

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ САТИРИЧЕСКОЙ ИКОНОГРАФИИ: ПО МАТЕРИАЛАМ ЗАРУБЕЖНЫХ КАРИКАТУР XVIII — НАЧАЛА XIX ВВ.

Л. Г. Сафиуллина, Р. Р. Рахматуллина

Изосатира составляет обширную часть музыкальной иконографии. Добродушно-юмористические и иронические изображения музыкантов запечатлевали существенные черты их творческого облика, воссоздавали борьбу музыкальных группировок. Сообщая о крупных исполнителях и композиторах, они формировали общественное мнение, фиксировали эстетические вкусы той или иной эпохи, передавали особенности музыкального восприятия публики. Музыкальная сатирическая иконография ранее не становилась предметом специального исследования. В статье освещаются итальянские и английские карикатуры XVIII — начала XIX вв., относящиеся ко времени становления сатирической музыкальной иконографии.

Ключевые слова: музыкальная иконография, изосатира, карикатура, сопранисты, оперные примадонны.

Музыкальная иконография — одно из активно разрабатываемых в последние десятилетия направлений науки. Искусствоведы проявляют большой интерес к изображениям музыкальных инструментов от античности до XVIII в., запечатлению сцен ансамблевого музицирования в живописи и графике, иллюстрациям и гравюрам в старинных трактатах, музыкальных руководствах и нотных сборниках, графическому оформлению музыкального текста, росписям клавиринов, костюмам музыкантов и т. д. Эти материалы позволяют восстановить обстановку, в которой протекало сольное и ансамблевое музицирование в отдаленные исторические периоды, установить внешний вид, конструкцию и способы игры на вышедших из употребления инструментах, выявить роль музыки и музыкантов в обществе на разных ступенях развития цивилизации. Тем самым обогащаются представления о музыкальном искусстве Древнего мира, Средневековья и Возрождения, осуществляется детализация музыкально-исторического процесса. Анализ изображений позволяет изучить механизм взаимодействия между разными искусствами, а также пополнить музыковедческую методологию иконографическим и иконологическим методами исследования.

Значительное развитие музыкальная иконография получила с 1960-х гг. за рубежом, в трудах Э. Уинтерница, В. Салмена, Г. Хикмана, А. П. де Мирмонда, Х. М. Брауна, Р. Хаммерштейна, К. Слива, Дж. Лассела, не переведенных на русский язык и отсутствующих в широком доступе. Наряду с отдельными статьями и монографиями, в Германии и Швейцарии выходят многотомные издания, посвященные теме музыки в изобразительном искусстве. В России первые работы в области музыкальной иконографии принадлежат Н. Ф. Финдейзену, принявшему каталогизацию портретов М. И. Глинки и рисунков, относящихся к его испанской поездке. В дальнейшем портретные изображения Глинки систематизировала Е. Н. Рудакова, Мусоргского — С. А. Дединов, Прокофьева — С. И. Шлифштейн,

Шаляпина — А. Г. Раскин. В настоящее время музыкально-иконографической проблематикой плодотворно занимается А. Е. Майкапар: на его сайте выложены содержательные статьи о музыкальной иконографии как науке, музыкальных сюжетах в мировой живописи, портретах музыкантов и т. д. В 2013—2014 гг. пристальный интерес со стороны отечественных ученых к этой отрасли науки выразился в организации и проведении двух международных научно-практических конференций в Московской консерватории: «Музыкальная иконография от Средних веков до эпохи Романтизма» (29—30 мая 2013 г.) и «Музыкальная иконография: культура Запада и культура Востока» (13—14 мая 2014 г.).

Музыкально-иконографические исследования осуществляются в пограничной области, требуя от авторов широкой культурологической эрудиции, владения специальными знаниями по музыкальному и изобразительному искусствам, мировой истории. Неслучайно появление диссертаций по данной проблематике, авторами которых являются немусыканты: историки, специалисты в области изобразительного искусства¹. В целом, констатируя усиление внимания к музыкальной иконографии в России в последнее время, нельзя не заметить, что эта область еще во многом остается для отечественных ученых «terra incognita», имеющей множество пробелов и неизученных участков.

Так, за пределами рассмотрения оказывается обширный раздел, который можно было бы обозначить как сатирическую музыкальную иконографию. Добродушно-юмористические, иронические и гротесковые изображения известных музыкантов запечатлевали существенные черты их творческого облика, воссоздавали сложные отношения между представителями противоборствующих музыкальных группировок.

¹ Напр., диссертации: «Иконография полубожественных музыкантов в скульптуре Аджанты, Эллары, Аурангабада» (Д. Н. Воробьева), «Тема музыки в голландской живописи XVII в.» (А. А. Токина).

Карикатуры на этапные произведения и их премьерные исполнения отражали «пиковые» моменты в истории музыки: смену стилевых направлений, эволюцию музыкального языка. Будучи способом мгновенного, сиюминутного реагирования на события в музыкальном мире они с документальной точностью фиксировали музыкально-эстетические вкусы той или иной эпохи, передавали особенности музыкального восприятия публики. Иллюстрируя музыкально-критические статьи в газетах и журналах, карикатуры усиливали впечатление от литературных текстов. Порой рисунки выступали в роли самостоятельных поликодовых образований, совмещая собственно изображение с комментарием или надписью внутри рисунка. Этим работам свойственны публицистичность, полемичность, повышенная эмоциональность, оценочность.

Работ по сатирической музыкальной иконографии на русском языке написано крайне мало. Нельзя привести ни одного фундаментального исследования, разбирающего вопросы теории и истории музыкальной карикатуры. Редкие статьи, посвященные избранным музыкальным деятелям, имеют разрозненный характер. Из них выделим очерк Л. А. Миллер и Т. З. Сквирской к факсимильному изданию альбома карикатур на М. И. Глинку Н. А. Степанова в 2005 г. [5], написанный по мотивам более ранней статьи Е. Н. Рудаковой [7], раздел «Музыканты улыбаются» «Краткой энциклопедии карикатуры» Д. Н. Москина [3]. Из доступных отечественному читателю работ назовем книгу Джона Гран-Картере «Рихард Вагнер в карикатурах», вышедшую в конце позапрошлого века на французском языке [11]. Автор приводит известные ему карикатуры на Вагнера, сопровождая их изящными комментариями, без притязаний на научность. За прошедшее с той поры столетие с четвертью изменилась оценка творчества Вагнера, а его сатирическая иконография существенно пополнилась новыми работами. Тем интереснее проследить истоки изомыкальных карикатур, рассмотреть процесс становления музыкальной сатирической иконографии как обширной области суждений о музыке.

Первые карикатуры на музыкантов, возникшие еще в начале XVIII века¹, стали откликом на значимые события музыкальной жизни, сообщая публике сведения о популярных исполнителях и композиторах того времени, играя роль своеобразной светской хроники.

Целую галерею ироничных рисунков музыкантов создал итальянский художник и график Пьер Леоне Гецци (1674—1755), обладавший незаурядным даром карикатуриста. Гецци умел в своих работах подмечать и выделять смешные стороны людей, сохраняя при этом поразительное сходство с прототипом. В его «коллекции» — портреты итальянских барочных композиторов Томмазо Бернардо Гаффи, Франческо Гаспарини, Джованни Батисты

¹ Д. Н. Москин указывает, что сатирические изображения музыкантов имелись в средневековых рукописях и каменных рельефах гражданских и культовых зданий, а также лубочных картинках со скоморохами и шутами [3; 14].

Бонончини и Гаэтано Латиллы. Не войдя в «первый эшелон» композиторов, они, спустя столетия, затерялись на музыкальном небосклоне, но оставили яркий след в музыкальной жизни Неаполя, Венеции, Рима, Лондона своей эпохи.

Римского органиста и композитора Томмазо Бернардо Гаффи (рис. 1), мастера искусства партименти (цифрованного баса), написавшего трактат об аккомпанементе, карикатурист рисует стоящим около клавесина и наигрывающим неожиданно пришедшую в голову тему. Динамичная поза уже облаченного в плащ музыканта с отведенной в сторону правой ногой (возможно, она отстукивает ритм или занесена над невидимой зрителю педалью, которыми иногда оснащались клавесины) передает спонтанный характер сочинения, застигнутого Гаффи буквально «врасплох». Его лукавый взгляд и улыбка говорят о довольстве собой и результатом «экзерсисов».

Совсем другой характер имеет изображение виолончелиста-виртуоза, капельмейстера, представителя известной музыкальной династии Джованни Баттисты Бонончини (рис. 2). Автор множества виолончельных, кантатно-ораториальных и оперных сочинений обладал ярко выраженным лирическим дарованием. Его бурная исполнительская и композиторская деятельность протекала в разных городах Европы: Болонье, Риме, Милане, Венеции, Вене, Берлине. Но наиболее заметный след в истории музыки оставило пребывание Бонончини в Лондоне с 1720 по 1732 гг., где он вступил в острую конкуренцию с Генделем. Итальянского и немецкого композиторов поддерживали разные политические круги англичан (виги — Бонончини, тори — Генделя), а открытая вражда между их поклонниками нашла отражение в эпиграмме Джона Байрона:

Одни твердят, что рядом с Бонончини
Минхеер Гендель — неуч и разиня.
Другие: Бонончини после Генделя? —
Маэстро пуст, как серединка кренделя.
Но я молчу, ища названья для
Отличья Труляля от Траляля² [1].

В колких выражениях Байрон проводит мысль о сходстве обоих соперников, напоминающих ему зеркальных двойников и язвительно именуемых им Труляля и Траляля (Твидлдам и Твидлди). Современники характеризовали Бонончини как человека безусловно талантливого, но высокомерного, завистливого и честолюбивого, вдобавок уличенного в 1732 г. в плагиате. Таким он и предстает на карикатуре Гецци: отяжелевший старец с надменным взором в изысканном наряде с кружевными манжетами, шпагой на боку, тщательно уложенными локонами и вскинутой вверх крупной ладонью.

Суровый облик у Гецци имеет оперный композитор, дирижер, музыкальный педагог и теоретик Франческо Гаспарини, неприветливо глядящий с шаржа из-под нависших косматых бровей (рис. 3).

Создателя популярных в 1740—1750-е гг. комических опер Латиллу (рис. 4), непосредственного

² Перевод О. Седаковой.



Рис. 1. Томмазо Бернардо Гаффи (1667—1744). Худ. Пьер Леоне Гецци



Рис. 2. Джованни Баттиста Бонончини (1670—1747). Худ. Пьер Леоне Гецци



Рис. 3. Франческо Гаспарини (1668—1727). Худ. Пьер Леоне Гецци

предшественника (и дядю) Никколо Пиччини, художник изображает в модном парике «крыло голубя», сидящим за спинетом на фоне разбросанных по полу клавиров. Открытый от усердия рот и мечтательно устремленный вдаль взор свидетельствует о глубоком погружении музыканта в творческий процесс. Его крупный нос и пухлые губы выдают чувствительную натуру, а весь облик создает комический образ оторванного от реалий жизни, « витающего в облаках » артиста.

Среди карикатур Гецци на мастеров первой величины следует отметить знаменитый портрет Антонио Вивальди (рис. 5), где передана его неистощимая жажда жизни и познания. Длинный крючковатый нос и распахнутые как будто от удивления глаза рисуют предприимчивого и авантюрного по своему психологическому складу «рыжего аббата».

Гецци принадлежит и единственное достоверное, несмотря на всю, казалось бы, «облегчен-

ность» жанра карикатуры, изображение Джованни Баттисты Перголези (рис. 6). Дело в том, что образ композитора был значительно романтизирован после его скоростижной кончины в возрасте 26 лет. Слава основоположника жанра итальянской оперы-буффа распространилась по всей Европе в ходе философско-музыковедческой дискуссии о преимуществах итальянской и французской опер (война буфонов). Именно тогда «Служанка-госпожа» Перголези провозглашается «знаменем» нового реалистического искусства. Не дожившего до своего апофеоза неаполитанского композитора, едва успевшего дописать вдохновенную «Stabat mater», идеализировали на протяжении XVIII в. Посмертные портреты Перголези доносят до нас облик рафинированного ангелоподобного юноши с трагическим выражением лица, не имеющий ничего общего с реальным человеком. Эту легенду «разоблачает» прижизненный набросок портрета, выполненный



Рис. 4. Гаэтано Латилла (1711—1788). Худ. Гецци



Рис. 5. Антонио Вивальди (1678—1741). Худ. Гецци



Рис. 6. Джованни Баттиста Перголези (1710—1736). Худ. Гецци



Рис. 7. Метастазιο (справа). Худ. Гецци



Рис. 8. Певец-кастрат Фарфалино (Гиацинто Фонтана). Худ. Гецци



Рис. 9. Певец-кастрат Антонио Мария Бернакки. Худ. Гецци

Гецци в 1734 г., за два года до смерти Перголези, во время визита последнего в Рим. Художник нарисовал с натуры лицо музыканта, а некоторое время спустя воссоздал по памяти его в полный рост. На рисунке мы видим коренастого молодого человека с мясистым курносом носом и толстыми, слегка вывороченными губами; его левая нога короче и тоньше правой, что характерно для больных полиомиелитом. При этом на лице Перголези нет ни тени страдальческого выражения, ставшего общим местом на последующих полотнах, а фигура композитора представляет полную противоположность аристократически хрупкому телосложению, которым его «наделяли» художники в дальнейшем.

Гецци создавал не только иронические портреты своих соотечественников, но и зарубежных композиторов, в тот или иной период жизни оказавшихся в Риме. Португальского композитора и органиста Франсишку Антониу де Альмейду, создателя национальной оперы, художник отрекомендовал в подписи

к портрету как «молодого, но превосходного автора концертов и духовной музыки, поющего с необычайным вкусом». Только по графической работе Гецци можно узнать, как выглядел немецкий композитор, скрипач, органист и дирижер Иоганн Мельхиор Мольтер, в творчестве которого отразились черты барокко и раннего классицизма. В этих рисунках комическое сведено до минимума.

Не обошел вниманием карикатурист и прославленного оперного либреттиста Метастазιο, изобразив его в отроческом возрасте, рядом с богатым римским поэтом и адвокатом Гравиной. Именно Гравине, усыновившему талантливого мальчика, будущий драматург обязан своим классическим образованием, материальным достатком и даже именем (Метастазιο — перевод на греческий его настоящей фамилии Трапасси). Известно, что уже в 10-летнем возрасте Пьетро владел искусством стихотворной импровизации, в 14 написал первую трагедию, а стараниями приемного отца был заботливо введен в



Рис. 10. Певец-кастрат Каффарелли (Гаэтано Майорано). Худ. Гецци.



Рис. 11. Певец-кастрат Фаринелли (Карло Броски). Худ. Гецци.



Рис. 12. Фаринелли (Карло Броски) в женском платье. Худ. Гецци.



Рис. 13. Певец-кастрат Фаринелли (Карло Броски). Худ. Дзанетти



Рис. 14. Певец-кастрат Антонио Мария Бернакки. Худ. Дзанетти



Рис. 15. Певец-кастрат Валентино Урбани. Худ. Дзанетти.

круг идей раннего Просвещения. Время становления оперного поэта, преджившего впоследствии удобную схему музыкального спектакля, и запечатлено на рисунке Гецци. Комический эффект возникает от контраста между высокой сухопарой фигурой Гравины, выписанной с нарочитой прямолинейностью, и низкорослым юным дарованием, изогнувшимся в жеманном жесте (рис. 7).

Как видим, при акцентировании внешних особенностей, Гецци, тем не менее, стремится к психологической достоверности, точному отображению характера героя, раскрытию его внутреннего мира. Автору удается избежать уничтожающей критики и гротеска, его взгляд на музыкантов полон мягкого юмора и доброй усмешки.

Более язвительно художник настроен к певцам-кастратам, находившихся в то время на вершине вокально-исполнительского искусства: Бернакки (рис. 9), Каффарелли (рис. 10), Фарфалино (рис. 8). В их портретах с отчетливостью выявляются изъяны внешности сопранистов, отличавшихся, по свидетельствам современников, тучностью, нескладностью, непомерно высоким ростом. «Едва ли не все сопранисты становятся огромными и жирными, как каплуны: губы, зады, плечи, груди и шеи у них круглые и пышные, словно у женщин... просто поражаешься, когда этакий колосс вдруг заговаривает тонким, почти детским, голосом» [2, 24]. Противоречивое впечатление усиливалось, если кастраты играли в операх женские роли, оказываясь на голову выше партнеров-мужчин. Многие певцы этого амплу выделялись тщеславием, склочным характером, страдали невротическими расстройствами, плели интриги. Неслучайно на карикатурах Гецци они имеют крайне непривлекательный вид, сочетая в себе мужские и женские, детские и старческие черты. Даже когда Гецци рисует безупречно красивого и воспитанного Фаринелли, он намеренно «снижает» его образ (рис. 11, 12), сохраняя при этом основные пропорции тела. Двойственность природного «я», отталкивающая противоестественность

особенно бросается в глаза на портрете, где певец облачен в женское платье. На голове у него — замысловатая прическа, в руках — веер. Как указывает Оксана Чурюканова, художник изобразил здесь Фаринелли в роли королевы Береники из оперы «Фарнак» Винчи, которую сопранист исполнил на сцене римского театра в 1724 году. И хотя певцу на тот момент было всего 19 лет, Гецци увидел его «с морщинистыми руками, деформированным профилем и безжалостно старым». Вероятно, за этим кроется в целом отношение общества к кастратам, в котором смешивались разнородные чувства: восхищение, любопытство, жалость, презрение, отвращение и осуждение.

Фаринелли стал также героем карикатур венецианского писателя, коллекционера и графика Антонио Марии Дзанетти (1680—1767). Певца Дзанетти нарисовал «в профиль, сделав акцент на высокий рост, а также выступающую верхнюю губу» [8], (рис. 13). В другой раз художник подчеркнул несоответствие между вытянутым туловищем с длинными конечностями (рост певца равнялся 190 см.) и венчающей его маленькой головой. Дзанетти значительно расширяет галерею портретов певцов-кастратов, среди которых появляются Сенезино (Франческо Бернарди), Николино (Николо Гримальди), Джидзиелло (Джоаккино Конти), Валентино Урбани (рис. 15), Андреа Пачини, «кастрат Петра Великого» Филиппо Балатри¹. Многие из них предстают на рисунках в роскошных нарядах, дополненных причудливыми головными уборами с плюмажем, нарядными туфлями на каблуках, со шпагой или саблей на боку. Именно так — как райские птицы в экзотическом оперении — и выглядели кастраты, питая слабость ко всему яркому и эффектному. На одной из карикатур разряженный в пух и прах Каффарелли (Гэтано Майорано) изображен переносящим на спине венецианский театр Сан-Джованни-Кризостомо (рис. 16), ибо после того, как певец завершал свою

¹ В период с 1699 по 1701 годы Филиппо Балатри находился в России.



Рис. 16. Певец-кастрат Каффарелли. Худ. Дзанетти



Рис. 17. Певица Франческа Ванини-Боски. Худ. Дзанетти



Рис. 18. Певец Джузеппе Мария Боски (бас). Худ. Дзанетти

арию, театр быстро пустел. Неоднократно рисовал Дзанетти и Антонио Марию Бернакки: с необъятным животом и тощими ножками (рис. 14); опутывающим сетью вылетающих из его раскрытого рта фиоритур архитектурные сооружения Венеции¹. Каждая деталь рисунка неслучайна: Бернакки славился искусством импровизации и умением обильно, порой даже чрезмерно, украшать исполняемые мелодии мелизмами.

Лаконичными, но выразительными штрихами Дзанетти рисует примадонн: непревзойденную Фаустину Бордони-Хассе, голосистых, но некрасивых Анну Марию Страда дель По, Франческу Ванини-Боски (рис. 17), Маргариту Дурастанти, Антонию Маргериту Мериги. В шаржах на певцов-тенора Аннибале Пио Фабри, басов Джузеппе Ма-

риу Боски (рис. 18), игравшего злодеев и тиранов, Антонио Франческо Карли, запомнившегося в партии Клавдия в опере «Агриппина» Генделя — художнику удается передать самую суть сценического типажа. Названные певцы блистали сначала в итальянских театрах, а потом перебрались Лондон, где оказались втянуты в ожесточенное противостояние «Оперы знати» и Королевской академии музыки.

С течением времени «портретный жанр» теснят в музыкальных карикатурах сценки, живо раскрывающие мир театрального закулисья. На одной из них, принадлежащей французскому граверу и акварелисту Жозефу Гупи, изображены низенькая Франческа Куццони и долговязый Фаринелли в образе Арбаче со свисающими цепями² из поставленной с триумфом в Лондоне оперы «Артаксеркс» Винчи (рис. 19). За спинами артистов — повергнутый в отчаяние импресарио Джон Джеймс Хайдеггер (по другой версии — сам Гендель):



Рис. 19. Франческа Куццони, Фаринелли и импресарио Джон Джеймс Хайдеггер. Худ. Жозеф Гупи



Рис. 20. Сенезино, Куццони и Гаэтано Беренштадт. Худ. англ. школы, предположительно Уильям Хогарт

¹ В дальнейшем такой прием будет взят на вооружение карикатуристами.

² Как указывает Патрик Барбье, кастраты «часто требовали, чтобы их заковали в цепи, даже если к действую это отношения не имело, — просто им нравилось размахивать этими цепями, добавляя зрелищу пафоса и прямо-таки ошеломляя публику эмоциональным напором» [2, с. 89].



Рис. 21. Певец-кастрат Николينو (Николо Гримальди) и Бекеретта (Лючия Факинелли). Худ. Дзанетти

успех спектакля и переметнувшихся из его театра к конкурентам солистов ведет к неминуемому краху заведения.

Куццони, известная в равной степени своим нежным голосом, блестящей вокальной техникой и скандальным нравом, тоже неоднократно становилась объектом сатирического изображения. Так, на английской гравюре (предположительно Уильяма Хогарта) мы видим ее в генделевском «Флавии» в окружении двух кастратов: Сенезино и Гаэтано Беренштадта (рис. 20). На карикатуре Дзанетти она выступает вместе с Николينو, вынужденным согнуться в три погибели, чтобы дотянуться до партнерши. На более поздней по времени карикатуре Ральфа Брюса воссоздается факт из периода сотрудничества Куццони с Генделем: когда примадонна не пожелала исполнять арию из «Оттона»



Рис. 23. Очаровательное животное. Анонимный художник



Рис. 22. Сенезино и Фаустина. Худ. Марко Риччи

так, как задумал композитор, Гендель пообещал выбросить ее в окно.

На рисунках Дзанетти и Риччи показаны еще диалогические сцены с участием кастратов и певиц: Сенезино и Фаустины (рис. 22), Николينو и Бекеретты (рис. 21). Комическое достигается здесь за счет противопоставления объемов: высокое-низкое, толстое-тонкое, а также педальирования присутствующих кастратам неповоротливости и антиартистичности. Таким образом, карикатуры вносили свою лепту в обсуждение достоинств и недостатков ведущих исполнителей эпохи, участвовали в их «раскрутке» и формировании общественного мнения. Они отображали реальное положение дел в музыкальном театре, где диктат певцов (примадонн и кастратов) принял поистине угрожающие масштабы.

На многих карикатурах XVIII в. явно или незримо присутствует Георг Фридрих Гендель, знаменуя собой столкновение разных стилей и национальных школ, художественных и политических интересов. Они доносят до нас драматичные отношения композиторов и исполнителей, творцов и власть предержащих, беспощадную борьбу театральных антреприз за внимание публики. Порой художники создавали весьма нелюбимые портреты композитора,



Рис. 24. Гравюра «В богемном окружении» из цикла «Карьера мота». Худ. Уильям Хогарт



Рис. 25. Карикатуры на публику фестиваля памяти Генделя, проводившегося в Вестминстерском аббатстве в 1784 г.

утрируя его могучий аппетит, пристрастие к спиртному и тучность¹. Так, Жозеф Гупи вывел Генделя в карикатуре «Очаровательное животное» со свинным рылом, играющим на органе, увешанном дичью. Стулом композитору служит перевернутый бочонок с вином, из которого вот-вот заструится живительная влага. На полу, вперемежку с музыкальными инструментами, рассыпаны остатки пищи. Прямо на голове композитора устроилась сова, уродливый карлик услужливо предлагает композитору посмотреться в зеркало. В комнате мы также видим гарцующего коня, свинью, прячущегося под полкой халата Генделя кота. Беспорядок, неопрятность и обжорство подаются как жизненное кредо композитора, производя удручающее впечатление. Илиас Криссошойдис указывает, что поводом к созданию карикатуры стал не только растиражированный в прессе факт утаивания Генделем от приглашенного на ужин друга-художника деликатесов, но и ссора музыканта с принцем Уэльским Фредериком [10]. Последний прибегнул к посредничеству Гупи в переговорах с композитором, чтобы заручиться его согласием на сотрудничество с театром Хеймаркет, однако, безуспешно. Желая проучить Генделя и успокоить уязвленную монаршью гордость, Гупи создает весьма оскорбительную карикатуру, в которой композитор показан теряющим человеческий облик и уклоняющимся от общения с себе подобными. Именно стремление композитора дистанцироваться от людей и служит, по мысли Криссошойдиса, истинной целью нападок Гупи. Надпись на ленте под ногой Генделя косвенно свидетельствует об утрате им одного из своих денежных пособий. В дальнейшем этот сюжет получил продолжение в многочисленных вариантах (среди которых были как работы самого художника, так и анонимные описи), где менялось расположение главного героя (слева и справа), вводились новые персонажи (ревущий

¹ Вот как описывает композитора Ромен Роллан: «Его называли большим медведем. Он был гигантского роста, широк, дороден; большие руки, большие ноги, огромные предплечья и бедра. Его руки были так жирны, что кости исчезали среди мяса, и образовывались ямки... У него было длинное лошадиное лицо, с годами сделавшееся бычьим и утопавшее в жире, с двойными щеками, тройным подбородком, толстым, большим, прямым носом, с красными длинными ушами» [6].

осел), а антураж дополнялся бутылками, кастрюлями, кулками с едой (рис. 23).

Генделя, «своего извечного конкурента по славе в артистическом мире Англии того времени», изобразил Хогарт, по мнению А. Е. Майкапара, на второй гравюре «В богемном окружении» из цикла «Карьера мота»² [4]. Композитор показан со спины за клавиром, в образе учителя музыки, явившегося в компании с другими «прилипалами» предложить услуги богатому наследнику. Язвительный характер гравюры очевиден: алчность и беспринципность «богемы», пытающейся урвать свою долю в процессе растраты состояния героя Тома Рейкуэлла, не знает границ (рис. 24).

По гравюрам можно составить впечатление о восприятии музыки Генделя в Англии в конце XVIII в. Так, неизвестный автор пишет карикатуры на слушателей фестиваля памяти Генделя, проводившегося в Вестминстерском аббатстве с 1784 г. (рис. 25). Грандиозный размах мероприятия, присутствие на концертах разношерстной публики, представляющей всё разнообразие колоритных английских типажей, свидетельствует о высоком статусе Генделя как национального композитора, об объединяющей силе его творчества.

Следующий рисунок подтверждает идею триумфа генделевской музыки, выразившейся в беспрецедентном расширении исполнительского состава: участии хора из 500—4000 человек, введении в оркестр громадных инструментов-монстров, например, барабана мастера Дистина (рис. 26). И хотя сам композитор на первом представлении «Музыки для королевских фейерверков» в 1749 г. использовал 16 больших и 8 малых барабанов и неоднократно высказывал пожелания расширить имевшиеся в его распоряжении исполнительские силы, благодарные потомки в своих деяниях превзошли его самые смелые ожидания. Неслучайно впоследствии Бернард Шоу, признавая, что «для англичан Гендель не просто композитор, но объект культа» сетовал при этом, что «в Англии музыка Генделя умерщвлена гигантоманией» [9].

² По другим предположениям, на гравюре мог быть изображен неаполитанский композитор Никола Порпора, приглашенный в 1729 году в Лондон в качестве дирижера оперного театра.

Английские художники еще не раз обращались к теме музыки, выражая свое ироническое отношение к новинкам музыкально-исторического прогресса. Так, в офорте «Немного музыки или прелести гармонии», созданном в 1810 г., Джеймс Гилрей обыгрывает слово «гармония» в общеэстетическом и музыкально-теоретическом значениях (рис. 27). Здесь показана сцена музицирования в светском салоне. В центре комнаты мужчина играет на флейте, наступив на хвост верещающей собачке. По бокам от него расположились два дуэта. Один из них — толстяк и дама слева — так увлеченно поет по нотам, что не замечает как вспыхивают от пламени свечи перья в прическе певицы. Справа молодая женщина аккомпанирует на клавире вокалисту. Ее лицо искажено гримасой: видимо, извлекаемые аккорды навевают на нее ужас. Тут же маленький мальчик с усердием трубит в рог. Происходящее пугает кога: он забрался на упавшие на пол ноты и круто выгнув спину, добавив свое громкое шипение в общий звуковой хаос («гармонию», по саркастическому утверждению художника). Умиротворенным выглядит только дородный мужчина со сползшим на затылок париком, безмятежно уснувший в кресле.

Итак, XVIII в. можно считать периодом становления сатирической музыкальной иконографии. Именно в это время закладываются основные принципы изображения музыкантов — композиторов, исполнителей. Вначале приоритет имеет портретный жанр, в котором прослеживается большая степень внешнего подобия с прототипом. Комическое достигается благодаря заострению тех или иных черт лица, обнаружению непропорциональности фигуры, утрированию позы персонажа или подчеркиванию вычурности его одеяния. При этом отход от реальных пропорций — минимальный, а отношение художника к своим «моделям» — корректное. Карикатуры Гецци, Дзанетти, Риччи — исток будущих шаржей на музыкантов, гораздо более смело обращающихся с «натурой». В портретах



Рис. 27. Немного музыки, или прелести гармонии.
Худ. Джеймс Гилрей

итальянских мастеров XVIII столетия преобладает юмористический характер отображения явлений. В дальнейшем развитие изомызыкальной карикатуры идет в сторону усиления собственно сатирического, гротескового начала, что заметно уже в работах Хогарта, Гилрея, Гупи. Наряду с портретным жанром в обиход входят динамичные сценки (групповые зарисовки), воссоздающие сложные взаимоотношения создателей музыки, исполнителей, антрепренеров и слушателей. Порой они несут мощный публицистический заряд, имеют остросоциальное значение.

Большинство из рисунков тиражировались в виде литографий, гравюр, офортов и выполняли функцию доступных для всех слоев населения информационных материалов о музыкальном искусстве. Демократичные по характеру изображения, иногда сопровождаемые пространными подписями, были понятны как грамотным, так и неграмотным людям. Направленность на актуальное состояние художественной жизни, отражение реалий настоящего времени с учетом интересов потребителя (публики, читателей) постепенно превращало изосатиру в действенный инструмент нарождающейся музыкальной журналистики.

Литература

1. Аліса в Зазеркальє: Паралельні переклади з коментаріями // Зазеркальє імені Льюїса Керролла / авт. і координатор проекту С. Курий // *Время Z*. — URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2878>
2. Барбье, П. *История кастратов* / П. Барбье; пер. с фр. Е. Рабинович. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. — 304 с.
3. *Краткая энциклопедия карикатуры: из истории юмора и сатиры в графике / Идея книги, текст, подбор иллюстраций, дизайн Д. Н. Москвина.* — Петрозаводск: ИД «Петропресс», 2000. — 208 с.
4. Майкапар, А. Е. У. Хогарт — И. Стравинский. «Похождения повесы»: цикл гравюр и опера / А. Е. Майкапар, // *Искусство*. — 2008. — № 8. — URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200800808>
5. М. И. Глинка: альбом карикатур Н. А. Степанова / ред., вступ. очерк Л. А. Миллер, Т. З. Сквирской. — СПб.: Селеста, 2005. — 42 с., 28 ил.
6. Роллан, Р. *Портрет Генделя* / Р. Роллан // *Музыкально-историческое наследие*. — Т. 3. — М.: Музыка, 1988. — URL: <http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=rolmp03>



Рис. 26. Барабан-монстр работы мастера Дистина на генделевском фестивале

7. Рудакова, Е. Н. Прижизненные изображения Глинки / Е. Н. Рудакова // М. И. Глинка : сб. ст. ; под ред. Е. М. Гордеевой. — М., 1958. — С. 234—314.

8. Чурюканова, О. В. Карло Броски. Фаринелли / О. В. Чурюканова. — URL: <http://www.proza.ru/2015/1/24/644>

9. Шоу, Б. О Генделе и англичанах / Б. Шоу // О музыке ; сост. А. Парин. — М. : Аграф, 2000. — 304 с. — URL:

http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/shaw3_1.htm.

10. Chrissochoidis, I. Handel, Hogarth, Goupy: artistic intersections in early Georgian England / I. Chrissochoidis // *Early Music : Oxford Journals*. — 2009. — Vol. 37, Issue 4. — pp. 577—596. — Doi: 10.1093/em/cap106

11. Grand-Carteret, J. *Richard Wagner en caricatures*. — Paris: Librairie Larousse, [1892]. — 336 p.

Поступила в редакцию 25 января 2016 г.

САФИУЛЛИНА Лилия Гарифулловна, кандидат филологических наук, доцент кафедры музыкального искусства и хореографии, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань). Сфера научных интересов: музыкальная иконография, музыкальная анимация, взаимодействие музыки и литературы, музыкальная культура Татарстана. E-mail: safilili@mail.ru

РАХМАТУЛЛИНА Регина Ринатовна, магистр, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань). Сфера научных интересов: музыкальная иконография, методика преподавания сольфеджио. E-mail: nochkaregi@mail.ru

**Bulletin of the South Ural State University
Series «Social Sciences and the Humanities»
2016, vol. 16, no. 2, pp. 80—89**

DOI: 10.14529/ssh160213

DEVELOPMENT OF MUSICAL SATIRICAL ICONOGRAPHY: BASED ON FOREIGN CARICATURES OF THE XVIII — BEGINNING OF THE XIX CENTURIES

L. G. Safiullina, Kazan (Volga) Federal University, Kazan, Russian Federation, safilili@mail.ru

R. R. Rakhmatullina, Kazan (Volga) Federal University, Kazan, Russian Federation, nochkaregi@mail.ru

Artistic satire constitutes an extensive part of musical iconography. Good-humored and ironical pictures of musicians captured the essential elements of their creative image, as well as represented fights between the music bands. Providing information on prominent performers and composers they shaped public opinion, imprinted aesthetic senses of epochs and exposed the peculiarities of public musical perception. Musical satirical iconography has never been the subject of an independent research. This articles deals with the Italian and English caricatures of the XVIII — beginning of the XIX centuries that refer to the evolution of satirical musical iconography.

Keywords: artistic satire, caricature, sopranists, opera divas, musical iconography.

References

1. Alisa v Zazerkale: Parallelnye perevody s kommentariyami // Zazerkale imeni Lyuisa Kerrolla / Avtor i koordinator proekta S. Kuriy // *Vremya Z* // URL: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2878>

2. Barbier P. *Istoriya kastratov* / Per. s fr. Ye. Rabinovich. — St.-Peterburg: Izd-vo Ivana Limbakha, 2006. — 304 p.

3. *Kratkaya entsiklopediya karikatury: iz istorii yumora i satiry v grafike* / Ideya knigi, tekst, podbor illyustratsiy, dizayn D.N. Moskina. — Petrozavodsk: Petropress, 2000. — 208 p.

4. Майкапар А. Ye. U. Khogart — I. Stravinskiy. «Pokhozhdeniya povesy»: tsikl gravyur i opera // *Iskusstvo*. — 2008. — №8 // URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200800808>

5. M.I. Glinka: albom karikatur N.A. Stepanova / red., vst. ocherk L.A. Miller, T.Z. Skvirskoy. — St.-Peterburg: Selesta, 2005. — 42 p.

6. Rollan R. *Portret Gendelya* // *Muzykalno-istoricheskoe nasledie*. T.3. — Moscow: Muzyka, 1988 // URL: <http://www.oboe.ru/?s=anl&ss=rolmp03>

7. Rudakova Ye. N. *Prizhiznennye izobrazheniya Glinki* // М. И. Глинка: Sb. st. /Pod red. Ye. M. Gordeevoy. Moscow, 1958. — pp. 234-314.

8. Churyukanova O.V. *Karlo Broski. Farinelli* // URL: <http://www.proza.ru/2015/01/24/644>

9. Shaw B. *O Gendele i anglichanakh* // *O muzyke* / Sost. A. Parin. — Moscow: Agraf, 2000. — 304 p.

10. Chrissochoidis, I. Handel, Hogarth, Goupy: artistic intersections in early Georgian England // *Early Music: Oxford Journals*. — 2009. — Volume 37, Issue 4. — pp. 577-596. — Doi: 10.1093/em/cap106

11. Grand-Carteret, J. *Richard Wagner en caricatures*. — Paris: Librairie Larousse, [1892]. — 336 p.

Received 25 January 2016 g.