

УДК: 73/76:792.8

ББК: 85.103(2)1+85.335.42 (2)

А43

DOI: 10.18688/aa200–2–23

Л. В. Никифорова

## Боги в облаках: «эстетика картины» и балет екатерининской эпохи

Театральное и изобразительное искусства в XVIII в. существовали с оглядкой друг на друга. Со стороны исследователей театра такое взаимовлияние получило название «эстетика картины», под чем понимается ориентация театральной мизансцены на конкретное или воображаемое живописное полотно, ориентация пластики и мимики актёра на произведения скульптуры или живописи, а также общий принцип видения сценического действия как смены картин [18, с. 138]. «Эстетика картины» — основной принцип дорежиссёрского театра, раскрывающий процессы взаимодействия видов искусства в эпоху *ut pictura poesis*, когда границы между ними ещё не были вполне проблематизированы, а подражание полагалось существом искусства.

Важнейшим этапом «эстетики картины» является XVIII век, когда происходит канонизация подхода и разворачивается широкая сценическая практика [25]. «Эстетике картины» в полной мере подчинены принципы сочинения балетов и актёрское мастерство танцовщиков. Ж.-Ж. Новерр, теоретик и один из реформаторов балета, называл сцену полотном, а балетмейстера — художником, наносящим краски на холст [16, с. 138–139]; Гаспаро Анджолини, ещё один реформатор балета, советовал балетмейстерам учиться у Фидия и Тициана [1, с. 3]. Последователь и ученик Новерра Ш.-Л. Дидло, следуя идеям учителя, называл балет «живой картиной страстей, нравов, обычаев и костюмов всех народов земли» [цит. по: 7, с. 381] и советовал танцовщикам подражать хорошей картине или статуе, поскольку «те, в свою очередь, подражают природе во всей анатомической строгости» [цит. по: 7, с. 385].

Новерр никогда в России не был, но здесь работали его непосредственные ученики, один из которых — Шарль Ле Пик — издал в России теоретический труд Новерра «Письма о танце и балете» (1803, на франц.). Г. Хильфердинг, Г. Анджолини, И. Вальберх, А. Глушковский, Ш.-Л. Дидло — крупнейшие российские хореографы предромантического балета — создавали и развивали жанр *ballet d'action*. На русский это переводят как действенный балет — «спектакль с логически последовательной и стройной драматургией, воплощённой выразительными средствами пантомимы и танца» [12, с. 12]. Это важный этап в истории балета и театра, поскольку в жанре *ballet d'action* танцевальный спектакль приобрёл форму самостоятельного театрального зрелища. Но это ещё не тот спектакль, который мы сегодня привычно идентифицируем как балет. Э. Най замечал, что для XVIII в. *ballet d'action* был современным искусством — не очень понятным, даже шокирующим. «Это было бессловесное представление длительностью

около часа на темы знаменитых произведений литературы и драмы, но не на городских ярмарках, где гротескная пантомима была привычна, а на уважаемых театральных сценах. Музыка была сложной, не всегда мелодичной, а короткие танцевальные эпизоды не давали зрителю отдохнуть от усилий, которые нужны были для понимания мимических сцен» [27, р. 1]. В России второй половины XVIII в. такие балеты назывались пантомимными или героико-пантомимными, что подчёркивает роль пантомимы, а не собственно танца в пластическом решении спектакля.

Мастерству поз и мимики артисты и балетмейстеры учились не только у драматических актёров (точнее, вместе с ними, поскольку обучение будущих актёров драматического театра, оперы и балета в XVIII в. не разделялось), но и у живописи. Наблюдение за игрой драматического актёра было кратким и преходящим впечатлением, с живописным полотном (или гравюрой) можно было сверяться вновь и вновь. Для серьёзного танца и создания больших исторических сцен Новерр рекомендовал внимательно изучить картины Ш. Лебрена, А.-Ф. ван дер Мейлена [16, с. 174], Ж.-Б. ван Лоо, для деми-характерного танца — картины Ф. Буше, для комического — Д. Тенирса [16, с. 276]. Эти конвенции разделялись и зрителями: так, Ф. Туманский называет постановку сельского праздника в Кускове зрелищем, достойным кисти Рубенса [21, с. 505–506].

Постановщики действенного балета часто использовали трагедийные сюжеты. Среди самых известных, не сходящих с российской сцены вплоть до 1830-х гг. — «Медея и Ясон» (1789, Ш. Ле Пик по Новерру) и «Оставленная Дидона» (1766, Г. Анджолини; 1792, Ш. Ле Пик). Право балета на изображение кровавых сцен и ужасных смертей Новерр также защищал ссылкой на опыт живописи, которая «может изображать чуму Св. Рока, избиение младенцев, Варфоломеевскую ночь» [16, с. 320]. Описывая балет почти кинематографически, как сменяющие друг друга картины, он сравнивал его с живописной серией «наподобие Люксембургской галереи, написанной Рубенсом» [16, с. 176].

Метасюжетом балетного дискурса предромантической эпохи можно считать миф о Пигмалионе — своеобразный ключ к пониманию балета как оживающих на глазах у зрителя картин или скульптур. Новерр прямо называл балетмейстера Пигмалионом, жаждущим оживить прекрасную статую — танец [16, с. 202].

Образ оживающей статуи или картины был чрезвычайно популярен на сцене XVIII в. Достаточно вспомнить, что на сюжет о Пигмалионе создавались оперы и балеты крупнейшими европейскими композиторами XVIII в. — Ж.-Ф. Рамо, И. Бенда, Л. Керубини, Г. Доницетти. Одноактная пьеса Ж.-Ж. Руссо, положенная на музыку О. Куанье, стала первым образцом новаторского жанра мелодрамы [13]. Российским зрителям был знаком балет «Пигмалион, или Оживлённая статуя» (Ф. Гильфердинг; 1763). Исследователями не раз отмечались предромантические интенции этого сюжета: оживающая статуя как метафора самосознания личности [14], предвосхищение идеализации женщины в романтическом балете, а также становление новых форм патриархального контроля [26]. И всё же репрезентация театра как оживающего произведения изобразительного искусства — прямая функция этого сюжета.

Мотив ожившей статуи или, наоборот, окаменения, превращения танцовщика в статую нередко служил действенным драматургическим приёмом. В исключительно популярной, поставленной во многих театрах комической опере «Говорящая карти-

на» (композитор А. Гретри, 1770-е — французская группа, 1780 — русская) оживает портрет старика Кассандра, чтобы дать согласие на брак. В балете «Сражение любви и разума» (1763, Ф. Гильфердинг) меняются местами две Флоры — донна Флора, любви которой добивается герой, и статуя богини весны [4, с. 15–16]. Аналогичным образом в балете «Отмщающий бог любви», включённом в оперу «Олимпиада» (1762, Ф. Гильфердинг), появляются два Купидона — сам бог любви и его статуя [17, с. 78–79]. Но ещё замечательнее финальный аллегорический балет «Олимпиады», где воздвигались «блистающие палаты солнца», внутри которых стояла конная статуя Екатерины II [17, с. 8], при том что сама императрица Екатерина должна была находиться в зале — представление состоялось по случаю тезоименитства императрицы в дни коронационных торжеств. Образ всадницы, вероятно, был инспирирован обстоятельствами переворота, которые, в отличие от своих предшественниц, Екатерина не скрывала, а напротив, подчёркивала и даже превратила в сюжет легитимирующего мифа [15, с. 339–340].

Нередко герои в балетах, падая без чувств, замирали, как Аменаида в балете «Танкред» (1799, Ш. Ле Пик) или Семира в одноимённом балете (1772, Г. Анджелини). «Упадая вне себя», некоторые героини, возможно, застывали в позе, знакомой нам по картине А. Лосенко «Владимир и Рогнеда» (1770, ГРМ).

Мотив оживания многофигурной группы особенно часто встречается в аллегорических представлениях, когда, например, зритель видит фигуру Времени, сидящую на развалинах, вокруг неё гении с атрибутами, а перед ними застывшие в унынии Стихотворство, Музыка, Живопись и Механика — начало представления «Храм общей радости» (1780) по случаю тезоименитства Екатерины II. Это аллегорическая «живая картина», герои которой начинают обмениваться «речами» (пантомима), затем на сцену выходят хоры, славящие императрицу от имени разных народов, а в финале следует «балет жителей счастливых» [23, оборот титула]. В XIX в. аллегорических балетов почти не ставили, но в живых картинах застывали исполнители героических или героико-комических балетов с многофигурными сценами сражений. Так, скажем, в балете «Венгерская хижина» (1817, Ш.-Л. Дидло) солдаты нападают на мятежного графа Рагоцкого, который, защищая жену и сына, храбро сражается. И вот «утомлённые победители, окружённые трупами побеждённых, падают без чувств между ними» [9, с. 11].

Эталон мастерства и театрально-живописного симбиоза в формате оживающих/замирающих картин стал «Последний день Помпеи» К. Брюллова (1833, ГРМ), созданный, как известно, в контексте театральных впечатлений художника. Хваля сцену землетрясения в балете «Кора и Алонзо» (1820, Ш.-Л. Дидло), А. П. Глушковский сожалел, что «балет был сочинён много прежде знаменитой картины, а то Дидло, вероятно, воспользовался бы ею для большего ещё эффекта» [5, с. 338].

Другая сторона взаимодействия театра и изобразительного искусства связана с практикой изображения театральных объектов на живописных полотнах. Пьер Франкастель обратил внимание, что в ренессансной живописи запечатлён реквизит паралитургической драмы — мандорлы, нувопы, повозки, пещеры, драконы, гиганты, с помощью которых художники изображали сцены вознесения на небеса, подвиг святого Георгия, Поклонение волхвов или Рождество. Театральные «машины» в новой живописи выступали «промежуточным слоем реальности» [22, с. 67] или «материаль-

ными объектами концептуального порядка» [22, с. 60]. Они не являются обычными элементами среды и пространства, как поля и горы, деревья и даже городские улицы, но переносятся из сферы ритуала и праздника. Такие объекты, как пишет Франкастель, «вносят священное в жизнь» [22, с. 78] — воплощают в материальных объектах идеи и концепции, в этом случае доктринального характера, в связи с новыми канонизациями или с обсуждениями, как именно вознёсся Христос или Богородица. «Не священные тексты, но мощная и живая в то время традиция паралитургии, как правило, и получила зримые черты в религиозной образности Кватроченто», — подчёркивает Франкастель [22, с. 73–74].

Среди театрального реквизита на ренессансных полотнах — облака из ваты, холста, дерева, маскировавшие в священных представлениях театральные машины, позволявшие святым возноситься над землёй или спускаться с небес. В живописи, овладевшей способами реалистического изображения человека и природы, облака служили сигнальным и одновременно драматическим средством различения небесного и земного регистров [8, с. 104]. Юбер Дамиш, останавливаясь на различных формах переноса театральных облаков на полотна художников, указывает на их важную функцию — облако «как субститут спектакля» [8, с. 126] подчёркивало собственно зрелищные, экспозиционные, а не представительские или ритуальные функции живописи.

В европейском театре Нового времени облака, движущиеся по сцене в разных направлениях, расступающиеся, сгущающиеся, появились в барочной сценографии XVII в. и, несмотря на смену стилей, оставались актуальны и в XVIII в., особенно в мифологических, аллегорических придворных представлениях [3, с. 103]. В сценографии русского театра XVIII в., которая создавалась европейскими мастерами и по европейским образцам, эффекты облаков были весьма востребованы (подробнее о театральных механизмах облаков см. [10, с. 547–560]). Облака служили элементом сценографии *ballet d'action*, который активно осваивал репертуар трагедии: Медея возносила на колеснице, запряжённой драконами и окутанной облаками («Медея и Ясон») [19, с. 12]; темнели небеса, сверкали молнии, и в разбушевавшихся водах показывалось чудовище («Андромеда», 1772, П. Гранже) [6, с. 7]. В аллегорических балетах в облаках пускались на сцену гении с атрибутами, вставали окутанные облаками Парнасы или Олимпы, воздвигались в облаках сверкающие дворцы. В балете «Прибежище добродетели» (1759, сценарий А. П. Сумарокова) на глазах зрителя возникало великолепное здание семи свободных искусств, а в него спускался «Российский орёл, ограждённый толпой гениев в светлых облаках» [20, с. 213]. На окутанный облаками Парнас возвращался Аполлон в аллегорическом балете, включённом в оперу В. Манфредини «Карл Великий» (1763), в облаках двигалась по небесам колесница Феба и сходила Венера (Четвёртый аллегорический балет из оперы «Олимпиада») [17, с. 82].

В российской аллегорической и религиозной живописи, как и в росписи, облака также нередко визуально хранят материальность театрального реквизита так, как описывал эти качества Ю. Дамиш: «предоставляют твердую опору персонажам ... и даже служат арматурой» [8, с. 111]. Ближайшим аналогом облачной театральной сценографии служат декоративные плафоны российских барочных дворцов. Как пишет А. Корндорф, речь идёт «не о стилистическом, а о близнецовом родстве декорационной и декоративной

живописи, картонов для гобеленов и фейерверочных программ, настольных украшений и садовых затей, Торелли с Вигарани, а Вигарани с Лебреном» [11]. И дело не только в том, что одни и те же мастера работали и над театральными заказами, и над декоративными. Существовал определённый словарь образов и фигуративных комплексов (П. Франкастель), к которому обращались все художники, имевшие дело с аллегорией.

Уверенно сидят на облаках Истина и Вера, наблюдающие с высоты, как Пётр I дарует России науки и искусства (Ф. Оттенс, фронтиспис к первому изданию *Memoires du Regne de Pierre Le Grand* Jean Rousset de Missy, Amsterdam, 1725), спокойно лежат на облаках трубящие Славы в «Путешествии Екатерины II по России в 1787 г.» (Неизвестный художник по оригиналу Фердинанда де Мейса. Конец XVIII в., ГИМ, Москва), в «Аллегии на заключение Яского мира» (И. Набгольц, конец XVIII в.). Сидящей Минерве в «Аллегии на основание Академии художеств» (Неизвестный художник, вторая половина 1750-х гг., ГТГ) облака не только составляют прочное основание, но даже заворачиваются в удобный подлокотник. Удобно опирается одним коленом на облако Христос в эскизе А. Лосенко «Скорбящим помощница». Немало театральных облаков в религиозной живописи В. Л. Боровиковского, на некоторых его полотнах святые довольно театрально вplyвают, въезжают на облаке («Святой благоверный Александр Невский», вторая половина 1810-х — 1820-е гг. ГТГ; «Явление Иисуса Христа с Голгофским крестом молящейся Е. Ф. Татариновой», 1821, ГРМ). Очень сценична композиция «Апофеоза Александра I» (В. Нойман, около 1805, ГЭ), где облака выстроены в прочную арку, опирающуюся на твёрдую опору «сцены». Однако это не обязательный приём. Так, трубящая Слава из «Аллегии на императрицу Екатерину II с текстом “Наказа”» (1778, ГЭ) соскользнула бы вниз со своего облака, окажись она в театре, как и ангел, опирающийся на облако лишь локотком, в картине Г. И. Угрюмова «Изгнанная Агарь с малолетним сыном Измаилом в пустыне» (1785, ГРМ).

При этом непросто указать на конкретный пример переноса на живописное полотно театрального реквизита. Но, как кажется, такой пример есть.

В Государственном Эрмитаже хранится «Аллегория побед русского флота в войне с Турцией 1768–1774 гг.» Генриха Бухгольца (1777, холст, масло, 75×127. 2). На полотне представлен вид на Неву, Адмиралтейство и Сенатскую площадь со стороны Васильевского острова. Изображены корабли на стапелях Адмиралтейства по обеим сторонам от коробовской башни со шпилем, украшенным флагами; площадь с Исаакиевским собором (по проекту А. Ринальди, который не был осуществлён) и неверно развернутый Медный всадник — лицом к Сенату, а не к Неве, как он был установлен в 1782 г. По словам Н. Ю. Бахаревой<sup>1</sup>, старшего научного сотрудника Отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа, Бухголец пишет воображаемый Петербург, опираясь не на реальный визуальный опыт, а на модели собора и памятника, выставленные для обозрения публики. Тем не менее вид Петербурга вполне реалистичен, но на него наложена аллегорическая композиция восседающих и возлежащих в облаках богов.

Весь левый угол картины занимает восседающий в плотных облаках Пётр Первый в зелёном мундире Преображенского полка с Андреевской лентой, в наброшенной

<sup>1</sup> Любезно сообщено Н. Ю. Бахаревой в личной беседе.

на одно плечо горностаевой мантии, со звёздчатым нимбом над головой. Его левая рука риторическим указующим жестом обращена к фигуре Хроноса — старика с седой бородой и распростёртыми крыльями, сжимающего в левой руке песочные часы. Хронос, в свою очередь, одной рукой указывает на фигуру Славы в небесах, другой — на Неву и триумфальное шествие по мосту. В отличие от Петра Слава возлежит на более легких, воздушных розоватых облаках, как будто освещённых солнцем. Диагональная аллегорическая композиция завершается в правом верхнем углу полупрозрачным храмом (Славы?), не то испускающим сияние, не то осиянным каким-то неведомым светом. Этот свет и окрашивает розовым фигуру Славы и небеса в правой верхней части картины. Хронос, трубящая Слава и даже Пётр — вполне привычные персонажи аллегорических композиций, встречающиеся во множестве в XVIII в. Причем тут театр?

За семь лет до картины Бухгольца, в сентябре 1770 г., в Петербурге по случаю празднования Чесменской победы был дан пантомимно-аллегорический балет «Новые аргонавты» (Г. Анджолини) [2].

Программа не делит балет на акты, но условно можно разделить его на три части. Первая часть балета представляла Чесменский бой, в котором русские корабли преследовали турецкий флот и загоняли неприятеля в узкую бухту. Затем на глазах у зрителей разыгрывалось сражение флагманского корабля «Святой Евстафий» с турецким флагманским кораблём, тот горел, его горящая мачта поджигала «Святой Евстафий», и оба корабля «с великим треском» взрывались.

Во второй части развёртывалось чествование победителей во главе с «северным Ясоном», в котором зрители должны были угадать Алексея Орлова. Третья часть балета представляла собой эмблематический эпилог: сменяя друг друга, на сцене появлялись пирамида, роstralный столп с орлом российским, вензели Екатерины, Петра Первого и «великого российского флота адмирала» Павла Петровича. Пантомима в балете начиналась ещё в первой части, когда зрители видели на авансцене турок и христианских пленников. Вначале турки кичились своим превосходством, с презрением глядя на неприятеля, и принуждали пленников танцевать, изображая радость. Затем их лица выражали страх, а христианские пленники, напротив, ликовали. Сцена чествования разыгрывалась, судя по всему, также в формате пантомимы.

На первых страницах программы читаем: «Среди огня и дыма в прозрачных облаках виден с одной стороны Пётр I, император всероссийский, ободряющий флот им основанный и вещающий в сердца героев: “Дух мой с Вами”. С другой — Российская Минерва, держащая в щите своём вензоловое имя Екатерины II, самодержицы нашей и как будто вопиющая россиянам: “И моя премудрость с Вами”» [2, с. 9].

На картине Бухгольца Пётр именно так и изображён. Он уверенно сидит подобно Юпитеру (так обычно сидят персонажи на тронах и колесницах), окутанный облаками, написанными густыми белилами и охрой. Именно так в реальности мог выглядеть актёр, исполнявший роль Петра. Причём в картине он, как и в либретто балета, «ободряет» — рядом с Петром изображено согнутое тонкое деревцо с комом земли. Оно не оправдано никакими реалистическими задачами, но представляет собой эмблему, которая в сборнике «Символы и эмблемата» сопровождается девизом «Требуется подпора» (№ 70).

Другие элементы аллегорических небес также имеют много общего со сценографией балета, но уже не с такой степенью совпадения. На картине Слава, а не Минерва держит портрет Екатерины и карту Чёрного моря (балет открывался видом «Асийского моря» с островом Хиос и крепостью Чесма, возможно, изображёнными на заднике). Чествование победителей в балете завершалось танцем освобождённых христиан, и в это время в облаках являлась «Вечность, окружённая Гениями царств и княжеств Российских и пишущая в книгу бессмертия славу Российского флота» [2, с. 13]. На картине Бухгольца изображён Хронос вместо Вечности, а книгой бессмертия служит сияющий храм. Если Хронос и Слава на картине Бухгольца представляют собой персонажей из общего для театра, живописи и фейерверков арсенала аллегорических средств, то Пётр в облаках выглядит буквально перенесённым с театральной сцены.

Обратим внимание на ещё одну деталь. Нижнюю границу картины составляет перекладина или балка. Её можно счесть парапетом набережной, но тогда этот парапет должен быть довольно высоко, например, на крыше Меншиковского дворца. Но скорее это не фрагмент реального или воображаемого Петербурга, а ещё один элемент «небесного» регистра — подобный тому, что встречается в «Сикстинской Мадонне» Рафаэля, нижней границей которой служит деревянная перекладина с тиарой и опирающимися на неё ангелами. Анализ «странностей» «Сикстинской Мадонны» привёл в свое время исследователей к пониманию особых функций полотна, послужившего «замещением живой картины, каковая должна была состояться вместо неё в ходе торжественной церемонии [погребения папы Юлия II. — Л. Н.], безупречно датированной и локализованной, и с применением материального реквизита, о котором напоминают карниз, портьеры и деревянная перекладина, что присутствуют на холсте» [8, с. 106]. Обстоятельства создания аллегории Бухгольца нам неизвестны, скорее всего, перекладина — не более чем использование сложившегося и уже не очень новаторского словаря знаков, позволяющих «внести священное в жизнь» [22, с. 78].

Пётр и Минерва, судя по программе балета, находились на сцене в течение всего представления: вначале они ободряли и вселяли надежду, затем «божественною и невидимою силою» (вероятно, мановением рук) воздвигали триумфальные врата победителям. Если принять предположение, что Пётр действительно перенесён в живописную аллегорию Бухгольца из балета или, скажем осторожнее, вдохновлён им, то попробуем визуально представить себе некоторые моменты сценографии. В функциональном смысле Пётр и, вероятно, подобным же образом сидящая в облаках Минерва, обозначали портал сцены — «сделанного при театре за оркестром места» [24, с. 233] возле Оперного дома Зимнего дворца — и, возможно, маскировали балки театральных машин. То, на чём сидит Пётр на картине, — это не «машина» облаков, а всего лишь табурет или кресло, декорированное несколькими расписанными планшетами, изображающими облака. Пётр с Минервой по сцене не перемещались. Но в балете должна была действовать подъёмная машина, с помощью которой спускался с горы (?) Нептун в ботике Петра, на облаках спускалась Вечность в окружении гениев, из-под сцены воздвигались столп и пирамида. Когда Нептун показывал «северному Ясону» видение грядущих дел, раздвигались декорации горы и открывалось изображение многоглавой гидры (Оттоманская порта) и её скованных пленников Азии, Африки и Европы. Ещё

более впечатляющими должны были быть «машина волн» и световые эффекты — переходы от ночи к рассвету и сиянию дня, выстрелы, пожар, фейерверк. Механизмы к балету выполнял известный театральный мастер Дж. Бригонци.

К сожалению, точными сведениями о том, видел ли Г. Бухгольц балет «Новые аргонавты» или участвовал в его создании, мы не располагаем. Нам важно подчеркнуть саму тенденцию к взаимообмену между театром и живописью. В ней есть две стороны. Одна из них — ориентация сцены и спектакля на произведение изобразительного искусства, и эта тенденция в полной мере свойственна русскому искусству XVIII в. Другая — ориентация изобразительного искусства на некоторые сценические решения. Не только в общем смысле театральности живописи, но и возможного переноса на холст фрагмента спектакля. Картина Бухгольца является лишь частным случаем такого рода, но позволяет ставить вопрос об иницилирующей роли сцены для некоторых монументальных и декоративных решений.

## Литература

1. *Анджолони Г.* Предупреждение // *Анджолони Г.* Армида и Ренольд: Балет героико-пантомимной, представленной в Санктпетербурге на придворном театре в сентябре месяце 1769 года / Сочинен господину *Анжелинем* балет-мейстером в службе ея величества. — [СПб.]: Печатан при Морском шляхетном кадетском корпусе, 1769. — [16] с.
2. *Анджолони Г.* Новые аргонавты: Балет пантомимо-аллегоричный, представленный на Императорском театре сентября 24 дня 1770 года, по случаю преславной победы, одержанной над флотом оттоманским при острове Хио / Изобретение и сочинение балета г. Анжолони, балетмейстера находящегося в службе ея императорского величества. — СПб.: При Морском шляхетном кадетском корпусе, 1770. — [14] с.
3. *Берёзкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века. — М.: Эдиториал УРСС, 1997. — 541 с.
4. *Гильфердинг фон Вевен Ф.* Балет, называемый Сражение любви и разума: Представленной в покоях императорского дворца некоторыми дамами и кавалерами придворными, для увеселения ея императорского величества, Екатерины Вторья, императрицы и самодержицы всероссийския, Москве, 1763 году, генваря дня / Изобретение и распоряжение г. *Гильфердинга*, придворного балетмейстера; Музыка композиции г. *Шпрингера*, придворного музыканта. — [М.: Унив. тип., 1763]. — [20] с.
5. *Глушковский А. П.* Воспоминания балетмейстера. — СПб.: Планета музыки; Лань, 2010. — 567 с.
6. *Гранже П.* Андромеда: Балет героический в пяти действиях / Сочинения г. *Пиера Гранже*, в службе ея имп. величества находящегося. — СПб.: [Тип. Акад. наук], 1772. — 17 с.
7. *Гроссман Л. П.* Записки д'Аршиака; Пушкин в театральных креслах / [Вступ. ст. *В. Шацкова*]. — М.: Художественная литература, 1990. — 460 с.
8. *Дамиш Ю.* Теория облака: набросок истории живописи / Пер. с фр. *А. Шестакова*. — СПб.: Наука, 2003. — 358 с.
9. *Дидло Ш.-Л.* Венгерская хижина или Знаменитые изгнанники: Большой героико-комический балет в трех действиях / сочинения г. Дидло; музыка соч. г-на Венау; сражения г-на Вальвиля; декорации г-на Кондратьева; костюмы г-на Бабини. — СПб.: В типографии Императорского театра, 1817. — 16 с.
10. *Корндорф А. С.* Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 624 с.
11. *Корндорф А. С.* «Deus ex machina» и декоративная живопись русского барокко. К вопросу о границах жанров // *Художественная культура*. — 2013. — № 1. URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-1/istoriya-i-sovremennost/771.html> (дата обращения: 27.01.2019).
12. *Красовская В. И.* Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Эпоха Новерра. — Л.: Искусство ЛО, 1981. — 286 с.

13. *Логунова Д. В.* «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо как первый образец музыкально-сценической мелодрамы // Проблемы музыкальной науки. — 2013. — № 1 (12). — С. 243–248.
14. *Луков В. А.* Руссо: драма «Пигмалион» у истоков предромантической мелодрамы // Французская литература от истоков до начала Новейшего периода: Электронная энциклопедия. URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/lukov-francuzskaya-literatura-xviii/russo-pigmalion-lukov.htm> (дата обращения: 27.01.2019).
15. *Никифорова Л. В.* Чертоги власти. Дворец в пространстве культуры. — СПб.: Искусство-СПб, 2011. — 702 с.
16. *Новерр Ж.-Ж.* Письма о танце / Пер. с фр. под ред. А. А. Гвоздева. — СПб.: Лань; Планета музыки, 2007. — 384 с.
17. Олимпиада = L'Olimpiade: Трагедия на музыке: Представленная в Москве 1762 года ноября 24 дня: В день тезоименитства ея императорского величества, великия государыни императрицы Екатерины Алексеевны, самодержицы всероссийския, и прочая, и прочая, и прочая / Сочинена господином аббатом Петром Метастазием; На музыку положена состоящим в службе ея императорского величества капельмейстером, господином Винцентом Манфрединием. Переведена и напечатана при Императорском Московском университете 1762 года. — [М.]: [Напеч. при Имп. Моск. ун-те, 1762]. — 80 с.
18. *Пави П.* Словарь театра / Пер. с фр. под ред. К. Разлогова. — М.: Прогресс, 1991. — 480 с.
19. Программа балетта Медеи и Язона. — [СПб.: Тип. Горного училища, 1789]. — 15 с.
20. *Сумароков А. П.* Полное собрание всех сочинений, в стихах и прозе... Ч. 4. / Собраны и изданы в удовольствие любителей российской учёности Николаем Новиковым, членом Вольного Российскаго собрания при Имп. Московском университете. — М.: Университетская типография Н. Новикова, 1787. — 375 с.
21. [Туманский Ф. О.] Описание Кусковского праздника в 1 день августа 1792 // Российский магазин. — 1792. — Ч. 1. — С. 503–512.
22. *Франкастель П.* Фигура и место: визуальный порядок в эпоху Кватроченто / Пер. с фр. А. В. Шестакова. — СПб.: Наука, 2005. — 335 с.
23. Храм общия радости: Театральное зрелище с музыкою на случай торжественнаго дня тезоименитства ея императорского величества Екатерины II, императрицы всероссийския ноября 24 дня 1780 года / [Пер. З. А. Крыжановского]. — СПб.: [Тип. Мор. кадет. корпуса, 1780]. — 13 с.
24. Церемониальный камер-фурьерский журнал 1770 года. — [Б. м.], 1856. — 402 с.
25. *Frantz P.* L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. — Paris: Presses Universitaires de France, 1998. — 268 p.
26. *Foster S. L.* Pygmalion's No-Body and the Body of Dance // Performance and Cultural Politics / Ed. E. Di-amond. — New York: Routledge, 1996. — P. 133–154.
27. *Nye E.* Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action. — New York: Cambridge University Press, 2011. — 340 p.

**Название статьи.** Боги в облаках: «эстетика картины» и балет екатерининской эпохи

**Сведения об авторе.** Никифорова Лариса Викторовна — доктор культурологии, профессор. Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191023. [nikiforova\\_lv@list.ru](mailto:nikiforova_lv@list.ru)

**Аннотация.** Под «эстетикой картины» применительно к театральному искусству понимается ориентация театральной мизансцены на конкретное или воображаемое живописное полотно, ориентация пластики и мимики актёра на произведения скульптуры или живописи, а также общий принцип живописного видения сцены и сценического действия. В XVIII в. «эстетике картины» в полной мере подчинено сочинение балетов и актёрское мастерство танцовщиков — советы подражать хорошей картине или статуе нередко звучат в записках балетмейстеров. Другая сторона взаимодействия театра и изобразительного искусства определена в труде П. Франкастеля как «материальный знак» — перенос на живописные полотна реквизита паралитургической драмы. Среди такого реквизита — облака из ваты, ткани, дерева, маскировавшие в священных представлениях театральные машины, позволявшие святым возноситься над землей или спускаться с небес. Мотив божества в облаках является наиболее очевидным и узнаваемым для понимания взаимосвязей живописи и театра в России XVIII в. В статье представлены примеры аллегорических полотен XVIII в., на которых облака обладают большим сходством с театральным реквизитом. В качестве прямой параллели живописно-

го полотна и декоративного оформления балета рассмотрена картина Генриха Бухгольца «Аллегория побед русского флота в войне с Турцией 1768–1774 гг.» (1777, Государственный Эрмитаж), на которой, с большой степенью вероятности, запечатлён фрагмент сценографии балета «Новые аргонавты» (1770, хореограф Г. Анджелини).

**Ключевые слова:** балет, изобразительное искусство, театральные облака, Генрих Бухгольц, Гаспаро Анджелини

**Title.** Gods in the Clouds: “The Tableau Aesthetics” and the Ballet of the Catherine the Great Epoch

**Author.** Nikiforova, Larisa Viktorovna — full doctor, professor. Vaganova Ballet Academy. Ul. Zodchego Rossi, 2, 191023 St. Petersburg, Russian Federation. nikiforova\_lv@list.ru

**Abstract.** “The tableau aesthetics” in relation to the theatre means the resemblance of a *mise-en-scène* to a real or imaginary painting and the resemblance of the acting techniques and facial expressions to a sculpture or painting. It also involves the general principle of the “pictorial vision” of the stage. “The tableau aesthetics” characterizes the invention of ballets and the actors’ dancing skills — many choreographers, starting from the Jean-Georges Noverre, advised the dancers to imitate good pictures or statues. The other side of the interaction between the theatre and visual arts was defined by P. Francastel as a “material sign”. He wrote about the transfer of the theatrical property of the sacred representations from performance to the picture. Clouds made from cotton, fabric, or wood, which masked the theatrical machinery were among such props. It allowed the ‘saints’ to ascend above the earth or descend from heaven. The motif of Gods in the clouds is the most obvious and recognizable for the understanding of interactions between visual arts and theater in 18<sup>th</sup>-century Russia. The paper presents the 18<sup>th</sup>-century Russian allegorical paintings, on which clouds have a great similarity with theatrical props. The direct interaction between performing and visual arts has been analyzed on the painting “Allegory of Victory over the Turks” by Heinrich Buchholz (1777, The State Hermitage Museum), which most probably shows us the fragment of the scenography of the ballet “The New Argonauts” (1770, choreographer Gasparo Angiolini).

**Keywords:** ballet, visual art, theatrical clouds, Heinrich Buchholz, Gasparo Angiolini

## References

- Alekseeva M. A. The Theatre of Firework in Russia in the 18<sup>th</sup> Century. *Teatral'noe prostranstvo. Materialy nauchnoi konferentsii (1978) (Theatre as Space. Conference Materials)*. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1979, pp. 291–307 (in Russian).
- Berezkin V. I. *Iskusstvo szenografii mirovogo teatra: ot istokov do serediny 20 veka (The Art of Scenography of the World Theatre from the Beginning until the Middle of the 20<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Editorial URSS Publ., 1997. 541 p. (in Russian).
- Damisch H. *A Theory of Cloud: Toward a History of Painting*. Stanford, Stanford University Press Publ., 2002. 313 p.
- Davydova M. V. *Ocherki istorii russkogo teatral'no-dekoracionnogo iskusstva 18 — nachala 20 vekov (Essays on the History of Russian Theatrical Decorative Art of the 18<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1974. 186 p. (in Russian).
- Evsina N. A. (ed.). *18 vek: Assambleia iskusstv: Vzaimodeistvie iskusstv v russkoi kul'ture 18 veka (The 18<sup>th</sup> Century: Assembly of the Arts: The Interaction of Arts in the Russian Culture of the 18<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2000. 280 p. (in Russian).
- Findeizen N. *History of Music in Russia from Antiquity to 1800, vols. 1–2*. Bloomington; Indianapolis, Indiana University Press Publ., 2008. XXIV + 470; XVIII + 617 p.
- Foster S. L. Pygmalion's No-Body and the Body of Dance. Diamond E. (ed.). *Performance and Cultural Politics*. New York, Routledge Publ., 1996, pp. 133–154.
- Francastel P. *La Figure et le lieu: l'ordre visuel du Quattrocento*. Paris, Denoël, Gonthier Publ., 1980. 285 p. (in French).
- Frantz P. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*. Paris, Presses Universitaires de France Publ., 1998. 268 p. (in French).
- Gozenpud A. A. *Muzikal'nyi teatr v Rossii: Ot istokov do Glinki: Ocherk (Musical Theatre in Russia: From the Source to Glinka: Essay)*. Leningrad, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1959. 781 p. (in Russian).
- Il'ina T. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. *Russkoe iskusstvo 18<sup>th</sup> veka (Russian Art of the 18<sup>th</sup> Century)*. Moscow, Urait Publ., 2015. 611 p. (in Russian).

Jaques S. *The Empress of Art: Catherine the Great and the Transformation of Russia*. New York; London, Pegasus Books Publ., 2017. 466 p.

Korndorf A. S. *Dvortsy Khimery. Illiuzornaia arhitektura i politicheskie allyuzii pridvornoï sceny (Chimera Palaces. Illusory Architecture and Political Allusions of the Court Scene)*. Moscow, Progress-Tradition Publ., 2011. 624 p. (in Russian).

Korndorf A. “Deus ex machine” and Decorative Painting of Russian Barock. To the Case of the Genre Borders. *Khudozhestvennaia kul'tura (Art and Culture Studies)*, 2013, vol. 1. Available at: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-1/istoriya-i-sovremennost/771.html> (accessed 27 January 2019) (in Russian).

Krasovskaia V. M. *Russkii baletnyi teatr ot vozniknoveniia do serediny XIX veka (The Russian Ballet Theatre from the Beginning to the Middle of the 19<sup>th</sup> Century)*. St. Petersburg, Lan' Planeta muzyki Publ., 2008. 382 p. (in Russian).

Kuptsova O. N. From “Living Pictures” — To mise en scene. *Teatr khudozhnika. Materialy laboratorii rezhisserov i khudozhnikov teatrov kukol pod rukovodstvom I. Uvarovoi (Theatre of the Artist. Materials from the Laboratory of Directors and Artists of Puppet Theatres under the Direction of I. Uvarova)*. Moscow, 2006, pp. 25–29 (in Russian).

Naroditskaya I. *Bewitching Russian Opera: The Tsarina from State to Stage*. Oxford, Oxford University Press Publ., 2012. XVI. 401 p.

Nikiforova L. V. *Chertogi vlasti. Dvorets v prostranstve kul'tury (The Edifices of Power. Cultural History of Palaces)*. St. Petersburg, Iskusstvo-St. Petersburg Publ., 2011. 702 p. (in Russian).

Nye E. *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage: The Ballet d'Action*. New York, Cambridge University Press Publ., 2011. 340 p.

Pavis P. *Dictionary of The Theatre: Terms, Concepts, And Analysis*. Toronto, University of Toronto Press Publ., 1999. 469 p.

Starikova L. M. *Teatr i zrelishcha rossiiskikh stolits v 18 veke. Istoriko-dokumentirovannye ocherki (Theatre and Spectacles of Russian Capitals in the 18<sup>th</sup> Century. Historical Documented Essays)*. Moscow, A. A. Bakhrushin Central State Theatre Museum Publ., 2018. 584 p. (in Russian).

Yunisov M. V. *Maskarady. Zhivye kartiny. Sharady v deistvii: teatralizovannye razvlecheniia i liubitel'stvo v russkoi kul'ture vtoroi poloviny 18 — nachala 20 veka (Masquerades. Living Pictures. Charades in Action: Theatrical Entertainment and Amateurishness in the Russian Culture of the Second Half of the 18<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Centuries)*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2008. 300 p. (in Russian).