся инструментом контроля идентичности незападных людей, а вместе с ней и их перемещений в пространстве глобального капитализма. Когда же «универсальный чужой» становится «центральным символом фрагментирования постмодернистских идентичностей» (с. 104), традиционализм коренного населения, в том числе и стран Запада, мешающий вписаться в современную культуру или систему рыночных отношений, неожиданно превращается в проблему. Отмечая противоречие в различном отношении к идеализированным незападным меньшинствам (в том числе беженцам, мигрантам) и локальным западным, Штейерль пишет: «первые представляли собой модель идентификации с новой парадигмой глобальной культуры и считались способными выражать ее динамичные и гибкие свойства. Локальные же меньшинства считались безнадежно устаревшими, ретроградными, примитивными, эссенциалистскими, фундаменталистскими и фольклористскими» (с. 106). Иными словами, предполагаемое разнообразие культурного наследия и вынужденная гибкость мигрантов выгодно отличает их в глазах «универсальных, динамичных и отчужденных управленцев» (с. 106). Изучение подобных феноменов ставит под сомнение доминирующие в мире западные представления о мультикультурализме.

Исследование проблемы продолжает эссе «Могут ли угнетенные говорить по-немецки?», чье название обыгрывает заголовок другого известного

4 Lemke Th. *Eine Kritik der politischen Vernunft. Foucaults Analyse der modernen Gouvernementalität.* Berlin, Hamburg: Argument. 1997. Pp. 31–32.

текста, принадлежащего Гаятри Спивак, — «Могут ли угнетенные говорить?»[5]. Необходимость вновь и вновь декларировать мультикультурность скрывает «непрерывное воспроизведение окультуренного неравенства» (с. 114), позволяющее эксплуатировать «универсального чужого», его культурное наследие или его самого. В следующей статье «Культура и преступление» художница вслед за Ханной Арендт и Вальтером Беньямином проводит параллели между культурой, насилием и понятием приватного. Штейерль отмечает, цитируя Беньямина, что «культурные ценности — это добыча победителей», и далее приводит еще одну его цитату: «все без исключения культурные сокровища... существуют благодаря не только усилиям великих гениев, создавших их, но и безымянному подневольному труду их современников»[6]. Соответственно, современная культура может восприниматься как выражение культурной политики глобального капитализма, описанной в предыдущих статьях: «способы производства глобального капитализма напрямую затрагивают практически каждого: кого-то в виде культуры, а кого-то — в виде преступления» (с. 123).

Международная ярмарка EXPO-2000, проходившая в 2000 году в Ганновере, приводится в одноименной статье Штейерль как пример буржуазной утопии. Так же как и для Герберта Маркузе[7], утопическое мышление для художницы — объект критики. Разбирая историю всемирных выставок, Штейерль демонстрирует, что практически всегда подобные мероприятия были призваны показать, что человечество сотворило для себя лучший из возможных миров, иными словами, утопию, организованную в полном соответствии с текущим пониманием человеческой природы. Значительное место и на ярмарке, и в статье отводится актуальной на тот момент проблеме клонирования. Историю клонирования овец и распространения овцеводства в Англии XVI века, заставившего часть крестьян покинуть сельскую местность и стать городскими пролетариями, Штейерль использует для описания логики современной утопии свободного рынка: «капиталистическая утопия осуществляется только в акте самовоспроизводства в некапиталистических регионах, проливает свет на парадокс утопической репродукции — так называемого закона свободного рынка, который утопия избрала себе в качестве естественного закона репродуцирования того же самого в других местах. А закон применяется только в утопических условиях, возникающих в процессе его самовоспроизведения: экспроприации, эксплуатации, депортации и колониального угнетения» (с. 137).

Четвертая глава книги посвящена критическому осмыслению способов производства современного искусства и его критики. В эссе «Институт критики» Штейерль исследует условия производства и воспроизводства критического дискурса, а также — различных форм субъективности. «Институциональная критика с ограниченным полем действия не только конституировала

5 Спивак Г. Ч. *Могут ли угнетенные говорить?* // Введение в гендерные исследования. Часть II: Хрестоматия. СПб.: Алетейя, 2001. С. 649–670.

6 Беньямин В. *Историко-философские тезисы* // Левая Россия. 2001. № 7 (20).

7 Маркузе Г. *Конец утопии* // Логос. 2004. № 6 (45). С. 19.

буржуазный класс, но и до сих пор поддерживает его существование и воспроизведение. Так, критика стала самостоятельным институтом — средством правления, которое производит приспосабливающиеся субъекты» (с. 140). Проблему музеев и других институций современного искусства автор видит в том, что, с одной стороны, они подвергаются давлению критики, произведенной локальными сообществами, требующими репрезентации, с другой стороны — давлению «неолиберальной институциональной критики» (с. 145), то есть реалий рыночной экономики. Выход, который предлагает сегодня институциональная сфера искусства, — интеграция локальных сообществ в рыночную экономику. «...Кажется, что единственная легко достижимая интеграция возможна только в сферу прекарного труда» (с. 146) — констатирует Штейерль.

В тексте «Музей — это фабрика?» художница размышляет о трансформациях современного музейного пространства. С точки зрения Штейерль, музеи производят не только культуру, но и особый тип зрителя. Изменения происходят, в первую очередь, благодаря включению фильмов и видеоарта в музейную экспозицию. Длительность произведений, а также их количество на выставке не позволяет зрителю целиком критически их осмыслить, лишая его возможности занять позицию суверена, то есть «взять показываемое под контроль» (с. 156). Художница видит в этом потенциальную возможность формирования нового субъекта. «Кино в музее требует мультиплицированного, не коллективного, а общего взгляда. Этот взгляд является неполным и процессуальным, отвлеченным и разрозненным, но хорошо подходит для монтажа различных секвенций и комбинаций. Общий взгляд является не продуктом совместного труда, а сосредоточивается на том, чтобы ввести в парадигму продуктивности момент разрыва. Музей-как-фабрика и его кинематографическая политика препятствуют появлению недостающего мультиплицированного субъекта. Но, делая видимыми отсутствие и недостаточность этого субъекта, они одновременно порождают стремление к нему» (с. 158).

Неослабевающий интерес к собранным в книге эссе Штейерль, о котором свидетельствует число специалистов, участвовавших в ее создании (с. 9), говорит и об интуиции художницы, и о справедливости многих ее заключений относительно современного капитализма, и о том, что капитализм, в соответствии с данным ему описанием в эссе художницы, продолжает самовоспроизводиться, в том числе, благодаря порождаемым им культуре и искусству.