

УДК 7.035: 792.01

СЛОВО, ОБРАЗ, ДЕЙСТВИЕ: ЖИВЫЕ КАРТИНЫ В ТЕОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА XVII–XVIII ВЕКОВ

Зиновьева А. М.^{1, 2}

¹ Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Старая Басманная, д. 21/4, Москва, 105066, Россия.

² Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, ул. Волхонка, д. 12, Москва, 119019, Россия.

В статье предпринята попытка воссоздать теоретические предпосылки формирования практики живых картин во Франции конца XVIII века. Основу исследования составляет корпус текстов западноевропейских теоретиков и практиков изобразительного искусства и театра, в которых развиваются идеи о взаимодействии театра и живописи — от античных трактатов до трудов эпохи Просвещения. Особое внимание уделено трудам французских авторов XVII–XVIII веков, благодаря которым сформировался новый язык описания искусства. Методология, примененная в исследовании, включает подходы искусствоведения и театроведения, что позволяет комплексно рассмотреть проблему, находящуюся на стыке двух видов искусств. Новизна определяется работой с малоизученными в российской науке материалами и источниками по теории и истории живых картин, работой с периодическими изданиями, а также попыткой изучить происхождение и выстроить причинно-следственные связи между театром и живописью через призму феномена живых картин.

Ключевые слова: живая картина, теория искусства, Дени Дидро, визуальный театр, французский театр XVII–XVIII веков.

WORD, IMAGE, PERFORMANCE: LIVING PICTURES IN THE THEORY OF FINE ARTS AND THEATER OF THE 17TH–18TH CENTURIES

Zinovyeva A. M.^{1, 2}

¹ National Research University Higher School of Economics, 21/4, Staraya Basmannaya St., Moscow, 105066, Russian Federation.

² The Pushkin State Museum of Fine Arts, 12, Volkhonka St., Moscow, 119019, Russian Federation.

The article attempts to reconstruct the theoretical foundations for the development of living pictures in France in the late 18th century. The research

is based on a group of texts written by Western European theoreticians and practitioners of fine art and theater, which explore ideas about the interaction between theater and painting from Antique treatises to Enlightenment works. Special emphasis is placed on the works of French writers from the 17th and 18th centuries. The methodological approach draws upon the methods of art criticism and theater studies, allowing us to comprehensively address the issue at the interaction of these two art forms. The novelty of this research lies in the work with less studied materials and sources in the Russian academic field regarding the theories and history of living pictures, work with periodicals, and an attempt to construct and typologise a multifaceted image of cause-and-effect relationships between theater and painting through the lens of the phenomenon itself.

Keywords: living pictures (*tableaux vivants*), theory of art, Denis Diderot, visual theater, French theater of the 17th and 18th centuries.

Живые картины¹ (франц. — *tableaux vivants*) на протяжении XIX века были распространенной художественной практикой в Европе: они появлялись на сценах придворных и бульварных театров, в частных антрепризах, в салонах, на домашних вечерах и светских мероприятиях. Живые картины ставились не только профессионалами театрального дела, но по большей части любителями, что делало их модным и доступным развлечением для детей и взрослых. Описания таких постановок сохранились на страницах произведений И. В. Гёте, В. Гюго, Т. Готье; выходили целые сборники с инструкциями и рекомендациями по постановке живых картин².

Как правило, живые картины воспроизводили живописное полотно, которое было хорошо знакомо зрителям, популярную библейскую иконографию³, исторические эпизоды или сцены из растиражированных литературных произведений [4]. Иногда постановщики проявляли интерес к поиску художественных образов и воплощали собственные композиции. До нас, к примеру,

¹ «*Tableau vivant*», или «живая картина» — особая мизансцена, где «заняты один или несколько актеров, застывших в экспрессивной позе», воспроизводящей живописное полотно. См., подробнее: [1, с. 139].

² См. подробнее: [2].

³ А. Н. Баженов писал, что часто для сюжета живых картин использовали «сцены из библейской истории по картинам известнейших художников». Одним из самых любимых героев был Иосиф-снотолкователь, также пользовались популярностью известные картины «из ватиканских лож Рафаэля, из которых на одной Иосиф рассказывает сны своим братьям, а на другой толкует сны фараона. Сны в таких же кругах и также на вершине картин, как у Рафаэля, устраивались транспарентно, что производило большой эффект» [3, с. 272].

дошла удивительная книга Пьера де Лано «Травестирированные балы и живые картины времен Второй империи» (1893), где описаны и проиллюстрированы Леоном Лебегю различные живые картины, которые не отсылали зрителей ни к каким конкретным произведениям, а использовали знакомый визуальный код — образы трех граций, земных континентов, времен года и др. [5]. Так живые картины зачастую ставились в один ряд с маскарадами, шарадами и иными развлечениями.

Однако первая театральная живая картина, появившаяся в 1761 году на сцене парижского Театра итальянской комедии в спектакле «Свадьба Арлекина»⁴, была результатом длительных теоретических исканий в области живописи и театра. Живые картины, пройдя путь развития от средневековой формы «немой живописи» до театральной мизансцены и *tableaux photographique*, стали свидетельством развития новой художественной парадигмы и важной вехой на пути формирования перформативного характера искусства. Несмотря на то, что интерес к теме возрастает в последние десятилетия, существующие исследования как в европейском, так и в российском научном поле не охватывают феномен полностью, пренебрегая либо теоретическими, либо практическими аспектами⁵. Живые картины невозможно рассматривать вне контекста формирования художественной мысли того времени, которая, несмотря на множественность взглядов, имела объединяющий характер: до идеи *Gesamtkunstwerk* Р. Вагнера оставалось чуть меньше ста лет (1849), когда ее предпосылки уже были заложены во взглядах теоретиков и практиков конца XVIII — начала XIX века.

Настоящая статья посвящена теоретическим изысканиям и размышлениям в области изобразительного и театрального искусства, которые привели к утверждению живых картин. Попытка осмыслить феномен через истоки его формирования позволит расширить знания в истории изобразительного искусства и театра, а также взглянуть на процессы и механизмы взаимодействия двух искусств с новой исследовательской оптики.

⁴ В трехактной комедии Карло Бертинацци живая картина появлялась как мизансцена в середине второго акта: это было воспроизведение полотна Жана-Батиста Греза «Деревенская помолвка» (1761, х., м. 92x117 см., Лувр, Париж), показанное в Салоне в том же году под названием «Помолвка, момент, когда отец передает приданное своему зятю» («Un mariage, et l'instant où le père de l'Accordée délivre la dot à son gendre»).

⁵ Среди трудов современных исследователей живых картин можно отметить работы П. Франца, Ж. Рамос, Л. Пуи, Дж. Маккалоу, М. Буше, К. Ридинг, Дж. Крэри, П. Ранцини, К. ван Эка, П. Сери, П.-Л. Рубер, А. Рида, М.-П. Мартин, А. В. Константиновой, Е. В. Тузенко, Л. Г. Суворовой, Л. В. Никифоровой, А. Конечного, М. П. Кнерцера.

«В начале было слово...»: формирование универсального языка описания искусств и теория *ut pictura poesis*

Первые появления живых картин как некой самостоятельной художественной формы можно встретить в Средние века, когда подобие живой картины, или «картинные процессии» [6], как их называет В. М. Красовская, появляются в христианской визуальной культуре. Предположительно, подобные инсценировки, часто в составе мессы, иллюстрировали священные тексты и являлись своеобразными иллюстрациями к Библии для неграмотных⁶. Развитие феномена было отмечено в позднем Средневековье и раннем Новом времени [8; 9], когда живые картины вышли за рамки религиозного искусства и стали одним из инструментов для репрезентации государственной власти в форме *joyeuse entrée* — торжественных въездов в город [10; 11; 12]. Однако обретение живыми картинами устойчивой художественной формы произошло на французской драматической сцене в конце XVIII века.

Развитию художественной формы живых картин способствовал ряд теоретических предпосылок в театре и изобразительном искусстве XVII–XVIII веков. Размышления об изящных искусствах и театре бытовали параллельно, иногда практиковались одними и теми же людьми (например, Дени Дидро), что приводило к неизбежному сопоставлению, сравнению, соединению. Живые картины попали в центр проблематики не просто живописи и театра, а дискурса, который складывался вокруг осмысления взаимоотношений между словом, образом и действием, что нашло отражение в теории *ut pictura poesis* (буквально «поэзия как живопись»). Так, труды по искусству, создававшиеся с середины XVI и до середины XVIII века обозначили тесную связь между живописью и поэзией, то есть между образом и словом.

Традиция подобного осмысления живописи и поэзии идет из Античности и «Поэтики» (335 до н. э.) Аристотеля⁷. Справедливо заметить, что доктрина Аристотеля главенствовала во французском интеллектуальном обществе сродни религиозному культу: философ Пьер де ла Раме (Петр Рамус) за критику

⁶ Некоторые исследователи, в частности Ж.-К. Шмитт, считают, что в Средние века «механизмы языка и изображения несводимы одни к другим», т. е. изображения не могут рассматриваться как иллюстрации текста. Однако мы будем придерживаться общепринятого мнения. См.: [7].

⁷ В связи с этим стоит упомянуть и о греческом поэте Симониде Кеосском (556–469 гг. до н. э.), который, как считается, повлиял на Платона, учителя Аристотеля. Симонид ввел в дискурс отношения образа, слова и действия: «Живопись — немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись». Для Симонида отношения между живописью и поэзией основывались на общем качестве подражания действительности, ее воспроизведению. Исходя из этого, Платон высказал предположение о том, что слова могут функционировать как изображения сами по себе, добавляя к подражанию способность слова и образа апеллировать к эмоциям в равной степени. Эти идеи легли в основу «Поэтики». См.: [13, р. 10–27; 14, р. 13–14].

учения даже поплатился жизнью в Варфоломеевскую ночь⁸. Распространению идей Аристотеля, начавшемуся в Средние века с переводов его сочинений с арабского [15], способствовали и мыслители раннего Нового времени, которые переводили на французский язык античные тексты, тем самым порождая новые представления об эпохе в целом и аристотелизме в частности. В Италии, которая наравне с Нидерландами оказывала влияние на Францию, переосмыслить Аристотеля пытались Л. Кастельветро (в «Поэтике» Аристотеля, изложенной на народном языке и истолкованной», 1570) и Ю. Ц. Скалигер (в «Семи книгах поэтики» 1561). Кастельветро, подобно Рамусу, вступал в полемику с античным философом, чем предопределил переход возрожденческого театра к театру классицизма [17]. Неудивительно, что в середине XVII века в трудах французских авторов Ж. Шаплена, аббата Д'Обиньяка (ранее у Ж. де Ла Тайя [18]) и других⁹ складываются принципы классицистского театра, опирающиеся именно на идеи Аристотеля; начинается утверждение единства времени, места и действия¹⁰, а также провозглашается принцип правдоподобия.

Развитие категорий происходило в нескольких «оптиках». Как утверждал Ж. Шаплен, с правдоподобием в спектакле «дело обстоит точно так же, как с написанными по правилам картинами, в которых хороший художник всегда воплощает лишь основное событие» [18, с. 267]. Аббат Д'Обиньяк прибегал к сравнению опыта наблюдений в театре с аналогичным опытом в изобразительном искусстве: подобно тому, как живопись представляет перед нами то, чего в действительности нет, полагал он, драматическое произведение создает новую реальность [18, с. 323]. Похожие мысли высказывали и другие упомянутые авторы, которые уравнивали способности действия, слова и визуального образа влиять на зрителя. Это также способствовало развитию новой наблюдательной оптики, появлению живых картин.

В круг чтения интеллектуалов того времени входили не только античные трактаты по теме, но и возрожденческие, например, тексты Ч. Ченнини, Л. Б. Альберти, Л. да Винчи. В заметках последнего об искусстве живопись выступает равной поэзии, так как не нуждается в истолковании. Как письменные

⁸ О философских исканиях Рамуса и о его критике Аристотеля писал историк философии А. В. Дьяков. См.: [16].

⁹ См. об этом: [18, с. 249–323].

¹⁰ К началу XVII в. трактовка «Поэтики» достигла пика в переосмыслении слов Аристотеля. Многие категории были истолкованы неверно (например, миметическое состояние искусства вовсе не декларировалось философом как абсолютная идея). Классические труды по теории театра были написаны в парадигме, сложившейся в свете восприятия «Поэтики» в Новое время, поэтому в данном исследовании мы будем придерживаться такой же оптики, как и авторы XVII–XVIII вв. См. об этом: [19, р. 209].

тексты на различных языках, она и есть текст [20]. Идея превосходства живописи над другими видами искусства обосновывается Леонардо тем, что весь мир — это пространство, наполненное визуальными образами.

Повествовательные способности изобразительного и текстуального также практически уравнивались в тексте Л. Дольче «Диалог о живописи» (1557) и Д. Ломаццо — «Трактат об искусстве живописи, скульптуры и архитектуры» (1585).

В трактате «Поэтическое искусство» (1674) Н. Буало конкретизировал и аккумулировал эстетические идеи классицистского театра: необходимо подчинить форму содержанию, следовать природе, отвергнуть индивидуальное переживание. Французский театр оказался в ситуации строгой регламентации, набора правил и принципов, которые определяла парадигма классицизма. Именно эта структура и породила эксперимент, желание преобразований.

В XVII веке окончательно формируется и выдвигается на первый план представление о художнике-писателе. Это было связано с усилением значимости нарратива в живописном полотне: история буквально должна была прочитываться с помощью визуальных образов, подобно тексту, как завещал Альберти¹¹. Французская академия унаследовала ренессансную точку зрения на теорию *ut pictura poesis*. Никола Пуссен, выросший в лоне двух — французской и итальянской — культурных парадигм, впитал принципы теории и стал идеальным воплощением художника-писателя. «Я думаю, вы легко узнаете тех, которые томятся, тех, которые восхищаются, тех, кто полон жалости, кто совершает дело милосердия, дело большой важности, кто жаждет насытиться, кто утешает, и других, потому что семь первых фигур слева скажут вам все то, что написано... Читайте историю и картину, чтобы решить, все ли в ней соответствует сюжету» [21, с. 563], — писал художник.

Говоря о живописном искусстве, Пуссен определяет его цель, буквально вторя теоретикам Возрождения и принципу мимесиса: «Это подражание всему, что находится под солнцем, сделанное при помощи линий и красок на какой-либо поверхности; его цель — наслаждение» [21, с. 579]. Чтобы приблизиться к подобию всего сущего под Солнцем, Пуссен использовал особый живописный метод: после первоначального наброска художник создавал макет будущей композиции — сцену-коробку без четвертой стены, внутри которой расставлял восковые фигурки на живописном пейзажном фоне. Подобный прием позволял художнику так выстроить визуальный ряд, что он превращался в хорошо читаемое повествование. «Поистине, этот человек был великим рассказчиком и великим поэтом» [22, с. 55], — писал о Пуссене Бернини.

¹¹ В трактате о живописи Л. Б. Альберти говорится о главном свойстве композиции, к которому должен стремиться художник, — способности рассказать историю [21, с. 80].

В дискурс, заданный Пуссеном, встраиваются теоретические искания Ш. Лебрена. В трактате «О методе изображения страстей» (1667) Лебрен развивает идею главенства действия, или выражения, в живописи. Выражение — это изображение вещей, благодаря которому «фигуры кажутся движущимися, и все, что изображено, производит впечатление истинного» [21, с. 589]. Главным медиальным средством становится человеческое тело (идею, как упоминалось ранее, высказывал Леонардо; Пуссен также писал о «языке тела» [21, с. 581]). Лебрен пытается систематизировать спектр человеческих эмоций, проявляющихся в выражении лица: в качестве основных категорий он выделяет восхищение, восторг, страх, простую любовь, отчаяние, надежду. Подобно трактатам Джона Булвера «Хириология» и «Хирономия» (1644), которые в том числе были посвящены театральному жесту, Лебрен создает универсалии для художников визуальных искусств. «Страсти» Лебрена систематизировали спектр эмоций. Сведение человеческого тела к подобию языкового выражения (некая визуальная фонема) производилось не только с целью достижения правдоподобия видимого мира, но и для упрощения прочтения текста (живописного произведения или спектакля).

Таким образом, к концу XVII — началу XVIII века сформировались основные представления *ut pictura poesis*. Выше были упомянуты лишь некоторые идеи. Важно понимать, что подобные суждения были широко распространены и, в конечном счете, позволили сформировать единый язык описания для живописи и театра. Заложенная теоретическая основа, опирающаяся в свою очередь на античные тексты, стала главной отправной точкой в последующих исканиях в области *ut pictura poesis*. Корпус упомянутых текстов вошел в круг чтения авторов французского классицизма, которые сыграли роль в становлении практики живых картин.

Пространство медиального равенства: рисунок словом, телом, цветом

Развитие теории *ut pictura poesis* продолжилось в XVIII веке. В то время в круг чтения художников, помимо трудов Н. Пуссена и Ш. Лебрена, всё так же входили теоретические трактаты ренессансных мастеров: идеи Возрождения циркулировали в художественной среде. «Возвращаю вам первый том трактата Леонардо да Винчи...» [21, с. 597], — писал А. Ватто.

Как никогда для художников в качестве пособия по созданию образов выступал театр¹². «В спектакле все способствует обучению художника: идеи,

¹² В 1908 году вышел труд Э. Маля «Религиозное искусство Франции конца Средних веков», где исследователь доказывал мысль о том, что театральные постановки (мистерии) влияли на художников. По мнению Маля, театральные сцены использовались для построения композиции, позировок, жестов. Последователями идеи Маля были Л. Матерлинг, Г. Коэн, Л. Ван Пейфельд, А. А. Гвоздев отметил, что упомянутые исследователи не уделяли внимания обратному влиянию живописи на театр. См.: [23].

образы и страсти, выраженные поэзией и жестами великих актеров; позы, благородство и грация артистов балета» [24, р. 350], — заявил на одном из собраний Королевской академии живописи (1721) французский живописец А. Куапель. Он также говорил, что каждый великий художник должен настолько точно выражать характеры персонажей посредством жестов, что зритель сможет «услышать» происходящее. «Движения тела и жесты должны быть настолько правдивыми, чтобы, как в комедиях Мольера, зритель узнавал его [персонажа. — А. З.] характер и верил, что он и есть оригинал» [29, р. 350], — утверждал художник.

Пуссен был эталоном художника-писателя, а Мольер считался лучшим драматургом, способным рисовать характеры словом. Формальное отличие двух видов искусств друг от друга виделось не препятствием, а, скорее, взаимным дополнением: «Как спектакли могут быть полезны художникам, изучающим жесты, танцы и пантомиму актеров, так и актеры могут учиться у великих художников и их прекрасной живописи. ...пантомима должна взять у живописи и скульптуры различные позы и способности, чтобы они не уступали Фидию или Апеллесу» [24, р. 351]. В установках Куапеля видна ориентация на Античность, и, конечно, на «Поэтику» Аристотеля: «Аристотель говорит, что трагедия — это имитация действия. То, что этот философ говорит о трагедии, также подходит для живописи» [24, р. 351]. Таким образом, через Академию транслировались те же идеи, что были разработаны в предыдущие столетия.

В свою очередь театр, как драматический, так и музыкальный, обращался к живописи как к источнику формально-стилистических решений. Балетмейстер Ж.-Ж. Новерр в «Письмах о танце» (1760) писал: «Балетмейстер, желающий подняться над обычным уровнем, должен изучать живописцев и следовать им в различных приемах сочинения и мастерства. Его искусство выполняет те же задачи, как в отношении сходства, смешения красок, светотени, так и в отношении приемов группировки и драпировки фигур и расстановки их в изящных позах, и наконец, в наделении их характером» [25, с. 98]. Сходство путей живописца и балетмейстера для Новерра определялось не только категориями визуального: нарративную способность живописи он приравнивал к способностям человеческого тела, видя в них универсальный язык, доступный для понимания каждому. В «Письмах» Новерр подчеркивает, что балетмейстер должен быть живописцем, вместо кистей и красок использующим пластику человеческого тела, и быть верным природе, так как только правдивость подражания произведения остается в истории [25, с. 138]. Идеи подкреплялись и тенденциями в сценографии Нового времени: господствовавшая концепция «сцены-картины» основывалась на подчинении действия

визуальному оформлению¹³. Новвер также описывал процесс создания спектакля: «Для точной работы необходимо, чтобы всё [декорации. — А. З.] было на месте, в таком виде, чтобы он [балетмейстер. — А. З.] мог соединять группы, размещать персонажей и придавать каждому из них присущие ему характер, позы и движения» [25, с. 88]. Балетмейстер воспринимался как живописец, сцена — как холст, а музыка, костюмы и декорации — как краски. Относительно декораций балетмейстер высказывался лаконично и точно: «Декорация, какого бы рода она ни была, есть большая картина» [25, с. 120].

«Я предпочел бы картины на сцене»: Дени Дидро и «тихая революция»

«Живая картина — это декорация», — сказал, будто бы в ответ Новверу, Д. Дидро [27, с. 123]. Дидро трудно переоценить. Он был редактором и составителем многих статей «Энциклопедии...», узником Бастилии, критиком и бунтарем, модным философом в Литературной республике¹⁴. Его первая пьеса увидела свет в 1757 году. Это была драма «Побочный сын, или Испытание добродетели»¹⁵. Через год вышел «Отец семейства», а в 1759-м — первый критический обзор Салона, написанный для «Литературной корреспонденции» М. Гримма. Постановка этих текстов в один ряд не случайна: через живопись Дидро смотрел на театр, через театр — на живопись. Его первые пьесы перекликались с картинами Ж.-Б. Грёза, которого он уравнивал с Пуссеном и Лебреном: в тексте Дидро развивал сюжет картины, анализировал его, заставлял героев быть живыми, то есть буквально превращал полотно в одну из сцен спектакля [29].

Обоснование живых картин Дидро дает в «Беседах о “Побочном сыне”» (1757), построенных по принципу диалога между Дорвалем, героем пьесы, сочиняющим драму, и неким Я. Оба персонажа олицетворяют самого Дидро. В ходе беседы Я спрашивает Дорваля о том, почему он применил то или иное решение в своей пьесе. Так речь заходит о живых картинах. Дорваль поясняет: «Я предпочел бы картины на сцене, где их так мало и где они производили бы столь приятное и столь верное впечатление, всем театральным эффектам» [27, с. 95]. Далее он подчеркивает разницу между театральным эффектом и картиной: эффект — нечто, происходящее по ходу действия и изменяющее настроение действующих лиц; картина — «размещение персонажей на сцене, столь естественное и правдивое, что будь оно точно

¹³ Исследовательница А. Корндорф подчеркивает, что «картинность» рождала «ощущение “живой картины”, где, по признанию Вольтера, сама “трагедия — это одушевлённая живопись... и изображаемые в ней люди должны действовать”» [26, с. 389.]

¹⁴ Подробнее о Дидро и Литературной республике в Париже XVIII века см.: [28].

¹⁵ В других переводах — «Внебрачный сын».

передано художником, оно понравилось бы мне и на полотне» [27, с. 96]. Подобная установка была связана со стремлением заменить метафизическую мораль идеальной классицистской драмы реальными человеческими страстями. Замена, в свою очередь, требовала новых выразительных форм. Появление динамичного действия, перегруппировка актеров из рисунка линий в объемную композицию на несколько мгновений были настоящей «тихой» революцией в драматическом театре конца XVIII века.

Конечно, Дидро не придумал живые картины. Как мы знаем, они существовали ранее в иных формах и назначениях. Дидро превратил живые картины в способ мизансценирования, в новую практику взаимодействия с пространством сцены со зрителем, так как эффект узнавания (зритель видел на сцене картину, которую ранее он лицезрел, например, в Салоне) усиливал драматический потенциал.

Дидро считается родоначальником практики живых картин, однако здесь мы должны вернуться к фигуре Новерра. В вышеупомянутых «Письмах о танце» встречается термин «неподвижная картина», под которыми Новерр подразумевал «все, что образует группу в отдалении, все, что зависит от декорации и что составляет, согласуясь с ней, сложное построение» [25, с. 121]. Определение Новерра напоминает живую картину. Здесь стоит вспомнить о том, что «Беседы о “Побочном сыне”» Д. Дидро вышли в свет в 1757-м, а первой живой картиной считается сцена в комедии «Свадьба Арлекина» (1761). Возможно, что Новерр, опубликовавший «Письма» в 1760-м, ставил живые картины в своих балетах раньше. Свидетельством этому может служить воспоминание французского драматурга Ш. Колле. В июле 1754 года (т. е. тремя годами раньше, чем вышли «Беседы» Дидро) он писал: «В этом месяце весь Париж сбежался на китайский балет¹⁶. Я не люблю балеты, мое отвращение к танцам растет с каждым днем, потому что балеты дают теперь в каждом театре. Но стоит признать, что этот китайский балет уникален, по крайней мере, своей новизной и живописностью. <...> Этот балет нарисовал человек по имени Новерр, <...> он мыслит ново и живописно. Ему нравились не ступеньки и не входы, а разнообразные и новые картины [tableaux. — А. З.], которые привели его к огромному успеху» [30, р 428]. Примечательно, что, говоря о постановке балета, Колле использует глагол *dessiner* — рисовать. Вероятно, картины, созданные Новерром в «Китайском празднике», действительно напоминали живописное полотно. Очевидно, что под *tableaux* имеются в виду статичные мизансцены, своего рода живые картины.

Дидро, несомненно, знал о балете «Китайский праздник». И здесь мы подходим к тому, что он имел в своем наблюдательном опыте за искусством

¹⁶ Имеется в виду балет «Китайский праздник» (1754) Ж.-Ж. Новерра.

как житель Парижа XVIII века. Он прекрасно знал тексты вокруг теории *ut pictura poesis*, он находился в повестке Академии живописи, которая буквально пропагандировала театр в обучении художников, он был «внутри» театра, знал его боли и проблемы. Дидро видел устаревшие драматические спектакли и более живые постановки музыкального театра. В Салоне 1759 года он пишет свой знаменитый обзор на «Язона и Медею» К. ван Лоо (63 × 79 см, Музей изящных искусств, По): «Это не что иное, как театральная декорация во всей ее фальши» [31, с. 25]. Дидро начинает осознавать, что живопись и театр вовсе не обладают сходными медиальными свойствами, как считали теоретики и практики до него. Они разные, и он начинает развивать идею не схожести, а противоположности двух искусств. Отныне театр был не формой воспроизведения реальности; он отделился от идеи правдоподобия и перешел к абсолютному подражанию. Следует отметить, что с конца XVII века термин «театральный» (*théâtral*) впервые стал использоваться не только в контексте театра, но и в обществе, приобретая новую коннотацию — «неестественность» [10, р. 12].

Дидро размышляет над драматической поэзией, над актерской игрой, в которых, как мы помним, он тоже видит противоречия¹⁷. В «Опыте о живописи» (1765) он пишет, что картина, написанная по законам театра (т. е. тем, которым в том числе обучали в Академии живописи) есть «не естественное действие, которое происходит в природе, а принужденное, чопорное “действие”, разыгрываемое на полотне. Это уже не улица, не площадь, не храм, теперь это театр. <...> Но никто еще не создал, да никому не удастся создать достойную внимания картину, если она написана по законам театрального действия» [31, с. 228].

Взаимодействие театра и живописи, о котором в 1720-х говорил А. Куапель, у Дидро было односторонним: живопись не должна была полагаться на законы театра, однако театр мог брать за основу живопись, так как она лучше воспроизводила действительность. Дидро использовал свои суждения на практике, и примером могут служить такие его пьесы, как «Побочный сын, или Испытание добродетели» (1757), «Отец семейства» (1758). Провозглашая в «Беседах о “Побочном сыне”» живые картины как способ мизансценирования, Дидро пытался уподобить сценическое действие нарративной живописи.

После Дидро. Утверждение живых картин и проблематизация практики

С легкой руки Дени Дидро живые картины стали набирать популярность на парижской сцене, но далеко не всегда являлись воплощением конкретного живописного полотна, наследуя средневековую форму «немой живописи». Живые картины как эпизод действия появлялись в пьесах «Евгения» (1767)

¹⁷ «О драматической поэзии» (1758), «Парадокс об актере» (1773–1778).

и «Женитьба Фигаро» (1778–1784) Бомарше, «Веер» (1765) К. Гольдони, «Виктор, или Дитя в лесу» (1798) Р.-Ш. Гильбера де Пиксерекура [32, 33].

Теоретические размышления Дидро о взаимоотношениях живописи и театра продолжились в работах Г. Э. Лессинга, в частности в его сочинении «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766). Полагаясь на безграничные возможности слова, Лессинг предполагает, что поэзия в большинстве случаев служит первоисточником для живописи, а не наоборот. В «Лаокооне» он впервые разводит пространственные и временные искусства как несопоставимые: «Живопись должна совершенно отказаться от воспроизведения времени, ибо в ее силах воспроизведение лишь пространственных отношений» [34, с. 110]. Вслед за разделением медиальных способностей живописи и театра у Дидро Лессинг высказывает схожую идею, подчеркивая, что медиальные средства живописи (формы и цвета в пространстве) и поэзии (звуки во времени) по-разному воздействуют на зрителя. Отныне правдоподобие, которое мыслилось, начиная с Аристотеля, общей целью всех искусств, заменяется динамикой образа. «Живописец может лишь угадывать движение», — утверждает Лессинг [34, с. 137]. Это вновь меняет наблюдательную оптику: благодаря внезапной фиксации кульминационного движения у зрителя появляется возможность предугадать дальнейшее развитие событий.

Живые картины нашли отражение в творчестве Лессинга. Исследовательница Х. Шлипхаке полагает, что Лессинг использовал живые картины в своих пьесах: в определенные моменты действие замедлялось для усиления эмоционального эффекта через визуальное. Вероятно, финальная сцена «Натана Мудрого» (1779) задумывалась как живая картина (подобно «Побочному сыну» Дидро), так же, как и в «Эмилии Галотти» (1772), момент, когда Одоардо убивает дочь, предположительно, мог соответствовать композиционно картинам на сюжет смерти Виргинии, заколотой своим отцом [35, р. 72].

Таким образом, к началу XIX века феномен живых картин состоялся в теории и перешел к практике. Теория *ut pictura poesis* в XVII–XVIII веках сыграла значительную роль не только в формировании живых картин, но и в разработке языка анализа и описания изобразительного искусства. Утверждение таких принципов классицистского театра, как триединство и правдоподобие, способствовали строгой регламентации театрального действия, его подчинению статике. В дальнейшем это «замирание» сыграет роль в популяризации практики живых картин: под влиянием идей Д. Дидро и Г. Э. Лессинга статичность действия сменится динамикой, а «замирание» преобразуется в кульминационный момент, в живую картину. Несмотря на то, что Лессинг в «Лаокооне» разделил пространственные и временные искусства, осознав разницу их медиальных средств, живые картины не просто продолжили существовать, но и начали преобразовываться в контексте культурно-исторических изменений. Все это

привело к формированию художественного языка, который использовал медиальные средства живописи и театра для художественной выразительности. В XX веке этот язык станет голосом нового искусства, где главным медиумом будет человеческое тело, как и завещали теоретики Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Картина живая // Пави П. Словарь театра / под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 139.
2. *Harrison C. Theatricals and Tableaux Vivants for Amateurs.* London: L. Upcott Gill, 1882. 126 p.
3. Живые картины // Баженов А. Н. Сочинения и переводы: в 2 т. М.: Типография Косогорова, 1869. Т. 1. С. 271–276.
4. *Hibberd S. Belshazzar's Feast and the operatic imagination // Hibberd S., Wrigley R. Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850: Exchanges and Tensions.* Surrey: Ashgate Publishing, 2014. P. 107.
5. *Lano P. de. Les Bals Travestis et les Tableaux Vivants sous le Second Empire.* Paris: H. Simonis Empis, 1893. 133 p.
6. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2008. 320 с.
7. Шмитт Ж.-К. Историк и изображения // Слово и образ в средневековой культуре / под ред. А. Я. Гуревича. М.: Наука, 2002. С. 9–29.
8. *Mâle E. L'art religieux de la fin du moyen âge en France: en 2 parties.* Paris: Librairie A. Colin, 1908. P. 1. 584 p.
9. Хейзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах: в 3 т. / пер. и сост. Д. В. Сильвестров. М.: Прогресс; Культура, 1995. Т. 1 416 с.
10. *Eck C. van, Bussels S. The Visual Arts and the Theatre in the Early Modern Europe // Theatricality in Early Modern Art and Architecture.* Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. 195 p.
11. *Bussels S. Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635) // Association of Art Historians.* 2010. April. P. 236–247.
12. *Tammen B. R. A Feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496 // Early Music History.* 2011. Vol. 30. P. 213–248.
13. *Elsner J. Art History as Ekphrasis // Art History.* 2010. February. P. 10–27.
14. *Thayer H. S. Plato's Quarrel with Poetry: Simonides // Journal of the History of Ideas.* 1975. № 1. P. 3–26.
15. Гассенди П. Сочинения: В 2 т. / Пер. с лат. А. Гутермана. М.: Мысль, 1966. Т. 2. 836 с.

16. Дьяков А. В. Философская традиция во Франции: классический век и его самосознание. М.: Политическая энциклопедия, 2021. 263 с.
17. Нефёдова Л. К. Философско-антропологический смысл требования триединства в классицизме // Гуманитарные исследования. 2017. № 2 (15). С. 32–36.
18. Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Собр. текстов, вступ. ст. и общ. ред. Н. П. Козловой. М.: Изд-во МГУ, 1980. 624 с.
19. Lee W. R. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // The Art Bulletin. 1940. № 4. P. 197–269.
20. Винчи Л. да. Спор живописца с поэтом, музыкантом и скульптором // Винчи Л. да. 1452–1519. Избранные произведения: в 2 т. / Пер., вступ. ст., коммент. А. А. Губера, А. К. Дживилегова, В. П. Зубова; ред. А. К. Дживилегова, А. М. Эфроса. М., Л.: Академия, 1935. Т. 2. С. 53–84.
21. Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. / Под общ. ред. А. Аркина, Б. Терновца. М.; Л.: ОГИЗ, 1938. Т. 1. 626 с.
22. Кизор Г. Никола Пуссен / Пер. Е. И. Ильиной. М.: Арт-Родник, Taschen, 2008. 96 с.
23. Гвоздев А. А., Пиотровский А. И. История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. М.: ГИТИС, 2013. 438 с.
24. Coypel A. L'excellence de la peinture // Jouin H. Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture: recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. Paris : Quantin, Imprimeur-éditeur, 1883. 415 p.
25. Новерр Ж.-Ж. Письма о танце / Пер. и ред. А. А. Гвоздева. СПб.: Лань; Планета Музыки, 2007. 384 с.
26. Корндорф А. Фантом и ремесло. Театральная сценография Нового времени: от законов архитектуры к принципам живописи // Искусствознание. 2016. № 1–2. С. 378–425.
27. Дидро Д. Собрание сочинений: в 10 т. / Пер. Р.И. Линцер; под общ. ред. И. К. Луппола. М.; Л.: Академия, 1936. Т. 5: Театр и драматургия 658 с.
28. Дарнтон Р. Великое кошачье побоище и другие эпизоды из истории французской культуры / Пер. С. Кулланда, Т.В. Доброницкая. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 384 с.
29. Сулимова А. В. Дени Дидро и Жан-Батист Грёз: по страницам «Салонов» // «Салоны» Дидро. Выставки современного искусства в Париже XVIII века: издание к выставке 6 июня-1 октября 2023 года: каталог. М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2023. С. 136–143.
30. Collé C. Juillet 1754 // Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres les ouvrages dramatiques et les évènements les plus mémorables du règne de Louis XV: 1748–1772. In 3 vol. Vol. 1. Genève. 1868. P. 428.
31. Дидро Д. Салоны: в 2 т. / пер. И. Я. Волевич, Ю. М. Денисова, В. Г. Дмитриева, С. В. Шкунаева; вступ. ст., общ. ред. Л. Я. Рейнгарлт. М.: Искусство, 1989. Т. 1. 270 с.

32. *Ranzini P.* «Il ventaglio» e il tableau vivant. Diderot e Goldoni // Journée d'étude internationale : Le théâtre de Carlo Goldoni: organisée par Christian Del vento et Pierre Musitelli, École normale supérieure Paris et Université Paris 3, 10 janvier 2014 [Электронный ресурс]. URL: https://www.academia.edu/7038382/Goldoni_Diderot (дата обращения: 21.02.2024).
33. *Frantz P.* L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle. Paris: Presses Universitaires de France, 1998. 272 p.
34. *Лессинг Э. Г.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / под. общ. ред. М. Лившица. М.-Л.: Академия, 1936. 519 с.
35. *Schlipphacke H.* Reimagining Diderot's Aesthetics: Lessing's Dramatic Tableaux // *Lessing Yearbook / Jahrbuch XLVI*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2019. P. 71–90.

REFERENCES

1. *Kartina zhivaya* // *Pavi P.* Slovar' teatra / pod red. K. Razlogova. M.: Progress, 1991. S. 139.
2. *Harrison C.* Theatricals and Tableaux Vivants for Amateurs. London: L. Upcott Gill, 1882. 126 p.
3. *Zhivye kartiny* // *Bazhenov A. N.* Sochineniya i perevody: v 2 t. M.: Tipografiya Kosogorova, 1869. T. 1. S. 271–276.
4. *Hibberd S.* Belshazzar's Feast and the operatic imagination // *Hibberd S., Wrigley R.* Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850: Exchanges and Tensions. Surrey: Ashgate Publishing, 2014. P. 107.
5. *Lano P. de.* Les Bals Travestis et les Tableaux Vivants sous le Second Empire. Paris: H. Simonis Empis, 1893. 133 p.
6. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka. SPb.: Lan'; Planeta Muzyki, 2008. 320 s.
7. *Shmitt Zh.-K.* Istorik i izobrazheniya // Slovo i obraz v srednevekovoj kul'ture / pod red. A. Ya. Gurevicha. M.: Nauka, 2002. S. 9–29.
8. *Mâle E.* L'art religieux de la fin du moyen âge en France: en 2 parties. Paris: Librairie A. Colin, 1908. P. 1. 584 p.
9. *Khyozjinga J.* Osen' Srednevekov'ya. Issledovanie form zhiznennogo uklada i form myshleniya v XIV i XV vekakh vo Francii i Niderlandakh: v 3 t. / per. i sost. D. V. Sil'vestrov. M.: Progress; Kul'tura, 1995. T. 1 416 s.
10. *Eck C. van, Bussels S.* The Visual Arts and the Theatre in the Early Modern Europe // *Theatricality in Early Modern Art and Architecture*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. 195 p.
11. *Bussels S.* Making the Most of Theatre and Painting: The Power of Tableaux Vivants in Joyous Entries from the Southern Netherlands (1458-1635) // *Association of Art Historians*. 2010. April. P. 236–247.

12. *Tammen B. R.* A Feast of the Arts: Joanna of Castile in Brussels, 1496 // *Early Music History*. 2011. Vol. 30. P. 213–248.
13. *Elsner J.* Art History as Ekphrasis // *Art History*. 2010. February. P. 10–27.
14. *Thayer H. S.* Plato's Quarrel with Poetry: Simonides // *Journal of the History of Ideas*. 1975. № 1. P. 3–26.
15. *Gassendi P.* Sochineniya: V 2 t. / Per. s lat. A. Gutermana. M.: Mysl', 1966. T. 2. 836 s.
16. *D'yakov A. V.* Filosofskaya tradiciya vo Francii: klassicheskij vek i ego samosoznanie. M.: Politicheskaya ehnciklopediya, 2021. 263 s.
17. *Nefyodova L. K.* Filosofsko-antropologicheskij smysl trebovaniya triedinstva v klassicizme // *Gumanitarnye issledovaniya*. 2017. № 2 (15). S. 32–36.
18. *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskikh klassicistov* / Sobr. tekstov, vstup. st., i obshch. red. N. P. Kozlovoi. M.: Izd-vo MGU, 1980. 624 s.
19. *Lee W. R.* Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // *The Art Bulletin*. 1940. № 4. P. 197–269.
20. *Vinchi L. da.* Spor zhivopisca s poehtom, muzykantom i skul'ptorom // *Vinchi L. da. 1452–1519. Izbrannye proizvedeniya: v 2 t. / per., vstup. st., komment. A. A. Gubera, A. K. Dzhivilegova, V. P. Zubova; red. A. K. Dzhivelegova, A. M. Ehfrosa. M.; L.: Akademiya, 1935. T. 2. S. 53–84.*
21. *Mastera iskusstva ob iskusstve: izbrannye otryvki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov: v 4 t. / Pod obshch. red. A. Arkina, B. Ternovca. M., L.: OGIZ, 1938. T. 1. 626 s.*
22. *Kizor G. Nikola Pussen* / per. E. I. Il'inoj. M.: Art-Rodnik, Taschen, 2008. 96 s.
23. *Gvozdev A. A., Piotrovskii A. I.* Istoriya evropejskogo teatra: Antichnyj teatr. Teatr ehpokhi feodalizma. M.: GITIS, 2013. 438 s.
24. *Coytel A.* L'excellence de la peinture // *Jouin H.* Conférences de l'Académie Royale de peinture et de sculpture: recueillies, annotées et précédées d'une étude sur les artistes écrivains. Paris: Quantin, Imprimeur-éditeur, 1883. 415 p.
25. *Noverr Zh.-Zh.* Pis'ma o tance / Pper. i red. A. A. Gvozdeva. SPb.: Lan'; Planeta Muzyki, 2007. 384 s.
26. *Korndorf A.* Fantom i remeslo. Teatral'naya scenografiya Novogo vremeni: ot zakonov arkhitektury k principam zhivopisi // *Iskusstvoznanie*. 2016. № 1–2. S. 378–425.
27. *Didro D.* Sobranie sochinenii : v 10 t. / per. R. I. Lincer; pod obshch. red. I. K. Luppola. M.; L.: Akademiya, 1936. T. 5: Teatr i dramaturgiya. 658 s.
28. *Darnton R.* Velikoe koshach'e poboishche i drugie ehvizody iz istorii francuzskoj kul'tury / per. S. Kullanda, T. V. Dobronickaya. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2023. 384 s.
29. *Sulimova A. V.* Deni Didro i Zhan-Batist Gryoz: po stranicam «Salonov» // «Salony» Didro. Vystavki sovremennogo iskusstva v Parizhe XVIII veka: izdanie k vystavke 6 iyunya-1 oktyabrya 2023 goda: katalog. M.: GMII im. A. S. Pushkina, 2023. S. 136–143.

30. *Collé C. Juillet 1754* // Journal et mémoires de Charles Collé sur les hommes de lettres les ouvrages dramatiques et les évènements les plus mémorables du règne de Louis XV: 1748–1772. In 3 vol. Vol. 1. Genève. 1868. P. 428.
31. *Didro D. Salony: v 2 t.* / per. I. Ya. Volevich, Yu. M. Denisova, V. G. Dmitrieva, S. V. Shkunaeva; vstup. st., obshch. red. L. Ya. Reingarlt. M.: Iskustvo, 1989. T. 1. 270 s.
32. *Ranzini P. «Il ventaglio» e il tableau vivant. Diderot e Goldoni* // Journée d'étude internationale: Le théâtre de Carlo Goldoni: organisée par Christian Del vento et Pierre Musitelli, École normale supérieure Paris et Université Paris 3, 10 janvier 2014 [Elektronnyj resurs]. URL: https://www.academia.edu/7038382/Goldoni_Diderot (data obrashcheniya: 21.02.2024).
33. *Frantz P. L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle.* Paris: Presses Universitaires de France, 1998. 272 p.
34. *Lessing Eh. G. Laokoon, ili O granicakh zhivopisi i poehzii* / pod. obshch. red. M. Livshica. M.-L.: Akademiya, 1936. 519 s.
35. *Schlipphacke H. Reimagining Diderot's Aesthetics: Lessing's Dramatic Tableaux* // Lessing Yearbook / Jahrbuch XLVI. Göttingen: Wallstein Verlag, 2019. P. 71–90.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Зиновьева А. М. — аспирант; amzinoveva@hse.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Zinovyeva A. M. — Postgraduate student; amzinoveva@hse.ru
ORCID ID: 0000-0002-9128-2386