

УДК 7.01

Невская Полина Вячеславовна

кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики межкультурной коммуникации факультета лингвистики и межкультурной коммуникации Краснодарского государственного университета культуры и искусств editor@hist-edu.ru

**Г. БАРДИН. «АДАЖИО». К ВОПРОСУ  
О МОДУСНОМ НАКЛОНЕНИИ  
ЖАНРА ПОРТРЕТА**

В данной статье осуществлена попытка сделать анализ анимационного фильма Гарри Бардина «Адажио». Данный текст культуры являет собой синтез звука, бумажной пластики и цвета. «Адажио» Г. Бардина рассматривается с позиции модусного наслоения жанра портрета, в рамках которого осуществляется презентация личности.

**Ключевые слова:** анимация, концепт, цвет, техника оригами, портрет, личность.

Nevskaya Polina Vyacheslavovna

PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Theory and Practice of Cross-Cultural Communication, Faculty of Linguistics and Cross-Cultural Communication, Krasnodar State University of Culture and Arts editor@hist-edu.ru

**G. BARDIN. "ADAGIO". ON THE ISSUE OF  
MODUS MODULATION OF THE  
PORTRAIT GENRE**

This article presents an attempt to analyze an animated film "Adagio" by G. Bardin. The given text of culture is a synthesis of sound, paper plastic and color. "Adagio" by G. Bardin is viewed from the perspective of modus stratification of the portrait genre, within which the presentation of a personality is materialized.

**Key words:** animation, concept, color, origami technique, portrait, personality.

Анимация Г. Бардина выполнена в технике оригами, авторство которой связывают с именем японского мастера Акиры Ёсидзавы. Таким образом, интересующий нас текст культуры являет собой синтез звука, бумажной пластики и цвета. Из множественной цветовой палитры для замысла художника оказалось достаточным два: черный и белый. Присутствующий в данном тексте серый цвет мы оцениваем как промежуточный между этим базовыми цветами, вбирающий в себя их оттенки.

Концепт рассматриваемой анимации определяется авторами интернет-страницы, посвященной работе мастера, следующим образом: «История о трагедии новатора – вождя, пророка, о последствиях прихода в мир новых идей, о том, как искажаются последователями поиски вечных истин» [1]. На первый взгляд, подобная трактовка работы художника исключает возможность ее квалификации с точки зрения портретного жанра. Напомним, одним из его главных условий становится непрямая узнаваемость изображенного на портрете персонажа.

Отстаивая противоположную позицию, обратим внимание на важные для последующей аргументации моменты:

1) отдельные представители зрительской аудитории могут опознать в этой истории фрагмент своей собственной биографии, что позволяет в данном случае говорить о маске, которая, «обобщая стержневые черты характера», служит тем самым «объединению индивидуумов – носителей сходных черт» [2, с. 37], как правило, заметно отличающихся от остальной людской массы;

2) очевидная в анимации Г. Бардина близость маски основанному на воспроизведении движения портрету-характеру;

3) двойственный характер изображаемого Г. Бардиным персонажа, который, с одной стороны, реализует демонстрацию *индивидуального* как опосредованного общим специфического, а с другой – *типического* как опосредованного специфическим общим;

4) реализация в пространстве анимации категории «герой», представленной в следующей модификации: неперсонифицированный герой как главное действующее лицо, обнаруживающее себя в предметном действии [3, с. 7].

Таким образом, мы имеем все основания рассматривать «Адажио» Г. Бардина с позиции модусного наслоения жанра портрета, в рамках которого осуществляется презентация Личности через портрет-характер, ситуативный портрет и портрет-жизнеописание.

Специально оговорим, что под Личностью в данном случае мы понимаем некоего подвижника культуры, с чьим приходом человечество обретает шанс стать хоть на чуточку лучше – таковыми были Христос, Моцарт, Пушкин и многие-многие другие. Поскольку тип изображаемого Г. Бардиным подвижника культуры предельно обобщен, на портретах, которые несет окрашенная серым цветом толпа, мы видим неизменно белый силуэт.

Возможно, то, что анимация выполнена в основанной на единой системе универсальных

знаков технике оригами, благодаря чему процесс складывания любой модели может быть зафиксирован в виде серии чертежей, также неслучайно. Другими словами, созданный Г. Бардиным портрет одновременно и оригинален, и универсален. С этой точки зрения неслучаен и выбор музыки «Адажио». В одном случае история создания этой столь популярной музыкальной композиции овеяна тайной, что ставит авторство «Адажио» под сомнение, с другой, – фрагмент нотного текста Т. Альбини был обнаружен, по версии Р. Джадзотто, на развалинах Саксонской земельной библиотеки, которая пострадала во время Второй мировой войны от налетов союзной авиации на Дрезден. Соответственно, изначально «второе рождение» этой пьесы связано с трагической историей в жизни человечества.

Знаменательно, что фильм Г. Бардина начинается с изображения экрана, который уподобляется холсту. Постепенно белый холст затемняется надвигающимся с верхнего левого угла черным облаком. Параллельно движению тучи в том же направлении движется стая черных птиц, с трудом выдерживая сопротивление ветру, который гонит ей навстречу сухие листья и клубы пыли. Когда стая выбивается из сил, что заметно по смятой бумаге, из которой сделаны эти персонажи, появляется Белая Птица. Расправив крылья, она закрывает ими своих сородичей от порывов ветра и, взяв у самой слабой птенца, прижимает его к своей груди. От соприкосновения с Белой Птицей оперение черного малютки светлеет. Когда окружающая стаю птиц тьма рассеивается, черная самка забирает птенца у Белой птицы, после чего птенец подбегает к своей спасительнице и пытается замазать ее оперение черной краской. Однако неорганичное для Белой Птицы черное пятно спустя какое-то время исчезает, т.е. высветляется.

На подмогу птенцу сначала приходит еще один подросток, а потом и отдельные представители черной стаи, но грязь по-прежнему не пристает к Белой Птице. И тогда уже все вместе черные птицы окружают Птицу Белую и, сминая ее, разрывают на кусочки ее тело, после чего, наконец, расступаются. В центре остаются лежать смятые фрагменты черной бумаги. И только дождю оказывается теперь под силу смыть черноту. Соединившись, белые кусочки вновь образуют чистый лист бумаги, который устремляется ввысь. На фоне синего неба мы видим, что бумага отмечена нимбом (нимб в переводе с лат. «сияющее облако»).

Наблюдая за полетом белого бумажного листа, который уже вверху приобретает очертания прежней Белой Птицы, черная стая склоняет головы вниз и зритель замечает, как их оперение светлеет от черного к серому. Теперь уже серая стая скорбит об утрате. Неся портреты Белой Птицы, стая решительно изгоняет из своих рядов пытающуюся к ним прибиться Черную Птицу, которая в итоге остается в одиночестве.

Насколько подобная пластическая визуализация музыки «Адажио» оказывается убедительной?

Для ответа на поставленный вопрос остановимся на некоторых общих, наиболее характерных для эпохи барокко положениях, поскольку Т. Альбини, с именем которого связывают «Адажио», представляет музыкальную культуру именно этой эпохи.

Прежде всего, необходимо вспомнить, что музыкальное барокко рождается в рамках культурного диалога Средневековья и Нового времени, вбирая в себя таким образом все оттенки характерной для каждого временного отрезка картины мира. На пересечении культурных доминант, актуальных для обозначенных эпох, собственно и складывается интересующий нас стиль. Остановимся на наиболее важных (с точки зрения осмысления вопроса о правомерности представленной Г. Бардиным визуализации музыкального произведения Т. Альбини) приметах барочной музыкальной культуры.

Во-первых, столь нелогичное, на первый взгляд, поведение стаи, сначала уничтожившей Белую Птицу, а затем – поклоняющейся ей, как святыне, напрямую отвечает этимологии лексемы барокко, которая обнаруживает свою связь с одной из известных еще с XII в. фигур схоластической логики. Речь в данном случае идет о ведущему к ложному умозаключению силлогизму [4, с. 43]. Другими словами, барочный стиль в данном контексте опознается на уровне парадоксальности, в том числе некоторой странности и, одновременно, высокопарности сюжетной линии.

Во-вторых, оправдание «оживших» в рамках анимации бумажных листов, более чем соответствует столь характерному для эпохи барокко музыкальному сенсуализму. Отталкиваясь от слов Т. Кампанеллы, согласно которому «все вещи чувствуют», А.Х. Горфункель приходит к мысли о том, что подобное мироощущение «... вело к созданию концепции живого космоса». Всеохватность такой концепции базировалась на некоем едином принципе, из которого «можно было вывести и движение небесных тел, и возникновение вещей в недрах материи, и существование растительного и животного мира, и человеческое сознание» [5, с. 309].

Третий, отмеченный нами момент, по сути, вытекает из второго, ибо идея «живого космоса»

предполагает его непрерывное становление и, соответственно, обусловленное этим процессом его непостоянство. Таким образом, неотъемлемым, имманентным свойством космоса оказывается движение.

Четвертая, значимая в контексте нашего исследования примета музыкального барокко, жидется на следующем основании. Дело в том, что воплощение барочного сенсуализма в музыке требует придания ей особого качества. Речь идет о зримости музыки. Как поясняет А.Ю. Кудряшов, в данном случае имеются в виду «не символически-отвлеченные замыслы наподобие ренессансных (например белые и черные ноты как символы жизни и смерти, хотя в парадоксальном художественном мире барокко и им есть место), а о *пластической*, театральной конкретике музыкально-интонационного воплощения движения и столкновений различных его типов» [6, с. 55] (выделено нами. – П.Н.).

В-пятых, обратим внимание на еще одну, свойственную барочному мышлению черту, которую эпоха барокко унаследовала от Средневековой культуры. Имеется в виду убежденность в том, что невидимыми нитями любое искусство так или иначе связано с христианскими религиозными представлениями, вследствие чего автор выступает лишь проводником божественных идей. Подобное положение дел с неизбежностью приводит к тому, что на первом месте оказывается не столько композитор, сколько само произведение, обладающее онтологической автономностью как по отношению к создавшему его автору, так и воспринимающему его субъекту. Потому сущностной чертой поэтики барокко становится обращение к непостижимой глубине произведения, выступающего аналогом Абсолюта.

Шестым пунктом, имеющим непосредственное значение к музыкальному барокко, необходимо назвать выработанный Средневековой философией принцип символизма. Вне всяких сомнений, как таковой символизм был не чужд и античной культуре. Достаточно вспомнить о попытках античных философов рассмотреть за вещами идеи, в том числе понимание неочевидности смысла рока в своем ему подчинении со стороны стоиков. Однако, как справедливо замечает В.А. Канке, только в эпоху Средневековья символизм становится «существеннейшей характеристической чертой» средневековой философии [7, с. 57]. Необходимость видеть и слышать скрытое значение за каждым предметом становится неотъемлемой составляющей жизни как простых граждан, так и ученых мужей.

И, наконец, седьмое. Именно в эпоху барокко достигает кульминации начавшееся еще в средневековье влияние риторики на музыковедение [8, с. 12], следствием которого стал перевод всей системы музыкальной техники на язык риторической номенклатуры. При этом в риторических категориях осмысливались не только отдельные музыкальные интонации, но и в целом музыкальная композиция, которую позиционировали как воссоздание структуры ораторской речи. По сути, квалификация музыки как «ученой» речи привела к возникновению примененного к инструментальной музыке понятия «музыкальная речь», авторство которого связывают с именем И. Маттезона.

Обозначив общие основания, оправдывающие возможность визуализации относящегося к эпохе барокко музыкального произведения, остановимся теперь на конкретных приметах, характерных для звучащего в анимации Г. Бардина «Адажио». Имеется в виду следующие факторы:

- а) барочные музыкальные аффекты;
- б) риторические фигуры.

Предваряя их рассмотрение, заметим, что типологически выстроенные каноны изображения чувств в музыке стали своего рода эхом того понимания человеческой реальности, которым отличалась опять-таки средневековая философская мысль. Ее своеобразие и оригинальность заключались в открытии и развитие таких, выступающих высшими образцами личностного самоопределения человека феноменов, как Откровение, Вера, Любовь, Сострадание. Неслучайно поэтому в «последние века средневековья покаяния, все связанные с ним страдания и слезы выступают как результат напряженной внутренней духовной жизни субъекта» [9, с. 62].

Итак, аффект **страдание** соответствует:

- минорному ладу;
- темпам *adagio* или *lento*;
- диссонантности и хроматизмам;
- неторопливому шагу как характерному типу движению;
- музыкально-риторическим фигурам *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *parrhesia*, *patho-  
poia*.

Аналогичным образом аффект **печаль** выражается при помощи:

- того же лада (минорный);
- того же темпа с той лишь оговоркой, что вместо *lento* наряду с *adagio* предписан темп *an-*

*dante*;

- тех же диссонантности и отдельных хроматизмов;
- отмеченного наличием синкоп типа движения;
- музыкально-риторическими фигурами *ellipsis*, *gradation*, *katabasis*, *circulation*.

Аффект **любовь** актуализируется при помощи:

- мажорного/минорного лада;
- темпа *andante*;
- отдельных диссонансов;
- отмеченное синкопами неторопливое плавное движение;
- музыкально-риторической фигуры *katabasis*.

Вне всяких сомнений, характерные для «Адажио» Т. Альбини аффекты – имеются в виду страдание, печаль и любовь – с очевидностью представлены и на уровне визуализации. Аналогично сплетению в музыке разнообразных мотивов, отвечающих таким риторическим фигурам, как *saltus duriusculus*, *katabasis*, *passus duriusculus* наличие в пластической визуализации контрастных цветов (черный и белый, в том числе противопоставление света и тьмы, а также противостояние птицы-одиночки стае, задающее оппозицию личности и толпы), по сути, сообща преследуют одну и ту же цель: заявить об одновременной истинности идей, которые на первый взгляд кажутся взаимоисключающими. Например, в страданиях Христа наше исцеление; Смерть Христа – залог вечной жизни; в уничижение Христа его слава земная и небесная; Его терновый венец – то же, что корона и т. п. При этом, в унисон с лучшими представителями средневековой философской мысли, вопреки сегодняшней конъюнктуре, Г. Бардин при осмыслении общества на первое место ставит не политику и не экономику, а нравственность. Более того, анимация Г.Бардина ставит каждого из нас перед необходимостью личностного самоопределения в своем духовном мире, в том числе и мире окружающей нас культуры.

Все вышеизложенное позволяет нам позиционировать «Адажио» Г. Бардина как портрет-жизнеописание, в центре которого – подвижник культуры. Речь в данном случае идет о личности, чья нравственная позиция отличается от позиции большинства.

#### БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. URL: <http://earth-chronicles.ru/news/2011-07-03-2746>
2. Казанцева Л.П. Музыкальный портрет. М., 1995.
3. Байкиева Р.М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: автореф. дис. канд. искусствовед. Ростов-н/Д, 2010.
4. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания: учеб. пособие. СПб., 2006.
5. Горфункель А.Х. Философия эпохи Возрождения. М., 1980.
6. Кудряшов А.Ю. Указ. соч.
7. Канке В.А. Философия. Исторический и систематический курс. М., 2002.
8. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики: автореф. дис. ... д-ра филолог. наук. М., 2007.
9. Канке В.А. Указ. соч.