Е.Е. Агратина

ПРОБЛЕМА ОТРАЖЕНИЯ В СЦЕНОГРАФИИ ЭПОХИ БАРОККО

Статья посвящена проблеме зеркального отражения в театрально-декорационном искусстве эпохи барокко. Зеркало — и забава, и предмет мистического свойства — было чрезвычайно любимо в эпоху барокко. Автор рассматривает использование зеркала не только в театре, но и в качестве важного структурообразующего элемента в барочном интерьере, а также как предмет, способствующий созданию художественной интриги в живописи. Особенно востребованным мотив отражения оказывается на барочной сцене, где не только помогает затеять игру со зрителем, но и позволяет проникнуть в суть обманчивого и переменчивого стиля барокко.

The article highlights a motif of mirror reflection as a problem of the Baroque stage-setting and scenery. Being both amusement and mystic object the mirror was much in favor in the Baroque era. In the article its author examines not only theatrical use of mirror but also its constructive role in Baroque interiors as well as its contribution in creating bizarre pictorial inventions. The motif of mirror reflection appears to be extremely needed on the Baroque stage where this motif triggers off a game with the spectator and allows penetrating the very essence of the Baroque in its illusiveness and mutability.

Ключевые слова: барокко, искусство XVII века, искусство XVIII века, театрально-декорационное искусство, живопись, архитектура.

Keywords: the Baroque, the 17th-century art, the 18th-century art, stage-setting and scenery, painting, architecture.

Барокко — стиль, характеристики которого давно и хорошо известны в первую очередь благодаря классическому труду Г.Вёльфлина «Ренессанс и барокко» [1]. Последовательно анализируя процесс отхода от идеалов Возрождения и объясняя, как вырабатывались принципы нового стиля, Вёльфлин, дает его определение «от обратного», т.е. представляя антиподом Ренессанса. Барокко предстает подвижным организмом, отрицающим чрезмерную правильность пропорций, склонным к изображению сильных и разнообразных ракурсов, в чем выражается мощнейшая склонность к передаче движения. В этом отношении барокко не пугается даже явных искажений. Отказавшись от необходимости мыслить линейно, барокко оперирует массами, что выводит на первый план игру света и тени, а также дает ощущение телесной тяжести. Кроме того, барокко — стиль, принципиально преданный игре во всех ее проявлениях. Это игра-превращение или перевоплощение, когда одни формы могут быть с легкостью приняты за совершенно иные. Это и игра «в прятки», когда зрителю приходится угадывать и додумывать скрытое. Бесконечность и разнообразие — понятия исключительно привлекательные для барокко. Вместо замкнутых пространств в искусстве барокко появляются необъятные, вместо повторяющихся и ограниченных в количестве деталей происходит постоянное умножение сущностей, возникает организованный хаос бесчисленных декоративных вариаций. Все это приводит к ощущению беспрерывного становления в противоположность уравновешенному бытию, а, следовательно, предполагает драматизм, гиперболизацию страстей, свойственных любому становлению.

Суммируя характеристики барокко, нельзя не сказать о симметрии. Как кажется, это понятие не должно было стать близким подвижному, текучему и беспокойному стилю. Тем не менее, симметрия не обязательно должна быть понята, как строгая и чопорная правильность, отрицающая природную живость. Симметрия в сочетании с прямой перспективой может восприниматься как символ мистического дуализма любой сущности и способна выступать гарантом материальной и духовной бесконечности мира, ибо энергия масс не растрачивается в суете ненаправленного движения, а

устремляется к вечно ускользающей точке на краю земли, именуемом горизонтом. Таким образом, барокко не спешило отказываться от симметрии, напротив, она прочно закрепилась в арсенале барочных затей.

Один из самых распространенных случаев, когда нам приходится сталкиваться с абсолютной симметрией, это взгляд в зеркало. Зеркало — и забава, и предмет мистического свойства — было чрезвычайно любимо в эпоху барокко. Зеркало появляется в барочном интерьере, в живописи, в театре, в литературе. Оно необычайно легко способствовало созданию художественной интриги, а также умело соответствовать барочной тяге к игре.

Зеркало в эпоху барокко начинает фигурировать в качестве важного структурообразующего элемента архитектурного интерьера. Ярким примером тому является Большая зеркальная галерея Версаля, соединяющая покои короля с покоями королевы. Необходимо отметить: несмотря на то, что основным стилем Версаля является классицизм, интерьеры дворца воплощают многие барочные тенденции. Барокко XVII века являлось столь мощным и экспансивным стилем, имея, кроме того, преимущество по времени возникновения, что явно перевешивало классицизм в европейском культурном контексте того времени. Поэтому, если барокко в Италии, оттолкнувшись от Ренессанса, могло долгое время существовать без оглядки на зарождающийся классицизм, последнему названному стилю никак не было возможно эмансипироваться от сильнейшего излучения барочного искусства.

Строительство зеркальной галереи было начато Ж.Ардуэном-Мансаром в 1680 году, а закончено в 1686-м. Помещение размером 73 х 10,5 м, перекрытое полуциркульным, не слишком высоким сводом, очень сильно вытянуто в длину. Дабы сгладить эффект чрезмерной протяженности, Ардуэн-Мансар решается использовать эффект отражения: с одной стороны идет череда высоких окон с арочными завершениями, с другой им соответствуют такой же формы и размера зеркала. Ширина галереи, таким образом, удваивается, а отражение окон в зеркалах создает впечатление сквозного пространства. Удваивается также роскошь хрусталя, позолоты и живописного

декора. Кроме того, что важно в социокультурном контексте того времени, удваивается количество находящихся в галерее людей, то есть умножается не только пышность, но и многолюдность двора.

Игры с зеркалами занимали не только архитекторов, но и живописцев эпохи барокко. Примером могут служить «Менины» Д.Веласкеса (1656, Прадо, Мадрид). На полотне представлен как сам художник за мольбертом, так и те, кто, по всей видимости, ему позирует: инфанта и ее свита. То есть можно предположить, что, находясь в одном пространстве с моделью, художник работает не с ней самой непосредственно, а с ее отражением в зеркале. Есть в картине и еще одно зеркало — то, которое расположено за спиной художника. В нем отражаются родители маленькой инфанты Филипп IV и его супруга Марианна Австрийская. Быть может, это их, а вовсе не маленькую инфанту пишет художник? Самое любопытное, что зрителя Веласкес ставит на место королевской четы, так что мы смотрим на все представленное на картине глазами Филиппа и Марианны. Кто же протагонист всего действия? Инфанта, будто бы позирующая мастеру, король и королева, чьим объектом восприятия является все представленное на полотне, или сам художник, изображающий своих царственных заказчиков? Есть и еще один персонаж, способный окинуть взором всех фигурантов действия. Это стоящий в дверном проеме гофмаршал двора Хосе Нието Веласкес. Персонажи, оспаривая, таким образом, друг у друга главную роль, создают в этой картине напряжение, интригу, которая не состоялась бы без противостояния изображенного и предполагаемого зеркал.

Проблема отражения была актуальна также и для такого относительно нового жанра, как ведута. Ведута — особый вид городского пейзажа, предполагавший исключительную точность в передаче деталей. До сих пор представляется вполне актуальным определение, приведенное в изданном в 1681 году словаре («Vocabolario toscano dell'arte del desegno»). Здесь ведута была охарактеризована как жанр, «изображающий архитектуру в перспективе и имеющий целью создать наиболее полную иллюзию у зрителя, вплоть до обмана зрения» [8, с. 294].

Стремление к точности побудило мастеров использовать доступную

технику того времени, в частности камеру-обскуру. Этот инструмент, впервые подробно описанный Леонардо да Винчи, представляет собой коробку с проделанным в одной из стенок отверстием. Сквозь отверстие проходит солнечный свет, что приводит к появлению на противоположной стене коробки перевернутой проекции того, что находится перед «объективом». Уже в XVI столетии инструмент был в значительной степени усовершенствован, оснащен «линзовым объективом и зеркалом, в результате чего изображение в ней стало ярким и прямым» [4, с. 14]. К середине следующего, XVII столетия камера-обскура получила вторую линзу и трубку фокусировки, что еще улучшило качество изображения. Появились переносные камеры-обскуры. Считается, что первую портативную камеру сконструировал в 1686 году голландец Йоханнес Цан. «Камера Цана была оснащена зеркалом, расположенным под углом 45 градусов, и проецировала изображение на матовую горизонтальную пластину» [2, с. 269], на которую мог быть помещен и лист бумаги. При этом камера-обскура не позволяла снять целиком протяженный вид. Сфокусированные участки перемежались с несфокусированными, «там, где яркие лучи света отражались от какой-либо твердой или металлической поверхности, на изображении получалось скопление световых пятен» [6, с. 239]. Кроме того, камера-обскура имела маленький угол съемки, что также позволяло получить проекцию лишь отдельных частей пейзажа. Таким образом, ведута «компоновалась» из отдельных фрагментов изображений (отражений), полученных с помощью камеры-обскуры, которая, заметим, при использовании давала массу искажений, таких, например, как сокращение пространства между ближним и дальним планами, сугубая затененность предметов, находящихся на первом плане.

«Зеркальные» затеи, оказавшись столь востребованными в архитектуре и живописи, не могли пройти мимо театра. Сценография эпохи барокко отличалась пышностью и грандиозностью. По сути, она аккумулировала в себе черты и свойства стиля барокко, утрировав их, используя собственные средства. На сцене театральные декораторы XVII–XVIII столетий возводили монументальные архитектурные фантазии, опираясь в первую очередь на свободу от необходимости

привязывать их воплощение к жизненным реалиям. Создавая иллюзорную архитектуру, мастера могли забывать о множестве технических и просто практических деталей. Плоскости огромных холстов словно раздвигались, позволяя взгляду зрителя устремиться в четвертое измерение живописных галерей, лоджий, лестниц и портиков. Сама по себе сценография того времени — кривое зеркало, в котором пышная, роскошная, перегруженная декором архитектура барокко разрастается до невероятных размеров, вытягивается и расширяется, множится, будто в калейдоскопе.

Разумеется, «зеркальные» эффекты и сознательно воплощались театральными декораторами на сцене. Зачастую возникает впечатление, что уходящая в бесконечность перспектива, которую можно видеть на эскизах Бибиена, Валериани и других сценографов, была подсмотрена в двух зеркалах, поставленных напротив друг друга.

На подобных эскизах отражаться друг в друге могли также правая и левая части. Однако это не строгая симметрия эпохи классицизма, а игра, усиливающая фантастический эффект при созерцании зрителем сценического «зазеркалья».

Пример использования зеркального отражения можно видеть в гравюре Антонио Буффаньотти, изображающей декорации Франческо Галли Бибиена для «Germanico e Sartorio» (1703). Формально композиция изображает «великолепные лоджии». Это роскошное архитектурное построение, правая часть которого полностью отражается в левой, причем под углом, как если бы предмет был помещен относительно зеркала наклонно.

Характерен также эскиз театрального декоратора Джузеппе Валериани, изображающий «Внутренность храма Аполлону» (ГЭ). На первый взгляд может показаться, что перед нами изобретенная и популяризованная семейством Бибиена «угловая перспектива» («veduta per angolo»). Однако это не так: «угловая перспектива» предполагала сдвиг оси симметрии с целью создания более динамичного, усложненного ракурса. Композиция же Валериани совершенно симметрична. Центр занят изображением не слишком высокой декоративной стены, над парапетом которой установлена статуя Аполлона с лирой. С двух сторон от алтаря располагаются

арки, ведущие в соседние компартименты. Арки сходятся под углом, как бы отражаясь друг в друге. Зритель невольно переводит взгляд с правой арки на левую, словно пытаясь понять, какая из них настоящая, а какая является только ее отражением.

Существует еще один лист, принадлежащий руке Валериани и, как нам представляется, имеющий отношение к проблеме отражения. Если верить М.С.Коноплевой, то на момент выхода в свет ее монографии, посвященной творчеству Валериани, лист находился в Государственном Эрмитаже [3]. Исследовательница указывает и его инвентарный номер — ОР-6260. Однако в настоящий момент этого листа в собрании Эрмитажа нет, а под номером ОР-6260 числится другой рисунок. Репродукция, помещенная М.С.Коноплевой в ее книге, явно перепечатана из какого-то периодического издания. Это заставляет предположить, что до Великой Отечественной войны лист действительно мог находиться в собрании Эрмитажа. После окончания войны лист мог быть недоступен исследовательнице, но она, зная, что в собрании музея он был, решилась воспроизвести его в книге, воспользовавшись репродукцией в более старой публикации. Невозможность ознакомиться с оригиналом произведения не позволяет нам с уверенностью констатировать авторство Валериани, однако предположительная атрибуция данного листа этому итальянскому мастеру возможна.

Лист этот очень любопытен. Это не античный амфитеатр, но композиция действительно напоминает театральный интерьер, который, будучи помещен на сцену, являлся своеобразным отражением реального зрительного зала. На балконах и лестницах причудливой барочной архитектуры можно заметить толпы бегло намеченных персонажей, не сразу отличимых от вычурного декора. Композиция совершенно фронтальна и симметрична. Она словно представляет собой этюд на тему максимального расширения иллюзорного пространства. Друг за другом следуют арки, уводящие взгляд зрителя в глубину. Там, на торцовой стене располагаются четыре галереи: одна внизу и три наверху, уходящие еще дальше в перспективу.

Боковые стороны трапециевидного переднего пространства также имеют два яруса — наверху резко в стороны расходятся галереи с

аркадами, внизу — колоннады со сдвоенными колоннами. Таким образом, у зрителя создается впечатление гигантского сооружения, расходящегося во все стороны и уводящего в неведомые лабиринты колоннад, галерей и залов. Сам же зал, куда выходят лестницы и галереи, — пространственный узел, место, откуда можно начать и где можно закончить блуждания по закоулкам фантастической архитектуры.

Амфитеатр время от времени встречается в либретто различных опер, оформленных Валериани, таких как «Сципион» и «Титово милосердие». Однако нам хотелось бы высказать особое предположение касательно этого листа. На переднем плане часть пола дана более темным тоном, а остальное сделано более светлым. Ясно читается линия на полу, отделяющая реальное пространство от иллюзорного, обрамленного большой аркой. Реальной сцены остается очень мало, только узкая полоска. Это дает основание предположить, что перед нами эскиз занавеса, который зрители должны были созерцать перед началом представления или в перерывах. Мастер затевает игру со зрителем, которая вполне симптоматична для эпохи барокко. Сцены нет, есть два обращенных друг к другу зрительных зала, реальное пространство является театром для иллюзорных зрителей, и наоборот. Вот наглядное воплощение сентенции «Весь мир — театр!».

Примеры такого рода занавесов, которые, подобно огромным зеркалам, отражали бы зрительный зал – барочная затея, уже известная на тот момент в среде итальянских декораторов. Аналогичное решение для Teatro della Fortuna di Fano было предложено еще Фердинандо Бибиена около 1719 года. Вот что пишет об этом Ф.Баттистелли: «На занавесе, который закрывает сцену, изображена симметричная, уходящая в перспективу композиция. Там словно в огромном зеркале виднеется гигантская театральная зала с пятью ярусами лож. Правда, нет доказательств, что этот фантастический занавес, уникальный пример ловкой игры, которое изобретательное барокко ведет со зрителем, действительно был выполнен в натуре» [7, с. 225]. Занавес Валериани (если наше предположение верно и перед нами действительно занавес) тоже мог остаться лишь на бумаге. Зрительный зал, который изображает Валериани, гораздо

фантастичнее и гораздо менее напоминает реальную архитектуру, чем изображение, сделанное Бибиена. У Валериани это в первую очередь архитектурная фантазия, но в то же время родство с замыслом Бибиена в листе Валериани вполне прослеживается. Мы не думаем, что речь могла идти о подражании или повторении: эскизы слишком разные. Но фантазия двух барочных мастеров, работавших в одной области, вполне могла породить сходные идеи.

Любопытно, что они не потеряли свою актуальность и тогда, когда барокко в театре уже начало сдавать позиции, уступая мощному напору классицизма. Эффект отражения в 1780-е годы использовал в своем творчестве известный декоратор Пьетро ди Готтардо Гонзага. В этот период своей карьеры, незадолго до отъезда в Россию, Гонзага занимал должность декоратора в знаменитом театре «Ла Скала» в Милане. Устав от подражания пышному и уже приевшемуся публике стилю Бибиен, Гонзага решается эпатировать зрителей неожиданным решением. «Едва лишь публика вошла в зрительный зал, как художник, словно по волшебству, возвратил ее обратно на площадь. Поднялся занавес, и все снова увидели строгий фасад “Ла Скала” и окружающую здание площадь, знакомые дома — все только что перед тем виденное. Изображение создавало такую иллюзию подлинности, что казалось, сцена лишилась задней стены» [5, с. 30].

Принципиальное отличие между затеями старших мастеров и выдумкой Гонзага заключается в особом отношении к аромату подлинности. Молодой итальянский мастер стремится к точности, которая проявлялась бы даже в деталях. Стремясь поразить публику, Гонзага делает ставку именно на эту точность. Отражение в произведениях барокко — это почти всегда интерпретация, это воспроизведение неполное и неточное, оставляющее место для догадок и домысливаний. Данный тезис справедлив, даже если речь идет о ведуте. Говорить о том, что художник получал панораму города, просто «обведя» карандашом полученную с помощью камеры-обскуры проекцию, не приходится. Снимая фрагменты пейзажа, художник лишь получал материал, с которым мог потом работать в условиях мастерской.

Творец эпохи барокко играет с зеркалом, выстраивает с его помощью

интригу произведения. Можно сказать, что в отношении барокко к проблеме отражения отсутствует прямолинейность, как отсутствует она в изощренном барочном декоре, в уклончивых и разнообразных ракурсах, в сложных аллегорических сюжетах барочной живописи, как отсутствует она в самом духе этого пышного и изобильного стиля.

Библиография:

1. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии. — СПб., 2004.

2. *Дмитриева А.А.* Голландская живопись XVII века и камера-обскура // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. — 2014. — Т. 15, № 1. — С. 268–273.

3. *Коноплева М.С.* Театральный живописец Джузеппе Валериани. Материалы к биографии и истории творчества. — Л., 1948.

4. *Сурдин В., Карташев М.* Камера-обскура // Квант. — 1999. — № 2. — С. 12–15.

5. *Сыркина Ф.Я.* Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831). Жизнь и творчество. Сочинения. — М., 1973.

6. Философия техники: история и современность. — М., 1997.

7. I Bibiena. Una familia europea. — Bologna, 2000.

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