

В ЗЕРКАЛЕ ИСКУССТВ

УДК 7.0; 791; 792. 0; 792.9

А. В. Константинова

«ЖИВЫЕ КАРТИНЫ»: ВИЗУАЛЬНЫЙ ТЕАТР ДОРЕЖИССЕРСКОЙ ЭПОХИ (к истории русского театра первой половины XIX в.)

«Волшебная опера-баллада», «романтическая мелодрама», «мифологическое представление», «великолепный спектакль»¹... Все это — из словаря русского театра, где хореографическое, вокальное и драматическое искусства, декорационные и механические эффекты в первой половине XIX в. достигли той степени развития, которая позволяла говорить со зрителем декоративно совершенным языком. Тогда же в русском придворном словаре появляются «tableaux vivants» (фр. «живые картины») и быстро становятся не просто чрезвычайно «модным словечком» — но явлением, воплотившим в себе нечто вроде апофеоза придворной, а затем и театральной зрелищности.

* * *

Родство пластического изобразительного и пластически-временного театрального искусства признавали философы, поэты, историки, теоретики и практики театра самых разных эпох. Филострат Младший² видел сходство живописи и драматической поэзии в их способности «невидимое делать видимым; ведь поэты выводят на сцену перед нами воочию богов и все то, в чем есть важность, достоинство и очарование; также и живопись передает нам в рисунке то, что поэты выражают в словах» [Цит. по: 1, с. 16]. Г. Э. Лессинг в своем знаменитом «Лаокооне» предлагал: «драма, которая при посредстве актера претворяется в живописание жизни, должна поэтому ближе придерживаться законов живописи» [2, с. 4]. «Дочерьми танца» называл А. Шлегель изобразительные искусства

¹ «Великолепным спектаклем» в самом начале XIX в. называли гармоничную совокупность многочисленных механических трюков, декорационных эффектов, волшебных превращений в театральном представлении. К 1830-м этот термин формализуется, уже не характеризуя постановку в целом, а обозначая ее «ударную» часть (чаще финал) с участием большого количества статистов, танцами, шествиями, балетом, сценическими эффектами.

² Флавий Филострат Младший (2-я пол. III в.) — древнегреческий писатель, софист (представитель «второй софистики»). Жил в Риме. Автор сборника «Картины», который содержит описания произведений эллинистического и римского искусства.

и рассматривал античный «мимический танец» как «древнейшее искусство среди тех, которые воспроизводят мир в зримых формах» [Цит. по: 1, с. 59]. Званием «пластического художника» почитал актера А. Н. Островский³.

Диалог этих двух видов художественной образности осуществлялся еще в драматических формах, где не было актерской роли в ее современном понимании. Например, в зрелищах, подобных описанной Апулеем во II в. н. э. череде «живых иллюстраций» к тексту известного мифа о суде Париса, очевиден приоритет изобразительной композиционности⁴. Знаково-символические формы, имеющие древнейшие ритуальные корни, оказались удивительно живучими: их унаследовала средневековая мистерия, призванная «представлять божественное, идеальное, оперируя формами земными, чувственными, изобразительными и не допуская их превращения в формы, адекватно изображающие реальность» [1, с. 23]. В рамках христианской этики Средних веков сценическое искусство «было обречено на компромисс, который и находило на пути аллегорическом, символическом, эмблематическом» [1, с. 23].

Позднее, в эпоху барокко, когда «любое явление действительности становилось в ткани художественного произведения знаком, значение которого определял сам художник», чрезвычайно популярным стал жанр эмблемы, «в котором сочетались живописное изображение и слово. Первое было знаком, второе выражало значение» [3, с. 209]. Эмблематичность барочного искусства отразилась в «фигурах» и «живых картинах» школьного театра, которые, несомненно, отличались от одноименного вида зрелища более позднего исторического периода.

В 1766 г. увидел свет уже упомянутый, многократно цитируемый теоретический труд, свидетельствующий о родстве театрального и изобразительного искусств: трактат Г. Э. Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Позднее (1803) И. В. Гете, занимавшийся театром и как теоретик, и как практик, утверждал: «Сцену надо рассматривать как картину без фигур, в которой последние заменяются актерами» [3, с. 714].

Начало XIX в. в России ознаменовало эпоху, когда «знаковое поведение вторгается в разнообразные сферы повседневного быта, вызывая его театрализацию» [4, с. 202]. Театр не мог не стать «энциклопедией» этих знаков, поз и жестов, фиксирующих историческую, художественную, нравственную ценность человеческих поступков в соответствии с критериями классицистического «высокого» амплуа. «Окружающая человека жизнь воспринималась как бы с двух точек зрения: театральной и реально бытовой. То, что оценивалось как высокое, значимое, “правильное”, имеющее историческое значение, переводилось на язык театра, который мощно вторгался в каждодневную жизнь. Все же “неважное”, бытовое, оставшееся за пределами театрализации, как бы не замечалось. <...> “Исторический поступок” был так же связан с жестом и позой, как “историческая фраза” — с афористической формой» [5, с. 204].

³ См.: Островский А. Н. Записка о театральных школах / Островский А. Н. Статьи о театре. Записки. Речи. Письма / Полное собр. соч. Т. XII. М.: Художественная литература, 1952.

⁴ См.: Апулей. Золотой осел // Золотой осел. СПб.: Лениздат, 1992. С. 4–196.

Картинность, заимствованная театром из придворной жизни, воплотилась в «живых картинах», надолго занявших свою нишу в русской зрелищной культуре.

* * *

Словосочетание «живая картина» весьма разнообразно трактуется: в этом легко убедиться, ознакомившись с исторической, художественной, театро-, искусство-, прочей «-ведческой» литературой или сетевыми источниками. «Живыми картинами», оказывается, могут быть названы эстетические, религиозные и даже социальные явления самого широкого временного диапазона — от очаровательно наивных средневековых итальянских *presepio* до сомнительной эстетической ценности фотоколлажей Ольги Тоберлутс.

Согласно Энциклопедическому словарю Брокгауза и Эфрона, «живые картины — *составленные из живых лиц группы*, в подражание писанным картинам или скульптурным произведениям» [6]. Справившись в Интернете, можно получить такое определение: «*синтетический вид творчества*, особо популярный в период широкого распространения просветительского классицизма (XVIII — нач. XIX в.). Компановались из натурщиков-актеров (обычно на темы известных произведений искусства), являясь своеобразными *статическими мини-спектаклями*» [7]. На другой интернет-странице [8] читаем: «живые картины — *популярное молодежное бальное развлечение* конца XVIII — начала XX в., особенно распространено оно было на семейных балах и вечерах». Ю. М. Лотман обозначает «живые картины» как «*вид зрелищ*», «*спектакли*, действие которых составляло композиционное расположение неподвижных актеров в сценическом кадре. Движение здесь изображалось, как в живописи, динамическими позами неподвижных фигур» [5, с. 199]. И, наконец, «Словарь театра» П. Пави дает наиболее развернутое определение: «*мизансцена*, когда один или несколько актеров застывают в выразительных неподвижных позах, подобных тем, что мы встречаем в скульптуре или в живописи. Этот *прием* можно обнаружить уже в Средние века и эпоху Возрождения, но широкое употребление и теоретическое обоснование он получает главным образом в XVIII в. Этот прием становится *жанром*, который находит своего приверженца в лице Дидро... Живая картина стоит у истоков бытоописательской драматургии, схватывающей жизнь в ее повседневной реальности и представляющей посредством жанровых картин совокупность исполненных пафоса человеческих образов. Предполагается, что неподвижность в зародыше содержит в себе движение и обладает внутренней выразительностью.

Живая картина более подходит для фиксации *situations* и *conditions*, чем действий и характеров... сегодня прием «моментального снимка» существует прежде всего как *элемент сценической практики*» [9, с. 174].

Очевидно, что пограничное положение между искусством как ремеслом, светским развлечением и ритуалом, которое занимают «живые картины» в сфере культуры, провоцирует расплывчатость представлений и формулировок. «Вид зрелища» — бесспорно, а более конкретной формулировке «живые картины» сопротивляются.

* * *

Утверждать, что «живые картины» явились для россиян в начале XIX в. исключительно привозной иностранной модой, было бы неверно. Определенно, в русской культуре этот вид зрелища наследовал упомянутому приему показа аллегорий, эмблем, геральдических сюжетов в школьном и домашнем театре, «фигурам» петровских маскарадов.

Напомним: модой на «tableaux vivants» (фр. «живые картины») французский двор был обязан знаменитой Жанлис⁵ (1746–1830) и ее соавтору, не менее знаменитому создателю «Свободы на баррикадах», живописцу Давиду. Молодая графиня, которой герцог Шартрский поручил воспитание своих детей, «учила, забавляя, посредством волшебного фонаря, домашнего театра и проч.» [6]. Педагогические опыты известной в скором будущем писательницы включали и подражания живописным или скульптурным произведениям, составленные из живых лиц.

Эмблематичность барокко, ампирная псевдоантичность, просветительская назидательность слились воедино, чтобы породить вид зрелища, ставший немислимо популярным в России более чем на столетие (при том что речь идет об историческом периоде, когда театральное искусство в принципе не считались занятием почтенным, увлечению «tableaux vivants» в России активно способствовал двор с членами императорской семьи во главе). Мода, введенная Жанлис во Франции, в очередной раз⁶ «реабилитировала» вид творчества, родственного сценическому, — и он стал настоящей страстью при европейских дворах.

Свидетельством тому служит, например, стихотворение В. А. Жуковского «Лалла Рук» (1821):

...Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты;

⁵ Жанлис (Genlis), Мадлен Фелисите Дюкре де Сент-Обен (1746–1830), графиня, французская писательница. Писала сентиментальные романы из жизни светского общества, часто на исторические темы. Произведения Жанлис, легко и увлекательно написанные, с отчетливо выраженной нравоучительной тенденцией, были в свое время очень популярны, в том числе и в России.

⁶ Например, А. Аникст приводит документальные свидетельства того, что в начале XVII в. при дворе короля Якова (Англия) уже были популярны роскошно декорированные и костюмированные любительские спектакли («маски»), в которых участвовали царственные особы и высшая знать: «их не очень затрудняли лицедейством, и считалось достаточным, если они выучивали красивые стихотворные речи, написанные кем-нибудь из поэтов. Маски были то пасторальными, то аллегорическими, иногда теми и другими попеременно». Вряд ли участники «масок» могли демонстрировать какие-либо выдающиеся пластические находки, но преобладание визуального (сближающего с изобразительным искусством) компонента в этих представлениях очевидно. А сюжет и пластический актерский рисунок вполне могли копировать какой-либо живописный или графический источник. (См.: Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965. С. 36.)

Он поспешен, как мечтанье,
 Как воздушный утра сон;
 Но в святом воспоминанье
 Неразлучен с сердцем он!..

Стихи были написаны в Германии, куда поэт сопровождал великую княгиню, жену Николая I⁷, будучи ее учителем русского языка. При дворе прусского короля в честь приезда русской принцессы были поставлены «живые картины» по мотивам модной тогда поэмы английского поэта Т. Мура «Лалла Рук». Сама Александра Федоровна представляла экзотическую индийскую принцессу (чему и посвятил затем стихотворные строки Жуковский), а Николай выступал в роли ее жениха Алириса.

О другом придворном празднике, устроенном в 1822 г. в залах петербургского Эрмитажа, вспоминает В. А. Соллогуб: «В Белой зале (ныне Золотой) между колоннами поставлены были золотые рамы, в которых первые великосветские красавицы изображали произведения великих живописцев. Все это заимствовано из сокровищ Эрмитажа, так что живые копии могли соперничать с бессмертными оригиналами» [10, с. 43].

Светская пресса посвящает салонным «живым картинам» объемные статьи. Так, подробное описание сюжетов, представленных накануне нового 1830 г. у московского генерал-губернатора князя Д. В. Голицына, опубликовал журнал «Галатей». В постановке участвовала будущая жена А. С. Пушкина, юная Н. Н. Гончарова⁸: «Большая картина на среднем плане; группа, составленная из четырех персонажей; Эней повествует о своих подвигах Дидоне, с оригинальной Гвериновой картины. Карфагенская царица покоится на богатом ложе; Амур, в виде аскания, сидит у ног ее; сестра Дидоны, опершись рукою на ложе, внимает троянскому герою, который сидит на табурете, покрытом тигровой кожей. М. А. Ушакова, в образе Дидоны, была восхитительна, белый греческий хитон придавал ей величие. Н. Н. Гончарова увлекла воображение зрителей в страну очарования; кн. А. С. Долгорукой и А. С. Ланской довершили сию мастерскую картину. Громкие рукоплескания возобновлялись всякий раз, когда отдергивалась от нее занавеска» [11, с. 55–56]. «Живые картины» у князя Голицына имели такой успех, что их даже повторяли несколько раз, в том числе на святки в январе 1830 г., когда их смог увидеть и высочайший двор.

Наиболее выдающиеся из великосветских мероприятий, в программе которых присутствовали «живые картины», впоследствии становились объектом исследования историков русской культуры. Так, уже упомянутому выше празднику 1822 г. спустя почти столетие посвятил свой очерк барон Н. Врангель, и ему мы

⁷ Шарлотта, старшая дочь Фридриха Вильгельма III, после принятия в России православия получила имя Александра Федоровна.

⁸ Нельзя не вспомнить и о том, что Анна Керн, вдохновившая А. С. Пушкина на создание стихотворения «Я помню чудное мгновенье...» (явная «переключка» с уже упомянутым стихотворением В. А. Жуковского), впервые явилась перед ним в роли Клеопатры, участвуя в постановке «живых картин».

обязаны одним из самых объемных описаний «живых картин» начала XIX в. По словам автора, «любопытен сам замысел этого праздника, не раз применяемая в подобных зрелищах идея построить бутафорскую стену музея и раскрывать ряд картин, будто бы висящих на стенах, а в сущности представляющих живые группы, видимые в отверстиях рам [...] Первая картина представляла очень популярную в свое время картину Гвидо Рени “Les couseuses”, состоящую из девяти лиц. [...] вслед за первой картиной следовал романс “Анакреон и Амур” с ныне уже не находящейся в Эрмитаже картины неизвестного автора. [...] Следующая картина представляла ряд портретов. Тут был “Воин” Рембрандта в изображении графа Воронцова-Дашкова и две “Сибиллы” — Гверчино и Доминикано. [...] Третья картина была заимствована с портрета Ван Дейка “Дочери лорда Ф. Уортона”» [12, с. 218–221]. Анализируя драматургию придворного представления, Врангель обнаруживает определенную систему в чередовании сюжетов «живых картин»: «По-видимому, устроители стремились менять эффекты и не давать подряд нескольких однообразных композиций» [12, с. 221].

Сил и денег на «живые картины» при дворе не жалели. От имени «почетного вольного общника» Академии Художеств, действительного статского советника и составителя описания картин из собрания Эрмитажа⁹ Ф. И. Лабенского (1780–1850) поступали в Придворную Его Императорского Величества Контору счета и рапорты, связанные с постановками «живых картин». Заботы были самые разнообразные: от распоряжения о стирке «шести тонких камчатных салфеток» [13] — до подтверждения участия в устройстве механизмов «для раздвигивания картинной рамы» и декораций «машиниста Тибо» и «декоратора Гонзаго» (с просьбой о последующей оплате работы и материалов) [14].

Последний документ входит в комплект счетов и рапортов «О расходах, связанных с постановкой 10 марта 1829 года живых картин в комнатах великих княжон». Представить, до какой степени роскошными были придворные постановки, цитируемые документы позволяют вполне: сумма расходов (только лишь по счетам от башмачника, парикмахера, костюмщика, бутафора и лампового мастера) составила 2870 рублей 15 копеек. О сюжетах семи «живых картин» (при участии наследника престола великого князя Александра Николаевича, графа Вильегорского, гг. Баранова, Фридерикса, Мерзера и Падкуля) известно лишь, что одна представляла сельский праздник, а в тематике других присутствовали персидские, испанские и древнерусские мотивы. Затем «театр, созданный для живых картин», по просьбе Ф. И. Лабенского был перенесен в помещение Эрмитажного театра, где и сохранялся какое-то время, чтобы «предупреждены были издержки, буде таковые картины еще назначены будут» [14].

Следует признать, что даже в течение дворцового периода «живые картины» не могли считаться мероприятием строго любительским, ведь к их постановке привлекались истинные профессионалы. В цитируемых выше документах фигурируют имена как знаменитого декоратора П. Гонзаго, так и «мастера бутафорских вещей Шемачева», «театрального мастера»-обувщика Фролова, «костюмщика Юрбена» и др. И впоследствии для осуществления светских постановок

⁹ Galerie de l'Ermitage, gravee and trait. СПб., 1805–1809.

«живых картин» приглашались знаменитые художники, актеры, музыканты (А. Шарлемань, А. Роллер, В. Каратыгин, П. Чайковский и др.). Таким образом, в русской зрелищной культуре сформировался целый пласт «на грани» профессионального и любительского творчества.

* * *

Из дворцовых залов и аристократических салонов мода на «живые картины» быстро перенеслась на подмостки Императорских театров.

В первой половине XIX в. эрмитажное собрание живописных полотен не было доступно широкой публике. Видеть творения великих мастеров воочию могли лишь приближенные ко двору, а также те немногие, кому посчастливилось получить разрешение Министра Императорского двора или даже Высочайшее разрешение. Большинство любителей изящных искусств вынуждено было довольствоваться гравюрами, воспроизводившими более или менее точно знаменитые полотна (они издавались альбомами, публиковались в журналах, продавались поштучно). И даже после того, как в 1852 г. часть Зимнего дворца отвели именно для музейной экспозиции, «доступ сюда публики был обставлен некоторыми затруднениями: чтобы попасть в Эрмитаж, надо было запастись входным билетом, добытым из придворной конторы, и явиться в вицмундире или во фраке, при шляпе и перчатках; не соблюдать эту парадность в костюме дозволялось только художникам, получившим разрешение копировать эрмитажные картины» [6]. Очевидно, что привнесение «живых картин» в сценическую практику начала XIX в. было и чрезвычайно актуальным «информационным поводом» для зрителя, получавшего возможность «виртуальной прогулки» по залам Императорского Эрмитажа.

Живопись как одно из «высших искусств» становится популярной сценической темой того периода. В репертуаре столичных театров сменяют друг друга «Донна Серафина, или Портрет и подлинник», «Адвокат, или Любовь-живописец», «Две говорящие картины», «Крепость Магдебург, или Арестант-живописец» и даже «Последний день Помпеи». Как постановочный прием в спектаклях встречается если не «живая картина» в каноническом варианте, то ссылка на знаменитое живописное произведение и т. п.

Так, в спектакле по пьесе Г. де Пиксерекура «Польдер, или Амстердамский палач» (постановка в Санкт-Петербурге — 1829 г.) картины фламандских мастеров становятся своеобразной «точкой отсчета» первого и третьего действий: «Поднявшийся занавес открывает картину народного голландского праздника: кругом столы; за ними в различных положениях едят, пьют, играют, курят табак; вдали танцуют; всякая группа отдельно, изображает какую-нибудь комическую сцену. Сцены сии расположены большею частию по картинам Фламандской школы, Геньера, Остада и пр.» [см.: 15].

В переделке Н. В. Всеволожского «Две говорящие картины» (1820) два персонажа, вырезав лица в собственных портретах, стоящих на мольбертах в студии художника, прячутся за холстами, а *parte* комментируют действие и обнаруживают себя в нужный момент. Комедия завершается словами: «...Ну, теперь

я не дивлюсь; говорят, что и у стен есть уши; что же тут мудреного? У нас и картины говорят!» [см.: 16].

«Живые картины, или Чужое хорошо, а свое дурно» А. А. Шаховского (драматическая пословица-водевиль в одном действии с большим дивертисментом, картинами и портретами, составленными из живых людей) впервые были представлены на петербургской сцене 8 января 1821 г. «“Здесь являлось несколько живых картин, устроенных в глубине театра, в разном роде и несколько портретов на авансцене”. Сюжет водевиля состоял в осмеянии мнимых знатоков, которые осуждали творения русского живописца, противопоставляя ему иностранные образцы. Хозяин-меценат пригласил их на выставку. После того как все полотна были подвергнуты критическому разному, оказывается, что это не живопись, а живые картины, а портрет хозяина — он сам» [6, с. 200]. Рукопись пьесы [см.: 17], к сожалению, содержит мало ремарок и не дает четкого представления о специфике постановки эпизодов-картин. Можно лишь понять, что сюжет одной из картин — балет, другой — «деревенская пляска», а трое из персонажей изображают собственные портреты. «Ради бога, не шевелитесь!» — напутствуют «живописных» персонажей — следовательно, полная неподвижность служит основным условием мизансцен-картин. Картины и портреты закрыты тканью, их открывают поочередно и закрывают после просмотра. Затем все занавесы открывают разом, и следует единственная ремарка: «картины приходят в движение». Ни о характере движения, ни о том, что происходит далее с участниками групповых картин, неизвестно. По следующим репликам понятно лишь, что персонажи-портреты обнаруживают себя и включаются в общий разговор.

Интермедия-водевиль в одном действии «Восковые фигуры, или Волшебная механика» (А. А. Шаховской) рассказывает о том, как некий Тинтон (обозначенный в списке действующих лиц как «показывающий восковые фигуры»), переодетый волшебником-механиком, помогает одурачить родителей прелестной Лизы и получить у них согласие на брак дочери. Суть пари в том, что восковые фигуры (загримированные актеры) якобы посредством «волшебной механики» могут двигаться, говорить и даже разыгрывать сцены из знаменитых трагедий и комедий, в том числе иностранных. Здесь ремарки чуть более пространны: «ударяет в ладоши, занавес раскрывается, и видны актеры и актрисы в положении сцены, которую хотят представлять». Тинтон «делает движение палочкой, актеры оживают, и сцена идет, по окончании сцены Тинтон машет палочкой, они входят на свои места и становятся неподвижно» [см.: 18]. Какие-либо ссылки на сюжеты или названия пьес, сцены из которых представлены «восковыми фигурами», в рукописи отсутствуют, но «Репертуарная сводка» указывает, что 14 ноября 1825 г. в спектакле «на русском языке были исполнены сцены из трагедии “Семирамида” и комедии “Оборотни”» [19, с. 463].

Упомянутые источники¹⁰, безусловно, не исчерпывают весь объем драматических произведений, использовавших «живую картину» как драматургический прием или элемент сюжета. Здесь уместно вспомнить и «Ревизора» Гоголя, и «Ярмарку тщеславия» Теккерея.

¹⁰ Отдел редких изданий и рукописей Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.

* * *

Театральные «живые картины» разрешалось показывать в дни Великого поста, когда демонстрация любого другого лицедейства была под строгим религиозно-этическим запретом. Издается даже высочайшее разрешение, в котором дирекции Императорских театров дозволялось пользование копиями с картин из собрания Эрмитажа [20] в целях организации великопостных концертов, объединявших музыку и «живые картины». Такие концерты становятся традиционными, активно посещаемыми. Их широко комментирует пресса, в частности — газета «Северная пчела».

В 1837 г.: «Уже четвертую зиму концерты Театральной дирекции, во время Великого поста, сопровождаются *живыми картинами*, и, если не ошибаемся, о них еще не было говорено ни в одном из петербургских журналов. <...> В нынешнем году живые картины представлялись на двух театрах: на Михайловском по старой методе, по которой обвешан картинами весь грунт (fond) сцены; на Большом — по новой, представляя публике в обширной рамке, расположенной посреди сцены, восемь картин одну за другой. В Михайловском театре поражает общий эффект, производимый открытием всех восьми картин в одно время; в Большом пленяет тщательное исполнение и совершенство их освещения. Грунты картин Большого театра производят более эффекта, нежели грунты Михайловского: они там более оттенены и поставлены далее, нежели на Михайловском. Желательно было бы также, чтобы г. Роллер, которому принадлежит вся хвала, драпировки не писал, но, где нужно, употреблял сукно или шелковую материю. Яркий свет ламп бросает на расписанную клеевыми красками холстину какую-то сероватую пыль, от которой исчезают все планы. Недостаток этот отчасти уже устранен в Большом театре, и можно надеяться, что к будущему году живые картины будут доведены до возможной степени совершенства» [21].

В 1838 г.: «...лучшим украшением этих концертов служили *живые картины*, принимая это слово в обширном его значении. Прекрасными картинами Петербург богат. Говоря о живых картинах, которые мы видели на сцене, мы не можем не поблагодарить г. Андрея Роллера за постановку некоторых картин К. П. Брюллова: “Семейство Корреджия”, “Эдип и Антигона”, “Пуферани”, “Доменикино и Пуссен”, “Девушка перед зеркалом”. Картины эти, превосходно поставленные и мастерски освещенные, были осыпаны единодушными рукоплесканиями, и г. Роллер удостоился вызова. Легкие, воздушные, грациозные вальсы Штрауса сопровождали на этот раз представления картин, в замену прежних поседелых симфоний. При звуке этих упоительных, волшебных вальсов, разыгрываемых отличным оркестром нашим, под предводительством магического смычка г. Лядова, молодые люди едва могли усидеть в креслах: им ужасно хотелось отправиться в ложи и ангажировать сидевших там живых картин. Мы также заметили, что печальная *Антигона*, забыв о Фивах и Полинике, и резвая *Ундина*, несмотря на неверность своего рыцаря, страх как хотели повальсировать и с трудом могли удержаться в своих рамках» [Цит. по: 22, с. 155].

Тема не утратила актуальности и к 1844 г.: «Хотим мы обратить внимание на концерты, данные в посту Театральной дирекцией. <...> Крайние ряды и первые ряды кресел наполнены, большею частию, охотниками до живых картин,

рамою которых служат всегда два-три вокальных или инструментальных нумера. <...> Обыкновенно такой концерт состоит из двух половин по четыре (иногда по три) нумера в каждой, включая сюда увертюру и шестнадцать живых картин, показываемых по восьми, после каждой части. <...> Но главное украшение всех этих концертов, как мы уже сказали, составляли *живые картины*. Нынешний год они были не так роскошны, как в прежние. <...> В них участвовали большею частью воспитанники и воспитанницы Театральной школы. Сюжеты картин были немногосложные, групп мало. <...> Многие из этих картин, конечно, нравились не по сюжету, а более по лицам, которые в них участвовали, что, впрочем, весьма естественно. <...> Некоторые картины не совсем соответствуют названию их, выставленному на афише. Под одной, например, можно было бы вместо “Любовь” поставить смело “Ненависть” и даже просто — “Красное платье”, и публика не заметила бы в этом никакой разницы. Впрочем, это небольшие придирки, которые ничего не значат. Мы сами от всей души восхищались и концертами, и живыми картинами, особенно в оба последние раза, когда сюжеты были заимствованы из сочинений Пушкина и картины были поставлены известным нашим художником, графом Ф. П. Толстым» [23].

* * *

С 1830-х гг. «живые картины» вошли в репертуар петербургских площадных театров. Здесь разыгрывались массовые картины-феерии, порой с весьма сложными театральными эффектами («Битва русских с кабардинцами», «Куликовская битва» и т. п.).

Так, в 1835 г. во время масленичного гулянья на Адмиралтейской площади в балагане Лемана демонстрировалась «живая картина» «Последний день Помпеи» на сюжет знаменитой работы К. П. Брюллова. «Вы видите все группы подлинной картины, — сообщала “Северная пчела” 14 февраля 1835 г. в заметке “Взгляд на балаганы”, — видите зарево и извержение Везувия, слышите ужасный грохот. Сделано все, что можно было сделать в сквозном балагане: при пяти и шести градусах мороза, фигуры, одетые легко, как под небом Неаполя, дрожат невольно» [23, с. 85]. Неизменной популярностью у постановщиков балаганных пользовался сюжет «Петр Великий в бурю в лодке на Ладожском озере» (вероятно, на основе гравюры Миньере «Петр I на Ладожском озере во время бури в 1724 г.», копии которой, по свидетельству Н. А. Лейкина, часто украшали стены купеческих квартир [см.: 24, с. 85]).

Постановка «живых картин» входила в обязательную программу празднования юбилейных исторических дат или важных государственных событий в российских учебных заведениях. Неоднократные упоминания об этой традиции, явно наследующей школьному театру, встречаются в официальных документах и мемуарной литературе [См.: 25].

Чрезвычайно был распространен «домашний» вариант «живых картин»: «...выбирали несколько сюжетов, хорошо известных всем присутствующим: например, “Аполлон и музы”, “Три грации”, “Моисей в пустыне”, “Подводное цар-

ство” и т. п., затем распределяли роли. Если была возможность, рисовали декорации, подбирали реквизит и шили костюмы, а если не было, обходились подручными средствами: вместо декорации вешали драпировку, костюмы сводили к нескольким деталям — плащу, короне и т. п.

Во время представления участники живой картины под музыку выходили на сцену, располагались группой, соответствующей сюжету, и по команде замирали в полной неподвижности — как на картине. Через минуту по новой команде позы менялись, и возникала новая сцена на тот же сюжет, а потом еще раз.

Особенно изысканной считалась такая живая картина, в которой после всех передвижений действующих лиц возникала сцена, в точности повторяющая какое-нибудь известное живописное полотно. За одно представление показывали от трех до пяти живых картин, в которых принимали участие в основном молодежь и подростки — дети хозяев дома, их родственники и друзья» [8].

Упоминания о придворных и домашних «живых картинах» мы находим в мемуарах В. А. Соллогуба, А. П. Керн, А. О. Смирновой-Россетт и др. Нельзя не упомянуть и русскую литературную классику как еще один источник информации об этом виде зрелища (например, «Невинные рассказы» М. Е. Салтыкова-Щедрина).

* * *

Приведенные здесь цитаты позволяют судить о степени популярности «живых картин», но слишком мало говорят о самом зрелище. Описаний как таковых фактически нет — чаще указания на сюжет. Это, вероятно, связано с тем, что сюжеты для «живых картин» выбирались из числа всем известных, узнаваемых моментально, интересных именно своей узнаваемостью и возможностью сравнения с уже заслужившими успех произведениями изобразительного искусства, литературы, историческими эпизодами. Похож или не похож Наполеон? Выглядят ли «настоящими» снег или огонь пушечных выстрелов? Вот что будоражило зрительские эмоции. «Наполеон был изумительно хорош и даже похож; [в] надетой на брови шляпе; — все было полно истины даже в отношении местности» [26] — так писала «Литературная газета» в 1850 г. о картине «Наполеон при Ватерлоо». «В старину искусство старалось подражать натуре, теперь заставляют природу подделываться под искусство. Надобно, чтобы живые люди были похожи на живописных», — комментирует «Северная пчела» [27].

Узнаваемость сюжета, как уже упоминалось, была одной из важнейших особенностей «живой картины». Этот вид зрелища сформировался в «ампирный» период преклонения перед Античностью, поэтому в тематике сюжетов «живых картин» изначально преобладают античная мифология и история («Анакреон и Амур», «Аполлон и Музы», «Александр и Диоген» и пр.); не менее популярна романтическая экзотика (разнообразные «Одалиски», «Греки», «Персы», «Корсары»). Затем, уже на подмостках театров, зрелище становится все более масштабным, появляется интерес к эпизодам мировой и отечественной истории («Извержение Везувия», «Куликовская битва», «Полтавская битва»,

«Сцены из “Бориса Годунова”»), позволяющим представить публике наибольшее количество сценических эффектов, поразить роскошью и грандиозностью постановки.

Популярна была «живая иллюстрация» к сказке, легенде, историческому эпизоду («Наряжание к свадьбе невесты царя Михаила Федоровича, Евдокии Лукьяновны Стрешневой в царицыных хором» [28]), популярному роману, поэме («Орлеанская дева», по поэме Ф. Шиллера в переводе В. Жуковского [29, с. 91]) или статически воспроизведенная мизансцена известного драматического произведения (сцена из трагедии «Эдип в Афинах» В. А. Озерова [29, с. 91]). «Живая картина» изначально возникла именно как легко читаемый сценический прием-знак, поэтому погоня за новизной здесь не приветствовалась: «Если можно в чем-нибудь попенять декоратору, поставлявшему в нынешний год живые картины, то это в однообразии их, бедности сюжетов и неизвестности оригиналов» [23].

* * *

Большинство изученных публикаций указанного исторического периода содержат перечисление участников «живых картин» с приложением эпитетов типа «превосходный», «очаровательный» и пр. Весьма характерный пример¹¹: «“Молодые дамы, кормящие лебедей” с картины Оноргартена, совершенство! Г-жа Самойлова 2 была особенно прекрасна! Эта артистка везде одинаково восхитительна! В ней так много прекрасного, что, к чему она не прикоснется, все заимствует от нее прекрасное и становится на мгновение прекрасным...» [26].

В центре внимания рецензентов чаще всего оказываются костюмы и декорации. Очевидно, что декоративная составляющая зрелища и должна была превалировать — и по степени значимости в постановке, и в зрительском восприятии. Мимика, пластика, музыкальное сопровождение, пожалуй, даже и достоинства внешности актеров отступали на второй план, на первом блистала бутафорская роскошь. В этом смысле парадоксальным кажется тот факт, что актеры Императорских театров охотно выбирали для своих бенефисов представления с «живыми картинами». Зато с точки зрения экономической это вполне объяснимо: наличие «живых картин» в программе спектакля обеспечивало и прессу, и полные сборы.

Постановку «живых картин» как обязательное условие включил в свой контракт «маг и чудодей Санкт-Петербургской сцены», упомянутый выше декоратор А. А. Роллер¹², о котором писали: «Кажется, нет ничего легче, как поставить живую картину. Все мы это делаем и на домашних праздниках, а у одного Роллера выходит из этого истинная картина» [30, с. 343].

¹¹ Сохранена орфография источника.

¹² Андрей Адамович Роллер (1805–1891) — немецкий и российский живописец перспективных видов и театральных декораций. С 1833 по 1879 г. занимал должность декоратора и главного машиниста дирекции Императорских театров (СПб). За это время А. А. Роллер написал декорации и устроил машины более чем для 200 театральных пьес, а также поставил около тысячи живых картин [см.: 6].

Именно работе Роллера посвящено одно из наиболее содержательных описаний актерской работы в «живых картинах»: «Вы были у Роллера, но вы ничего не видали; вы не заметили этой маленькой, грациозной картины, в которой так хороши были госпожа Мейер и госпожа Никитина. <...> Бедная девушка с грустной улыбкой смотрит на богатые ожерелья, которые ей недоступны; она тоже хороша, она, может быть, родилась для того, чтобы носить эти драгоценные украшения; ей весело и завидно смотреть на эти блестящие игрушки, и тихо шепчет она: “Если б я была богата...”»

Вы даже, говорят, не обратили никакого внимания на госпожу Эстер в картине “Неосторожная”. Девушка стоит на берегу реки, она хочет перейти через нее, приподняла немного платье и занесла уже одну ногу на камень, который лежит в воде. Госпожа Эстер приняла такое положение, которое изменило несколько прямое значение картины, сохраняя, впрочем, полное выражение необыкновенной неосторожности в другом отношении» [31, с. 148]. Здесь мы видим важное для нас подтверждение того, что существование актера в этом виде зрелища могло выходить за рамки вульгарного позирования, быть вполне творческим актом.

В дальнейшем театральные «живые картины» становятся еще более пышным и механизированным зрелищем. Довольно полное представление о результатах такого «укрупнения» дает эпизод из воспоминаний К. Ф. Вальца, декоратора Московского Большого театра (относящийся предположительно к 70-м гг. XIX в.).

«Помню, как-то однажды был дан мною в первый раз на сцене Большого театра “Полет Валькирий” Вагнера. Картина была смонтирована в полной сценической обстановке с декорациями и при участии живых лошадей, на которых скакали по особо устроенным подмосткам в облаках цирковые наездницы... В другой раз я превратил сцену в фантастический волшебный сад с партером из живых цветов, в виде ковра с разнообразнейшими арабесками. Среди этого цветника, через все сценические люки, в такт музыке, появлялись танцовщицы в самых замысловатых костюмах. Еще припоминаю, как-то раз я поставил в виде апофеоза географически-видовую картину. Во всю ширину сцены была устроена терраса из стеклянных рам. Это сооружение шло уступами к рампе, причем наверху били фонтаны натуральной воды и в виде кипящего водопада ниспадали по маршам до самого низа. Под стеклянными рамами, по которым бушевала вода, было устроено разноцветное электрическое освещение... Вокруг водопада во множестве были расставлены тропические растения из оранжерей знаменитого московского садовода Фомина. Эффект от моих концертов с живыми картинами был громадным, но и расходы были не меньше» [32, с. 61–63].

* * *

Точная сценическая имитация живописного произведения технически была весьма непростой задачей, но она была вполне по силам русскому театру первой половины XIX в. Об этом свидетельствует с полным правом эксперт В. Р. Зотов:

«Этот род зрелищ принадлежит совершенно одним нам, и мы вправе гордиться если не изобретением, то всегдашним и постоянным употреблением его. <...> Разумеется, что при этом самые костюмы должны быть верны и богаты, самые позы должны дышать поэзией и грациозностью, одним словом, это должна быть чистая пластика. Все эти условия строго выполняются на нашей сцене; художественное очарование всегда превосходно, всегда верно, чему служат ясным доказательством громкие аплодисменты, всегда встречающие и провожающие появление каждой картины» [23].

«Галерея живых картин» на сцене должна была производить впечатление фантастической экспозиции, где соединялись самые знаменитые живописные полотна, в реальности разбросанные по дворцовым коллекциям России или даже всей Европы. Для этого возводилась бутафорская стена с окнами, окантованными багетом («... сцена... разделена была на три плана большими позолоченными рамами, приготовленными для картин» [11, с. 51]), и до поры закрытыми подъемно-опускными или раздвижными занавесами (занавесы открывались на время демонстрации «живой картины» и закрывались на время смены актеров и декораций). За бутафорской стеной располагался помост, наклонный в сторону зрительного зала. Угол наклона определялся масштабом демонстрируемой картины, особенностями перспективы живописного первоисточника (с помощью угла наклона можно зрительно регулировать расстояние между фигурами и предметами на картине) и величиной зала (при отсутствии наклона помоста стена и рама перекроют «изображение»). Думается, что детали этой конструкции зависели и от других специфических особенностей демонстрируемого сюжета (материалы, из которых выполнялись декорации, количество фигур и пр.), предполагающих какие-либо технические изменения и дополнения к ее простейшему варианту.

Важной задачей при постановке «живой картины» было воспроизведение освещения, точно соответствующего живописному оригиналу («В раме, с правой стороны, прекрасный фламандский мальчик ночью смотрит из окошка, с фонарем в руке; свет от огня ударяет прямо на правильные черты его лица» [11, с. 52]). О высоком техническом уровне театрального света того времени можно судить хотя бы по тому, что в числе самых популярных сюжетов для живых картин числились «Последний день Помпеи» и «Наполеон при Ватерлоо». Воспроизведение вулканического пламени, озаряющего затянутое пеплом небо, или огня выстрелов, вырывающегося из жерл пушек, очевидно, не представляло неразрешимой проблемы. Впрочем, искушенный зритель вскоре стал придирчив, и малейшее «неправдоподобие» эффектов в «живой картине» вызывало критику прессы: «Огонь выстрела у девушки ненатурален, и левая группа несколько принуждена», «Нам показалось, что колорит был слишком красен и в особенности отражение неба в воде» [26].

Звуковое оформление «живой картины» могло быть шумовым (грохот извержения, выстрелы...) или музыкальным. Так, если «живая картина» изображала влюбленного, поющего серенаду под балконом красавицы, «звукоряд» воспроизводили исполнители «за кадром». Русской пляске, например, сопутствовала соответствующая музыка: «Во все время открытия картины слышны были рожки

и песельники» [11, с. 59]. Демонстрацию «живых картин» могла сопровождать фоном симфоническая музыка, не привязанная к сюжету («Декорации г. Роллера, оркестр под управлением г. Мауера» [30, с. 343]). Музыкальными же были «антракты», в продолжение которых за занавесом происходила смена фигур и декораций для представления следующей картины.

«Живые картины» представляли в Петербурге и зарубежные гастролеры: «Во вторник, 31 марта, на Малом театре дан будет Немецким придворным актером Вибе драматический вечер [...] в коем представлены будут шарады, живые картины, драматические сцены и пр.» — информирует читателей «Северная пчела» в разделе «Зрелища» [33]. Какие-либо комментарии этого мероприятия в последующих номерах отсутствуют: вполне вероятно, что отечественные постановки того времени превосходили привозные в техническом и художественном смысле.

* * *

«Есть эпохи — как правило, они связаны с “молодостью” тех или иных культур, — когда искусство не противостоит жизни, а как бы становится ее частью. Люди осознают себя сквозь призму живописи, поэзии или театра, кино или цирка и одновременно видят в этих искусствах наиболее полное, как в фокусе, выражение самой реальности» [5, с. 208] — так характеризует исторический период возникновения «живых картин» Ю. М. Лотман.

В русском театре начала XIX в. «живые картины» стали одним из знаковых явлений, свидетельствующим, в частности, о высоком уровне сценической техники, декорационного и постановочного искусства. Избрав средством общения со зрителем язык развернутого в сценическом пространстве и ограниченного бутафорской рамой знака, предромантический театр обрел новый «тип художественного преображения» [5, с. 200], где равно были важны поза, жест, декор, механика и сценические эффекты.

Выделенные из общего контекста театрального представления, обладающие законченным и буквально вписанным в свои независимые рамки сюжетом, «живые картины» могут рассматриваться как светский вариант развития мистериальной традиции — и в то же время сильно тяготеют к такому современному понятию, как «эстрадный номер». Они закономерно унаследовали зрелищные, образительные и технические компоненты предшествующих эпох, чтобы передать их последующим¹³.

* * *

В диалоге с изобразительным искусством рождался и формировался язык режиссерского театра. В истории этого плодотворного сотрудничества — веймарские «картинные» мизансцены И.-В. Гете, мейнингенские реформы Людвига

¹³ Сегодня им наследуют киноискусство, некоторые из видов перформанса, многие из явлений массовой культуры.

Кронека, художественные поиски символистских театров Д'Ар и Эвр¹⁴ и т. д. Например, Л. Андреев одним из путей реформирования драмы «считал свободное использование драматургом изобразительных средств смежных искусств, и прежде всего живописи» [34, с. 564]. Основоположников систем К. С. Станиславского и Вс. Э. Мейерхольда, невзирая на разницу методов и творческого почерка, объединяло отношение к изобразительному искусству как к источнику приемов организации сценического пространства и серьезному методологическому материалу.

Во второй половине XX в. советский драматический театр активно искал современное звучание классических пьес и выход за пределы канонизированного психологизма, внедряя в спектакли зрелищные и музыкальные средства выразительности. Драматический сюжет — вот, помимо визуальности, еще одна несомненная точка соприкосновения пластических искусств, и не случайно самый активный поиск на этой территории велся практиками пантомимы и пластического театра¹⁵. Искусство создания театральной формы, обладающей качеством автономно-созерцательной ценности, в итоге этих поисков пережило прогрессивную трансформацию: драматизм, заложенный в изобразительных формах, научились преобразовывать в действенный принцип спектакля, где творческий почерк художника становился основой пластической образности [см.: 35]. Несомненно высоких художественных результатов в области создания спектакля подобного типа достиг создатель авторского «Театра пластической драмы» Г. Мацквичюс, знаковыми событиями театральных 70–80-х стали его спектакли, созданные по мотивам скульптурных и живописных произведений¹⁶. Сегодня история театра XX в. располагает уже целым списком персоналий, чьи поиски и эксперименты происходили на территориях сопредельных пластических искусств: Р. Уилсон, Л. Мондзик, Э. Някрошюс и др.

Способность мыслить пластическими образами в театральной практике почти смыкается с художественным мышлением, поэтому поиск принципов сценического формообразования часто происходит в пограничной области, то приближаясь к конкретике изобразительного первоисточника, то удаляясь от нее на расстояние «жеста» или «шага» (визуально осязаемое, но семантически близкое). Диалог этих двух видов художественной образности, начавшийся в дотеатрально-ритуальные времена, будет продолжаться, пока существуют пластические искусства. И одним из его кульминационных этапов можно признать тот период, когда своего наивысшего сценического расцвета достигли «живые картины».

¹⁴ Подробнее в кн.: *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. СПб.: СПГАТИ, 2014.

¹⁵ К произведениям изобразительного искусства как к исходному материалу спектаклей обращались в 1950–1960-е гг. Р. Славский, Р. Лигерс, М. Тенисонс и др.

¹⁶ «Преодоление» (по произведениям Микеланджело, 1975), «Красный конь» (по живописным произведениям художников XIX–XX вв., 1983), «Сад» (по гравюрам С. Крассаускаса, 1985).

ЛИТЕРАТУРА

1. Казан М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л.: Искусство, 1972. 440 с.
2. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1957. 518 с.
3. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII — первой половины XVIII века: Польша, Украина, Россия. М.: Наука, 1981. 263 с.
4. Гете И. В. Правила для актеров // Гете И. В. Избранные произведения. М.: Гос. издательство худож. литературы, 1950. С. 707–714.
5. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века). СПб.: Искусство СПб., 1994. 758 с.
6. Энциклопедический словарь / Под ред. И. Е. Андреевского, К. К. Арсеньева и заслуженного профессора Ф. Ф. Петрушевского. Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (СПб.), 1890–1907. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz> (дата обращения: 28.08.2015).
7. Большой энциклопедический словарь // Practiral science. URL: <http://www.sci.aha.ru/ALL/VOC/voc.php?txt=%C6%C8%C2%DB%C5> (дата обращения: 31.08.2015).
8. Архипова Ю. В. Живые картины. URL: www.roskulture.ru/mkarisha/are/show/?id=19524-40k (дата обращения: 25.11.2005).
9. Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. 504 с.
10. Соллогуб В. А. Воспоминания. М.: Слово, 1998. 382 с.
11. NN. Живые картины в доме его сиятельства кн. Д. В. Голицына // Галатей. 1830. № 1. С. 55–56.
12. Бар. Н. Врангель. Художественная забава императрицы Марии Феодоровны // Старые годы. 1913. Июль — сентябрь. С. 221–227.
13. О живых картинах и спектакле 1822 г. Архив Гос. Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2. № 28. 1822.
14. Лабенский Ф. И. О расходах, вызванных постановкой 10 марта 1829 г. живых картин в комнатах Вел. княжен. Архив Гос. Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2. № 59. 1829.
15. Дюканж В., Пиксерекур Г, де. Польшер, или Амстердамский палач, романтическая мелодрама в 3 д., с музыкой, танцами, фламандскими картинами и великолепным спектаклем / Пер. с фр. П. Арапова: Сб. пьес. М.: Типография С. Селивановского, 1829. С. 3–141.
16. Бернар-Вальвиль Ф. Две говорящие картины. [Рукопись]: Ком в 1 д. / Переделка с фр. Всеволожского Н. В. [Б. м.: 1820]. 22 л.
17. Шаховской А. А. «Живые картины, или Чужое хорошо, а свое дурно» [Рукопись]: Драм. пословица-водевиль в 1 д. с большим дивертисментом, картинами и портретами. [СПб]: [Б. и.], 1857. 20 л.
18. Шаховской А. А. «Восковые фигуры, или Волшебная механика» [Рукопись]: интермедия-водевиль в 1 д. [Б. м.: б. и.], [1825]. 14 л.
19. Ельницкая Т. М. Репертуар драматических трупп Петербурга и Москвы 1801–1825 // История русского драматического театра. В 7 т. Т. 2. М.: Искусство, 1977. С. 449–542.
20. Геденов А. М. О выдаче копий с эрмитажных картин для «живых картин», поставленных театральной дирекцией во время Великого Поста. Архив Государственного Эрмитажа. Ф. 1. Оп. 2. № 7. 1834.
21. [Б. а.]. Живые картины // Северная пчела. 1837. 7 апр.
22. Конечный А. М. Живые картины в старом Петербурге // Этнография Петербурга — Ленинграда: Тридцать лет изучения. 1974–2004 / Сб. статей. Сост. и отв. редактор Н. В. Юхнева. СПб.: МАЭ РАН, 2004. С. 151–157.
23. Р.З. [В. Р. Зотов] Концерты Театральной дирекции и живые картины // Северная пчела. 1844. 17 марта.
24. Лейкин Н. А. Апраксинцы. Сцены и очерки из быта и нравов петербургских рыночных торговцев и их приказчиков полвека назад. Изд. 4-е. СПб.: Т-во «Печатня С. П. Яковлева», 1904. 186 с.

25. Марков А. Кадеты и юнкера. URL: <http://www.kadet.ru/library/litera/Markov.htm> (дата обращения: 31.08.2015).
26. Смирновский П. Бенефис г. Роллера // Литературная газета. 1850. 25 марта.
27. Зотов Р. Первая неделя концертов // Северная пчела. 1850. № 68. 27 марта.
28. [Б. а.]. Галерея живых картин из русской истории, в доме московского военного генерал-губернатора графа Закревского. Б. м. и г. [4] с. Без тит. л. и обл. РНБ.
29. Попов А. Детский театр и живые картины. Собрание пьес и сюжетов для живых картин, с объяснением устройства домашнего театра и постановки живых картин. Ч. 2. СПб.: тип. Г. Трусова, 1852–1853. 204 с.
30. [Б. а.]. Живые картины // Санкт-Петербургские ведомости. 1850. 14 апр. № 85.
31. К.Д.С. (Губер Э. И.) Петербургская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1847. 23 февр. № 43. С. 148.
32. Вальц К. Ф. Шестьдесят пять лет в театре. Л.: Академия, 1928. 240 с.
33. [Б. а.]. Зрелища // Северная пчела. 1825. № 39. 31 марта.
34. Чуваков В. Примечания // Андреев Л. А. Пьесы / Вст. статья и общ. ред. А. Дымшица. М.: Искусство, 1959. С. 563–569.
35. Константинова А. В. Поиск новых принципов сценической образности. Пластические спектакли в советском-российском театральном пространстве 1970–1990-х гг. LAMBERT Academic Publishing, 2012. 120 с.