

ТЕАТР

УДК 7.035:792.02

**Ожившая картина Теодора Жерико «Плот “Медузы”»
в театральной сценографии: визуальный опыт эпохи
романтизма***Л. В. Никифорова^{1,2}, А. М. Зиновьева^{3,4}*

¹ Академия русского балета им. А. Я. Вагановой,
Российская Федерация, 191023, Санкт-Петербург, ул. Зодчего Росси, 2

² Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
Российская Федерация, 191186, Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, 48

³ Национальный исследовательский университет “Высшая школа экономики”,
Российская Федерация, 101000, Москва, ул. Мясницкая, 20

⁴ Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина,
Российская Федерация, 119019, Москва, ул. Волхонка, 12

Для цитирования: Никифорова, Лариса, и Анна Зиновьева. “Ожившая картина Теодора Жерико ‘Плот ‘Медузы’ в театральной сценографии: визуальный опыт эпохи романтизма”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 4 (2023): 639–663.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.403>

Статья демонстрирует связи между изобразительным искусством и театральной мизансценой, ставит вопрос о включении в театральный нарратив живой картины как формы интерпретации станковой живописи и, наконец, представляет разнообразие визуального опыта эпохи, в котором статичные образы соседствовали с движущимися. Впервые картина Теодора Жерико ожила на сцене уже через год после экспонирования полотна Жерико в парижском Салоне (мелодрама У. Т. Монкрифа «Гибель “Медузы”, или роковой плот», Лондон, 1820). В 1839 г. в Париже в драме Ш. Денуайе в театре «Амбигю-комик» и в опере Ф. Флоттова на либретто братьев Коньяр в театре «Ренессанс». Драма Денуайе оказалась наиболее пригодна для переноса на иные сцены, и в ней с 1847 по 1876 г. картина Жерико «оживала» на сцене Александринского театра в Санкт-Петербурге, а на других российских сценах — вплоть до 1914-го. Насколько нам известно, никто из российских исследователей творчества Жерико и историков театра не обратил внимание на сценическое воплощение картины. В сводных трудах по истории русского театра спектакль Денуайе упоминается, но не более. Напротив, зарубежные исследователи искусства XIX в., в том числе такие классики визуальных

исследований, как П. Вирильо и Дж. Крери, к взаимодействию живописи, театра, новых оптических зрелищ в едином поле визуального опыта проявляют большой интерес. Но ни названные, ни другие авторы не касались российского материала. Статья восполняет существующую в российском искусствоведении лакуну и представляет анализ исследовательских контекстов, в которых оказался востребован сюжет об оживлении картины Жерико на сцене; с привлечением архивных источников прослеживает историю переноса картины Жерико на российскую сцену.

Ключевые слова: Плот «Медузы», Теодор Жерико, живая картина, сценография, мелодрама, визуальный опыт.

Теодор Жерико в Англии: встреча картины с морской мелодрамой и перистрефической панорамой¹ (1820–1821)

В фундаментальных исследованиях творчества Теодора Жерико подробно описаны история замысла и процесс создания картины «Плот “Медузы”» (рис. 1)², как и события, ставшие источником сюжета [2, с. 118–39; 3, с. 88–132; 4, р. 158–63; 5, р. 7–9]. Мы не станем пересказывать этот материал, но будем к нему иногда обращаться по мере раскрытия главной темы статьи — оживления картины в театральной сценографии и новых оптических зрелищах. В 1819 г. картина под названием «Сцена кораблекрушения» выставлялась в парижском Салоне, а в 1820–1821 гг. экспонировалась в Англии и оказалась в конкуренции с другими зрелищами: оптические представления и театр использовали сюжет и композицию живописного полотна и порой становились популярнее самой картины.

Для английской зрелищной культуры конца XVIII–XIX в. характерен особый интерес к сценам кораблекрушения. В Англии этого времени буквально все так или иначе связано с морем: опыт плавания, тревога за моряков и путешественников стали частью обычного жизненного опыта. В широком ходу были рассказы о кораблекрушениях, поэмы, гравюры. Многие живописные кораблекрушения конца XVIII — начала XIX в. воспроизводили реальные катастрофы, хотя сами сцены часто воображаемы [6, р. 334].

Как отмечала К. Дымковски, на сценографию морских трагедий повлияли постановки шекспировских пьес, особенно «Бури» (1611). Первая сцена «Бури», изображавшая условно в театре шекспировского времени, с 1660-х годов решалась максимально зрелищно [7, р. 71–2]. Для обмена идеями между театральной сценографией и новыми оптическими зрелищами важна роль Ф. де Лутебурга. Много лет проработавший в лондонском театре Друри-Лейн и прославившийся невероятными сценографическими иллюзиями, Лутебург в 1777 г. оформил оперу «Буря» по Шекспиру со сценой кораблекрушения в первом действии [7, р. XX], а в 1781 г. представил зрителям «Эйдофузикон», который сегодня считается отправной

¹ Перистрефическая панорама (англ. *peristrepthic panorama*, или *periorama*, — вращающаяся панорама) — неологизм, введенный в 1815 г. братьями Маршаллами, предпринимателями из Эдинбурга. Разновидность движущейся панорамы, где перед сидящими в креслах зрителями движется длинный холст, состоящий из нескольких картин. Основные сюжеты: путешествия и поля сражений. Представление сопровождалось рассказом, музыкой, звуковыми эффектами. В отличие от панорам Р. Баркера, требовавших полуциркульных или круговых пространств, перистрефическая панорама могла быть показана в прямоугольном помещении. Подробнее см.: [1, р. 65–92].

² За содействие в переговорах с музеем «Лувр» о предоставлении для публикации изображения картины Жерико «Плот “Медузы”» авторы благодарят Тамару Шамшеву (Берлин).



Рис. 1. Жерико Т. Плот «Медузы». 1819. Холст, масло. 4,91 × 7,16 м. Инв. № 4884. Лувр (Париж)

точкой новых оптических зрелищ [1, р. 98–104]. Одной из самых впечатляющих сцен «Эйдофузикона» стал «Шторм с гибелью “Халсуэла”», показанный спустя три недели после трагедии, о которой говорила вся Англия [6, р. 336–7]³. «Эйдофузикон» — это механический театр; словами Э. Хухтамо, «авангардный мультимедийный аттракцион» [1, р. 104], в котором зрителям предлагались движущиеся картины, по сути механические театральные декорации со световыми и звуковыми эффектами. Ф. де Лутебург извлек максимальные возможности из традиционной барочной машинерии, но для создателей панорам и диорам конца XVIII–XIX вв. оставался эталоном иллюзионизма [1, р. 101–6].

Кораблекрушения на театральной сцене особенно характерны для морской мелодрамы — это специфический британский театральный жанр, господствовавший на сцене в 1820–1840-е гг.⁴ В морской мелодраме, которая, по словам М. Мейзела,

³ 6 января 1786 г. корабль Ост-Индской компании «Халсуэл» попал в шторм в Ла-Манше и разбился о скалы острова Пурбек. Трагедия отражена и в живописи (у У. Тёрнера, Дж. Гилрэя, Р. Смирка), и в поэзии. Представление в «Эйдофузиконе» состоялось 30 января 1786 г.

⁴ Морская мелодрама (англ. *nautical melodrama*) — разновидность мелодрамы XIX в., распространенная в Британии и США. Включала драматическую игру, музыку, исполнение песен и танцев. Персонажи мелодрамы имели четкие амплуа, сюжет включал любовную интригу, коварство, разлуку, но завершался счастливо. Героями морских мелодрам были моряки, они использовали морской жаргон, пели морские песни. События морских мелодрам разворачивались на фоне крупных морских сражений, войн (например, Наполеоновских войн, Крымской войны), известных морских катастроф. Сегодня жанр морской мелодрамы считается формой мифологизации британского моряка и британского флота, способом конструирования гендерных, социальных, расовых стереотипов. Подробнее: [8, р. 189–97; 9, р. 41–4].

сталкивала образ домашнего уюта и «готический ужас» морской бури, нередко цитировали картины или гравюры [8, р. 192]. Один из ранних примеров такого рода — мелодраматический балет «Ложный друг» (1806), который открывался мизансценой по картине У.Р. Бигга «Мальчик-матрос, потерпевший кораблекрушение» (конец XVIII — начало XIX в.), хорошо известной в Англии благодаря многочисленным гравюрам. Другой пример — мелодрама «Море» (1834) Ч. Сомерсета, в которой оживали картины Г. Доу «Мое дитя! Мое дитя!» (1831) и «Мать и дитя, спасенные из водной могилы» (1832) [8, р. 190–4].

Как отмечает К. Петтит, «штормы и кораблекрушения были основой зрелищной культуры Лондона с конца XVIII в. и далее, подобно тому, как сообщения о погоде и плаваниях были основой газетных новостей» [10, р. 126]. Зрители кораблекрушений или морских сражений в панорамах и театрах не только будоражили нервы спецэффектами театральных технологий, но и «наблюдали процесс превращения новости в медиасобытие» [10, р. 125]. Мейзел утверждал, что «каждая реальная морская катастрофа, захватившая публичное воображение, была воссоздана в театре, причем средствами, которые иногда были столь же замечательными в изобразительном, сколь и в механическом отношении» [8, р. 197].

В этом контексте встреча картины «Плот “Медузы”» с другими зрелищами на сюжет о гибели фрегата не выглядит исключением. Итак, картина Жерико экспонировалась в Лондоне в Египетском зале Дж. Баллока с 12 июня по 30 декабря 1820 г., с 5 февраля по 30 марта 1821 г. — в дублинской «Ротонде». Одновременно на сцене Королевского Кобург-театра (ныне театр «Олд Вик») в Лондоне с 29 мая по 29 июня 1820 г. шел спектакль У.Т. Монкрифа «Гибель “Медузы”, или Роковой плот»; «Большая морская перистрефическая панорама кораблекрушения французского фрегата “Медуза” с роковым плотом» братьев Маршаллов с ноября 1820 г. демонстрировалась в Эдинбурге, а с 17 февраля по 9 июня 1821 г. — в Дублине, где в это же время находилась картина [11–13].

В. Н. Прокофьев и В. С. Турчин объясняли лондонский успех выставки Жерико высокими художественными достоинствами полотна⁵, но Мейзел, Петтит, Дж. Крэри, К. Ридинг, С. Эттерман, С. Хиберд видят иные причины — встраивание выставки в развлекательную культуру Лондона, а также особенности самой картины, которые сближают ее с новыми оптическими зрелищами, особенно с панорамой, эффект которой заключался в иллюзии погружения в реальность [8; 10–12; 14; 15].

Выставку в Лондоне посетило, как сообщал любивший преувеличивать Баллок, 50 тыс. человек. Современные исследователи склоняются к 40 тысячам, но и это огромное число — выставка «Плота “Медузы”» Жерико по популярности уступала

⁵ В российских исследованиях творчества Т. Жерико сюжет о встрече картины со спектаклем и панорамой либо упоминается очень кратко, либо выносится за скобки. Причины, вероятно, в правилах классического искусствоведческого дискурса, разделяющего высокое искусство и развлекательное зрелище. В. Н. Прокофьев рассказывал о выставках картины в Англии как о триумфе Жерико. Подробнее останавливаясь на выставке в Лондоне, а Дублин и Эдинбург лишь называя, подытоживал: картина «повсюду встречала блистательный прием» [2, с. 177]. При этом Прокофьев ссылаясь на статью Джонсона, но не включил в свой рассказ информацию о фактическом провале выставки в Дублине из-за конкуренции с панорамой и о том, что Баллок не повез картину в Эдинбург, где уже побывала панорама [13, р. 251–2]. В. С. Турчин упоминал спектакль «Гибель “Медузы”, или Роковой плот» как свидетельство популярности самой истории. Причиной дублинской неудачи он считал недостаточную активность Баллока и успех его конкурентов — владельцев панорамы, но в подробности не вдавался [3, с. 143–4].

только «Пиру Валтасара» Дж. Мартина с запредельными 70 тыс. зрителей [16, р. 27]. Как заметил К. Колтрин, в искусствоведческом дискурсе об английском искусстве XIX в. доминируют имена У. Тёрнера и Дж. Констебля, но наибольшие аудитории собирал Мартин, способный «наэлектризовать» публику визуальными эффектами больших картин [16, р. 2]. Важной причиной успеха Жерико стала сенсационность события, буквально недавно произошедшего и всем известного. Помимо этого, сыграло роль само выставочное пространство: С. Эттерманн полагает, что на восприятие картины Жерико в Лондоне повлияла репутация Египетского зала У. Баллока [14, р. 131]. Прокофьев назвал Баллока дельцом и любителем искусства [2, с. 176], а Л. Джонсон — эпатажным шоуменом и неразбчивым арт-дилером [13, р. 250]. Выставочный зал с фасадом в египетском стиле был открыт в 1812 г. и первоначально предназначался для демонстрации личного музея Баллока — не художественной коллекции, а скорее кунсткамеры с курьезами и диковинами: чучел животных, находок экспедиции Дж. Кука в Полинезии, в том числе откровенных подделок и бутафории в окружении пальм, египетских мумий и папирусов [11, р. 10]. И это было единственное место в Лондоне, где могли выставляться картины такого размера, как «Плот “Медузы”». Так благодаря самому залу картина стала частью рынка развлечений, что предполагало зрелище не столько высокохудожественное, сколько необычное и эффектное [11, р. 13]. Эттерманн считает, что среди зрителей выставки «мало кто был ценителем искусства» [14, р. 131].

Ридинг, напротив, полагает, что подобное пересечение художественной и развлекательной повесток не вводило в заблуждение зрителей и не смущало лондонских критиков, которые оценивали картину как произведение искусства. «Смею предположить, что аудитория картины Жерико по большей части состояла из тех, кто обычно посещал Сомерсет Хаус», — пишет Ридинг [12, р. 4]. Важнее другое — коммерческий характер организации выставки и сопутствующая реклама неизбежно упрощали содержательную сложность картины.

Полотно Жерико имеет характер философской метафоры и выходит далеко за пределы конкретного трагического и политически заряженного события. Прокофьев, Турчин, Л. Эйтнер показали, как Жерико попробовал в эскизах, но отказался от изображения резни на плоту, от сцены каннибализма и от эпизода спасения пассажиров плота, как и от изображения измученных, истощенных тел. Финальная композиция стала результатом терпеливых, последовательных поисков [3, с. 88–116; 4, р. 171]. Выдвигая плот на первый план, Жерико смягчил мотив противопоставления сцены на плоту и слепой стихии, а уменьшив до неразличимости силуэт корабля на горизонте, снял мотив приближающегося спасения. В результате Жерико «отказался от описания физиологии и патологии несчастья ради раскрытия его психологии» [2, с. 128] и показал гамму переживаний — смирение, безумие, сомнение, — заставив зрителя переходить от отчаяния к надежде, следуя ритму композиции. В отличие от многих сцен кораблекрушений, где преобладали ужас и бессилие человека перед стихией, в картине Жерико звучит «дух сопротивления бедствиям, патетический зов надежды, покрывающий стоны умирающих» [2, с. 147].

Французские критики упрекали Жерико в неясности момента [2, с. 144–6], но Баллок исправил ситуацию. Благодаря новому названию⁶ и рекламе картина

⁶ В парижском Салоне 1819 г. картина имела название «Сцена кораблекрушения», в Англии название изменилось на «Плот “Медузы”», оно и закрепилось впоследствии.

трактовалась как практически документальное изображение того, как навстречу несчастным пассажирам плота устремился спасительный «Аргус». Полотно также стало трактоваться как репрезентация веры: в описании Баллока особенно отмечено упование на Господа и указано на фигуру молящегося. В результате «Плот “Медузы”» рекомендовалось понимать как «событие с известным результатом, однозначную сцену приближающегося спасения» [12, р. 10].

Ридинг спорила с Эттерманом, который считал, что лондонские зрители переносили на полотно Жерико опыт восприятия панорамы, уточняя, что в Египетском зале панорамы стали показывать не раньше 1840-х [12, р. 3]. Но, похоже, во мнении Эттермана есть резон. Сила образа Жерико заключается в эффекте входа в картину, который, судя по всему, задумал сам художник. Впервые увидев картину вне мастерской⁷, Жерико обратил внимание на «пробелы в композиции», в частности на дисгармонию переднего плана: он дописал еще две фигуры (в крайнем левом и в правом нижнем углах), внес изменения в положение некоторых персонажей и плота, максимально приблизив передний план к зрителю [4, р. 185]. Затем художник настоял, чтобы громадную картину (ок. 5 × 7 м) с почетного места сверху над дверью переместили в нижний ряд. И теперь зритель «становился как бы участником изображенной сцены» [3, с. 116]. Так же было и в Лондоне — картина доминировала в пространстве галереи и находилась на уровне глаз зрителя. Это, конечно, не то же самое, что иммерсивный опыт зрителя панорамы или навалорамы⁸. Но это близкий опыт. Н. Мирзоев видел уже в больших неоклассических картинах XVIII в. прямой путь к панораме и даже виртуальную реальность, под которой он предлагал понимать «пространство, не являющееся реальным, но кажущееся таковым» [18, р. 91]. П. Вирильо в композиционном замысле полотна Жерико, сжимающем время, и в самом колоссальном размере картины видел попытку художника «преодолеть коммуникабельность живописного изображения путем расширения доступного зрителям визуального поля», попытку превратить картину в новый тип публичного образа, место которому не в Салоне или в интерьере, а в еще не существующем пространстве широкого публичного доступа [19, с. 74–8]. Турчин не обращался к концепту панорамы или виртуальной реальности, спорил с теми, кто видел декоративное начало в стиле Жерико и утверждал, что «Плот “Медузы”» имеет сугубо станковую природу [3, с. 115]. Но при характеристике новизны творческого метода Жерико с его пера сорвалась метафора виртуального пространства: «...холст представлял собой подобие абстрактного экрана, который должен был принять образы, порожденные воображением живописца» [3, с. 105].

29 мая 1820 г., за две недели до открытия выставки в Египетском зале, в Королевском Кобург-театре Лондона состоялась премьера морской мелодрамы Монкрифа, которая считается одной из первых в этом жанре. События пьесы Монкрифа не

⁷ Картины большого размера, участвующие в Салоне, собирали в фойе Театра Итальянской комедии перед отправкой в Лувр [5, р. 10].

⁸ Навалорама (от *naval* — ‘военно-морской’), разновидность панорамного зрелища второй трети XIX в., в котором площадка для осмотра представляла собой палубу корабля. К слуховым и зрительным воздействиям, что восхищало зрителей панорам, добавились перформативные и тактильные. Пройдя через внутреннюю часть «корабля» и выйдя на «палубу», зрители навалорамы не только оказывались в центре сражения, но и чувствовали ветер, создаваемый вентиляцией, а под ногами ощущали качание. Пример навалорамы — «Битва при Наварине» (1831) [17, р. 25–7, 44–7, 63, 102].

имели отношения к реальной истории фрегата «Медуза». Они начинались во Франции с дуэли между Адольфом и Констаном, которые боролись за Евгению. В наказание оба должны отправиться к берегам Сенегала на борту «Медузы». Евгения, влюбленная в Констана, переодетая гардемаринном и неузнанная, следовала за ними [20, р. 3–8]. Во время плавания разыгрывался праздник «тропического крещения», кратко описанный А. Савиньи в мемуарах. От сцены на палубе действие переходило к сцене штормового пейзажа с кораблем: сверкали молнии, грохотал гром, корабль качало на волнах, он налетал на скалу и с треском разваливался [20, р. 25].

После катастрофы единственный британец в команде Джек Галант, прежде безработный моряк, устроившийся боцманом на «Медузу», строил плот, на который перебиралась часть команды и пассажиров, предотвращал угрозу каннибализма, призвав лучше умереть, чем совершить страшное злодеяние, и как знак свыше рядом с плотом появлялась черепаха — голод утолен [20, р. 35]. Джека Галанта слушались все — и пассажиры, и матросы, и офицеры. Он же замечал корабль на горизонте [20, р. 38]. Роль Джека Галанта исполнял Томас Кук, ставший без преувеличения воплощением образа британского моряка и сыгравший едва ли не всех главных героев морских мелодрам. Спасение отчаявшихся французов мужественным англичанином должно было польстить лондонской публике: «Поступили бы так английские моряки? Мы в этом сомневаемся» [20, р. 3]. Ридинг отмечает, что Кобург-театр располагался недалеко от порта, его часто посещали моряки, в том числе безработные, — Монкриф понимал вкусы своей публики, и его расчет оправдался [12, р. 19–20].

Ридинг показывает, что национально-политические импликации картины и морской мелодрамы в Англии подогревались сравнением с крушением британского судна «Альцест» в 1816 году, в том же, что и трагедия «Медузы». «Альцест» натолкнулся на риф в Яванском море, совершая плавание из Китая в Северную Америку. Команда и пассажиры на шлюпках добрались до скалистого острова. Был сделан плот, но не для людей, а для припасов, которые попытались забрать с корабля. Экипажу и пассажирам пришлось бороться за жизнь и сражаться с пиратами, но в результате все были спасены. А в 1817 г. судовой хирург опубликовал рассказ о плавании на «Альцесте» и прославил британский дух и мужество капитана. Сравнение гибели «Альцесты» и «Медузы» не раз возникало в британской прессе, не в пользу французов, конечно [21].

Мейзел полагает, что кульминационная сцена мелодрамы не была поначалу воспроизведением картины Жерико. Но когда открылась лондонская выставка и публика хлынула в Египетский зал, Монкриф воспользовался возможностью поддержать популярность выставки собственным спектаклем. И уже через неделю после вернисажа афиши Кобург-театра сообщали, что зрители увидят в спектакле тот же самый момент, что и на великой картине. Иллюстрация к изданию 1830-х годов, времени возобновления мелодрамы, далека от картины Жерико, но ее влияние несомненно (рис. 2) [8, р. 189–90]. При этом дух и смысл картины полностью утрачены.

Если в Лондоне выставка картины поддержала успех мелодрамы, то в Дублине сложилось иначе. Джонсон писал, что, кроме рекламы, ни одна из пяти главных дублинских газет не опубликовала рецензий на выставку Жерико. Баллоку даже пришлось снизить входную плату до 10 пенсов (против 1 шиллинга в Лондоне



Shipwreck of the Medusa.

Jack. Hey! that shot!—hurrah! it is a boat, and we are saved.
Act III. Scene I.

Рис. 2. Иллюстрация к морской мелодраме У.Т. Монкрифа «Гибель “Медузы”, или Роковой плот» со сценой обнаружения корабля Джеком Галантом. [1830-е.] Британская библиотека (Лондон)

зовали рекламные приемы своего конкурента. Как и Баллок, они обещали практически документальное зрелище, созданное «под руководством одного из выживших», и полное погружение в реальность [13, р. 251]. Как отметила Ридинг, Баллок был первым, кто в пояснении к выставке указал на портреты Савиньи, А. Корреара и корабельного плотника на картине Жерико. Маршаллы назвали именами спасенных всех персонажей на плоту [12, р. 10].

Каждая сцена панорамы Маршаллов имела вид крупномасштабной станковой картины, холст медленно перекручивался с одного вертикального вала на другой, и перед зрителем проплывали сцены трагической истории. Реклама сулила «развлечение на 10 тысяч квадратных футов расписанного холста, печатное описание, удобные сидения, музыку, искусственное освещение и патентованные печи» [13, р. 252]. Первая сцена панорамы показывала, как флотилия готовится отплыть к Сенегалу. Вторая изображала тропическое крещение на палубе «Медузы», третья и четвертая — кораблекрушение, пятая — плавание на плоту, а в шестой выжившие замечали на горизонте корабль. Зрелище, создававшее иллюзию движения и подкреплявшее события музыкой, привлекло гораздо больше зрителей, чем картина, показывающая лишь одно мгновение трагедии.

Причина победы панорамы над картиной кроется не только в рекламе, но и в специфике художественной и развлекательной жизни Дублина. МакЭвансоня

и поначалу в Дублине) [13, р. 251]. Ф.МакЭвансоня, спустя почти полвека после публикации Джонсона, обнаружил еще ряд откликов и показал, что выставка, как и в Лондоне, стала событием светской хроники. Но не исключил, что такие публикации были «вдохновлены, а возможно, и оплачены Баллоком», и все это несравнимо с резонансом выставки в Лондоне [22, р. 325]. Несмотря на объявление Баллока о выставке в Эдинбурге, британский тур картины Жерико завершился в Дублине.

Основной причиной прохладного приема картины в Дублине Джонсон, МакЭвансоня, Ридинг и Турчин считают конкуренцию с морской перистрефической панорамой братьев Маршаллов, которая открылась спустя две недели после начала работы выставки, а перед тем побывала в Эдинбурге. Энергичный Баллок встретился в Дублине с не менее энергичными антрепренерами, которые к тому же имели в дублинском обществе более крепкие связи и, не стесняясь, исполь-

отмечает, что в Дублине регулярно проводились выставки картин, но до Жерико не было коммерческих выставок одной картины [22, р. 325]. Тогда как с коммерческими панорамными зрелищами жители Дублина были знакомы с 1800 г., когда там выставлялась полукруглая панорама «Осада Серингапатама» [17, р. 26]. Полотно Жерико выставлялось в дублинской «Ротонде», где регулярно показывали панорамы, и здесь действительно сравнение панорамного зрелища со статичной картиной сыграло не в пользу последней.

В конкуренции зрелищ на тему катастрофы «Медузы» важно не только влияние картины на сценографию спектакля и изобразительный ряд панорамы. Включение композиции «Плота “Медузы”» в панораму и спектакль отменяло суверенность картины и включало ее в серию зрелищ. Коммерческий характер выставки, мелодрамы и панорамы привел к тому, что функции интерпретации полотна взяла на себя реклама: она эксплуатировала катастрофичность нарратива и документальность. В результате символические подтексты полотна нивелировались, и смысл упрощался.

«Плот “Медузы”» на французской сцене (1839)

После революции 1830 г. история фрегата «Медуза» перестала быть запретной во Франции, но память о трагическом плавании еще была свежа. В канун революции возрос и последовательно нарастал интерес к творчеству Жерико [3, с. 176–9]. В 1839 г. с интервалом в месяц в Париже прошли две театральные премьеры, кульминационные сцены которых, как сообщала реклама, представляли картину Жерико: «Гибель фрегата “Медуза”» (автор текста Ш. Денуайе, декораторы Ш. Камбон и Г.-Р. Филастр, премьера 27 апреля в «Амбигю-Комик»); опера «Кораблекрушение “Медузы”» (композиторы А. Пилати и Ф. фон Флотов, либретто братьев Коньяр, премьера 31 мая в театре Ренессанс). Кроме картины Жерико и в мелодраме, и в опере использовалась картина Франсуа-Огюста Биара «Крещение при переходе через экватор», показанная в Салоне 1834 г. То есть две наиболее зрелищные сцены строились как живые картины. Опера вскоре была поставлена и в театре Шатле. У драмы Денуайе была долгая сценическая судьба: в октябре 1839 г. ее поставили в Руане в театре Дез Ар, в 1840-м — в Датском королевском театре Копенгагена, где она шла до 1876 г. [23, р. 159]. В 1846 г. состоялась российская премьера, и спектакль шел на разных сценах до 1910-х годов.

Заверения о том, что спектакли посвящены известному всем трагическому плаванию, были не более чем рекламой — главным объектом подражания стала картина, а не событие [8, р. 192]. Подчеркивая историчность сюжета, Денуайе указал годы: пролог происходил в 1799 г., а последний акт с плаванием на плоту — в 1816-м [24, р. 1–3, 15–16]. Сценические указания в либретто Коньяров помещали действие в реальное пространство, откуда стартовала «Медуза» — рейд в Иль-д’Экс с видом на остров Олерон [25, р. 1]. Этим достоверность истории ограничивалась. Как и в мелодраме Монкрифа, к реальной истории фрегата сюжеты спектаклей отношения не имели, но в определенный момент герои оказывались на борту корабля, а затем на плоту. К сюжетам критика относилась скептически: «Рассказы и романы о кораблекрушении “Медузы” похожи один на другой: добавьте в историю молодую девушку, влюбленного в нее военно-морского лейтенанта, еще

одного молодца, конкурирующего за девушку, фрегат и персонажа, который хочет погубить их всех — вот и вся драма» [26, р. 34]. Между тем спектакли важны с точки зрения вклада в интерпретацию картины Жерико, поскольку живые картины были главной приманкой обеих премьер.

Действие пьесы Денуайе начиналось на британском корабле. В прологе на фоне морского сражения между французами и англичанами два француза, один пленник, другой эмигрант, обменивались обязательствами, благодаря которым окажутся связаны судьбы главных героев. В сражении побеждали французы, они кричали: «Да здравствует Франция!» [25, р. 2], и больше англо-французские мотивы в пьесе не звучали. Пролог можно считать, в каком-то смысле, ответом на морскую мелодраму Монкрифа, возобновленную в 1827 г. и шедшую в Лондоне и даже Нью-Йорке [8, р. 190]. Если у Монкрифа мужественный британец спасал несчастных французов, то у Денуайе французы сразу побеждали англичан, и на этом фоне отцы главных героев демонстрировали благородство и патриотизм. Кроме того, спектакль получил яркое зрелищное начало — взятие английского корабля на абордаж.

События второго акта происходили в 1814 г., здесь появлялся новопостроенный фрегат «Медуза» [24, р. 3–5] и разворачивалось соперничество за руку Марии между злодеем Матье и благородными братьями Пьером и Артуром. Третий акт посвящен отплытию фрегата, четвертый начинался праздником морского крещения. Савиньи описал обряд очень лаконично, но Монкриф, Денуайе, братья Коньяр развернули его в дивертисмент с маскарадом, танцами и обливанием водой. Веселый беззаботный праздник, вслед за которым следовала катастрофа, обострял ощущение перелома в сюжете. «Сумасшедший маскарад, самый безумный из всех», — писал о премьер в «Амбигю-Комик» обозреватель «Le Constitutionnel» [26, р. 2]. Пятый акт был посвящен плаванию на плоту, который оказался в открытом море из-за происков Матье. Второстепенный герой Жан замечал на горизонте корабль, и в кульминационный момент актеры составляли группу, как на картине Жерико. В финале все были спасены и счастливы.

В либретто братьев Коньяр английский след полностью исчез, как и политический подтекст, который зрители прочитывали в картине Жерико — причиной катастрофы становилась буря, а не предательство капитана и офицеров. У Коньяров за сердце Алины соперничают два вполне достойных французских моряка — Морис и Урбан. Алина и Урбан любят друг друга, но отец видит зятем Мориса. Как только радостный Морис и несчастная Алина поставили подписи в брачном документе, прозвучал сигнал к отплытию фрегата. Второй акт представлял сцену на палубе, она начиналась ссорой Мориса и Урбана, затем следовало тропическое крещение. В разгар праздника появлялся Морис с известием, что фрегат несет на Банк-д'Арген, и это еще одна привязка к реалиям плавания «Медузы». Начинается гроза, корабль качает, матросы пытаются выправить курс, раздается треск, мачты ломаются, тела падают в море, и наступает темнота. Третий акт начинался так: «Около двадцати полумертвых матросов лежат на плоту. Некоторые трупы свешиваются в море. Светит луна» [25, р. 9]. Все в унынии, Морис едва жив, Урбан погружен в свои мысли. В отличие от реальной истории, никакого насилия или борьбы на плоту нет, напротив, лейтенант поровну делит последние капли вина, а Урбан отдает свою долю умирающему Морису. Наступает примирение. В предсмертное

мгновенье Морис протягивает Урбану брачный документ: «Впиши сюда свое имя вместо моего, если тебе суждено увидеть Алину». И умирает. Урбан вспоминает молитву, которую мать, провожая, велела ему возносить небесам в минуты опасности (эпизод с молитвой как «механизмом» спасения повторял интерпретационный ход У. Баллока). Следом появляется спасительный парус [25, р. 10]. Четвертое действие посвящено возвращению Урбана и счастливому воссоединению влюбленных.

Включение полотна в сюжет запутанной и авантюрной интриги усиливало его нарративные возможности, но нивелировало метафорические. Персонажи на плоту обретали не только имена, как у Баллока и Маршаллов, но и биографии, характеры, место в фабуле. Все то, что у Жерико могло бы трактоваться символически, приобретало однозначность и утрачивало смысловую глубину. И у Денуайе, и у Коньяров сцена на плоту непосредственно предшествовала спасению. У Денуайе корабль видят дважды, и, как в мемуарах Савиньи и Корреара, в первый раз он проходит, не заметив плота, но вскоре появляется вновь, и наступает счастливый финал. У Коньяров Урбан дважды вглядывается в море, и только второй взгляд на горизонт приносит спасительную весть. Но это не более чем ретардация, в отличие от идеи Жерико, у которого едва заметный корабль на горизонте как раз не обещает спасения. Группа старика и юноши, в которой некоторые французские и английские рецензенты видели Уголино, а значит, и более сложный подтекст [12, р. 10–1], окончательно превратилась в отца, оплакивающего сына: «Старик сидит справа рядом с телом своего сына; его рука на груди последнего, кажется, ищет биеение сердца» [25, р. 10]. Впечатление от сцены на плоту в мелодраме Денуайе было усилено аллюзиями на изображение страстей Христовых — реплики Мари, Пьера и Матье практически повторяли так называемые семь последних слов Христа, зывающего к Богу-отцу: Денуайе воссоздал внутри картины Жерико христианскую мистерию, которая издавна волновала зрителей [27, р. 194–5].

Оба спектакля использовали сюжет о гибели фрегата «Медуза» очень вольно. Запутанная фабула нужна была лишь для того, чтобы показать кораблекрушение и трагическое плавание на плоту, зрители шли смотреть не интригу или актерскую игру, но ожившие полотна. Т. Готье писал, что главная ценность пьесы Денуайе заключается в двух живых картинах, но в первую очередь, конечно, в ожившей картине Жерико. Карнавал Биара нужен, чтобы усилить «мрачность байронической поэмы» [27, р. 184].

При взгляде на изображения сцен спектаклей нетрудно заметить, что и картина Жерико трактована вольно. Изображение картины на афише театра «Амбигю-Комик» выполнялось по самой картине, а не по сценическому образу (рис. 3). А два изображения последнего акта выглядят иначе: участников сцены меньше, происходящее на плоту соответствует сценическому действию. В сцене с титульного листа драмы в центре Пьер поддерживает ослабевшую Марию, Артур с волнением вглядывается в ее лицо, у мачты стоит злодей Матье с топором в руке, он должен по сюжету разрубить плот на две части; никто не всматривается в горизонт, но один из пассажиров плота в молитве возвел глаза к небу (рис. 4). Отец и сын слева и соскальзывающий в воду труп справа близко воспроизводят соответствующие фрагменты картины, нагнетая ужас в зрительном зале. Литография к спектаклю (рис. 5) представляет сцену обнаружения корабля на горизонте, но композиция утратила форму пирамиды, как у Жерико, и энергичность движения к горизонту; в центре



AMBIGU COMIQUE.

très incessamment

THEATRE
FRANÇAIS

1. G. 4. 6

LE NAUFRAGE DE LA MÉDUSE.

S'il y a une catastrophe populaire, c'est assurément le Naufrage de la Méduse, 150 Français sont ballottés pendant quatre jours sur l'Océan, et en proie aux plus horribles souffrances. Enfin lorsque le Brick l'Argus, envoyé à la recherche de la Méduse parvient à découvrir le radeau, 15 naufragés sur 150 ont survécu à cet épouvantable désastre.

Le Drame qui doit reproduire un tableau exact et fidèle de cette grande infortune sera représenté dans les premiers jours du mois d'Avril: rien n'a été épargné pour la mise en scène. D'habiles marins veulent bien à cet effet prêter à l'auteur et à l'admin.^{tr} l'appui de leurs conseils et de leur expérience. Quant aux décors, les artistes célèbres auxquels on en a confié l'exécution ont fait si souvent leurs preuves qu'on peut s'attendre à de nouveaux chefs-d'œuvre. Ce qui sur-tout devra attirer l'attention du public, ce sont les deux derniers actes dans lesquels M. M. Philastre et Cambon ont reproduit le magnifique tableau de Géricault, le Radeau de la Méduse, exposé au Louvre en 1818, et celui de M. Biard, Le Baptême du bouhomme Tropic, exposé en 1834.

Рис. 3. Ле Виллен Фр. Афиша к драме Шарля Денуайе «Гибель фрегата “Медуза”» в театре «Амбигю-Комик». 1839. 25,1 × 19,3 см. Национальная библиотека Франции (Париж)



Рис. 4. Титульный лист драмы Ш. Денуайе «Гибель фрегата «Медуза»» со сценой на плоту. 1839. Национальная библиотека Франции (Париж)



Рис. 5. Сцена из 5-го акта спектакля Ш. Денуайе в «Амбигю-Комик». Литография. 17,6 × 27,3. 1839. Национальная библиотека Франции (Париж)



Рис. 6. «Плот «Медузы»». Опера Т. Коньяра, О. Пилати, Ф. фон Флотова. Эстамп, 23 × 25,5 см. 1839. Национальная библиотека Франции (Париж)

по-прежнему Пьер и Мария, правый угол плота пуст — труп уже соскользнул в море, как, видимо, и «сын» с левой стороны плота. Иллюстрация к опере показывает на плоту всего восемь человек, и это сцена всеобщего уныния, на фоне которого совершается примирение главных героев — корабль еще не виден. Люди позами и взглядами устремлены не вверх и вдаль, а вниз — к главным героям (рис. 6).

М.-П. Мартин и Л. Поу видят в спектаклях 1830-х годов важный сдвиг в «эстетике картины». Теперь начинает цениться «не совпадение сценического пространства с живописной моделью Жерико, но способность декораций и машин выйти за пределы холста, придать ему то дыхание жизни и те вибрации плоти, которые может породить только театральная иллюзия» [27, р. 186]. Этот сдвиг связан с эпохой панорамы, с особыми впечатлениями, которые предлагали новые оптические зрелища. С. Гибберд отмечает, что не только оригинальные картины (Биара и Жерико), но и сюжеты современных панорам, и сами возможности «мультисенсорного» воздействия были использованы при создании декораций [15, р. 249–50]. Так, Готье, оставивший впечатления об обеих премьерах, сравнивал сцену на палубе (по картине Биара) с недавно появившейся навалорамой [15, р. 256]. Критики описывали «невыносимый реализм» сцены на плоту. Готье особенно оценил «реализм» истощенных тел и трупов, свисающих с плота в море в театре «Амбигю-Комик». Волны, казалось, готовые выплеснуться за рампу, особенно восхитили его в декорациях оперы. Готье вспоминал, что сцена вызвала у него тошноту и головокружение — типичные эффекты мультисенсорного опыта [15, р. 258–9].

Об успехе постановок и об эффекте реальности косвенным образом свидетельствует еще одна премьера 1839 г. — одноактный водевиль Огюста Жуо и Анри Тьери «Гибель фрегата “Медуза”» в театре «Тампль». В нем нет живых картин, действие происходит в гостиной. Герои рассуждают о кораблекрушениях в литературе и на сцене, и один из них, читая афишу театра «Амбигю-Комик», говорит: «Надо обязательно сходить, чтобы увидеть жертв катастрофы собственными глазами» [28, р. 2]. В ремарке поясняется, что пьеса всего с четырьмя актерами может быть поставлена теми, кто не может потратиться на роскошные декорации [28, р. 1].

В 1830-е годы искусство панорамной декорации в главных парижских театрах достигло высокого уровня. Провинциальные французские и другие европейские театры копировали парижские постановки, и появилась необходимость письменной фиксации происходящего на сцене [29, с. 126–34]. В архиве Исторической библиотеки Парижа хранится сценарный план спектакля Денуайе, составленный Л. Палианти, помощником режиссера в Опера Комик, благодаря которому можно восстановить сцену плавания плота в парижском спектакле (рис. 7). «На горизонте море, заполняющее весь театр. Задник завешен прозрачным ситцем. Вторая ситцевая завеса имеет красноватый оттенок и ниспадает на пол. Разместите светильники в направлении задника». Подобный прием должен был выстраивать перспективу и создавать эффект мягкой дымки на сцене. Перед задником расположены четыре ряда морских волн, закрепленных на вращающихся цилиндрах, — традиционная машина волн. Ближе к авансцене располагались неподвижно закрепленные холсты с изображением волн. За ними скрывалась тележка, которая

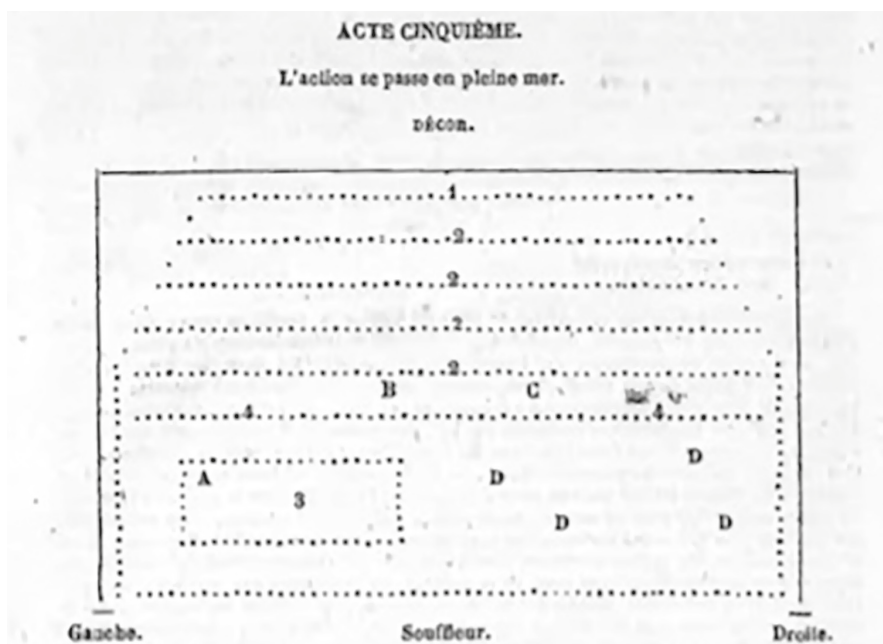


Рис. 7. Палианти Л. План сцены плавания на плоту из драмы Ш. Денуайе. Записи драматических мизансцен Библиотеки Ассоциации театрального управления. [1880–1900.] Историческая библиотека Парижа

незаметно увозила утонувших, и люк, из которого в нужный момент появлялась лодка. На переднем плане слева был установлен плот с мачтой, расположенной, как на картине Жерико. Деревянное основание плота крепилось к полусфере — это позволяло приводить плот в движение с помощью четырех человек, которые стояли под сценой и управляли тросами, закрепленными в углах основания. Справа от плота так же были расположены четыре декорации волн: «Под ними разместите четверых детей, каждый из которых держит [волну] и двигается во всех направлениях». В списке реквизита указана нарисованная лодка с двумя гребцами и ветряная машина за кулисами, с помощью которой приходили в движение занавесы, изображавшие небо [30, р. 142].

«Плот “Медузы”» Жерико на российской сцене

Премьера пьесы Денуайе состоялась 16 октября 1846 г. в Москве на сцене Малого театра в бенефис оперного режиссера П. М. Щепина. Перевод с французского сделан П. Лятошинским⁹, музыка Фюмери, танцы Ж. Ришара, декорации Ф. Х. Шеньяна и Ф. Серкова, «устройство и разрушение корабля, плот, плавающий в открытом море, и прочие машины г. Пино» [31]. Сохранился запрос о расходах на декорации и костюмы, а также рапорт Пино о создании декораций к третьему и четвертому действиям (пьеса Денуайе стала четырехактной), т. е. в первых двух действиях использовали имеющиеся. Задники сцены для праздника тропического крещения и плавания на плоту представляли собой две разные панорамные декорации. В сцене на палубе падуга была расписана под парус, а для покрытия пола, изображающего море в последнем действии, использовали полотно, закупленное прежде для выступлений акробата Ризлея [II, л. 18–20].

17 ноября 1846 г. пьесу сыграли в Михайловском театре в Петербурге в бенефис Г. Варле на музыку Л. Маурера¹⁰ в новых декорациях Ж. Журделя с машинерией Г. Гриффа [32, с. 704]. В тот же вечер давали «Смешных жеманниц» Мольера, где играл бенефициант [III, л. 94 об.]. Через год пьесу перенесли на сцену Александринского театра и для постановки использовали те же декорации Журделя из спектакля в Михайловском театре. Правда, пришлось надставить «половую холстину, изображающую море», поскольку сцена Александринского театра шире, для чего употребили декорацию от балета «Сад Сумбеки», который уже не ставили [IV, л. 12–13]. Обозреватель газеты «Иллюстрация» писал: «...[я] отправился в Александринский театр смотреть драму, знакомую нам с прошлой зимы по французской нашей сцене» [32, с. 704]. В афишах перечислены самые зрелищные сцены (ночь в открытом море, маскарад и праздник тропического крещения, кораблекрушение, плот), а также указано, что декорация третьего действия выполнена «с картины Биара», а четвертого — «с картины Жерико» (рис. 8) [V, л. 579, 601].

⁹ Сравнение с французским текстом пьесы показывает, что русский перевод практически дословно повторяет текст оригинала [24; I].

¹⁰ М.-П. Мартин, Л. Пуи считают, что в мелодраме Денуайе могла использоваться сборная музыка, ее состав зависел от возможностей оркестра и дирижера, что также облегчало перенос спектакля на другие сцены [27].



НА АЛЕКСАНДРИНСКОМЪ ТЕАТРѢ.

Въ пятницу 19 Сентября,
Российскими Первоурными Актерами представлено будетъ :

Въ пользу актера Г. Шемаева.

Въ первый разъ;

ГИБЕЛЬ ФРЕГАТА МЕДУЗЫ.

(Le naufrage de la Meduse.)

Дѣла въ четырехъ дѣйствіяхъ съ прологомъ, танцами, сраженіемъ, маршами и великолѣпнымъ спектаклемъ, соч. Шарля Ноайе. Переводъ съ французскаго П. Л. Декораціи Г. Журдела. Тѣицы Г. Рамазанова.

Сражаться будутъ: Г. Бранскій Григорьевъ 1, Третьяковъ, Васильевъ 2, Михайловъ, Фальевъ, Лостяхъ, Ширяевъ, Пахомовъ, Гедцъ, Горшенковъ 2, Рамазановъ, Автонолина, Сергеевъ, Семеновъ, Іевлевъ, Славинъ, Разказовъ, Максимовъ 5.

Прологъ. МОРСКОЕ СРАЖЕНІЕ.

(АБОРДАЖЪ).

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Пьеръ Бенаръ, французскій шкиперъ . . .	Г-нъ Каратыгинъ 1.
Грассъ де-Марсей, эмигрантъ . . .	Г-нъ Смирновъ 1.
Матье Люшаръ . . .	Г-нъ Бранскій.
Андре . . .	Г-нъ Третьяковъ.
Жанъ . . .	Г-нъ Фальевъ.
Жульенъ . . .	Г-нъ Михайловъ.
Капитанъ Англійскаго корабля . . .	Г-нъ Славинъ.
Лейтенантъ . . .	Г-нъ Гедцъ.
Жакъ, Англійскій шкиперъ . . .	Г-нъ Васильевъ 2.
Марія, трѣхъ лѣтъ . . .	Г-жа Семисторова

Дѣйствіе происходитъ на Англійскомъ брегѣ, въ 1799 году. Между прологомъ и прочими дѣйствіями проходить пятнадцать лѣтъ.

Дѣйствіе 1-е. МОРСКАЯ ГОСТИНИЦА.

Дѣйствіе 2-е. ОТПѢТІЕ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Капитанъ Медузы . . .	Г-нъ Вороновъ.
Пьеръ . . .	Г-нъ Каратыгинъ 1.
Артуръ де-Марсей, лейтенантъ . . .	Г-нъ Максимовъ 1.
Матье Люшаръ, штурманъ . . .	Г-нъ Бранскій.
Паризианинъ . . .	Г-нъ Григорьевъ 1.
Шампанецъ . . .	Г-нъ Марковецкій.
Андре . . .	Г-нъ Третьяковъ.
Жанъ, матросы на Медузѣ . . .	Г-нъ Фальевъ.
Луи . . .	Г-нъ Іевлевъ.
Томасъ . . .	Г-нъ Пахомовъ.
Лекаръ . . .	Г-нъ Разказовъ.
Жульенъ . . .	Г-нъ Михайловъ.
Юнга . . .	Г-нъ Мартиновъ 2.
Женевева, мать Пьера, трактирщица . . .	Г-жа Дюръ.
Марія, сирота 18 лѣтъ . . .	Г-жа Самойлова 2.

Дѣйствіе 3-е. Картина 1-я. НОЧЬ ВЪ ОТКРЫТОМЪ МОРѢ

Картина 2-я. МАСКАРАДЪ ИЛИ ПРАЗДНИКЪ МОРСКАГО ТРОНИЧЕСКАГО КРЕЩЕНІЯ.

Картина 3-я. КОРАБЛЕКРУШЕНІЕ.

Декораціи Г. Журдела съ картины Барда.
Дѣйствіе происходитъ на палубѣ Медузы въ открытомъ Морѣ.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА ВЪ МАСКАРАДѢ:

Дѣдушка-экавторъ . . .	Г-нъ Григорьевъ 1.
Его супруга . . .	Г-нъ Фальевъ.
Шампанецъ . . .	Г-нъ Марковецкій.
Перикмахеръ . . .	Г-нъ Гедцъ.
Амуръ . . .	Г-нъ Мартиновъ 2.
Попугай . . .	Г-нъ Заминъ.

Четыре части свѣта, медвѣди, дикіе, Бедуины, Тритоны, нимфы, демоны, музыканты и барабашки.

ПОЛКА МЕДВѢДЕЙ И ОБЕЗЬЯНЪ,

которая окончатся

ОБЩИМЪ ГАЛОПОМЪ.

Дѣйствіе 4-е ПЛОТЬ

Дѣйствіе происходитъ въ открытомъ морѣ.

КАРТИНА НОЧИ.

Декораціи Г. Журдела съ картины Жерико.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Марія . . .	Г-жа Самойлова 2.
Пьеръ Бенаръ . . .	Г-нъ Каратыгинъ 1.
Артуръ де-Марсей . . .	Г-нъ Максимовъ 1.
Матье Люшаръ . . .	Г-нъ Бранскій.
Жанъ . . .	Г-нъ Фальевъ.
Андре . . .	Г-нъ Третьяковъ.
Лекаръ . . .	Г-нъ Разказовъ.
Жульенъ . . .	Г-нъ Михайловъ.
Томасъ . . .	Г-нъ Пахомовъ.
Луи . . .	Г-нъ Іевлевъ.

Четыре матроса.

Последнія 4 дѣйствія проходятъ въ 1814, 1815 и 1816 годахъ.

Въ первый же разъ:

ЕМЕЛЮШКА-ДУРАЧЕКЪ.

Оригинальная комедія-водевилъ въ одномъ дѣйствіи, соч. К. Гр. К.

ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА:

Платонъ Андреевичъ . . .	Г-нъ Григорьевъ 1.
Наталья Дмитриевна, жена . . .	Г-жа Громова.
Емеля, ея воспитанникъ . . .	Г-нъ Мартиновъ 1.
Леонидъ Ивановичъ Красовскій, канцеляръ М. Университета, наставникъ Емели . . .	Г-нъ Смирновъ 2.
Артамонъ Матвѣевичъ, армейскій полковникъ, двоюродный братъ Натальи Дмитриевны . . .	Г-нъ Каратыгинъ 2.
Варинька, дочь его . . .	Г-жа Розанова.

Дѣйствіе происходитъ въ деревнѣ.

ДИВЕРТИССЕМЕНТЬ,

въ комѣѣ

Г-жа Самойлова 1, будетъ пѣть Русскую пѣсню, слова А. С. Пушкина. музыка А. О. Львова.

Г. Мооръ представитъ сцену нѣмца, поющаго Русскую пѣсню.

Г. Рамазановъ и Г-жа Радина будутъ плясать по Русски.

ПОРЯДОКЪ СВѢТЛАКЪ:

1) Гибель Фрегата Медузы. 2) Емелюшка-дурачекъ. 3) Дивертиссементъ.

НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ.

Особы жезлюща имѣть билеты для сего спектакля благоволятъ присылать за оными въ кассу Александринскаго Театра.

Рис. 8. Афиша къ спектаклю Александринскаго театра. 1847.

Российский государственный исторический архив. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3057

Премьера на сцене Александринского театра состоялась 19 сентября 1847 г. «Драма в 4-х действиях с прологом, танцами, сражением, маршами и великолепным спектаклем»¹¹ [31] исполнялась как бенефис В. А. Шемаева. В день премьеры, как и в другие вечера, после мелодрамы Денуайе показывали одноактные водевили и дивертисмент. С 19 сентября 1847-го по 25 января 1848 г. спектакль был сыгран на сцене Александринского театра 13 раз — больше, чем какая-либо другая пьеса текущего театрального сезона [33, с. 136]. П. А. Каратыгин играл французского шкипера Пьера Бенара, В. В. Самойлова-Мичурина — Марию [33, с. 139–41].

Российские критики, как правило, ругали сюжет, но хвалили декорации: «Небольшой плот, покрытый народом, борется с волнами, которые доходят до самой рампы. Декорация эта превосходна» [32, с. 704]. Содержание пьесы называли натянутым и неестественным, «она писана, как говорится, с плеча, на срок; не менее того, в ней однако же есть довольно удачные сцены, но, главное, в ней бездна всякого рода эффектов, шума, грома и треска. Смешное перемешано с печальным, танцы подле смерти; фарсы после порыва чувств...» [34, с. 205]. В журнале «Репертуар и пантеон» писали: «Искать драмы в этой пояснительной программе нельзя и не должно. Это набор разных морских и заморских сцен, нанизанных на живую нитку без всякой логической связи. Фактура пьесы более чем обыкновенная. <...> Но какое дело до всей этой возни на сцене, смотрите декорации — и дело с концом, а декорации, действительно, стоят того, чтобы их посмотреть» [35, с. 145]. Публика рукоплескала декораторам, «так, например, нравилась зрителю... картина ночи в открытом бурном море работы Журделя» [36, с. 128].

Несмотря ни на что, сценическая судьба «Гибели фрегата “Медуза”» в России оказалась долгой. В репертуаре Александринского театра спектакль продержался до 1876 г. В 1873 г. в журнале «Всемирная иллюстрация» писали: «Возобновлялись пьесы такие старые, что они успели уже покрыться архивной пылью. Особенно это можно сказать о драме, которую вздумал вырыть из архива для своего бенефиса г. Виноградов. Драма эта называется “Гибель фрегата ‘Медуза’...”» [37]. Фельетонист в обзоре развлечений на рождественские праздники 1876 г., упоминая спектакль в бенефис Л. Г. Леонидова, восклицает: «Бедная русская драматическая сцена! Чем ей приходится пробавляться!» [38, с. 15]. В 1884 г. спектакль играли в театре «Ренессанс» на Офицерской ул. в Петербурге, арендатором театра в это время был провинциальный актер П. И. Казанцев [39, с. 226]. В 1897 г. спектакль играли в Королёвском театре в Томске [40]. В 1900 г. «Гибель фрегата “Медуза”» показывали в Петербурге в народном театре в Таврическом саду. Свои впечатления от этого спектакля оставила писательница С. И. Смирнова-Сазонова: «Посмотрела три акта “Фрегата ‘Медуза’”, если бы выкинуть текст, то пьеса была бы интересная. Декорации красивые, происшествия ужасные...» [41]. О новых декорациях работы художника В. И. Хохлова сообщалось в афише астраханского Зимнего театра Н. И. Плотникова в 1905 г., спектакль был указан под жанром «обстановочная феерия»¹². В 1914 г. пьеса Денуайе снова исполнялась в Петербурге драматической труппой Попечительства под управлением А. Я. Алексеева [42, с. 22].

¹¹ Под великолепным спектаклем понималась яркая зрелищная сцена с использованием сценической техники.

¹² Афиша спектакля из собрания Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина. Госкаталог, № 2493420.

Изготовление специальных декораций для конкретного драматического спектакля — нерядовое событие для середины XIX в., а для провинциальных театров и много позже. Уникальные декорации делали для опер и балетов, для драматических постановок использовали сборные. Первые два акта «Медузы» так и оформлялись. Книга ревизии по декорационной части Санкт-Петербургских Императорских театров пестрит пометками: «Использовать для “Медузы”». Например, картину утеса из спектакля «Керим-Гирей» (1825) А. Шаховского, картину гор из драмы «Параша» (1840), деревенский дом из пьесы «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834) [VI, л. 22 об., 41 об., 47 об., 57 об.]. Именно уникальные декорации со сценами праздника на корабле и плавания на плоту в открытом море были главными приманками спектакля.

Имена декораторов в афишах публиковали редко, только при изготовлении новых и рассчитанных на специальные зрелищные эффекты. И если публиковали, то с указанием конкретных актов и даже картин. В театральные сезоны 1847–1848 гг. имена декораторов, кроме «Гибели фрегата “Медуза”», стояли в немногих афишах: балетов «Пери», «Жизель», «Пахита» (Ж. Журдель, А. Я. Вагнер), итальянской оперы «Маскарад» (А. А. Роллер), в водевиле «Вот те пилюли» «с хорами, танцами машинами, беспрестанными превращениями и великолепным спектаклем» (Вольф, Петров, Ф. Вальц) [V, л. 592, 666]. Вплоть до постановок начала XX в. в афишах пьесы Денуайе специально отмечались «новые декорации».

Для истории русского театра 1840–1850-е — время становления национальной драматургии, поиски общественной проблематики. А мелодрама «Гибель фрегата “Медуза”» была зрелищем ярким, но неглубоким. Для нас она интересна в первую очередь тем, что стала далеким отголоском конкуренции зрелищ, вдохновленных как собственно трагедией «Медузы», так и полотном Жерико. Но также и тем, что сценография была формой репрезентации картины. Визуальных образов картины Жерико у русской публики было немного. Турчин упоминает статью О. Сомова в журнале «Сын Отечества» о Салоне 1819 г., гравюры в «Московском телеграфе» (1830) и в «Живописном обозрении» (1836) [3, с. 128–9]. Последнюю вспоминал писатель Н. П. Вагнер: увидев изображение картины Жерико в детстве, он долго не мог его забыть [43]. В изданиях по искусству XIX в. упоминался Жерико, но воспроизведений картины, как кажется, не было. С самой историей гибели фрегата публика явно была знакома лучше. В российских библиотеках есть первое издание книги Савиньи и Корреара на французском, рассказы о трагедии фрегата печатались в не раз переизданном «Путешествии вокруг света» Ж. Дюмон-Дюрвиля (1835), которое высоко ценил В. Г. Белинский, в «Библиотеке путешествий» Плюшара (1854), несколько раз издавались в 1898–1910 гг. в серии книг для народной школы «Книжка за книжкой» М. Н. Слепцовой. Декорации спектакля заполнили эту брешь, хотя, увы, о степени близости оригиналу мы судить не можем за недостатком визуального материала.

Заключение

История оживления «Плота “Медузы”» Жерико началась с окказиональных эпизодов в морской мелодраме и панораме в 1820–1821 гг., продолжилась созданием уникальной сценографии на крупнейших европейских сценах, а затем,

благодаря отработанной технологии переноса мизансцен из модных спектаклей Парижа, стало возможно воспроизведение живой картины Жерико на фактически любой сцене. Тот факт, что существование полотна Жерико вплоть до начала XX в. сопровождалось практикой оживления картины в сценографии, свидетельствует о разнообразии визуального опыта эпохи, в которой движущиеся образы были так же доступны зрителю, как и статичные. Важная сторона функционирования живописи в визуальной культуре XIX в. — служить источником движущегося образа. Не всякое живописное полотно становилось живой картиной, но она есть свидетельство популярности оригинала и одновременно форма знакомства с ним публики, форма репрезентации. Конечно, сходство живой картины с оригиналом, судя по имеющейся иконографии, было относительным — театральная мизансцена адаптировала общую композицию к сюжету спектакля, вместительности сцены и количеству актеров, — но сама продолжительность практики оживления картины Жерико на многих театральных сценах позволяет говорить о шедевре Жерико как об источнике серийного образа. В отличие от традиционных живых картин, когда сохранялось главенство оригинала, хотя и нарушалась автономность зрелища, оживление «Плота “Медузы”» в театральной мизансцене превращало ее в звено чужой истории, слабо связанной с сюжетом и замыслом картины. Такая ситуация другой своей стороной имела активную и агрессивную интерпретацию оригинала. Если интеллектуалам XIX в. и искусствоведам XX в. открывался символизм образа Жерико, то благодаря рекламным стратегиям антрепренеров театральным зрителям предлагалось воспринимать ожившую картину как документальное свидетельство трагедии, а благодаря сценическим технологиям получать практически иммерсивный опыт. Перенос картины Жерико на сцену демонстрирует тенденцию романтизма к воплощению возвышенного опыта в разных регистрах — в высоком искусстве и в будоражащих нервы зрелищах для невзыскательной аудитории.

Литература

1. Huhtamo, Erkki. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press, 2013.
2. Прокофьев, Виктор. *Теодор Жерико. 1791–1824*. М.: Искусство, 1963.
3. Турчин, Валерий. *Теодор Жерико*. М.: Изобразительное искусство, 1982.
4. Eitner, Lorenz. *Géricault, his life and work*. London: Orbis Pub, 1983.
5. Bazin, Germain. *Théodore Géricault: Étude critique, documents et catalogue raisonné. Volume VI: Génie et Folie, Le Radeau de la Méduse et les monomanes*. Paris: La Bibliothèque des Arts; Wildenstein Institute, 1994.
6. Boase, Thomas Sherrer Ross. “Shipwrecks in English Romantic Painting”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, no. 3/4 (1959): 332–46.
7. Dymkowski, Christine, ed. *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. <https://doi.org/10.1017/9780511819827>
8. Meisel, Martin. *Realizations: narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
9. Schmidt, Arnold. *British nautical melodramas, 1820–1850*. 3 vols. London: Routledge, 2019, vol. 1. Accessed May 22, 2022. <https://clck.ru/NcVEi>.
10. Pettitt, Clare. *Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity, 1815–1848*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
11. Crary, Jonathan. “Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century”. *Grey Room*, no. 9 (2002): 5–25.

12. Riding, Christine. "Staging The Raft of the Medusa". *Visual culture in Britain*, no. 2 (2004): 1–26.
13. Jonson, Lee. "The 'Raft of the Medusa' in Great Britain". *The Burlington Magazine* 96, no. 617 (1954): 249–54.
14. Oettermann, Stephan. *Panorama: History of Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
15. Hibberd, Sarah. "Le Naufrage de la Méduse and Operatic Spectacle in 1830s Paris". *19th-Century Music* 36, no. 3 (2013): 248–63.
16. Coltrin, Christopher James. "Apocalyptic Progress: The Politics of Catastrophe in the Art of John Martin, Francis Danby, and David Roberts". PhD diss., The University of Michigan, 2011. Accessed August 30, 2021. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/84474>.
17. Comment, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999.
18. Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.
19. Вирильо, Поль. *Машина зрения*. СПб.: Наука, 2004.
20. Moncrieff, William. *The Shipwreck of the Medusa, or the fatal raft. A drama in three acts...* London: John Cumberland, [18??].
21. Riding, Christine. "Shipwreck, Self-preservation and the Sublime". In *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication, 2013. Accessed September 10, 2021. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>.
22. McEvansoneya, Philip. "The Exhibition in Dublin of Géricault's 'Raft of the Medusa'". *The Burlington Magazine* 150, no. 1262 (2008): 325–6.
23. Gillhoff, Gerd Aage. *The Royal Dutch Theatre at the Hague 1804–1876*. Hague: Springer, 1938.
24. Desnoyer, Charles. *Le Naufrage de la Méduse: Drame en cinq actes*. Paris, 1864. Accessed September 18, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400961r/f3.image>.
25. *Naufrage de la Meduse. Opera en quatre acte. Paroles de mm Cogniard Frères, Musique de mm Pilati et de Flotov. Décors de MM Devoir et Pourchet, Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre de la Renaissance, le 31 Mai 1839*. Accessed October 2, 2021. https://play.google.com/books/reader?id=O28_AAAAcAAJ&pg=GBS.PP2&hl=ru.
26. Théâtre de l'Ambigu. *Le Constitutionnel: Journal du commerce, politique et littéraire*. 1839, no. 119. Accessed August 18, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k664905f/f1.item.r=Le+Constitutionnel+1839+27>.
27. Martin, Marie-Pauline and Léonard Pouy. "Porté et vivifié par la scène Le Radeau de La Méduse: l'adaptation théâtrale du tableau en 1839 à Paris". In *Le Tableau vivant ou l'image performée*, ed. by Julie Ramos, 179–96. Paris: Mare & Martin: Institut national d'histoire de l'art, 2014.
28. *Le Naufrage de la Méduse, folie-vaudeville en un acte par mm. Auguste J***et Thiéry, représentée pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre du Temple, le 18 mai 1839*. Paris, 1839. Accessed October 1, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58131986/f2.item>.
29. Жесткова, Ольга. "Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы)". Дис. д-ра иск., Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2017.
30. Palianti, L. "Relevés des mises en scène dramatiques de la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale: pièces de M à Z: Le naufrage de la Méduse". *Revue et gazette des théâtres*: 129–44. [Paris], [1880–1900].
31. "В Малом театре". *Московские ведомости*, no. 156 (1847): 3.
32. "Драматургия". *Иллюстрация: еженедельное издание всего полезного и изящного* 3, no. 44 (1846): 704–5.
33. Вольф, Александр. *Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года*. 3 части. СПб.: Тип. Р. Голике, 1877, ч. 1.
34. "Обзор литературный и художественный". *Иллюстрация: Еженедельное издание всего полезного и изящного* 5, no. 121 (1847): 203–6.
35. "Театральная летопись". *Репертуар и пантеон*, no. 10 (1847): 142–65.
36. Боярский, Яков, ред. *Александринский театр — Театр госдрамы. Сто лет*. Л.: Дирекция Ленинградских гос. театров, 1932.
37. "Театральная хроника". *Всемирная иллюстрация* 9, no. 217 (1873): 142.
38. "Фельетонные наброски". *Модный магазин*, no. 1 (1876): 14–5.
39. Петровская, Ира. "Театры на Офицерской улице". В кн. *Театральный Петербург: Начало XVIII века — октябрь 1917 года: Обзорение-путеводитель*, под ред. Иры Петровской, 225–43. СПб.: РИИИ, 1994.

40. “Афиша”. *Сибирский вестник политики, литературы и общественной жизни*, no. 48 (1897): 1.
41. Данилова, Людмила, и Вера Сомина. “Н. Ф. Сазонов и театры Попечительства о народной трезвости”. *Петербургский театральный журнал*, no. 32 (2003). Дата обращения январь 15, 2021. <https://ptj.spb.ru/archive/32/historical-novel-32/n-f-sazonov-iteatru-porechitelstva-onarodnoj-trezvosti>.
42. *Театр и жизнь*, no. 320 (1914).
43. Вагнер, Николай. “Как я сделался писателем”. В кн. Вагнер, Николай. *Сказки Кота-Мурлыки*. М.: Правда, 1991. Дата обращения май 13, 2021. http://az.lib.ru/w/wagner_n_p/text_0080.shtml.

Источники

- I. Санкт-Петербургская государственная театральная библиотека. Отдел рукописей, редких книг, архивных и изобразительных материалов. Денуайе, Шарль. *Гибель фрегата «Медузы»*. Рукопись. М., 1846.
- II. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 10977.
- III. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 1185.
- IV. РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Д. 11281.
- V. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 3057.
- VI. РГИА. Ф. 497. Оп. 4. Д. 1791.

Статья поступила в редакцию 15 ноября 2021 г.;
рекомендована к печати 12 августа 2022 г.

Контактная информация:

Никифорова Лариса Викторовна — д-р культурологии, проф.; nikiforova_lv@list.ru
Зиновьева Анна Максимовна — amzinoveva_1@edu.hse.ru

Theodore Géricault’s Living Picture “Raft of the Medusa” in Scenography: Visual Experience of the Romantic Era

L. V. Nikiforova^{1,2}, A. M. Zinovyeva^{3,4}

¹ Vaganova Ballet Academy,
2, ul. Zodchego Rossi, St. Petersburg, 191023, Russian Federation

² Herzen State Pedagogical University of Russia,
48, nab. r. Moyki, St. Petersburg, 191186, Russian Federation

³ HSE University,
20, ul. Myasnitskaya, Moscow, 101000, Russian Federation

⁴ The Pushkin State Museum of Fine Arts,
12, ul. Volkhonka, Moscow, 119019, Russian Federation

For citation: Nikiforova, Larisa, and Anna Zinovyeva. “Theodore Géricault’s Living Picture ‘Raft of the Medusa’ in Scenography: Visual Experience of the Romantic Era”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 4 (2023): 639–663. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.403> (In Russian)

This article demonstrates the connections between visual and the theatrical mise en scène, raises the question of the inclusion of a live painting in the theatrical narrative as a form of interpretation of original painting, and finally presents the diversity of visual experience of the era in which static images coexisted with the moving ones. For the first time Géricault’s painting was animated on stage in 1820, a year after it was exhibited at the Salon (W. T. Moncrieff’s melodrama “The Wreck of the Medusa, or the Fatal Raft”, London). Then in 1839 audiences saw it in Paris in a drama by Ch. Denoyer at the Théâtre Ambigu Comique

and in an opera by F. Flottov to a libretto by the Cognard brothers at the Théâtre Renaissance. Denoisier's drama proved to be the most suitable for transfer to other stages, and from 1847 to 1876 Géricault's picture came to life at the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg, and on other Russian stages until 1914. As far as we know, none of the Russian art and theatre historians have paid attention to the stage embodiment of the famous picture. In the works on the history of Russian theater, Ch. Denoyer's play is mentioned, but no more than that. On the contrary, foreign researchers of the 19th century art treat with great interest the interaction of painting, theater, and new optical spectacles in a single field of visual experience, including such classics of visual studies as P. Virillo and J. Creri. But neither they nor others have touched the Russian material. The article fills the gap in Russian art history and presents an analysis of the contexts in which the story of the Géricault's living picture aroused interest; it traces the history of the transfer of Géricault's painting to the Russian stage basing on archival sources.

Keywords: The Raft of the “Meduse”, Théodore Géricault, tableau vivant, scenography, melodrama, visual experience.

References

1. Huhtamo, Erkki. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press, 2013.
2. Prokof'ev, Viktor. *Theodore Géricault. 1791–1824*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1963. (In Russian)
3. Turchin, Valerij. *Theodore Géricault*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1982. (In Russian)
4. Eitner, Lorenz. *Géricault, his life and work*. London: Orbis Pub, 1983.
5. Bazin, Germain. *Théodore Géricault: Étude critique, documents et catalogue raisonné. Volume VI: Génie et Folie, Le Radeau de la Méduse et les monomanes*. Paris: La Bibliothèque des Arts; Wildenstein Institute, 1994.
6. Boase, Thomas Sherrer Ross. “Shipwrecks in English Romantic Painting”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 22, no. 3/4 (1959): 332–46.
7. Dymkowski, Christine, ed. *The Tempest*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. <https://doi.org/10.1017/9780511819827>
8. Meisel, Martin. *Realizations: narrative, pictorial, and theatrical arts in nineteenth-century England*. New Jersey: Princeton University Press, 1983.
9. Schmidt, Arnold. *British nautical melodramas, 1820–1850*. 3 vols. London: Routledge, 2019, vol. 1. Accessed May 22, 2022. <https://clck.ru/NcVEi>.
10. Pettitt, Clare. *Serial Forms: The Unfinished Project of Modernity, 1815–1848*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
11. Crary, Jonathan. “Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century”. *Grey Room*, no. 9 (2002): 5–25.
12. Riding, Christine. “Staging The Raft of the Medusa”. *Visual culture in Britain*, no. 2 (2004): 1–26.
13. Jonson, Lee. “The ‘Raft of the Medusa’ in Great Britain”. *The Burlington Magazine* 96, no. 617 (1954): 249–54.
14. Oettermann, Stephan. *Panorama: History of Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
15. Hibberd, Sarah. “Le Naufrage de la Méduse and Operatic Spectacle in 1830s Paris”. *19th-Century Music* 36, no. 3 (2013): 248–63.
16. Coltrin, Christopher James. “Apocalyptic Progress: The Politics of Catastrophe in the Art of John Martin, Francis Danby, and David Roberts”. PhD diss., The University of Michigan, 2011. Accessed August 30, 2021. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/84474>.
17. Comment, Bernard. *The Panorama*. London: Reaktion Books, 1999.
18. Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge, 1999.
19. Viril'o, Pol'. *Machine of Vision*. St Petersburg: Nauka Publ., 2004. (In Russian)
20. Moncrieff, William. *The Shipwreck of the Medusa, or the fatal raft. A drama in three acts...* London: John Cumberland, [18??].
21. Riding, Christine. “Shipwreck, Self-preservation and the Sublime”. In *The Art of the Sublime*. Tate Research Publication, 2013. Accessed September 10, 2021. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/christine-riding-shipwreck-self-preservation-and-the-sublime-r1133015>.

22. McEvansoneya, Philip. "The Exhibition in Dublin of Géricault's 'Raft of the Medusa'". *The Burlington Magazine* 150, no. 1262 (2008): 325–6.
23. Gillhoff, Gerd Aage. *The Royal Dutch Theatre at the Hague 1804–1876*. Hague: Springer, 1938.
24. Desnoyer, Charles. *Le Naufrage de la Méduse: Drame en cinq actes*. Paris, 1864. Accessed September 18, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5400961r/f3.image>.
25. *Naufrage de la Meduse. Opera en quatre acte. Paroles de mm Cogniard Frères, Musique de mm Pilati et de Flotov. Décors de MM Devoir et Pourchet, Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre de la Renaissance, le 31 Mai 1839*. Accessed October 2, 2021. https://play.google.com/books/reader?id=O28_AAAAcaAJ&pg=GBS.PP2&hl=ru.
26. Théâtre de l'Ambigu. *Le Constitutionnel: Journal du commerce, politique et littéraire*. 1839, no. 119. Accessed August 18, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k664905f/f1.item.r=Le+Constitutionnel+1839+27>.
27. Martin, Marie-Pauline and Léonard Pouy. "Porté et vivifié par la scène Le Radeau de La Méduse: l'adaptation théâtrale du tableau en 1839 à Paris". In *Le Tableau vivant ou l'image performée*, ed. by Julie Ramos, 179–96. Paris: Mare & Martin: Institut national d'histoire de l'art, 2014.
28. *Le Naufrage de la Méduse, folie-vaudeville en un acte par mm. Auguste J***et Thiéry, représentée pour la première fois, a Paris, sur le Théâtre du Temple, le 18 mai 1839*. Paris, 1839. Accessed October 1, 2021. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58131986/f2.item>.
29. Zhestkova, Ol'ga. "Frantsuzskaya bol'shaya opera kak khudozhestvenno-esteticheskoe i sotsial'no-politicheskoe yavlenie (1820–1830-e gody)". PhD diss., Moskovskaia gosudarstvennaia konservatoriia imeni P.I. Chaikovskogo Publ., 2017. (In Russian)
30. Palianti, L. "Relevés des mises en scène dramatiques de la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale: pièces de M à Z: Le naufrage de la Méduse". *Revue et gazette des théâtres*: 129–44. [Paris], [1880–1900].
31. "At the Maly Theater". *Moskovskie vedomosti*, no. 156 (1847): 3. (In Russian)
32. "Playwrights". *Illiustratsia: Ezhenedel'noe izdanie vsego poleznogo i izyashchnogo* 3, no. 44 (1846): 704–5. (In Russian)
33. Vol'f, Aleksandr. *Chronicle of the Petersburg Theaters from the end of 1826 to the beginning of 1855*. 3 vols. St Petersburg: Tip. R. Golike Publ., 1877, vol. 1. (In Russian)
34. "Literary and Artistic Review". *Illiustratsia: iezhenedel'noe izdanie vsego poleznogo i izyashchnogo* 5, no. 121 (1847): 203–6. (In Russian)
35. "Theater Annals". *Repertuar i panteon*, no. 10 (1847): 142–65. (In Russian)
36. *Alexandrinsky Theatre — The State Drama Theatre. One Hundred Years*. Leningrad: Direktsiia Leningradskikh gosudarstvennykh teatrov Publ., 1932. (In Russian)
37. "The Theatre Chronicle". *Vsemirnaia illiustratsiia* 9, no. 217 (1873): 142. (In Russian)
38. "Feuilleton Sketches". *Modnyj magazin*, no. 1 (1876): 14–5. (In Russian)
39. Petrovskaya, Ira. "The Theaters on Officers' Street". In *Theatrical Petersburg: The Beginning of the 18th Century — October 1917. Review and Guideed*, ed. by Ira Petrovskaya, 225–43. St Petersburg: Russian Institute of Art History Publ., 1994. (In Russian)
40. "Afisha". *Sibirskii vestnik politiki, literatury i obshchestvennoi zhizni*, no. 48 (1897): 1. (In Russian)
41. Danilova, Lyudmila, and Vera Somina. "N. F. Sazonov and theaters of the Trusteeship on Public Sobriety". *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, no. 32 (2003). Accessed January 15, 2021. <https://ptj.spb.ru/archive/32/historical-novel-32/n-f-sazonov-iteatry-popechitelstva-onarodnoj-trezvosti/>. (In Russian)
42. *Teatr i zhizn'*, no. 320 (1914). (In Russian)
43. Vagner, Nikolaj. "How I Became a Writer". In Vagner, Nikolaj. *Tales of the Cat Purr*. Moscow: Pravda Publ., 1991. Accessed May 13, 2021. http://az.lib.ru/w/wagner_n_p/text_0080.shtml. (In Russian)

Sources

- I. Denuaje, Charles. *The Wreck of the frigate "Medusa"*. Manuscript. Moscow, 1846 [*St Petersburg State Theater Library. Department of manuscripts, rare books, archival and visual materials*]. (In Russian)
- II. RGIA. F. 497. Op. 1. D. 10977 [*State Russian Archives of History. Fund 497. Inventory 1. Dossier 10977*]. (In Russian)
- III. RGIA. F. 497. Op. 4. D. 1185 [*State Russian Archives of History. Fund 497. Inventory 4. Dossier 1185*]. (In Russian)

- IV. *RGIA. F. 497. Op. 1. D. 11281 [State Russian Archives of History. Fund 497. Inventory 1. Dossier 11281]. (In Russian)*
- V. *RGIA. F. 497. Op. 4. D. 3057 [State Russian Archives of History. Fund 497. Inventory 4. Dossier 3057]. (In Russian)*
- VI. *RGIA. F. 497. Op. 4. D. 1791 [State Russian Archives of History. Fund 497. Inventory 4. Dossier 1791]. (In Russian)*

Received: November 15, 2021

Accepted: August 12, 2022

Authors' information:

Larisa V. Nikiforova — Dr. Habil. in Culturology, Professor; nikiforova_lv@list.ru

Anna M. Zinovyeva — amzinoveva_1@edu.hse.ru