

Поднимаясь над былью и преображая канон: творчество Валентины Бэттлер

«„Симфонические танцы“ — это своего рода закодированный итог жизни и одновременно завещание Сергея Рахманинова, а может быть, и некое предсказание, запечатленное в музыкальных образах».

«Однажды, увидев китайские свитки в доме одного из моих учеников, я физически почувствовала, что мое тело вибрирует, когда я проходила мимо них. Каждый раз я мчалась в этот дом, чтобы... почувствовать странное влечение. Это было абсолютно похоже на любовь».

Эти специфические заявления Валентины Бэттлер наводят на мысль, что она говорит об особенностях синестезии (восприятия), а также о факторе воздействия искусства и культуры Китая и Японии в их широком эстетическом контексте, главным результатом чего стало утонченное понимание как этих культурных различий, так и их тематической целостности.

Подобно подлинной китайской и японской живописи, работы Бэттлер в своей эстетической основе имеют каллиграфию и линию. Исторически каллиграфия возникла из образцов прописей и их различных стилей, что в последующем привело к появлению пространственных композиций и композиционных критериев, выражаясь в еще более усложненных мазках кистью. Начиная с династии Хань (206 г. до н.э.—220 г. н.э.) живопись стала главным видом изобразительного искусства в Китае, хотя в отличие от наиболее почитаемой в то время литературной культуры приняла декоративные и иносказательные формы.

Несмотря на различия тематик, все композиции художницы выполнены на высококачественной бумаге «сюань» — долговечной, эластичной, плотной по текстуре и белой. Появление этой бумаги, изготовленной из сандаловой древесины и бамбуковой целлюлозы, связывают по времени с династией Тан (618–906). Традиционно оформляемая в черную рамку (то, что продолжает использовать Бэттлер), она получила свое название от древнего южного округа Сюань провинции Аньхой, где ее производят уже тысячу лет, хотя в настоящее время главной базой изготовления этой традиционной бумаги является округ Цзинсянь. Согласно обычаю, «сюаньская» бумага входит в число «четырех сокровищ ученого человека»; остальные три — это кисть для письма и рисования, брусок туши и каменная тушечница.

Хотя работы Бэттлер стилизованы и имеют в своей основе реальность, ее творчество ни в коем случае не является просто повествованием или пересказом сюжетов в традиционном понимании, а имеет очень четкую концентрацию на главной мысли, лейтмотиве и форме их выражения, — это то, на чем свыше 5 тыс. лет основывалась эстетическая практика Китая. Представленные в книге работы выполнены кистью, тушью и акварелью и объединены во впечатляющий сплав музыки, поэзии и композиции либо напрямую, через конкретные названия музыкальных произведений, как в случае с серией картин к симфоническому сочинению Рахманинова, или через воспроизведение каллиграфии, пейзажных мотивов и образных композиций из Китая или Японии. В некоторых работах

используется эффект мрамора, что тонким образом отсылает к печатной иконографии японских комиксов-*манга* — явление, допускающее сочетание разнообразных более современных средств выражения.

Наряду с другими работами в книге представлены пятнадцать картин художницы, объединенные в серию под названием «Над былью», где множество тем слиты в визуальную и поэтическую интерпретацию «Симфонических танцев» (ор. 45) Сергея Рахманинова (1873–1943) — последнее завершённое сочинение русского композитора, дирижера и пианиста.

Профессиональная пианистка по образованию и выпускница Санкт-Петербургской консерватории, Валентина Бэттлер перевоплощает Рахманиновское произведение в визуальную сюиту, которая изначально была названа композитором «Фантастические танцы», в трех частях «День», «Сумерки» и «Полночь». Фантасмагорический символизм разнообразных художественных образов картин отражает танцевальный стиль этой Рахманиновской партитуры и ведет к раскрытию композиторской задумки хореографического воплощения этих трех частей как единого и неделимого целого.

Бэттлер характеризует форму этой композиции не только как «сопричастие» или «соединение» с произведением композитора, жившего последние свои годы в Америке, но и как осознание и воскрешение в памяти образов мук и страданий в Аду, навеянных «Божественной комедией» Данте. На эти темы намекают фатализм и лиризм самой последней крупной работы Рахманинова, которая опосредованно отсылает к образности «*Dies irae, dies illa*» («день гнева и день скорби») из Латинской заупокойной мессы. Этот апокалипсис явно выявлен в диптихе *Часть III (8) «Ад»* и *Часть III (10) «Ад»* — в вихрящейся демонической фантасмагории, где трубы и колокола Страшного суда созывают живых и мертвых.

В *Частии II «Искушение»* изображена безвольная и изогнутая дугой в фантастическом арабеске женщина, заключенная в демонические объятия, в намеренном противовесе вихрю в центре композиции. В другой картине этой же серии, *Часть III (13) «Ад»*, представлен еще один демонический образ из преисподней; вооруженный, возможно, церемониальной судебной булавой, субъект указывает на нас, напоминая: помни о смерти (*memento mori*). Эти образы использованы в картинах не в их каноническом значении о вечности и бренности, а расшифровываются как то, **что** можно представить (и почувствовать) через зрительные образы в сопровождающей Рахманиновской партитуре. Эта задумка с виртуозностью выявлена и в поэтическом сопровождении всех работ этой композиции Валентины Бэттлер.

Подобная транспозиция, перемещение тем из музыкальных сочинений в визуальную интерпретацию, традиционно и фактически работает в обоих направлениях. Как отмечает Питер Верго (Peter Vergo) в недавно изданной монографии «Музыка живописи», симфоническая поэма Рахманинова «Остров мертвых» (1909) была создана под влиянием одноименной картины Арнольда Беклина (Arnold Böcklin) *Die Toteninsel* (с. 1880-6). Верго считает, что эта картина напрямую или опосредованно была истоком не менее десятка музыкальных

композиций — от Макса Регера (Max Reger, 1873–1916) до Феликса Войрша (Felix Woerich, 1860–1944)¹. Серия картин Бэттлер представляет собой обновленное современное погружение в тему не с точки зрения экзистенциальности «последних новшеств», а как реприза, имеющая возвратно-поступательное взаимодействие музыки и живописи еще со времен авангардного модернизма. Другой пример такой ассоциации — композиция «Лебединое озеро»; это не просто продолжение темы, связанной с балетом Петра Чайковского, премьеры которого состоялась в Москве в Большом театре в 1877 г, но и периодически повторяющаяся тема лебедя как лирического символа в финском, норвежском и русском фольклоре, а также в классической греческой мифологии.

Взаимодействие между визуальными образами и музыкой, упомянутое выше, достаточно конструктивно проявилось во многих работах хорошо известных художников. Такие разные художники, как Джеймс Макнил Уистлер, Эдвард Мунк, Василий Кандинский, Михаил Матюшин, Луиджи Россоло и Мерет Оппенхайм, по-разному выявляли звуковые соответствия в художественной палитре, инсталляциях, фотографиях и иных исполнениях. Работа Кандинского «О духовном в искусстве» (1910) стала знаковым манифестом, в котором не только исследованы аспекты синестезии и эстетической практики, но и определена особая культурная восприимчивость новой эпохи. Последующие эксперименты Пауля Клее, Ива Кляйна и Джона Кейджа предлагали иной сплав, даже разрушительный с какой-то точки зрения, когда они различными способами вплавляли в действие атональность, классическую музыку и даже тишину (символическим образцом последнего вида эксперимента является композиция в трех частях «4'33''» Кейджа).

Бэттлер в других работах тушью на бумаге, таких как «Скакун» и «Цель», создает драматичные и воинственные образы гонок на колесницах и охоты. Работы исполнены так, что иконографически ясная тема только обозначается: в «Цели» показаны охотник и его лук, а не добыча и дистанция, которую стрела должна преодолеть до цели. Аналогично и в «Скакуне»: вставший на дыбы конь, привязанный к колесу колесницы, дает понятие о внутренней силе этого образа, а нам оставляется возможность дополнить содержание своим мысленным взором.

В иных композициях человеческие образы встроены в формат вихрящихся линий и сфумато-эффектов — прием, который Бэттлер применяет, в частности, в серии работ «Над быльем».

Так, в картине «Танец» Бэттлер использует ритуально выразительную оболочку социальной среды, маскирующую свою истинную суть, что обычно понимается под определением «Дионисийская персона». В работе «Розово-голубой Париж» действие сдвигается в среду французского города, с намеком на стильный полумир: одинокая женская фигура сидит в кафе за маленьким столиком с элегантно мундштуком в руке, магнетизируя своей отрешенной, холодной утонченностью. В то же время в работе «Времена года. Лето» конкретный смысл не обозначен явно,

¹ *Vergo P. The Music of Painting. Phaidon, 2010, p. 99–100.*

но главный штрих — полулежачая фигура — это хорошо известный по западным критериям пасторальный мотив.

В более традиционно представленных образах в картинах «Японский сад» и «Мир иной» сфумато-эффекты и японская техника *suminagashi* переплетаются с естественной тематикой композиций. В «Японском саде» — это специфический вид цветения вишни и сливы, что дает завуалированный намек на пейзажные традиции прошлого, ассоциируемые с работами Хуа Йена (Hua Yen, 1682–1755) и Гао Ци-пэя (Kao Ch'i-p'ei, 1672–1754). Оба художника писали тушью на бумаге и на свитках, а последний использовал в качестве пера специально отращенный ноготь². Символизм картины «Мир иной» более трудноуловимый: японская женщина в традиционной одежде, в задумчивой позе, окружена абстрактным сфумато-эффектом, что можно интерпретировать как внутреннее созерцание иной формы бытия.

Другие композиции Бэттлер тушью и акварелью на бумаге «сюань» возрождают образцы флоры и фауны, имеющие графическую, историческую и культурную коннотацию в китайской и японской культурах. В выставочных каталогах Бэттлер «Симфония туши» (Stella Art Gallery, Paris, 2006), «Рифмы и образы» (Центральный дом художника, Москва, 2003) и «Это — душа моя» (Москва, 2000) помещены воспринимающиеся как естественные для художника, носящего китайское имя Ван Люши (Wang Liushi), образно переосмысленные традиционные пейзажные мотивы и идеи в виде оживающих в памяти изображений птиц, цветов и плакучих ив, изображения которых сопровождаются стихами в стиле «ши» или афоризмами.

Такие композиции, выполненные кистью, тушью и акварелью, как «На закате», «Зимняя сказка» и «Хризантема» абсолютно по-иному воспроизводят хрестоматийные мотивы. В азиатских культурах хризантема считается благородным цветком, который традиционно означает радость, долгую жизнь и удачу (к слову, она является также официальным цветком города Чикаго). В японской культуре хризантема ассоциируется с ежегодным «Фестивалем счастья», ее раскрывающиеся лепестки считаются образцом совершенной формы. Возможно, преднамеренное обращение к этой теме может означать некие исторические связи, исходный смысл которых отражен у Кун-цзы (более известным под именем Конфуций) — как символ сосредоточенности и образованности. А во впечатляющем сюжете картины «На закате» изображен либо поединок, либо единение журавлей — тема, имеющая символический смысл как знак благополучия и плодovitости.

В других работах, например «Бамбук», Бэттлер возвращается к очень традиционному мотиву. Символическое изображение бамбука у воды (бамбук традиционно ассоциируется с мужской силой) стало самым распространенным сюжетом в китайской пейзажной живописи. Наряду с хризантемой, цветущей

² Tregear M. Chinese Art. Thames & Hudson, 1987, p. 187.

сливой и орхидеей бамбук включен в число «четырех благородных растений». Вечнозеленый и податливый, бамбук ценили за долговечность, гибкость и возможность его практического применения в дизайне и в ремеслах.

Согласно Крейгу Клунасу (Craig Clunas), изображение бамбука в живописи прослеживается уже в работах Гуаня Даошена (1262–1319), который этот мотив использовал в широком иносказательном значении. Согласно одной легенде, слезы мифического мудреца императора Шуня упали на бамбуковые заросли по берегам реки Сян, когда он увидел, что его жены бросаются в реку, услышав о его кончине³. С тех пор мотив бамбука часто ассоциируется с супружеской верностью, хотя художники и каллиграфы могут в своих работах вкладывать в этот сюжет и другой смысл.

Значительно более декоративны «Одиночество», «Павлин» и «Зимняя сказка», они исполнены кистью и тушью с применением красок, которые оживляют изображение и придают работам особый настрой. Здесь Бэттлер изображает животных и природу, как, например, в картине «Одиночество», где подчеркивает ассоциативный смысл образа голой ветки и одинокой птицы зимой. При таких композиционных приемах зритель специально ограничивается в свободной интерпретации сюжета, которая иначе могла бы зависеть от широкого или иного скрытого смысла.

Как и в случае с классической модернистской живописью, нас вынуждают еще раз обратить внимание на линию, цвет и усложнение формы. И хотя в картине «На закате» ее тема легко считывается сразу, однако выявление образа столь сильно, что делает изображение в конечном счете почти абстрактным по исполнению. Несмотря на то что в изображении использовано частичное обрамление из ветвей и листьев, тем не менее намеренно оставлена пространственная многозначность, и зритель остается в этом неограниченном пространстве глубины и перспективы разворачивающегося сюжета. Подобно тому, как это происходит в модернистской живописи, нам фактически напоминают, что это в меньшей мере просто выдумка, но глубокая материальность как самого образа, так и процесса его создания.

В своей статье-манифесте «Что такое современное искусство?» (перевод П. Сорокина, 2011) Бэттлер привлекает внимание к тому, что нужно понимать под специфичностью, особенностью искусства Китая: это важнейшая роль копирования и сохранения самого метода; уважение к мастерам-классикам и тонкая взаимозависимость сути образа и его выражения в рамках более широкой философии и космологии, фактически абсолютно далекой от интересов западного модернизма. Как она отмечает в своем эссе, копирование с давних пор является

одним из основополагающих, исторических принципов китайской эстетической практики:

³ Clunas C. Art in China (Oxford History of Art). Oxford, 1992, p. 148.

«Эти копии всегда считаются подлинниками, поскольку, скопировав что-то у классика, художник понял смысл мазка, суть того, что сказал своей работой предшественник. А само прикосновение — штрих, так сказать: сила нажима, толщина, полетность, изогнутость, густота туши, ритмичность и пр. и пр. и есть суть характера изображаемого предмета. Его язык»⁴.

Данное высказывание отсылает нас к трактату «Шесть законов» (или «Классификации древних художников»), которые сформулировал Се Хэ (Xie He). Туда включены: энергия *ци*, техника использования материалов, взаимопереплетение субъекта и объекта, наложение красок, расположение образов в пространстве темы и важнейшая роль копирования образцов⁵.

Хотя, такие исследователи, как Клунас, отмечали сомнительность этого текста, однако важность копирования и попытки сформулировать живописную технику как метод проходят постоянной нитью на протяжении уже свыше 5 тыс. лет истории искусства континентального Китая. Сама огромность протяжения этого времени создала тенденцию к усилению значения отождествления преемственности и последовательности с принятием и корректировкой жанров, возникавших при смене династий, культуры взаимодействий и капризов придворной моды.

Валентина Бэттлер использует в своей эстетике различные диапазоны. В одних случаях композиции, выполненные кистью и тушью, подчинены элегантному и аккуратному следованию образцам канонов классического исполнения, о которых уже упоминалось. В этих случаях она восстанавливает традицию, очерченную как целостность, как канон. В других ее композициях появляются иная образность и творческие нюансы. Это подобно тому, как аудитория, слушающая атональную партитуру или свободные джазовые секвенции, вдруг чувствует и видит разворачивающуюся виртуозную музыкальную импровизацию, в которой время от времени меняется основная тональность.

Грэнт Пук

Старший преподаватель истории и философии искусства
Университета графства Кент, Великобритания,
член Королевского общества искусств

⁴ Battler V. What is Modern Art. Transl. by P.Sorokin. N/Y., 2011.

⁵ Clunas C. Op. cit., p. 46.