

ВИЗУАЛЬНЫЕ МЕДИА XVIII ВЕКА: БАЛЕТ «НОВЫЕ АРГОНАВТЫ» И ПРАЗДНОВАНИЕ ЧЕСМЕНСКОЙ ПОБЕДЫ В 1770 ГОДУ

Л. В. Никифорова

Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой,
Санкт-Петербург, Россия
nikiforova_lv@list.ru

Балет «Новые Аргонавты» Гаспаро Анджелини, показанный 24 сентября 1770 года в Петербурге, завершил череду торжеств, в которых благодарственные молебны, торжественные приемы и награждения по случаю Чесменской победы плавно перетекали в празднования годовщины коронации Екатерины II и дня рождения великого князя Павла Петровича.

Балет, в котором было показано, как Петр Первый и Минерва (то есть Екатерина II) вдохновляли российских моряков в сражении с турецким флотом, завершался аллегорическими картинами. Он подвел итог providенциальному совпадению «царских» дней и только что полученных известий о грандиозной победе.

Спектакль важен прежде всего не своей аллегорической рамкой, а документальным сюжетом, позволяющим рассматривать его как часть истории визуальных медиа. Обычно спектакли «по случаю», каким было представление балета «Новые аргонавты», трактовали текущие события на языке аллегорий. «Новые аргонавты» – редкая попытка передать документальный рассказ о главном событии в форме движущейся картины.

Традиционно в это время новости узнавали, читая или слушая. В балете, судя по сохранившейся программе, были показаны Чесменское сражение и уничтожение турецкого флота средствами театральной машинерии и пантомимы. Текст программы балета (в ее документальной части) основан на реляциях о победе, полученных в сентябре 1770 года от маркиза Кавалькабо, поверенного на Мальте, и от главнокомандующего графа А. Орлова и опубликованных в «Прибавлениях к Санкт-Петербургским ведомостям» 7 и 17 сентября 1770 года.

Спектакль стал своего рода выпуском новостей, приправленным лирическим сюжетом о братской привязанности Язона и Промека, в которых зритель без труда узнавал главнокомандующего Алексея Орлова и его брата Федора Орлова. Этот сюжет также почерпнут из донесений о битве.

Проанализированный пример показывает извилистые пути становления медиа как технически опосредованной коммуникации и одновременно технически опосредованных способов видения. Представленный кейс дополняет историю и археологию медиа на российском материале. Такие исследования пока сравнительно немногочисленны и охватывают «классические» объекты типа камеры-обскуры, волшебного фонаря, панорам, диорам, то есть примеряют европейские траектории к российской почве.

«Новые аргонавты», возможно, демонстрируют культурно-специфический формат общего процесса. Кентавр-явление, сочетающее традиционные театральные технологии и новую интенцию к репортажности, позволяет ставить вопрос о других подобных сюжетах в истории визуального опыта и технологий.

Ключевые слова: визуальные медиа, ранние оптические зрелища, балет «Новые аргонавты», Чесменская победа.

EIGHTEENTH-CENTURY VISUAL MEDIA: THE NEW ARGONAUTS BALLET AND THE CELEBRATION OF THE CHESME VICTORY IN 1770

Larisa V. Nikiforova

Vaganova Ballet Academy, Saint Petersburg, Russia

nikiforova_lv@list.ru

The New Argonauts ballet by Gasparo Angiolini was performed in St. Petersburg on September 24, 1770. It finalized a series of celebrations, including thanksgiving prayers, receptions and awards on the occasion of the Chesme victory, as well as celebrations of the anniversary of Catherine II's coronation and the birthday of Grand Duke Pavel Petrovich. The ballet, which literally showed how Peter the Great and Minerva (referring to Catherine II) inspired Russian sailors in the battle against the Turkish fleet, concluded with allegorical scenes. It summed up the providential coincidence of the "tsar" days and the news of the grand victory that had just been received. The performance is important, above all, not because of its allegorical frame, but because of its documentary plot. We can see the ballet as a part of the history of visual media. Usually performances "on the occasion," such as the one-time performance of *The New Argonauts*, interpret current events in the language of allegory. *The New Argonauts* is a rare attempt to present the documentary story of a major event into a visual form. Traditionally at this time news was learned by reading or by ear. The ballet, judging by the surviving program, showed the Battle of Chesme and the destruction of the Turkish fleet by means of theatrical machinery. The text of the program (in its documentary part) is based on the victory reports from Marquis Cavalcabo, envoy to Malta, and from the Commander-in-Chief Count Alexei Orlov that had been published in the *Supplement to the Newspaper Sanktpeterburgskie Vedomosti* on September 7 and 17, 1770. The performance became a kind of a newscast, "seasoned" with a lyrical plot about the brotherly affection of Yazon and Promak, in whom the audience easily recognized the commander-in-chief Alexei Orlov and his brother Fyodor Orlov; this plot is also drawn from the battle reports. This case shows the complexity of the formation of media as technically mediated communication and technically

mediated ways of seeing. It expands the history and archaeology of media in the Russian context. There are few studies in this field and they cover “classical” objects like camera obscura, magic lantern, panoramas and dioramas, i.e. they try European trajectories on our soil. *The New Argonauts*, perhaps, demonstrates a culturally specific format of the overall process. The “centaur phenomenon,” which combines traditional theatrical techniques with a new intention of reportage, allows raising the question about other similar subjects in the history of visual experience and technology.

Keywords: visual media, early optical performances, New Argonauts ballet, Chesme victory.

DOI 10.23951/2312-7899-2022-2-136-156

Введение

Пантомимно-аллегорический балет «Новые аргонавты», посвященный победе русского флота при острове Хиос, был показан публике 24 сентября 1770 года в Петербурге. Спектакль упоминается во многих трудах по истории русского балета, во-первых, как одна из работ знаменитого хореографа Гаспаро Анджелини, а во-вторых, как отправная точка становления национальной тематики на балетной сцене. Но в оценках самого балета исследователи осторожны, что и не удивительно. Это было довольно странное зрелище – выпуск новостей по горячим следам событий с пантомимой и пиротехникой.

Цель статьи – показать театральный спектакль, одно из событий празднования Чесменской победы в сентябре 1770 года в Петербурге, как эпизод истории визуальных медиа.

Задачи статьи: проанализировать содержание спектакля в контексте новостей о победах времен русско-турецкой войны 1768–1774 годов и показать его функции в календаре празднования Чесменской победы в сентябре 1770 года; сопоставить спектакль с современными ему формами распространения новостей, в том числе новыми оптическими зрелищами дофотографической эпохи. Кроме того, в статье анализируется живописная аллегория Г. Бухгольца из коллекции Государственного Эрмитажа, судя по всему, вдохновленная самим балетом или его программой, чтобы дополнить известную идею о театрализации изобразительного языка XVIII века редким в российском контексте примером оглядки конкретной картины на конкретный спектакль.

Методологически исследование опирается на археологию медиа. Особенно важны идеи З. Цилински о «глубинной истории» медиа, В. Беньямина о конкуренции старых и новых медиа, Э. Хухтамо и Дж. Крери об эмансипации взгляда в эпоху новых оптических зрелищ, мысли С. Каплана, Ф. Китлера, М. Эллиса о новых оптических спектаклях как иммерсивном опыте и прямых предшественниках технических искусств и визуальных СМИ. Сравнительный анализ программы балета и аллегорической картины Г. Бухгольца опирается на визуальные исследования и семиотику визуальности, ставящие вопросы интермедialности, в особенности между театром и изобразительным искусством раннего Нового времени (П. Франкастель, Ю. М. Лотман).

Новизна предлагаемого материала заключается в самой постановке вопроса, в контекстах, привлеченных для анализа балета «Новые аргонавты», а также в использованных документах, с которыми никто ранее программу балета не сопоставлял (сообщения в газете «Санкт-Петербургские ведомости» и Камер-фурьерском журнале за сентябрь 1770 года). Впервые обнаружена взаимосвязь между текстом балетной программы и живописной аллегорией Г. Бухгольца.

Гипотеза исследования заключается в том, что «Новые аргонавты» являются частью не только истории балета и придворной культуры, но также ранних визуальных медиа. Рассматриваемый в этом качестве спектакль дает нам гораздо больше информации о своей эпохе и позволяет расширить спектр исследовательских сюжетов в российской археологии медиа.

Балет «Новые аргонавты» как репортаж: от аллегорического кода к документальному

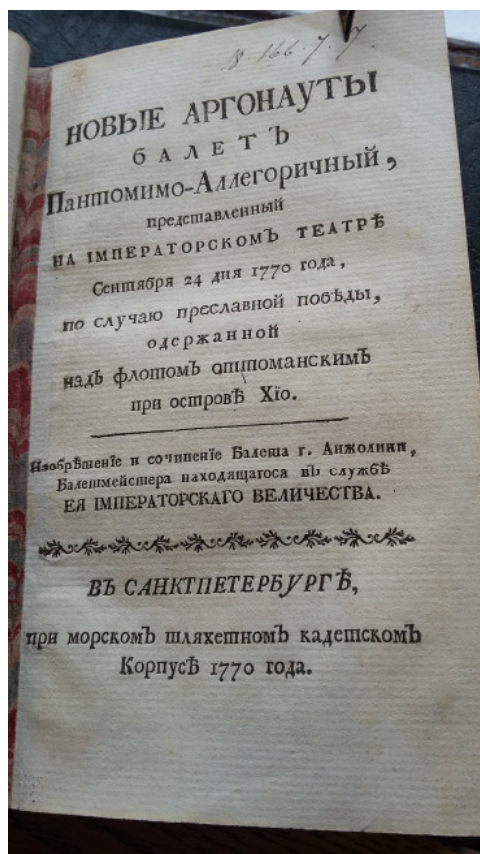
Одна из существенных характеристик театра раннего Нового времени – превращение его в инструмент репрезентации власти и политической пропаганды, и в этом смысле в форму официального медиа. Для России, усваивавшей театральный опыт в формате европеизации, это чрезвычайно существенно. Между тем и репрезентация власти, и «воспитание чувств» театром, в том числе реакция на реальные и актуальные ситуации и события, чем виртуозно занималась Екатерина II, происходили на языке аллегорий и аналогий¹. Аллегорический и эмблематический код отличал и спектакли «по

¹ Среди последних исследований о театральных формах репрезентации власти и разрешения конфликтов внутри придворного общества: [Зорин 2018, 61–138; Корндорф 2011, 177–253; Evstratov 2016].

случаю» – однократные постановки, приуроченные к торжествам и победам. Так, в честь победы при Кунсдорфе в 1759 году в ходе Семилетней войны в уже готовый спектакль ко дню тезоименитства Елизаветы была введена фигура Марса, который вместе с другими олимпийскими богами славил императрицу, а декорацию дополнили храмом Славы [Корндорф 2013]. В балете по случаю привития оспы Екатерине II и Павлу Петровичу (Г. Анджолини, 28 ноября 1768 года), Дух учения сражался с Суеверием и Невежеством, «готическое» здание которого охраняла Химера. О прививке от оспы сообщало лишь длинное название спектакля, на сцене же Минерва потрясала копьем, побеждала Химеру и обнимала Россию [Анджолини 1768].

«Новые аргонавты» Гаспаро Анджолини – типичный спектакль «по случаю», который, однако, решен иначе. Несмотря на участие аллегорических персонажей, главное его содержание – документальный рассказ о событии. Благодаря сохранившейся программе балета мы можем его представить (ил. 1). Спектакль открывался видом Чесменской бухты, разыгрывались преследование турецкого флота девятью русскими кораблями и бой с пожаром на турецком флагманском корабле. Горящая мачта «начальникова турецкого корабля» [Анджолини 1770, 9] поджигала русский «Святой Евстафий», тот взрывался, а за ним один за другим горели турецкие корабли, и, «наконец, вся сила вражья в пепел обращается» [Анджолини 1770, 10]. Затем начиналось чествование победителей. Появлялись собственно «аргонавты» – группа воинов во главе с Северным Ясоном (Алексеем Орловым), который освобождал христианских пленников и демонстрировал «мужественную радость», но одновременно скорбь, поскольку не знал о судьбе тех, кто находился перед взрывом на «Святом Евстафий», в том числе и о родном брате Премаке (Федор Орлов) [Анджолини 1770, 10]. На ботике Петра появлялся Нептун со свитой. Заметив печаль Ясона, он уверял, что брат его и другие моряки живы и скоро будут здесь. Вдохновляя на новые сражения, Нептун показывал Ясону эмблематическую картину – Оттоманская порта в виде многоглавой гидры держит закованными в цепи Европу, Азию, Африку [Анджолини 1770, 12]. Наконец, из глубины сцены приближалась шлюпка, которая, «пристав к пристани, выпускала на берег Премака» [Анджолини 1770, 12]. После обоюдных «слез душевной радости» Нептун венчал российского Ясона и моряков лавровыми венками, Вечность записывала в книгу бессмертия славу Российского флота, а освобожденные греки и гречанки «танцами изъясляли благополучие свое» [Анджолини 1770, 12–13]. В финале

на сцене сменяли друг друга эмблематические картины – роstralь-
ный столп, триумфальная пирамида, увенчанная орлом российским,
девизы и вензели Петра Первого, Екатерины II и «великого россий-
ского флота адмирала» Павла Петровича [Анджолони 1770, 13–14].



Ил. 1. Титульный лист программы балета «Новые аргонавты» 1770.
Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург [Анджолони 1770, 1]

Итак, за вычетом аллегорических персонажей, на сцене был реконструирован ход Чесменского сражения. А. А. Гозенпуд высказал сомнение в возможности исполнения этой части программы – изобразить на сцене бой невозможно [Гозенпуд 1959, 216]. Однако некоторые сохранившиеся до наших дней «машины волн», например в театре Дротнинхольма (Швеция), создают вполне впечатляющую иллюзию бурного моря и движущихся кораблей, хотя, конечно, в уменьшенном масштабе и с определенной долей условности².

² Подробнее о принципах действия «машины волн»: [Корндорф 2011, 564–567].

Что же касается огня и взрывов, то в балетах часто использовали огонь и дым, в финале балетов обычно рушились окутанные пламенем и дымом дворцы³.

Согласно Камер-фурьерскому журналу, «Новые Аргонавты» представляли не в самом Оперном доме Зимнего дворца, который с 1763 до 1784 года находился в юго-западном ризалите [Пиотровский 1989, 98–99], а на улице, «на сделанном при театре за оркестром месте» [Церемониальный 1856, 232–233], – судя по всему, со стороны канала, разделявшего Зимний дворец и Адмиралтейство. Возможно, описание боя в программе подробнее и детальнее, чем то, что происходило на сцене, но что-то все же было показано, иначе зачем выносить представление на улицу.

В ходе русско-турецких войн конца XVIII века было еще несколько примеров спектаклей – откликов на недавние события. Но трудно судить, в какой степени они документальны. О сюжете балета «Взятие Очакова» (постановка Франца Морелли, 9 февраля 1792 г., Петровский театр в Москве) [Гардзонио 1999, 245] – спустя четыре года после события – неизвестно ничего. Ю. А. Бахрушин полагал, что «конкретность и реалистичность его названия говорят сами за себя и заставляют думать, что этот балет отличался от аллегорических “Новых аргонавтов”, поставленных в Петербурге» [Бахрушин 1965, 39]. Но за аллегорическим названием балета Анджелини скрывалась как раз вполне документальная попытка реконструкции морского боя. Опера «Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила» (22 июля 1795 года, музыка О. А. Козловского, либретто по лирической драме П. С. Потемкина) представляла любовную историю турчанки и русского воина. Взятие крепости происходило за сценой, зритель слышал звуки боя, вестники рассказывали, что происходит на стенах крепости, но зритель видел типичную сценографическую условность – городскую площадь или дворцовый зал [Потемкин 1795]. К гораздо большей документальности стремились при праздновании Кучук-Карнаджийского мира в июле 1775 года, когда Ходынское поле в Москве было превращено в карту Черноморского побережья с Крымским полуостровом, реками Доном и Днепром, крепостями Азовом, Таганрогом, Кинбурном, Керчью, Еникале [Екатерина II 1880, 30, 45, 48–49].

³ Н. И. Греч вспоминал свое первое посещение театра в 1794 году, давали русскую комедию и балет: «...при фейерверке, которым заканчивался балет, я забрался под скамью ложи» [Греч 1930, 110]. Подробнее о такого рода сценических эффектах: [Корндорф 2011].

Балет как новость: хроника событий сентября 1770 года в Петербурге

Документальность в театре раннего Нового времени – исключение, а не правило. Поэтому уместно поместить балет «Новые аргонавты» в иной контекст – не собственно театральный, а новостной, и разобраться с тем, как и когда узнавали и оповещали публику о военных победах в эпоху русско-турецкой войны 1768–1774 годов. Сегодня мы узнаем о событиях буквально в режиме реального времени, но в XVIII веке новость добиралась до столицы долго. Так, о битве при Хотине 29 августа 1769 года в Петербурге узнали через 11 дней: 9 сентября 1769 года в Зимний дворец прибыл майор Бибиков с первым известием, а 10 сентября князь Владимир Голицын с «обстоятельной реляцией» [Церемониальный 1856, 181–182]. О победе при Ларге (7 июля 1770) узнали спустя две недели: 20 июля 1770 полковник фон Каульбарс доставил в Петергоф победную реляцию [Церемониальный 1856, 161–162]. О победе при Кагуле (21 июля 1770) – через 10 дней, 1 августа бригадир Озеров доставил известия в Петербург [Церемониальный 1856, 171–172]. Реляцию о взятии Килии 21 августа 1770 доставили в Петербург спустя две недели – 5 сентября 1770 года [Церемониальный 1856, 200–201]. Но весть о Чесменской победе шла особенно долго.

Чесменский бой состоялся в ночь с 25 на 26 июня 1770 года⁴, но известия о победе достигли Петербурга только к началу сентября. Только 7 сентября 1770 года (спустя более чем два месяца) последовало первое официальное сообщение – в Приложении к Санкт-Петербургским ведомостям опубликован отчет от поверенного в делах на Мальте маркиза Кавалькабо «со слов англичан, корабельных капитанов, находящихся на службе нашего флота» [Кавалькабо 1770]⁵. Но ждали «прямого известия» [Екатерина II 1874, 38] от российского главнокомандующего. Победная реляция графа Алексея Орлова получена 13 сентября, и на 14 назначен благодарственный молебен в Морской церкви (Никольский морской собор) и разосланы повестки придворным [Церемониальный 1856, 207]. 13 сентября также было отдано высочайшее распоряжение раздать деньги женам и детям «морских служителей, находящихся в Средиземном

⁴ Здесь и далее даты приводятся по ст. стилю – ЛН.

⁵ В высочайшем рескрипте графу А. Г. Орлову от 22.09.1770 подтверждается, что донесение маркиза Кавалькабо было первым известием о победе: «Велико было наше удовольствие, когда из Мальты получили мы первое известие о знатном на море бое под предводительством Вашим...» [Материалы 1886, 572].

море», на немалую сумму в 5 000 рублей [Материалы 1886, 568–569]. 14 сентября 1770 года датировано черновое письмо Екатерины Вольтеру с сообщением о Чесменской победе (отправлено 16 сентября) [Екатерина II 1874, 38–42]. 15 сентября состоялась панихида по Петру I в Петропавловском соборе с преклонением к его гробнице трофейных знамен [Церемониальный 1856, 210–213]. 17 сентября опубликована реляция А. Орлова [Орлов 1770]. 19 сентября дан церемониальный обед в Адмиралтействе, во время которого палили из пушек, а на Неве стояли четыре иллюминированные яхты и два фрегата [Церемониальный 1856, 215–219].

Далее последовали два торжественных дня с приемами в Зимнем дворце: день рождения его императорского высочества 20 сентября и годовщина коронации Екатерины II 22 сентября [Церемониальный 1856, 214, 219–229]. В тот же день (22 сентября) мимо Зимнего дворца по Неве из Лахты к Сенатской площади везли Гром-камень – каменную глыбу для основания памятнику Петру на Сенатской площади [Бакмейстер 1786, 32]. Очевидно, дата была выбрана неслучайно, и в годовщину коронации Екатерина наблюдала за транспортировкой постамента к памятнику, призванному придать монументальную форму риторическим параллелям между петровским и екатерининским царствованиями. 22 сентября последовали рескрипты о награждении графа А. Г. Орлова орденом Св. Георгия 1-й степени, о возведении в кавалеры ордена Андрея Первозванного адмирала Г. А. Спиридова и о пожаловании ему деревень, о присвоении Ф. Г. Орлову чина генерал-поручика и награждении орденом Св. Георгия 2-й степени [Материалы 1886, 573–574]. 23 сентября подписан указ о даровании Алексею Орлову материальных и символических знаков отличия (земель и душ) и права поднимать кайзер-флаг, а также указ Адмиралтейству о наградах разным морским чинам [Материалы 1886, 574]. В тот же день учреждена медаль для нижних чинов «В память сожжения при Чесме турецкого флота» [О пожаловании 1830]. А 24 сентября 1770 года двор смотрел новосочиненный русский балет («Новые аргонавты») и французскую комедию [Церемониальный 1856, 232–233]. Балет, сочетавший себе аллегорическую программу репрезентации власти и по возможности документальное изображение недавних событий, как кажется, стал своего рода точкой над *i* – над провиденциальным совпадением царских дней и только что полученных известий о грандиозной победе.

Текст программы балета, в особенности сцен боя и чествования победителей, прямо следует текстам победных реляций. Девять

кораблей «новых северных аргонавтов» попали в программу из сообщения Кавалькабо (у Орлова описание более пространное, а у Кавалькабо в первых строчках «9 линейных кораблей и 5 малых судов»); рассказ, как «Святой Евстафий» загорелся от упавшей на него горячей мачты турецкого корабля, сообщается в обоих документах. О том, что в момент, когда корабль загорелся, адмирал Спиридов вместе с Ф. А. Орловым и «с прочими» спасся в шлюпках – из Кавалькабо. Из реляции Орлова – как он «обрадован был известием, полученным о спасшихся с корабля Евстафия, между которыми Адмирал, капитан и брат его Федор Григорьевич Орлов находился». Есть и практически лексические совпадения. В программе описываются «преужасный треск» и «прелютый пожар», у Кавалькабо и Орлова – «престрашный» и «преужасный» огонь из пушек и ружей. В программе, как и в реляциях, неприятельские корабли «один по одному загорались». Есть, конечно, и расхождения, которые понадобились, чтобы придать представлению необходимую прямолинейность. Так, программа сообщает, как скоро турки «робеют», видя, что лишились флагманского корабля. В реляциях же турки описаны отчаянно сопротивляющимися. В программе балета турки на берегу «созидают малое укрытие (батарею) и ставят на оное пушки», – в реальности батарея с 22 пушками была весьма внушительных размеров [Анджолони 1770; Кавалькабо 1770; Орлов 1770].

Мне не известен другой случай, когда программа балета была бы написана как резюме газетных новостей. Но главное другое: «Новые аргонавты» – это редкий для своего времени пример документальной и динамической визуализации по горячим следам исключительно важного события. Исторически быстрая визуализация политической информации связана с картами и планами сражений, топографическими фиксациями церемониалов; гравюры и картины с изображением битв, коронаций и других событий, рельефы на памятниках монархов создавались обычно спустя какое-то, иногда долгое, время. Спектакль «Новые аргонавты», поставленный спустя две недели после получения первого известия о победе, строился по визуальной модели живописной баталии – битва на дальнем плане, стаффажные сцены на первом (сначала турки радовались скорой победе, а христианские пленники печалились, затем наоборот). Но «картина» двигалась.

Сегодня мы привыкли к новостям в формате движущегося изображения. Человек XVIII века узнавал новости, читая или слушая. Так, победные реляции обязательно зачитывали вслух во время

благодарственных молебнов, которые назначали на следующий день после получения реляции. В 1770 году роль чтеца нередко доверялась главе театральной дирекции И. П. Елагину. Так было и 14 сентября 1770 года. Визуализация же новостей, да еще в формате движущейся картинки, была делом новым и неожиданным. В этом плане балет «Новые аргонавты» – часть истории медиа, и он ближе к протокинематографическим зрелищам, нежели к искусству хореографии.

Новости как сюжеты новых оптических зрелищ

В истории балета «Новые аргонавты» выглядят странным исключением, однако ситуация будет выглядеть иначе, если посмотреть на нее из перспективы новых оптических зрелищ. Вслед за изобретением панорамы Ричардом Баркером в 1787 году визуальный опыт встретился со многими новыми зрелищами, которые опирались на опыт живописи, театральной декорации с ее сменой картин и механическими перемещениями объектов и ранних визуальных медиа типа волшебного фонаря. Фантаскоп, эйдофузикон, эйдоранион, косморама, панорама, диорама, циклорама, георама представляли движущиеся или статичные картины со сменяющимися световыми и звуковыми эффектами. Исследователи визуальных медиа рассматривают их, и особенно панорамы, широко распространенные 1820–1840-х годах, как родоначальников массовых зрелищ индустриальной эпохи, непосредственных предшественников новых технических искусств – фотографии и кино [Ellis 2008, 134–135]. Э. Хухтамо определяет панорамы как пространство эмансипации взгляда, стирания границ между локальным существованием и глобальным видением. Зрители панорам превращались в «граждан мира», свободно пересекающих территориальные и временные границы [Huhtamo 2013, 5].

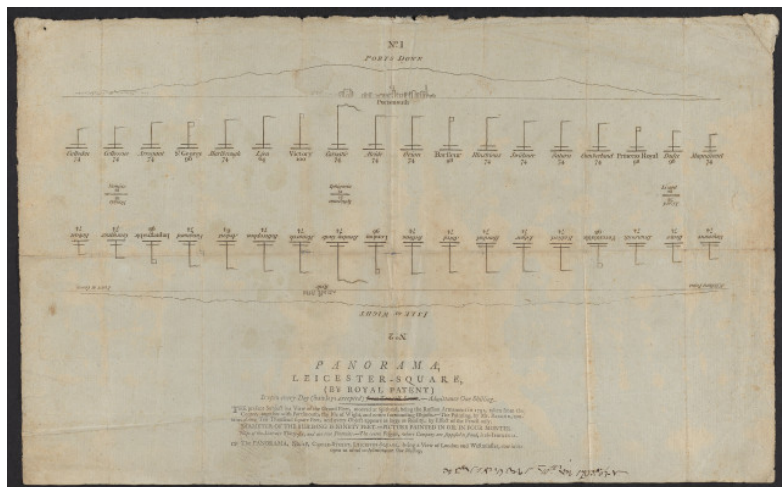
Среди сюжетов новых оптических зрелищ были востребованы сцены морских катастроф и сражений. Так, одним из самых сенсационных эпизодов в «Эйдофусиконе» Ф. де Лутебурга стал «Шторм на море с гибелью корабля “Халсуэлл”». Представление 1791 года показывало реальную катастрофу, случившуюся в 1786 году и потрясшую Великобританию [Ямпольский 2004, 28–29; Boase 1959, 337]. Именно эту сцену попытались реконструировать современные

исследовали археологии медиа, чтобы понять принцип действия Эйдофузикона, и использовали в ней уменьшенную машину волн [McCalman 2015]. Семье адмирала Родни, командовавшего сражением у острова Всех Святых 12 апреля 1782 года (эпизод Войны за независимость в Северной Америке), принадлежала настольная диорама по гравюре Ричарда Патона на этот сюжет [Diographic model 1782] (ил. 2). Панорама Роберта Баркера 1793 года изображала Британский королевский флот в Спитхедде, готовый к отплытию в Балтийское море (эпизод «восточного кризиса» 1791 года, когда Англия готовилась объявить войну России, не уступавшей британскому дипломатическому давлению по условиям русско-турецкого мира) (ил. 3) [Ellis 2008, 140–142]. В 1798 году состоялась битва при Абукирке между британским и французским флотами, а в 1799 году Роберт Баркер показывал панораму «Поражение адмирала Нельсона» (ил. 4) [Karlan 2018, 80]. И все это свежие новости в формате новых оптических зрелищ.

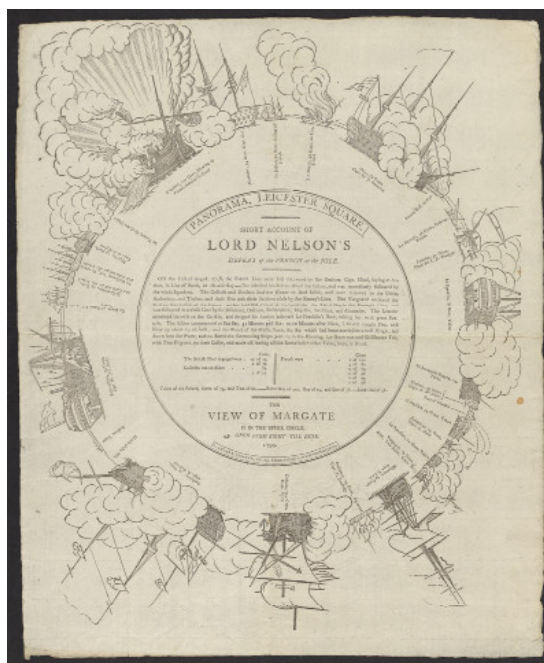


Ил. 2. Настольная диорама «Морское сражение у острова Всех Святых 12 апреля 1782 года».

Неизвестный мастер по гравюре Ричарда Патона. Около 1783.
Стекло, дерево, бумага, металл, краска, позолота. 45,5 × 96,5 × 20.
Морской музей, Гринвич. MDL0011 Копия музейного предмета
из открытых источников Royal Museum Greenwich
<https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-37317>



Ил. 3. Пояснение к панораме «Британский королевский флот в Спитхед, готовый к отплытию в Балтийское море» («Russian Armament»). 1793. Бумага, печать. 27,5 × 45. Йельский центр Британского искусства. Копия печатного издания из открытых источников Yale Center for British Art <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/orbis:9877908>



Ил. 4. Пояснение к панораме «Краткое описание поражения лорда Нельсона от французов на Ниле». 1799. Бумага, печать. 42 × 35. Йельский центр Британского искусства. Копия печатного издания из открытых источников Yale Center for British Art <https://collections.britishart.yale.edu/catalog/orbis:9149612>

Э. Хухтамо заметил, что панорамы были ориентированы на два типа зрелищ – экзотические ландшафты и современные «горячие точки» [Huhtamo 2013, 5]. А. А. Дружинин также отмечал, что новые оптические зрелища нередко «стремились сделать репортажем, непосредственным откликом на злобу дня» [Дружинин 2013, 451]. В 1816 году братья Маршаллы показывали в Дублине перисферическую панораму битвы при Линьи и Ватерлоо (1815), в 1819 – бомбардировку Алжира (эпизод англо-голландской морской экспедиции против Алжира в 1815 году) [Huhtamo 2008, 236]. В 1820–1821 годах зрители Лондона, Дублина и Эдинбурга могли практически одновременно видеть потрясшее всех в 1816 году кораблекрушение фрегата «Медуза» на полотне Т. Жерико, на театральной сцене (морская мелодрама Уильяма Томаса Монкриффа) и в «перисферической панораме» Маршаллов. Причем в Дублине живопись проиграла в конкурентной борьбе за зрителя новейшему оптическому зрелищу [Riding 2004]. В 1823 году жители Эдинбурга посещали панораму «Коронация Георга IV» (событие состоялось в 1820 году), а спустя несколько лет зрителей Лондона и Глазго пригласили на панораму битвы при Ватерлоо [Huhtamo 2013, 4–29]. В 1828 году по Европе гастролировала панорама «Битва при Наварине» (1827) [Pettitt 2020, 135–136]. Конечно, дистанция в год, два, а то и три, может показаться слишком большой – какие же это новости? Но на изготовление панорам требовалось время, да и текло оно тогда медленнее. Исключительные события, которые становились сюжетами панорам, казалось, произошли совсем недавно. К тому же прежде о них только читали или слышали, а в панорамах – увидели собственными глазами. На основании свидетельств современников, посетителей панорам на темы военных сражений, исследователи отмечают доминанту иммерсивного опыта, избыточность впечатлений, захватывавшие все органы чувств, что давало особенно острые ощущения [Kaplan 2018, 77–78].

Новые оптические зрелища были тесно связаны с мастерством театральной декорации. Многие их создатели были одновременно и художниками, и сценографами, и создателями панорам. Эйдофузикон Филиппа де Лутебурга представлял собой миниатюрный театр декораций, как и полноформатный театр Пьетро Гонзага в Архангельском.

В 1770 году, когда ставились «Новые аргонавты», панорам еще не было, и наиболее технологически продвинутой формой зрелища был театр с высокоразвитой машинерией. Спектакль оказался наиболее оперативной формой визуализации новостей, опережающей даже карту или гравюру с изображением боя. На создание балета у постановщика и труппы было не больше двух недель.

Сценография балета «Новые аргонавты» и «Аллегория» Генриха Бухгольца: назад к аллегорическому коду

Театр и изобразительное искусство XVIII века тесно связаны. Театроведы пишут об ориентации мизансцен дорежиссерского театра на живописные полотна и скульптуру, искусствоведы – о театрализации в изобразительном искусстве раннего Нового времени. Качество театральности можно рассматривать не только как ориентацию на театральный или риторический жест, на сценические принципы построения композиции с авансценой, кулисами и т. п. Ю. М. Лотман назвал театр активной формой «первичного кодирования», которая избирательно наделяет значением некоторые явления действительности [Лотман 2002, 389]. П. Франкастель показал, что театр стал источником фигуративной образности Кватроченто – реальные объекты театрального реквизита составляют значительную часть той визуальной среды, в которой действуют новые герои и разворачиваются новые сюжеты живописи [Франкастель 2005, 9–10]. Опыт театральной фигуративности, как показал Франкастель, имея в виду не только Ренессанс, но и раннее Новое время, – это необходимый исторический этап, через который прошло изобразительное искусство, чтобы на рубеже XIX–XX веков овладеть самостоятельным языком, не переводимым на другие.

Конечно, невозможно прямо переносить опыт Ренессанса на русскую живопись и россику XVIII века, но типологически это подобный процесс. Между тем примеров, сходных с собранными Франкастелем, в российской визуальной среде XVIII века известно крайне мало. Тем интереснее «Аллегория побед русского флота в войне с Турцией 1768–1774 гг.» Генриха Бухгольца (1777, 75 × 127,2, х. м., ЭРЖ – 1727, ил. 5), иллюстрирующая обращение к театральной фигуративности. Обстоятельства ее создания, увы, неизвестны. Судя по размерам, картина могла предназначаться для частного интерьера. Сегодня благодаря камерному размеру и плотности мотивов (Петр Первый, Адмиралтейство, Исаакиевский собор, Медный всадник) она превратилась в неперменного участника выездных эрмитажных выставок, посвященных различным периодам культуры XVIII века. Аллегория интересна для нас тем, что Бухголец явно ориентировался если не на сам балет «Новые аргонавты», то на его программу⁶.

⁶ За это предположение, высказанное в личной беседе, благодарю Н. Ю. Бахареву, старшего научного сотрудника, хранителя фонда живописи XVIII века отдела истории русской культуры Государственного Эрмитажа. Она согласилась с убедительностью отмеченных параллелей.



Ил. 5. Генрих Бухгольц. Аллегория побед русского флота в войне с Турцией 1768–1774 гг. 1777. 75 × 127,2, х. м., © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Копия музейного предмета из открытых источников Государственного Эрмитажа
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/174578/>

Мы видим корабли на стапелях Адмиралтейства и башню, украшенную флагами, площадь с Исаакиевским собором (по неосуществленному проекту А. Ринальди) и неверно развернутого Медного всадника. Этот городской вид создан, скорее всего, с опорой на модели собора и памятника Петру, которые выставлялись для обозрения⁷. Тем не менее вид вполне правдоподобен и помещен, как в раму, в аллегорическую композицию.

Знакомство Бухгольца с балетом (или его программой) демонстрирует, прежде всего, левый угол картины с фигурой Петра I. В балете на протяжении всей сцены сражения по краям сцены находились восседающие в облаках фигуры Петра I и Минервы, которые ободряли русских моряков, а после одержанной победы «невидимую и божественную силою» воздвигали триумфальные врата. Программа сообщала: «Среди огня и дыма в прозрачных облаках виден с одной стороны Петр I, император всероссийский, ободряющий флот им основанный и вещающий в сердца героев: “Дух мой с Вами”» [Анджолони 1770, 9]. Облака на картине – на них сидит Петр и опирается Хронос – очень похожи на театральные облака из фанеры и раскрашенного холста, скрывавшие сценические конструкции. Петр в аллегории Бухгольца, как и Петр в «Новых аргонавтах»

⁷ Любезно сообщено Н. Ю. Бахаревой в личной беседе.

Анджолити, «ободряет» русский флот. И не только жестом. Рядом с ним странное корявое деревце, сюжетом как будто не оправданное. Это воспроизведение эмблемы из книги «Символы и эмблемата» с девизом «Требует подпоры» [Символы и Эмблемата 1705, 25, № 70]⁸. Вместо Минервы с вензелем Екатерины II (как в программе балета) – Слава с портретом императрицы и картой Черного моря. На сцене Петр и Минерва воздвигали триумфальную арку победителям. На холсте триумфальную арку, перекинувшуюся с одного берега Невы на другой, составляют фигуры Петра, Хроноса, Славы и облака, служащие им опорой. То есть на картине воспроизведены некоторые значимые аллегорические элементы балетной сценографии. Несмотря на то, что репертуар визуальных аллегорий XVIII века универсален и для живописи, и для фейерверков, и для театральных спектаклей, такие близкие пересечения между картиной и сценографией исключительно редки⁹.

Набор сюжетов аллегорической картины Бухгольца, как кажется, представляет собой перевод календарных событий в пространственные образы. Мы видим триумфальное шествие с преклонением знамен к монументу Петра как аналог возложения 14 сентября трофейных знамен к гробнице Петра в Петропавловской крепости. Перенос триумфального шествия к Сенатской площади оправдан, возможно, хроникой празднований 1770 года – транспортировкой Гром-камня в годовщину коронации Екатерины II. Открытие Медного всадника состоится только спустя пять лет после написания живописной аллегии, в 1782 году. Видим Адмиралтейство, место церемониального обеда 19 сентября. Несмотря на Хроноса, сияние лучей Славы и тому подобное, документальная основа аллегии Бухгольца воспроизводит календарь празднований Чесменской победы в сентябре 1770 года, завершенный постановкой балета.

Картина Бухгольца, черпавшая фигуративность из программы балета (или из самого зрелища – это пока установить не удалось), возвращается от документального к аллегорическому коду. Именно аллегорические «фигуры» позаимствованы из «Новых аргонавтов», тогда как документальность зашифрована.

⁸ Нэнси Коллман полагает, что Петр на этой картине восторгается триумфальным шествием с возложением знамен к подножию Медного всадника. Она, похоже, не учитывает эмблему [Kollmann 2017, 275].

⁹ На параллели между балетом «Новые аргонавты» и аллегорией Г. Бухгольца указано в статье [Никифорова 2020], но вне контекста археологии медиа и празднования Чесменской победы в 1770 году.

Заключение

Балет «Новые аргонавты» Г. Анджелини – экзотический случай и в этом смысле уникальное явление, но не в истории театра или балета, а в традиции циркуляции новостей в конце XVIII века, а также в истории визуального опыта, – возможность увидеть своими глазами ключевое современное событие, несмотря на расстояние и временную дистанцию. Представляется важной сама попытка переопределить это зрелище, поместить его в другую морфологическую ячейку или на границах классификационных категорий, которыми структурированы наше представления о явлениях и подходах к их изучению.

Проанализированный пример показывает извилистые пути становления медиа как технически опосредованной коммуникации и одновременно технически опосредованных способов видения [Цилински 2019, 9–10]. Археология медиа интересуется историей визуального опыта и его технологическими форматами, в том числе тупиковыми путями и забытыми технологиями, продлевает историю медиа в позднее Средневековье, показывает сосуществование технических искусств (фотографии и кино) с мощной традицией оптических зрелищ, изобретенных в дотехнологическую эпоху, и их успешную конкуренцию с новинками.

Представленный кейс может дополнить историю и археологию медиа на российском материале. Такие исследования пока сравнительно немногочисленны и охватывают «классические» объекты типа камеры-обскуры, волшебного фонаря, панорам, диорам, то есть примеряют европейские траектории к российской почве. «Новые аргонавты», возможно, демонстрируют культурно-специфический формат общего процесса. Это спектакль, в том числе механический спектакль, то есть вполне традиционная форма зрелища. Неожиданной и встраивающейся в процессы обновления видения стала сама установка на документальность и репортажность. Наш балет можно назвать кентавр-явлением и поставить вопрос о других подобных сюжетах в истории визуального опыта и технологий.

БИБЛИОГРАФИЯ

Анджелини 1768 – Анджелини Г. Торжествующая Минерва, или Побужденное предрассуждение: Балет аллегорично-пантомимный представленный в Санкт-Петербурге на придворном театре ноября 28 дня 1768 года: На случай благополучного и всерадостного

- освобождения ея императорского величества и его императорского высочества от привития оспы / Сочинение как самого балета, так и музыки господина Анжелини, балетмейстера в службе ея императорского величества самодержицы всероссийской. СПб., 1768.
- Анджолени 1770 – *Анджолени Г.* Новые аргонавты: Балет пантомимно-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. Анжолени, балетмейстера находящегося в службе ея императорского величества. СПб.: При Морском шляхетном кадетском корпусе, 1770.
- Бакмейстер 1786 – *Бакмейстер И. Г.* Историческое известие о изваянном конном изображении Петра Великого. СПб.: Тип. Шнора, 1786.
- Бахрушин 1965 – *Бахрушин Ю. А.* История русского балета. М.: Сов. Россия, 1965.
- Гардзонио 1999 – *Гардзонио С.* Неизвестный балетный сценарий XVIII века // XVIII век. Сборник 21: Памяти Павла Наумовича Беркова (1896–1969) / РАН, ИРЛИ (Пушкинский Дом); отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб.: Наука, 1999. С. 239–246.
- Гозенпуд 1959 – *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки : очерк. Л.: Музгиз, 1959.
- Греч 1930 – *Греч Н. И.* Записки из моей жизни. М.–Л.: Academia, 1930.
- Дружинин 2013 – *Дружинин А. А.* Развитие диорамного искусства на Западе и в России в первой трети XIX – начале XX века // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 446–477.
- Екатерина II 1874 – Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1874. Т. 13: Бумаги императрицы Екатерины II, хранящиеся в Государственном архиве Министерства иностранных дел; т. 3.
- Екатерина II 1880 – Сборник Императорского Русского исторического общества. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1880. Т. 27: Бумаги императрицы Екатерины II, хранящиеся в Государственном архиве Министерства иностранных дел; т. 4.
- Зорин 2018 – *Зорин А. Л.* Появление героя. Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX вв. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Кавалькабо 1770 – *Кавалькабо* [Сего сентября 2 дня получено здесь следующее известие от находящегося нашего поверенного в делах на Мальтийском острове маркиза Кавалькабо] // Прибавление к № 72 Санкт-Петербургских ведомостей во вторник, сентября 7 дня 1770 года. [Б. п.].

- Корндорф 2011 – Корндорф А. С. Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
- Корндорф 2013 – 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: 15.01.2020).
- Лотман 2002 – Лотман Ю. М. Театральный язык и живопись (к проблеме иконической риторики) // Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002. С. 388–400. (Серия «Мир искусств»).
- Материалы 1886 – Материалы для истории русского флота. СПб.: Тип. Морского ведомства в главном Адмиралтействе, 1886. Ч. XI.
- Никифорова 2020 – Никифорова Л. В. Боги в облаках: «эстетика картины» и балет екатерининской эпохи // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. ст. / под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой; МГУ им. М. В. Ломоносова. СПб.: НП-Принт, 2020. Вып. 10. С. 255–265.
- О пожаловании 1830 – О пожаловании серебряных медалей всем нижним морским чинам за истребление неприятельского флота 24 и 25 июля. [13.512 – Сентября 23] // Полное собрание законов Российской империи с 1649. СПб., 1830. Т. 19: 1770–1774. С. 153.
- Орлов 1770 – Орлов А. Г. [Сего сентября 13 дня получено от генерала графа Алексея Григорьевича Орлова... донесение об истреблении турецкого флота при берегах Ассийских] // Прибавление к № 75 Санкт-Петербургских ведомостей в пятницу, сентября 17 дня 1770 года. [Б. п.].
- Пиотровский 1989 – Эрмитаж: история строительства и архитектура зданий / под общ. ред. Б. Б. Пиотровского. Л.: Стройиздат, 1989.
- Потемкин 1795 – Потемкин П. С. Зельмира и Смелон, или Взятие Измаила: лирическая драма. СПб.: Тип. Корпуса чужестранных единоверцов, 1795.
- Символы и Емблемата 1705 – Символы и Емблемата указом... Царя и Великого Князя Петра Алексеевича... напечатаны / Symbola et Emblemata jussu atque auspiciis sacerrimae suae majestatis augustissimi ac serenissimi imperatoris Moschoviae magni domini Czaris et magni ducis Petri Alexeidis totius magnae, parvae et albae Rossiae, nec non aliarum multarum potestatum atque dominiorum orientalium, occidentalium aquilonariumque supremi monarchae. Амстердам: тип. Генриха Ветстейна, 1705.

- Франкастель 2005 – *Франкастель П.* Фигура и место: визуальный порядок в эпоху Кватроченто / пер. с фр. А. В. Шестакова. СПб.: Наука, 2005.
- Церемониальный 1856 – Церемониальный камер-фурьерский журнал 1770 года. [Б. м.], 1856.
- Цилински 2019 – *Цилински З.* Археология медиа: о «глубоком времени» аудиовизуальных технологий. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусства «Гараж», 2019.
- Ямпольский 2004 – *Ямпольский М. Б.* Язык–тело–случай: кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.
- Boase 1959 – *Boase T. S. R.* Shipwrecks in English Romantic Painting // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1959. Vol. 22 (3/4). P. 332–346.
- Dioramic model 1782 – Dioramic model of the Battle of the Saints, 12 April 1782. MDL0011 / National Maritime Museum, Greenwich, London. URL: <https://collections.rmg.co.uk/collections/objects/37317.html> (accessed: 26.01.2021).
- Ellis 2008 – *Ellis M.* Spectacles within doors: panoramas of London in the 1790s // *Romanticism*. 2008. Vol. 14 (2). P. 133–148.
- Evstratov 2016 – *Evstratov A.* Les Spectacles francophones à la cour de Russie (1743–1796): L'invention d'une société. Oxford: Voltaire Foundation, University of Oxford, 2016.
- Huhtamo 2008 – *Huhtamo E.* Penetrating the peristrepthic: an unwritten chapter in the history of the panorama // *Early Popular Visual Culture*. 2008. Vol. 6 (3). P. 219–238.
- Huhtamo 2013 – *Huhtamo E.* Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2013.
- Kaplan 2018 – *Kaplan C.* Aerial Aftermaths: Wartime from Above. Durham: Duke University Press, 2018.
- Kollman 2017 – *Kollmann N.* The Russian Empire: 1450–1801. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- McCalman 2015 – *McCalman I.* The Eidophusikon. A modern simulation of an eighteenth-century moving picture show // Sydney Environment Institute. 2015. 20 Oct. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ILWxH09tVJQ> (accessed: 26.01.2021).
- Pettitt 2020 – *Pettitt C.* Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity, 1815–1848. London: Oxford University Press, 2020.
- Riding 2004 – *Riding Ch.* Staging The Raft of the Medusa // *Visual Culture in Britain*. 2004. Vol. 5 (2). P. 1–26.

Материал поступил в редакцию 08.03.2021

Материал поступил в редакцию после рецензирования 08.07.2021