

На правах рукописи

Дедова Евгения Борисовна

**АЛЛЕГОРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ИСКУССТВЕ ФЕЙЕРВЕРКОВ
И ИЛЛЮМИНАЦИЙ В РОССИИ СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА
К ПРОБЛЕМЕ ПАНЕГИРИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ В
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ ЕЛИЗАВЕТИНСКОГО ВРЕМЕНИ**

Специальность 17.00.04 – изобразительное и
декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат

диссертации на соискание
ученой степени кандидата искусствоведения

Москва

2011

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова.

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Евангулова Ольга Сергеевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Маркина Людмила Алексеевна

кандидат искусствоведения
Михайлова Алла Юрьевна

Ведущая организация: кафедра истории художественной культуры
Московского педагогического государственного университета

Защита состоится « » 2011 года в 16 часов на заседании Диссертационного совета (Д. 501.001.81) по искусствоведению в Московском государственном университете имени М.В. Ломоносова по адресу: 119991, Москва, ГСП-1, Ломоносовский пр-т, д.27, корп.4, МГУ, Исторический факультет, аудитория А-416.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале в отделе Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова в новом учебном корпусе.

Автореферат разослан « » 2011 года

Ученый секретарь диссертационного совета,
Доктор искусствоведения

С.С.Ванеян

Диссертация посвящена аллегорическим образам, представленным на фейерверках и иллюминациях елизаветинского времени. Созданные по высочайшим указам, они занимали важное место в системе иносказаний XVIII столетия – одного из слагаемых панегирической культуры той эпохи.

В хронологическом отношении объем работы ограничен периодом правления императрицы Елизаветы Петровны (1741-1761 гг.). Выбор *временных границ* обусловлен тем, что искусство огненных потех и иллюминаций достигло в эти годы своего апогея, продолжив традиции, восходящие к петровской эпохе. Выполненные на высочайшем пиротехническом и художественном уровне, фейерверки и иллюминации стали неотъемлемой и привычной частью официальной пропаганды и общественной жизни. Благодаря специфике этого вида творчества, его границы и художественный резонанс вышли таким образом за пределы чисто дворцовой сферы и привлекли внимание обширной аудитории.

Интерес к изучению истории искусства фейерверков в России возникает уже в XVIII столетии: книгу с таким названием задумал издать прославленный инвентор Я. Штелин, выступающий в данном случае в роли первого историографа. Хотя его желание тогда не осуществилось, текст дошел до наших дней и доступен современному читателю, поскольку включен в издание «Записок Якоба Штелина об изящных искусствах в России»¹.

К XIX веку исследование и осмысление фейерверков, как и само это искусство, затухает. Вспоминают о пышных празднествах эпохи Елизаветы Петровны на волне общего интереса к той эпохе в конце XIX-начале XX вв. В 1903 году вместе с «Обозрением иконописания» выходит «Описание фейерверков и иллюминаций» Д.А. Ровинского². Эту книгу следует причислить скорее к источникам по теме диссертации, поэтому она подробно рассмотрена в Главе I. В 1913 году в Санкт-Петербурге проходит выставка гравюр и рисунков «Придворная жизнь: 1613-1913. Коронации, фейерверки, дворцы», издается каталог, подготовленный Н.В.Соловьевым. В книге, вышедшей в 1934 г., «Русская художественная академическая школа XVIII в.» помещена статья Н.Н. Врангеля «Ремесла, фейерверки, иллюминации». После этого в изучении огненных потех наступает длительный перерыв. Только в 1960-е годы издается небольшая книга В.Н. Васильева «Старинные фейерверки в России» – первая со времен Я. Штелина работа, относящаяся к данной теме. Важным событием стала выстав-

¹ Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т.1. С.238-272.

² Ровинский Д.А. Обозрение иконописания в России до конца XVIII века. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб., 1903.

ка «Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века», прошедшая в 1978 году в Русском музее (вступительная статья к каталогу написана М.А. Алексеевой). Это издание и сама экспозиция привлекли внимание к проблемам искусства огненных потех. Помимо данного каталога и книги В.Н. Васильева из литературы по нашей теме мы располагаем альбомом «Российский фейерверк в иллюстрациях» и рядом статей (Г.Е. Павловой³, М. Айзенберга⁴, М.А. Алексеевой⁵, Е.В. Грузинова⁶, Н.А. Евсиной⁷, Е.А. Сариевой⁸, С. Ходнева⁹). Кроме того, существует исследование историка Д.Д. Зелова, посвященное фейерверкам XVIII столетия¹⁰. Оно содержит богатый фактологический материал, однако не затрагивает художественных аспектов предмета.

Актуальность и новизна представленного исследования обусловлены тем, что до сих пор не существует монографии, специально посвященной этому виду искусства, в том числе составляющей его структуру проблеме аллегорических образов. Кроме того, ряд вопросов, затронутых в имеющейся литературе, еще не подвергался детальному изучению. Между тем, огненные потехи вполне заслуживают самого пристального внимания, являясь неотъемлемой частью государственной и художественной жизни Российской Империи. Не случайно к созданию их программ привлекались такие авторитетные умы своего времени, как Якоб Штелин и Михаил Васильевич Ломоносов. Их инвенции являются важнейшими документами, свидетельствующими о широте мировоззрения, богатстве ассоциаций, умении обращаться с принятыми и понятными зрителю образными средствами. Безусловно, отсутствие или недостаточное присутствие в искусствоведческой практике такого большого по объему, насыщенного и яркого пласта материала сужает наши представления о художественной культуре XVIII столетия в целом, ее многогранности и богатстве.

Новым является и избранный автором принцип классификации материала. В то время как в предшествующей литературе праздники рассматривались в хронологической последовательности, структура настоящего исследования связа-

³ Павлова Г.Е. Проекты иллюминаций Ломоносова // Ломоносов. Сборник статей и материалов. Сб.4. Л., 1960. С.219-237.

⁴ Айзенберг М. Празднества в России XVIII века // Декоративное искусство СССР. М., 1975. №11. С.38-41.

⁵ Алексеева М.А. Театр фейерверков в России XVIII века // «Театральное пространство»: Материалы научной конференции. М., 1979. С.291-307.

⁶ Грузинов Е.В. Век фейерверков // Московский журнал. 1997. №7.

⁷ Евсина Н.А. Дивная ... памятная вещь. Фейерверки в России. // Пинакотека. 1997. №2.

⁸ Сариева Е.А. Фейерверки в России XVIII века // Развлекательная культура России 18-19 веков. СПб., 2000. Стр. 88-97.

⁹ Ходнев С. Огонь-свет. Барочные фейерверки // Проект классика. V-ММП, 2002. С. 56-60.

¹⁰ Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII-первой половины XVIII века. М., 2002.

на с выделением наиболее характерных для фейерверков елизаветинского времени образов. По прочтении большого количества описаний становится очевидной свойственная им «стандартность», то есть четко выделяются темы, «кочующие» из одного праздника в другой. Именно они и стали предметом интереса диссертанта. Такой подход позволяет сосредоточить основное внимание на особенностях художественного мировоззрения и панегирического направления культуры середины XVIII века. При этом автор подчеркивает, что при частой повторяемости образов каждое торжество было уникальным.

Целью диссертации является стремление охарактеризовать искусство фейерверков как значимую составляющую художественной жизни елизаветинской эпохи. Исходя из этого, *основная задача* состоит в том, чтобы рассмотреть представлявшиеся на фейерверках и иллюминациях аллегорические образы, истолковать, соотнеся с историческими реалиями их смысл и характер, особенности применения, провести иконографический анализ выразительных средств искусства огненных потех. Последнее невозможно без анализа способов и средств практического воплощения сюжетной и содержательной линии программ праздников (таких как используемые при их создании различные, в том числе пиротехнические, материалы, последовательность действий, театральные «машины» и другие профессиональные особенности). Эта часть диссертации представляется необходимой, поскольку мы имеем дело с весьма специфическим видом художественного творчества, не утратившем популярности, но существующем сегодня в крайне обедненном и урезанном виде.

Одна из важных задач для решения поставленной цели вытекает из специфики огненных потех. Фейерверки и иллюминации являют собой яркий пример синтеза искусств: в их оформлении использовались выразительные средства живописи, скульптуры, архитектуры, садово-паркового искусства, а также музыки и театра. Таким образом, исследование фейерверков позволяет выявить параллельные явления в других областях художественной деятельности.

Не менее существенной задачей диссертации является назревшая необходимость подчеркнуть интернациональный характер искусства огненных потех, распространенного на протяжении всего XVII, а затем и XVIII столетий в передовых в художественном отношении западноевропейских странах. Этот аспект нехарактерен или недооценен в большинстве исследований, посвященных данной проблеме, что естественно для литературы советского времени, но присутствует в том или ином виде до сих пор. Между тем, представления со сложными аллегорическими программами и масштабными декорациями, осуществ-

лявшиеся в России, вливались в общий поток этого однородного по своей природе искусства.

В диссертации применен комплексный *метод* исследования, предполагающий сочетание искусствоведческого, историко-культурного, а также иконологического и иконографического анализов.

Материалом исследования послужили произведения графики из собраний Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, Российской государственной библиотеки (Отдел изоизданий, Музей книги), Российской национальной библиотеки (Отделы эстампов и рукописей), Библиотеки Российской Академии наук; а также письменные источники – иконографические и пиротехнические пособия XVIII века, мемуарная литература, лишь частично обнародованные программы фейерверков и иллюминаций.

Структура работы продиктована особенностями привлекаемого для исследования материала. *Введение* содержит историографический обзор проблемы и изложение основных задач исследования, вытекающих из степени и характера изученности вопроса. В *первой главе* дается характеристика источников – как письменных, так и изобразительных. Во *второй главе* освещаются вопросы технического осуществления программ огненных потех. *Третья*, основная глава диссертации состоит из семи подразделов, каждый из которых посвящен определенному аллегорическому образу. В *Заключении* подведены итоги проведенного исследования, в краткой форме обрисованы особенности дальнейшей эволюции искусства фейерверков и иллюминаций на протяжении второй половины XVIII столетия. *Второй том* диссертации представляет собой *Приложение*. В нем приведен ряд неизданных или лишь частично опубликованных текстов описаний фейерверков и иллюминаций елизаветинского времени, хранящихся в фондах российских библиотек (Российской государственной библиотеки, Российской национальной библиотеки, Библиотеки Российской Академии наук, Государственной публичной исторической библиотеки).

Практическая ценность. Собранный и проанализированный материал может быть использован в различных областях научной деятельности в искусствоведении, культурологии, а также других гуманитарных областях, прежде всего в литературоведении и театроведении. Кроме того, результаты исследования применимы в педагогической практике – в лекциях и на семинарах, посвященных изучению художественной культуры XVIII столетия.

Апробация. В процессе работы основные главы диссертации неоднократно обсуждались на занятиях спецсеминара «Проблемы русского искусства XVIII

века» на Историческом факультете московского Государственного Университета. Некоторые положения исследования получили отражение в ряде публикаций в научных изданиях и сборниках.

Во Введении, содержание которого в основном изложено выше, проведен историографический обзор проблемы, обоснована тема, цель и задачи исследования и структура работы.

Глава I носит название «*Характеристика источников*». Основой настоящего исследования служат тексты описаний фейерверков и изображающая их графика¹¹. Пояснения аллегорий переплетались вместе с эстампом и раздавались знатым гостям, а также поступали в продажу. Изображение и текст печатались не под впечатлением от уже состоявшегося фейерверка, а заранее и представляли собой своеобразную программу предстоящего праздника. В отличие от эстампов, большинство рисунков с изображением фейерверков было исполнено после свершившегося события. Так, в 1734 году Фабрициус по распоряжению генерал-фельдмаршала Х. Миниха изготовил чертежи всех бывших при нем огненных потех¹². Аналогичным примером служит альбом из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина под названием «Собрание фейерверочных чертежей с 1741 года», созданный не ранее 1762 года и содержащий рисунки с гравюр разных лет¹³.

Описания издавались, как правило, при Императорской Академии Наук. За редкими исключениями текст шел параллельно на двух или (редко) трех языках и был расположен в два (три) столбца: слева – по-русски, справа – по-немецки. В некоторых случаях присутствовал и французский вариант. Тираж составлял, как правило, около 1000 экземпляров, порой – меньше (около 625 или даже 310). При этом часть изданий не сопровождалась гравюрами. Так было, например, в апреле 1742, когда при 1000 экземплярах текста, было напечатано всего 600 гравюр. Иногда в конце описания помещалось стихотворение, написанное по поводу праздника – яркое отражение панегирической поэзии XVIII века.

Авторство большинства описаний елизаветинского времени принадлежит Якобу Штелину. Эти тексты являются двуязычными (на родном языке инвентора – немецком и на русском) и имеют одинаковую структуру. В начале приводится более или менее пространное рассуждение о том поводе, по которому

¹¹ Тексты описаний фейерверков XVIII столетия частично опубликованы в работе Д.А. Ровинского «Описание фейерверков и иллюминаций 1674-1891», вышедшей в 1903 году вместе с «Обозрением иконописания».

¹² Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века. Выставка. Сост. Алексеева М.А. Л., 1978. С. 10.

¹³ Русский рисунок XVIII- первой половины XIX века. ГМИИ им. А.С. Пушкина. М., 2004. Кат. 1486-1492.

сжигается фейерверк. По сути это всегда восхваление Елизаветы Петровны. Далее четко и последовательно описываются планы фейерверка, а затем – образы, представленные на щите иллюминации. Тексты, принадлежащие перу Ломоносова, отличает гораздо более краткий стиль изложения, нежели у Штелина. В работе дается также краткая характеристика инвенций, сочиненных Х.-Г. Крузиусом и А.П. Сумароковым.

Далее автор обращается к рассмотрению изобразительных источников. Значительная часть сохранившихся эстампов с изображением фейерверков происходит из коллекции Д.А. Ровинского. После его смерти по завещанию все собрание русских гравюр поступило в Румянцевский музей. Затем оно оказалось в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, при этом отдельные листы остались в Российской государственной библиотеке, в Отделе изоизданий¹⁴. Гравюры наклеены на коричневатый картон и переплетены в огромные книги – всего 181 том (из них 4 с фейерверками) и 3 папки для гравюр особо больших размеров¹⁵.

Первые печатные гравюры с изображением огненных потех появились при Петре I. Создавались они в гравировальной мастерской под руководством Адриана Шхонебека. Изображения этого времени часто представляют не общий вид праздника (хотя есть и такие), а отдельные транспаранты с эмблемами. Со временем изображения праздника в целом – всех его планов, декораций и огненных затей, появляются все чаще, к эпохе Анны Иоанновны такая композиция становится преобладающей. С конца 1730-х годов изготовлением гравюр руководят Иван Соколов и Григорий Качалов. При Елизавете Петровне создаются роскошные гравюры, часто большого формата с изображением общего вида праздника¹⁶. В их стилистике чувствуется влияние рококо: на смену контрастному черно-белому колориту произведений раннего времени приходит легкая серебристость¹⁷. Ближе к концу елизаветинского правления (с середины 1750-х годов) вновь намечается тенденция изображать не весь фейерверочный театр, а отдельные эффектные его элементы (как правило, храм, а также скульптуру), что восходит к традиции петровского времени. В 1760-е годы гравюры создаются под руководством Алексея Грекова и Ефима Виноградова.

¹⁴ В данном случае речь идет обо *всем* собрании Ровинского. Листов с фейерверками в отделе изоизданий РГБ обнаружить не удалось. Там имеется прекрасная подборка С.А. Клепикова «Фейерверки и иллюминации в России XVIII века», сформированная в начале 1950-х. На ее листах отсутствуют какие-либо владельческие знаки, в т.ч. штампы Румянцевского музея и старые штампы ГБЛ.

¹⁵ Венюк Ровинскому. М., 2003. С. 99.

¹⁶ Например, выполненное граверами Академии Наук «Изображение великого фейэрверка, представленного в Санктпетербурге в новый 1755 год...» имеет размер 68 x 52,5 см.. РГБ, Отд. Изоизданий.

¹⁷ Фейерверки и иллюминации в графике XVIII века. Выставка. Сост. Алексеева М.А. Л., 1978. С. 10.

Их общий строй остается тем же, что и при Елизавете Петровне, однако в стилистическом отношении на смену особенностям барокко и рококо постепенно приходят черты классицизма.

Продолжая описание источников исследования, диссертант упоминает разнообразные иконологические справочники XVIII века («Емблемы и символы...»¹⁸, «Иконологический лексикон или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч.» Оноре Лакомб де Презелья¹⁹, «Иконология» Чезаре Рипы²⁰). Язык символа и аллегории был важной и прочно укоренившейся частью культуры того времени, не случайно такие книги издавались в Европе и переводились на русский язык для использования в художественной практике.

В рамках данной главы автор счел необходимым упомянуть сочинение Я. Штелина «История фейерверков в России», являющееся одновременно и источником, и первым исследованием по теме диссертации.

Техническое воплощение программ раскрывают разнообразные артиллерийские пособия. На протяжении XVIII, а затем и XIX веков устройством фейерверков занималось артиллерийское ведомство. Ценнейшим и весьма полным источником служит написанное в 1777 году «Довольное и ясное показание, по которому всякой сам собою может приготовить и делать всякие фейерверки и разные иллюминации» артиллерии майора Данилова, бывшего фейерверкером на протяжении нескольких десятков лет. Кроме этой книги, существуют подобные учебники Ф. Челеева 1824 г.²¹, Э.-А. Ната 1845 г.²², П. Румянцева 1852 г.²³ и др. Из более ранних пособий следует назвать «Учение и практику артиллерии или внятнее описание в нынешнем времени употребляющихся артиллерии...» И.-З. Бухнера. Во всех перечисленных книгах описываются химические составы, способы сооружения планов и щитов, а также разнообразные огни, свечи и ракеты – наземные, водные и воздушные.

Источником сведений, относящихся к фейерверкам и иллюминациям середины века, служат также «Санктпетербургские ведомости», в которых печата-

¹⁸ Емблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки предложенные. Печатано в Императорской типографии, 1788.

¹⁹ Лакомб де Презель О. Иконологический лексикон, или руководство к познанию живописного и резного художеств, медалей, эстампов и проч. с описанием, взятым из разных древних и новых стихотворцев. Переведен с французского Иваном Акимовым. Печатано при Императорской Академии Наук, 1763.

²⁰ Ripa C. Nova iconologia di Cesare Ripa. Padova, 1618.

²¹ Челеев Ф. Полное и подробное наставление о составлении увеселительных огней, фейерверками именуемых. СПб., 1824.

²² Нат Э.-А. Практика для пиротехников, или Руководство к правильному производству работ, необходимых при фейерверках. СПб., 1845.

²³ Румянцев П. Техническая и практическая пиротехния, или искусство делать фейерверки. М., 1852.

лись сообщения обо всех важнейших государственных событиях, в том числе об официальных светских праздниках. В ряде случаев встречаются подробные описания представлений, что особенно ценно, поскольку программы не всех праздников сохранились до наших дней.

Как всякий исследователь, занимающийся реконструкцией ныне не существующих памятников культуры, диссертант обращается к воспоминаниям современников, присутствовавших при сожжении фейерверков. Довольно подробные описания празднеств елизаветинского времени можно встретить у Андрея Болотова, Элизабет Джастис, Карла Ренхольда Берка, Педера фон Хавена и др.²⁴

Глава II «Организация огненных потех» содержит материал, характеризующий порядок создания инвенции и подготовки фейерверка, специфическую терминологию, затрагивает проблему локализации московских и столичных праздников.

В России при Елизавете Петровне ежегодно представлялось два зимних (на день рождения Императрицы 18 декабря и в первый вечер Нового года), один осенний (Тезоименитство Государыни - 5 сентября) и один весенний фейерверк (25 апреля – день воспоминания Коронации). К этим праздникам добавлялись разнообразные «экстраординарные торжества»: такие, как заключение мира со Швецией (15 сентября 1743 г.) или бракосочетание Петра Федоровича и Екатерины (21 августа 1745 г.). Отмечался также день рождения наследника российского престола (10 февраля).

Слово «иллюминация» в XVIII веке могло означать как аллегорическое изображение (например, Храм или Сад), выполненное с помощью ламп и свечей, так и обыкновенное праздничное освещение города. Известно, что в торжественные дни фасады домов украшались горящими площадками с говяжьим салом. Примером может служить празднование именин князя А.Д. Меншикова в Петербурге в 1713 году. В Камер-фурьерском журнале сказано, что в этот день «во всем Санктпетербурхе у всех потом в окнах свечи, а перед каждыми воротами бочки смоляные и дрова горели всю ночь»²⁵. Порой в желании как можно роскошнее украсить свой дом столичные и московские жители создавали подлинные произведения искусства. Д.А. Ровинский упоминает о соору-

²⁴ Опубликованы в следующих изданиях: *Анисимов Е.В.* Безвременье и временщики. Воспоминания об «эпохе дворцовых переворотов» (1720-69-0-е гг.). Л., 1991. *Беспярых Ю.Н.* Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. СПб., 199. *Болотов А.Т.* Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. В 3 тт. М., 1993. *Лимонов Ю.А.* Россия XVIII века глазами иностранцев. Л., 1989.

²⁵ Цит. по: Ровинский Д.А. Обзорение иконописания в России до конца XVIII века. Описание фейерверков и иллюминаций. СПб., 1903. С. 189.

жении, установленном возле дома испанского посла в Москве в 1730 году. Это была иллюминированная триумфальная арка, выполненная из дерева, раскрашенного под мрамор, и украшенная транспарантными портретами императрицы. С наступлением темноты она освещалась тысячью свечей. Это еще один пример бытования иллюминации в XVIII веке: она могла являться частью синкретического произведения, объединявшего в себе элементы архитектуры, скульптуры, живописи и пиротехники. Кроме описанных, в XVIII веке существовали иллюминации иного рода. Их можно условно обозначить как изобразительные (в отличие от обыкновенных площадок на городских фасадах). Они представляли собой некое подобие театральной декорации, подсвеченной с помощью огней. Иногда эти иллюминации были самостоятельным явлением, иногда – непосредственным продолжением большого фейерверка.

Автор диссертации отмечает, что предметом его исследования являются лишь изобразительные иллюминации, в то время как обыкновенные городские огни остаются вне сферы внимания. Их рассмотрение было бы уместным при анализе праздничной культуры России XVIII столетия, однако для настоящей работы, сосредоточенной в основном на иконографии праздников, они не дают необходимого материала.

Далее в работе рассматривается порядок создания огненных потех. В XVIII, а затем и в XIX веке проведение огненных представлений было в руках артиллерийского ведомства. В первой четверти XVIII столетия ими занималась особая бомбардирская рота Преображенского полка, затем (со второй четверти века) – столичная Канцелярия главной артиллерии и фортификации. Первоначально разработка проектов фейерверков велась здесь же. Начиная с 1730-х годов, к этому начинают все активнее привлекать ученых из Академии Наук, к которым постепенно отошли все работы, связанные с инвентарем. Канцелярия же оставила за собой непосредственное техническое устройство и проведение праздников²⁶. При Елизавете Петровне составлением проектов огненных потех занимались два знаменитых профессора и крупнейших деятеля этого времени: Якоб Штелин и М.В. Ломоносов. Техническое воплощение проекта осуществляли специалисты-пиротехники из артиллерийского ведомства: майор фон Денндорф, обер-фейерверкер М.В. Данилов, М.Г. Мартынов, И.В. Демидов, П.-И. Меллиссино, Сарти и Морнини²⁷.

²⁶ Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII-первой половины XVIII века. М., 2002. С. 202-203.

²⁷ Там же. С. 208.

Как правило, крупные фейерверки государственного масштаба зажигались в Санкт-Петербурге напротив Зимнего императорского дома. В 1732 году на Стрелке Васильевского острова появилось специальное сооружение – Иллюминационный театр, представлявший собой помост, вынесенный на 1000 сваях в Неву. В 1749 году был возведен фейерверочный помост перед зданием Академии Наук. Со второй половины века небольшие помосты устраивают перед своими домами и частные лица. В Санкт-Петербурге в этой связи можно назвать дворцы П.И.Шувалова, И.И. Шувалова, М.И. Воронцова, А.Г. Разумовского. Кроме того, огненные потехи устраивались в столичных пригородах: Петергофе (29 июня 1755) и Ораниенбауме (25 июля 1750, 29 июня 1755 и 21 августа 1760). В Москве фейерверки при Елизавете Петровне зажигались, как правило, возле императорских резиденций на Яузе – Лефортовского и Головинских дворцов.

Фейерверочная сцена-помост была открытой площадкой, окруженной и ограниченной живописными балюстрадами, с установленной в центре огненной картиной. В оформлении некоторых праздников роскошные храмы, окружающие их аркады и лестницы изображались не на нескольких отдельно стоящих, а на одном большом плане (новогодние торжества 1756 и 1760 гг.). В этом видится отражение общего развития европейского театрально-декорационного искусства XVIII века: на смену привычной для XVII столетия композиции с несколькими установленными по сторонам кулисами приходит картина-фон, построенная по всем правилам перспективы. Таким образом, кулисы вводятся в пространство выполняющего роль театрального задника живописного полотна, создающего иллюзию пространственной глубины.

Далее диссертант обращается к технической стороне вопроса. Художественные огни составлялись в XVIII веке из горючего материала, в состав которого входили селитра, сера и уголь. При необходимости придать огням цвет, добавляли другие вещества. Основными изобразительными элементами огненной декорации служили планы фейерверка и щиты иллюминации. План фейерверка представлял собой деревянный каркас, к которому по заранее созданному рисунку прикреплялся фитиль. Возникла больших размеров картина, «нарисованная» разноцветным фитилем и готовая к сожжению. Иллюминация, в отличие от довольно быстро сгорающего фейерверка, была зрелищем более длительным, но оттого и менее динамичным. Как правило, она представляла собой транспарантную картину, подсвеченную с обратной стороны огнями. Кроме фитильных планов и щитов иллюминации зрителям огненной потехи показывали разнообразные пиротехнические затеи: дукеры, шверманы, квека-

ри, люц-кугели, ландс-кугели и проч. Все они видны на гравюрах, изображающих общие виды праздников.

В Главе III, являющейся основной и названной «*Аллегорические образы*», автор рассматривает семь иносказательных мотивов, встречающихся почти на каждом фейерверке елизаветинского времени.

В начале главы диссертант обращается к образу *Российской империи*. Поскольку прославление государства и выражение надежды на его дальнейшее процветание являлись темой каждого фейерверка, аллегория России присутствовала на любом празднике. Иногда империя изображалась как аллегорическая фигура (новогодние фейерверки 1742 и 1757 гг.). Она представляла в образе величественного вида женщины, обычными ее атрибутами были государственный щит либо знамя, которое стало одним из символов власти именно при Елизавете Петровне и часто появлялось на фейерверках в период ее правления. Персонификация России встречалась и на более ранних праздниках. Любопытный пример использования этого образа – новогоднее торжество 1736 года, когда она преклоняла колени перед стоящей в полный рост Анной Иоанновной. Обыкновенно величественная и гордая, здесь Россия выражала преданность императрице. Примечательно, что на праздниках аннинского времени фигура самой правительницы показывалась часто (28 апреля 1730 – в Москве и Петербурге, 28 января 1738, 1 января 1736 и др.). Диссертант отмечает, что традиция включения портрета правящей особы в фейерверочную декорацию не находит продолжения при Елизавете Петровне: на огненных потехах 1740-1750-х годов часто изображается вензеловое имя государыни, но отнюдь не она сама.

Персонифицированные образы государств встречаются и в западноевропейском искусстве XVIII столетия. В 1762-1766 годах Дж.-Б. Тьеполо по заказу Карла III выполнил росписи нескольких плафонов Королевского дворца в Мадриде. Среди них – Величие Испании и Апофеоз Испанской Монархии (в тронном и аудиенц-зале). На них показана сама Испания в образе величественной женщины, а также аллегория одной провинций этой страны – Севильи.

Одним из привычных символов государства на российских фейерверках являлся «гербовый Орел». Порой он представал не просто как эмблематическое изображение, но мог вовлекаться в некое сюжетное действие (петербургский фейерверк в честь Абосского мира 1743 г.). С Российской Империей отождествлялось само пространство любой огненной потехи. В описании иллюминации, зажженной по окончании фейерверка 25 апреля 1742 года, прямо сказано, что она изображала «великую область, которая значит *Российскую империю*»

(курсив мой – *Е.Д.*)²⁸. В одном из Ломоносовских проектов также упоминается «селение Российского покоя»²⁹.

Россия могла быть показана на фейерверке и в образе государственного Храма. В этом случае образ дополнялся и пояснялся разнообразной скульптурой, что делало его более многогранным и сложным.

Подводя итоги раздела, диссертант приходит к выводу, что условный собирательный образ империи предстает красиво оформленным пространством, заполненным храмами, жертвенниками, чудесными садами и аллегорическими фигурами всевозможных добродетелей. Все это напоминает о временах Золотого века: не случайно на праздниках является фигура Астреи – богини, жившей в древние блаженные времена среди людей. На огненных потехах благодаря фантазии инвентора и умению декораторов пред зрителями возникал человеческий мир с его реалиями, однако мир этот был словно отражен в волшебном зеркале: являлся одновременно и Раем, и современной Россией. На данную особенность отечественной культуры XVIII столетия обратил внимание американский исследователь С.Л. Баэр, обозначив ее термином «утопия» (*eutoria*). Слово «утопия» имеет спорную этимологию: по одной версии, оно происходит от греческого «*u*» (нет) и «*topos*» (место), то есть представляет собой «место, которого нет» (*utopia*). По другой версии, первая часть слова трактуется как «*eu*» (греч. «благо»), отсюда и возникает определение «*eutoria*», то есть «благословенная страна». Баэр заметил, что в русской литературе XVIII столетия, в отличие от Запада, преобладало именно такое оптимистическое понимание: утопия была «страной, которая есть», причем есть здесь и сейчас³⁰.

Далее в диссертации рассматриваются образы *Храма, Алтаря и жертвенника*. Храм и жертвенник в пространстве фейерверка елизаветинского времени были знаками моления, благодарения и незабвенной памяти³¹. Благодарения – за мудрое правление «Ея Императорского Величества», моления – о благополучии империи и здравии государыни. Символический аспект «забвенной памяти», упомянутый в «Емвлемах и сумволах», вызывает противоречивые суждения: любой храм является мемориальным сооружением, однако фейер-

²⁸ Штелин Я.Я. Изображение и изъяснение фейэрверка и иллюминации которые апреля 25 дня 1742 году по благополучно свершившемся высоком помазании и короновании ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА (...) ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ (...) в Москве зажжены были. Печатано при императорской Академии Наук.

²⁹ Ломоносов М.В. Проект фейерверка и иллюминации к торжественному дню тезоименитства Ея Императорскаго Величества сентября к 5 дню 1753 года. Цит. по: Ломоносов М.В. ПСС. Т. 8. Л., 1983. С. 527.

³⁰ Baehr S.L. The Paradise Myth in XVIII century Russia. Utopian Patterns in Early Secular Russian Literature and Culture. Stanford, 1991. P.114.

³¹ Емвлемы и сумволы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные. Печатано в Императорской типографии, 1788. С. LI.

верочные постройки, изготовленные из бутафорских материалов лишь на время праздника, были театральной обманкой. Несмотря на всю внешнюю убедительность и монументальность, богатство оформления и эффектность, их век был недолог. Если они и отражали идею незабвенной памяти, то сама эта идея (во всяком случае, ее физически воспринимаемое воплощение), блеснув перед взором современников, очень скоро уходила в небытие. Как ни парадоксально, они были временным воплощением вечности.

Оформление огненной потехи являло собой своеобразную театральную декорацию, расположенную под открытым небом. Анализируя ее композиционное решение, автор диссертации отмечает, что на фейерверках не использовался такой модный в то время прием, как изобретенная Фердинандо Галли Бибиеной угловая перспектива. При этом Российская публика, безусловно, была знакома с пышными постановками итальянской оперы, оформленными в духе бибиеновской школы. Причина отказа от *veduta per angolo* видится в специфике огненных представлений: они проходили под открытым небом, зрители наблюдали сцену под самыми разнообразными ракурсами, что требовало более простых композиционных решений. Кроме того, стоящее в центре композиции здание приобретало усиленное эмблематическое значение, что также было актуально для фейерверочного действия.

С точки зрения стиля огненные потехи 1740–50-х годов демонстрируют господство барокко. При этом, по сравнению с театральной декорацией XVIII столетия, они имеют более сдержанный характер. Произведения бибиеновской школы представляют, по определению В.И. Березкина, «торжествующий пафос архитектурных фантазий и немислимое пластическое богатство форм, перенасыщавших изображаемые иллюзорно-пространственные композиции, и мощный, беспредельный декоративизм»³². Подобная стилистика, привнесенная на русскую сцену Дж. Валериани, не нашла полного отражения в оформлении огненных потех. Их декорации в силу особенностей этого вида искусства не столь вычурные, композиция – более разреженная, масштаб – менее грандиозный.

По своим пропорциям и общему впечатлению представленные на праздниках сооружения напоминают парковые павильоны, такие как царскосельские Эрмитаж или Монбизу. Их активное строительство в Петербургских пригородах как раз приходится на 1740-50-е гг. Кроме того, фейерверочные Храмы родственны церковным кивориям. В центре большинства из них находится

большой арочный проем, внутри которого помещается аллегорическая фигура или картина. Таким образом, аллегория пребывает под сенью Храма, а само сооружение уподобляется драгоценной шкатулке или роскошной оболочке для нее. Ярчайшим примером такого храма-кивория может служить показанный на новогоднем фейерверке 1760 года Храм Славы Петра Великого с бюстом императора в центре³³.

Посвящения храмов, изображенных на российских фейерверках, были различными. Диссертант рассматривает программу огненной потехи, сожженной на новый 1759 год, в разгар Семилетней войны. Декорация представляла «отверстой еще» Янусов храм³⁴. Учитывая относительное спокойствие в период правления Елизаветы Петровны, откровенно военная тематика, отраженная к тому же во всех шести действиях, является нетипичной в общем ряду торжеств этого времени. В начале века, при Петре I, на фейерверках возникали не только Янусовы Храмы, но и сцены сражений (1 января 1704 года на огненной потехе были показаны штурм Нотебурга и осада Ниешанца, в 1720 – крупная баталия при Гренгаме). При Анне Иоановне 28 января 1738 года на фейерверке изображалась осада и взятие Очакова. Редким примером появления в декорации фейерверка елизаветинского времени батальной сцены является новогодний праздник 1760 года, на плане которого было изображено Кунерсдорфское сражение – одна из славных страниц русской военной истории.

«Мирные» сооружения в изобилии представлены на фейерверках начиная с эпохи Анны Иоанновны. 28 апреля 1732 года был показан Храм Чести Российского государства, 28 января 1736 – алтари, на которых воскурляли фимиам Общая Радость и Любовь Всея Империи, а также Храм и находящаяся в нем аллегорическая фигура России. Наблюдения диссертанта показывают, что при Елизавете Петровне мир прославлялся чаще, нежели военные победы. «Дщерь Петрову» Ломоносов славил за тишину и покой, воцарившиеся в стране. Потому на огненных потехах в период ее правления часто возникают Храмы Благополучия и Нынешнего времени.

Кроме храмов, на фейерверках часто изображались алтари и жертвенники (праздники 1 января и 25 апреля 1742 г., 1 января 1756 г., 1 января 1757 г., 1

³² Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. В 6 тт. Т.1 – От истоков до середины XX в. М., 1997. С.149.

³³ Изображен на гравюре: Петрова Слава Пребудет Во Веки (Фейерверк на новый 1760 год. Действие третье.) Е.Виноградов. 1759 г. Офорт, резец. ГРМ.

³⁴ Аллегорическое изображение фейерверка в честь Ея Императорскаго Величества Елисаветы Петровны (...) в новый год 1759 представленнаго пред Императорским зимним домом. Печатано в Санктпетербурге при Императорской Академии Наук генваря 1 дня 1759 года.

января 1761 г.). Они символизировали верноподданнейшие чувства жителей Российской империи, их моления о благополучии и процветании страны и долголетию императрицы. Каковы были эти желания, становилось ясно в зависимости от того, кто совершал служение. От лица жителей империи фимиамы воскурляли сами Радость Империи, Верность, Благодарность и всевозможные Гениусы.

В поисках ближайших параллелей в использовании образа Храма диссертант обращается к оформлению оперных спектаклей елизаветинского времени. Например, в опере «Селевк», сыгранной в годовщину коронации императрицы в 1744 году, он был показан дважды – в первом действии и по окончании третьего. В более поздней трагедии на музыке «Олимпиада», сочиненной Пьетро Метастазियो и представленной в Москве в 1762 году, в пятом явлении третьего действия перед зрителями возникала «наружность великолепного храма Юпитера Олимпийского, к которому всходят по великой и богато устроенной лестнице, разделенной на несколько уступов»³⁵. Храм Нептуна был показан в «Оставленной Дидоне» 1766 года, Храм Аполлона и Храм Верности – в сумароковской «Альцесте» 1764 г. Таким образом, можно сделать вывод о том, что наряду с образом сада, дворцовых покоев, городских улиц и полей сражения, мотив храма и жертвенника относился к излюбленным темам театральных декораторов того времени.

Далее предлагается к рассмотрению образ *Сада*. Автор диссертации отмечает два основных его смысла: во-первых, очевидна ассоциация с садом райским, во-вторых, в духе XVIII века, с садом увеселительным, полным разнообразных затей.

Фейерверочный сад всегда изображался в виде регулярного парка с четко организованной структурой и был украшен, подобно реальным парковым ансамблям XVIII века, скульптурными композициями и разнообразными затеями вроде павильонов, каруселей, фонтанов и т.п.

Цветущий райский сад являлся символом современного состояния государства. Например, аллея, показанная на иллюминации 18 декабря 1741 года, изъясляла «не что иное, как нынешнее при желанном государствовании Ея Императорского Величества нашей дражайшей Монархини процветающее и благо-

³⁵ Метастазियो П. Олимпиада. М., 1762.

получное состояние Российской империи, преизрядные порядки, премудрыя учреждения, и удовольствие всех обретающихся здесь жителей»³⁶.

В XVIII веке фейерверочный сад ассоциировался также с обыкновенными земными парками, бывшими в елизаветинскую эпоху местами прогулок, празднеств и увеселений. Праздничное настроение создавало само обращение с материалом, а также сопутствующие огненные потехи. Встречались в этих садах и всевозможные затеи, которые, однако, как и все в оформлении фейерверка, имели собственный аллегорический смысл. На новогоднем празднике 1755 года в третьем, четвертом и пятом действиях был показан великолепный парк. В описании о нем сказано следующее: «И как в больших садах разныя игры для увеселения отправляются, так и здесь в передней части сада показывается отменное увеселительное явление в огненном движении а именно, Карусель...»³⁷. Но расположенная здесь Карусель была предназначена не только для развлечения. Она в аллегорической форме отображала смену времен, поскольку гнались на ней Младое время за Старым, а Денница за Ночью.

Мир фейерверка был волшебной, иной реальностью, отражавшей события мира человеческого (такие, как военные победы, наступление нового года и др.), но являвшейся в то же время своеобразным видением. Мелькнув перед зрителями, подобно миражу, он уходил в небытие. Диссертант отмечает такую особенность фейерверочного пространства, как его недоступность. На знаменитых праздниках Короля-Солнце Версальский парк также преображался в райский сад или волшебный остров Алкионы, но при этом придворные находились внутри этого сказочного мира, участвуя в разыгрываемом представлении. Мир фейерверка был в буквальном смысле этого слова недоступен никому из людей. По огненным садам разгуливали не приближенные Елизаветы Петровны, а боги и аллегии. В этом смысле фейерверочный сад был в большей мере миражом, хрупким и временным видением неземного, нечеловеческого мира – то ли Рая, то ли Олимпа.

Далее диссертант переходит к рассмотрению символики деревьев, составлявших фейерверочный сад. Гранат в «Эмблемах и символах» интерпретируется так: «Гранат цветущий есть знак совершенного дружества и приязни. Не-

³⁶ Изъяснение фейэрверка и иллюминации, которые при торжественном праздновании Высокого дня рождения Ея Императорскаго Величества (...) 18 декабря 1741 года пред императорским зимним домом в Санктпетербурге представлены были. Печатано при императорской Академии наук.

³⁷ *Описание* и изъяснение великаго фейерверка, который (...) в первый вечер 1755 года сожжен. Печатано в Санктпетербурге при Императорской Академии Наук.

зрелое гранатное яблоко означает младую государыню, вступившую в правление, прежде совершенного возраста. Созрелое – знак великаго и достойнаго Государя, иногда согласия, соединения обществ, народов, и общаго спокойствия»³⁸. Этот плод был неоднократно использован в оформлении фейерверка 25 апреля 1742 года, сожженного по благополучно совершившемся высоком помазании и короновании Елизаветы Петровны. В центре иллюминации, зажженной по окончании этого фейерверка, стояло «совершенное гранатовое дерево с зрелым гранатовым яблоком, полную корону имеющим»³⁹, которое олицетворяло начавшееся правление Великой и Мудрой Государыни (именно с момента коронования она полноправно вошла на престол). Пальма или пальмовая ветвь, украшая фейерверк своим экзотическим обликом, также несла определенный аллегорический смысл. Это дерево считалось символом победы, изобилия, плодородия и продолжения царств⁴⁰. Дубовый венок вокруг имени правителя служил символом заслуг, «кои своим подвигом спасли жизнь сограждан своих», а лавровый украшал имена тех государей, которые прославились трудами, храбростью, мужественными подвигами и добродетелью. Кроме того, лавр считался символом бессмертия⁴¹.

Возвращаясь к характеристике образа Сада, диссертант проводит параллель с отечественным театральным-декорационным искусством елизаветинского времени, в котором к нему обращались столь же часто, как и на фейерверках. В первую очередь это справедливо в отношении оперных спектаклей – именно их декорации наиболее близки по составу образов огненным потехам. Например, в «Беллерофонте», представленном 25 ноября 1750 года в Санкт-Петербурге, по окончании первой части был показан балет. Фоном ему служил «сад королевский с зеленостию, и статуями, и каскадами, и фонтанами»⁴². Примечательно, что он был местом увеселения – игры в жмурки. Впрочем, данная декорация остается вплоть до седьмого явления второй части оперы. Уже в девятом явлении перед зрителями вновь возникала «парка насаженная и украшенная художественно пальмовым деревом»⁴³. Очевидно здесь, как и на фейерверке 1742 года, это дерево являлось символом продолжения царств и

³⁸ Эмблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные. Печатано в Императорской типографии, 1788. С. XLVII.

³⁹ Изображение и изъяснение фейэрверка и иллюминации которые апреля 25 дня 1742 году по благополучно свершившемся высоком помазании и короновании ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА (...) ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ (...) в Москве зажжены были. Печатано при императорской Академии Наук.

⁴⁰ Эмблемы и символы избранные, на российский, латинский, французский, немецкий и аглицкий языки переложенные. Печатано в Императорской типографии, 1788. С. XLVIII.

⁴¹ Там же. С. XLVIII.

⁴² Бонетки Дж. Беллерофонт. СПб., 1750.

восшествия на престол законного наследника. Недаром показано оно было после того, как Беллерофонт благодаря своей доблести и добродетелям смог вернуть незаконно похищенный Клеарком коринфский престол. При этом отвлеченный, казалось бы, античный сюжет, известный еще по Гомеру, приобретает особую актуальность.

Устройство парка, как и организация фейерверка, было делом сложным и ответственным. Ломоносов писал о царскосельских садах, что ради них «художеств славных сила возможность всю свою и хитрость истощила»⁴⁴. Сад был для человека XVIII века целым миром, образцом «Едемской красоты» иместилищем разнообразных затей и развлечений. Таким он воспринимался и на фейерверках. Чтобы понять и увидеть, какое место занимал парк в жизни людей XVIII века, диссертант обращается к сохранившимся источникам – гравюрам по рисункам М.И. Махаева. Особо отмечается, что камерные парки (например, разбитый при Летнем дворце или Нижний сад в Ораниенбауме) были отгорожены от внешнего мира: с одной стороны фоном для парка служил фасад дворца, с других – специально сооруженная ограда – каменная либо кованая. Они являли собой закрытый мир – необыкновенный в своей красоте и упорядоченный. То же справедливо и в отношении фейерверков: располагавшиеся на специальном театре или острове среди Невы, огненные сады ограждались балюстрадами прихотливых очертаний, а также были отделены от зрителей водным пространством. В связи с этим в заключении раздела диссертант упоминает средневековый *hortus conclusus* и православный Заключенный вертоград – известные со времен средневековья образы отгороженного от мира райского сада. Любопытно, что с фейерверочными парками их роднит целый ряд деталей: наличие ограждения, водоема, а также упорядоченность и четкая структура, царящие внутри ограды.

Следующими к рассмотрению предлагаются *Небесные образы*. Надземная сфера не всегда принадлежала исключительно фейерверочным огням, а часто становилась местом действия аллегорических персонажей. Так, на празднике по случаю нового 1759 года в первом явлении была показана каменная гора, на которую старались взойти всевозможные «тиранские пороки»: Ненависть, Корыстолюбие, Лукавство, Насильствование, Несправедливость и Злость. Но вдруг на отверстом облаке являлась Минерва и молнией низвергала их в безд-

⁴³ Там же.

⁴⁴ Ломоносов М.В. ПСС. М.-Л.1959. Т.8. С.806.

ну⁴⁵. Очевидно, что использование облаков в ходе представления было приемом, порожденным технической необходимостью: они скрывали театральную машину, движимую на тросах по воздуху.

Образ спасительницы-Минервы был также использован в опере «Беллерофонт», представленной в Петербурге 25 ноября 1750 г. Причем он крайне близок тому, что зрители видели на фейерверке 1759 года. Здесь, так же, как и на огненной потехе, богиня, явившись неожиданно с небес, помогает счастливому исходу действия: Беллерофонт, одержав победу в схватке с Химерой, получает по праву принадлежащий ему коринфский престол. Причем и в том, и в другом случае под одним из действующих лиц подразумевается Елизавета Петровна: в опере она ассоциируется с Беллерофонтом, на фейерверке – с Минервой.

Явление аллегорической фигуры на облаке было одним из излюбленных приемов театра середины XVIII столетия. Диссертант отмечает, что «небесный» персонаж нес избавление от бед и несчастий и предрешал счастливый исход действия. Мироздание в самом полном и широком смысле, бывшее истинным местом действия барочных спектаклей, имело свою строгую иерархию, согласно которой надземное пространство было сферой обитания божеств, источником света и радости. Именно с небес Гениусы усыпали землю цветами и плодами из рога изобилия, оттуда же нисходили благодатные лучи солнца, к небу поднимались дымы с алтарей и жертвенников, неся человеческие моления божествам. Противоположностью служила сфера подземная, представленная, как правило, мрачной пещерой – то есть земными недрами. В ней обитали чудовища, туда не проходили лучи благодатного света.

К небесной сфере в оформлении огненных потех принадлежит также образ сияющего светила – Солнца. В упомянутой выше опере «Беллерофонт» в седьмом явлении второй части, был показан «мрачный и страшный холм каменистый», и ход в «преглубокую пещеру», в которой сидит потаенна Химера⁴⁶. В первом явлении «России по печали паки обрадованной», Рутения тужит о том, что ее цветущие некогда земли «уже чрез несколько времени паки мраком и темнотою покрылись». И сам «театр является в темности чуть светлой»⁴⁷. Это приводит к мысли, что не только «солнца», но и все фейерверочные огни, поми-

⁴⁵ Аллегорическое изображение фейерверка в честь Ея Императорскаго Величества Елисаветы Петровны (...) в новый год 1759 представленнаго пред Императорским зимним домом. Печатано в Санктпетербурге при Императорской Академии Наук генваря 1 дня 1759 года.

⁴⁶ Бонекки Д. Беллерофонт. СПб., 1750.

⁴⁷ Штелин Я. Россия по печали паки обрадованная. Пролог к опере называемой Милосердие Титово. М., типография Академии Наук, 1742.

мо эстетической эффектности, были наделены функцией победы над тьмой, а значит – над злом.

Особое место в оформлении фейерверков и иллюминаций образ Солнца занимал в предшествующую аннинскую эпоху. 28 января 1735 года на празднике были изображены Тихонская и Коперниканская системы (гео- и гелиоцентрическая). При Елизавете Петровне повторение такого сюжета было невозможно: по замечанию историка Е.В.Анисимова, одной из черт Дщери Петра была православная истовость, вследствие которой государыня неблагоприятно относилась к распространению коперниканских воззрений. Потому в середине столетия Солнце в пространстве фейерверка утратило научный аспект и осталось лишь символом и просто красивым сияющим шаром.

Учитывая связь образа Солнца с идеями процветания и благополучия, неудивительна непосредственная близость и даже возможная подмена его образом монархини. На фейерверке по случаю наступления 1755 года одновременно с появлением колесниц Авроры и Ирис, обыкновенно предвещавших наступление нового дня, восходило «осияваемое лучами вензеловое Ея Императорского Величества Имя в лавровом венке зеленым огнем горящем»⁴⁸. Традиция изображения Солнца в качестве символа правящей особы восходит к древнейшим временам. Обращаясь к отечественной истории, диссертант упоминает метафору «князь-солнце», многократно использованную в «Слове о полку Игореве». Более близок по времени известнейший пример из французской истории – правление Людовика XIV, вошедшего в историю как Король-Солнце. Известен образ солнца и по отечественным театральным постановкам XVIII века (например, «Соединение Любви и брака» 1745 года).

В заключении раздела автор отмечает значимость небесной сферы и – как следствие – вертикальной композиционной оси в декорации отечественных фейерверков елизаветинского времени, что является одной из характерных особенностей театра эпохи барокко.

Далее диссертант обращается к образу *Воды*. Уже в петровскую эпоху существовал набор технических приемов, позволявших изобразить водные потоки посредством огня. Традиция включать их в пространство праздника устойчиво сохраняется на протяжении всего XVIII века. На гравюрах, запечатлевших фейерверки 1742, 1745, 1747 и 1749 годов, видны огненные фонтаны разного размера и формы. Кроме того, огненное действие было окружено водой,

⁴⁸ Описание и изъяснение великаго фейерверка, который в честь Ея Императорскому Величеству (...) пред Императорским Зимним домом на Неве реке в первый вечер 1755 года сожжен. Печатано в Санктпетербурге при Императорской Академии Наук.

поскольку фейерверки устраивались на плотках либо на специальных помостах, установленных на сваях над речной поверхностью. Благодаря пиротехническим затеям гладь реки оказывалась заполненной разнообразными вертящимися, сверкающими, шипящими огнями и фигурами, – как, например, на гравюре с изображением августовского фейерверка 1745 года. Известен образ огненного водоема и в западноевропейском искусстве: как в театральных постановках (трагедия-балет «Психея» 1671 г.), так и на фейерверках («Большой королевский дивертисмент» 18 июля 1668 г.).

Невозможно представить себе российский фейерверк середины столетия без фонтанов – настолько распространенным украшением празднеств служили водные затеи. Они органично вписывались в декорацию, зачастую изображавшую сад – в парках того времени фонтаны также были непременным украшением. В XVIII столетии парковый фонтан зачастую трактовался как «игрушка», очередной развлечение для публики. Вспомним, например, «Дуб», стоявший посреди одного из бассейнов петергофского верхнего сада. Порой к необычному виду фонтана добавлялся своеобразный звуковой эффект, как это было в «Фаворитке».

В петровское время в живописи, графике, скульптуре и прочих видах искусства вода, море и связанная с ними тематика занимали особое место. Для сравнения использования этого образа на фейерверках в петровскую и елизаветинскую эпохи автор обращается к двум праздникам: 1720 года по случаю победы при Гренгаме и августовскому фейерверку 1745 года в честь совершившегося высочайшего брака Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны. В 1720 году на главном плане была показана колесница Нептуна, несущаяся по волнам. Ниже на многочисленных фейерверочных планах изображался ряд эмблем с морской тематикой, а также довольно крупная сцена морского сражения – наглядный пример батальной картины того времени. В 1745 году план фейерверка представлял собой Остров Российского Благополучия, «переднее окружение» которого состояло из перил и лестницы, образующей «вход из воды». О существах, населявших этот водоем, читаем в описании: «Пред помянутым входом на сей остров едут на двух торжественных колесницах Нептун и Венера, провождаемые от Тритонов и Сирен с Российскими флагами и с вензелями обоих их Императорских Высочеств. (...) А напротив того вне острова по обоим концам являются на Дельфинах сидящие *Гениусы Любви, Увеселения, Согласия и Дружбы*, которые играя побеждают в отдаленных пещерах сего острова морских чудовищ, яко завистных тюленей, безстыдных моржей, про-

тивных и ненавистных морских волков, прелесных сцилл и харибдов»⁴⁹. При Елизавете Петровне на смену образу доблестной победы, морского сражения и триумфа властителя морей Нептуна приходит более легкий и игривый мотив водной прогулки – Нептун с Венерой словно спешат на праздник по случаю брачного торжества российского наследника, а победы Гениусов Любви над чудищами представлены не как истинная борьба и противостояние, а скорее как театральная игра, не лишенная изящества и манерности.

Далее диссертант обращает внимание на то, что в XVIII веке царскосельские павильоны Эрмитаж и Монбизу были окружены водными каналами. Это прекрасно видно на махаевских изображениях. Постройки находились на возвышенной площадке, окруженной балюстрадой, через каналы были переброшены мостики. Использование воды как преграды, отмечающей границу между неким объектом и внешним миром, роднит фейерверочные храмы и сады с этими павильонами. Отличие состояло в том, что в случае с праздничной декорацией преграда была непреодолимой. Канал перед Эрмитажем можно было перейти по специальному мостику, тем самым появлялась возможность попасть внутрь здания, стать частью этого отгороженного пространства. На фейерверке мостика не было. Как отмечалось выше, огненная потеха была видением иного мира, утопией, «заключенным вертоградом», которым можно было любоваться, но в который никак нельзя проникнуть. И границу нередко отмечала именно светящаяся огнями и населенная мифологическими существами вода, уподобляя пространство праздника блаженному острову – образу, известному еще по творчеству Гесиода и Горация.

Следующим образом, к анализу которого обращается автор работы, является *Время*. Его аллегорий было множество, точно так же, как и значений этого слова (время как эпоха, время суток, время года и т.п.). В текстах описаний постоянно встречаются размышления о временах прошедших, грядущих и настоящих. Из прошлого постоянно вспоминают о петровской эпохе. Стоит иметь в виду, что в беспокойный век дворцовых переворотов все правители нуждались в опоре для собственной власти и не одна Елизавета апеллировала при этом к своему прославленному отцу. 28 апреля 1732 года на фейерверке, посвященном годовщине коронации Анны Иоанновны, был показан Храм чести Российского государства. Внутри него находились погрудные портреты Ан-

⁴⁹ Изъяснение и изображение великаго фейэрверка, который (...) в окончание торжеств всоакого брака ИХ ИМПЕРАТОРСКИХ ВЫСОЧЕСТВ (...) в Санктпетербурге на Неве реке (...) представлен был августа дня 1745 года. Печатано при Императорской Академии Наук. 1745 г.

ны и Петра Великого, которых соединял Благополучный случай отечеству⁵⁰. В описании при этом говорилось, что Петр этот храм чести основал, а Анна распространила. Порой правящая особа обращалась не только к Петру, но и ко всем царственным предкам. На фейерверке в августе 1745 года был показан «героичный зал» прежних самодержцев: в боковых аркадах стояли бюсты царей династии Романовых, начиная от Михаила Федоровича. Центральное положение в декорации занимал вензель Елизаветы Петровны (на вершине мраморного обелиска) и чуть ниже – имена их императорских высочеств Петра Федоровича и Екатерины Алексеевны. Показательно, что на фейерверке не нашлось места ни Ивану Алексеевичу, ни его дочери Анне Иоанновне (оставим в стороне недолго правивших Петра II и императора-младенца Иоанна Антоновича). Период российской истории, отделяющий Елизавету от эпохи прославленного отца и матери, на огненных потехах если и показывался, то открыто назывался мрачными временами. Особенно характерно это для описаний праздников начала царствования императрицы: она всячески стремилась подчеркнуть легитимность и преемственность своей власти, показывая, что Россия перед ее восшествием на престол пребывала во мраке. Например, в программе торжества в честь благополучно свершившейся коронации сказано, что на помазанной главе Елизаветы Петровны корона «в таком сиянии является, которого чрез несколько времени во мраке лежащую Россию так просвещает...»⁵¹.

В оформлении всякого фейерверка отчетливо ощущалась связь с настоящим: сюжетами праздников служили аллегорические изображения актуальных событий и нынешнего состояния государства. Огненные потехи были своеобразной фиксацией этих событий и на них, так же, как и на документах, хотели поставить дату. Число года могло появиться в отверстом небе, на храме, на горизонте, под небесной радугой или же на Зодиаке. Оно не обязательно было статичным, но могло и перемещаться. Например, в третьем явлении фейерверка на новый 1757 год число 1757 двигалось «в светлой дуге от востока к западу» вдоль горизонта, а над дугою в круге «на подобие Солнца сияющем» виднелось Небесное Благословение, держащее над ним рог изобилия⁵².

⁵⁰ Ровинский Д.А. Указ.соч. С.205-206.

⁵¹ Изображение и изъяснение фейэрверка и иллюминации которые апреля 25 дня 1742 году по благополучно свершившемся высоком помазании и короновании ЕЯ ВЕЛИЧЕСТВА (...) ЕЛИСАВЕТЫ ПЕТРОВНЫ (...) в Москве зажжены были. Печатано при императорской Академии Наук.

⁵² Возобновленное благополучие России в аллегорическом Фейэрверка изображении (...) в новый 1757 год, представлено пред Императорским зимним домом генваря 1 дня 1757 года в Санктпетербурге. Печатано при Императорской Академии Наук.

Кроме даты, Время могло быть изображено в виде храма или аллегорической фигуры. В 1761 году Новый Год был представлен «в образе крылатого юноша, который имея через плечо Зодиак со изображением числа 1761 года», приносил в дар «венец лавровый и ветвь масличную». Стоял он на «завоеванных неприятельских оружиях, штандартах и знаменах», на которых было означено число 1760 года. Тут же лежали ключи и герб города Берлина⁵³. Опорой наступившего года выступали предметы, напоминавшие о важнейшем событии года ушедшего – взятии Берлина в ходе Семилетней войны. Новый же год, наряду с победой (лавровый венец), нес мир и спокойствие (масличная ветвь).

Нередко на праздниках показывалось Мирное Время. Изображалось оно посредством соответствующих атрибутов. Например, 18 декабря 1741 это были разные «до наук, художеств и до купечества принадлежащих орудия»⁵⁴.

Важно отметить, что на фейерверках присутствовало время историческое – то есть связанное с определенными событиями и имеющее конкретную дату. Природное цикличное время (то есть аллегии времен года, часов и знаков зодиака) появлялось на праздниках гораздо реже. Даже денница с ночью, гонящиеся друг за другом на карусели могут быть трактованы не только как символическое отображение хода времени, но и как победа света над тьмой, образ наступающего счастья и процветания.

Последними в диссертации рассматриваются разнообразные *Аллегорические фигуры*, изображавшиеся на фейерверках и иллюминациях. Благодаря тому свойству разума, которое Эммануэле Тезауро называл «Остроумием» (*accuteza*), огромный мир отвлеченных понятий представлялся в искусстве фигурой человека, наделенного соответствующими атрибутами. В XVIII веке персонификации заполняли собой мир пьес, од, оперных постановок и фейерверков. То же самое происходило во французском искусстве еще в предыдущем столетии, где по замечанию А.В. Булычевой в придворных балетах Людовика XIV «танцевала вся «Иконология» Рипы»⁵⁵. Столь же насыщены аллегориями были гораздо более близкие к теме диссертации и по времени, и географически, пьесы так называемых школьных театров («Страшное изображе-

⁵³ Новый год, желания всероссийской империи и благополучное оных исполнение увеселительными огнями аллегорически изображены (...) в первый вечер 1761 года пред зимним императорским домом в Санктпетербурге представленные. Печатано при Императорской Академии Наук.

⁵⁴ Изъяснение фейэрверка и иллюминации, которые при торжественном праздновании Высокого дня рождения Ея Императорского Величества (...) 18 декабря 1741 года пред императорским зимним домом в Санктпетербурге представлены были. Печатано при императорской Академии наук.

⁵⁵ Булычева А.В. Сады Армды: музыкальный театр французского барокко. М., 2004. С.58.

ние второго пришествия», «Царство мира», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», «Образ торжества российского» и др.)

Диссертант отмечает, что в задачи работы не входило подробное рассмотрение всех аллегорических персонажей и их атрибутов, присутствовавших на отечественных огненных потехах. В настоящем исследовании лишь обозначено место персонификаций в пространстве представления (ответ на вопрос *где?*), предпринята попытка понять, какими средствами они изображались (*как?*) и определен состав образов (*кто?*). Структура раздела соответствует этим вопросам.

Первая проблема состоит в том, где располагались аллегорические фигуры в пространстве фейерверка. Часто они помещались на балюстрадах: например, 1 января 1755 года на постаментах перильной ограды попарно были поставлены статуи, изображающие «свойства и обстоятельства благополучного времени»⁵⁶, а именно: Мир и Согласие, Здравие и Плодородие, Военную силу и Богатство, Мудрость и Благоразумие, Цветущее состояние наук, художеств и рукоделий, а также Кораблеплавание. Архитектурные сооружения, использовавшиеся в оформлении огненных потех, также были украшены скульптурой. В галереях, которые организовывали сценическое пространство, она располагалась у входа, в арочных проемах и на крыше (30 августа 1745, 1 января 1755); в оформлении храмов венчала купола (новый 1749 г., новый 1756г., новый 1759г.) и оживляла фасады.

Далее диссертант обращается к проблеме технического воплощения программ праздников, то есть к вопросу как они были устроены. Скульптуры на балюстрадах, по-видимому, выполнялись из дерева и расписывались краской⁵⁷. Фигуры, украшавшие фасады храмов, скорее всего, как и сами постройки были изображены на фитильном плане или на щите иллюминации; то есть представляли собой часть перспективной огненной картины, сделанной наподобие театральной декорации. Сложности возникают при попытке реконструкции облика действующих персонажей. В штетинском описании новогоднего праздника 1755 года сказано: «В тоже время выходят из четырех порталов поставленных по обеим сторонам колоннад помянутыя четыре царства, и *приближаются в действительном движении* (курсив мой – Е.Д.) с своими кадилницами, дер-

⁵⁶ Описание и изъяснение великаго фейерверка, который в честь Ея Императорскому Величеству (...) пред Императорским Зимним домом на Неве реке в первый вечер 1755 года сожжен. Печатано в Санктпетербурге при Императорской Академии Наук.

⁵⁷ Сариева Е.А. Фейерверки в России XVIII века // Развлекательная культура России XVIII-XIX веков. СПб., 2000. С. 88-98.

жа одну руку у персей к среднему столбу чести»⁵⁸. Каким образом было изображено «действительное движение» становится ясно из текста Якоба Штелина, который с гордостью сообщает о том, что научил отечественных артиллеристов изготавливать «фигуры, движущиеся в огне посредством машинной тяги, как явления в операх»⁵⁹. Андрей Болотов, вспоминая о виденном им фейерверке 1762 года, упоминает колоссальные огненные персонификации России и Пруссии, которые сдвигались «по склизам». Таким образом, становится ясно, что четыре царства представляли собой объемные либо плоские изображения, установленные на специальных подвижных платформах.

Переходя к краткому рассмотрению наиболее популярных персонификаций, являвшихся на фейерверках времен Елизаветы Петровны, диссертант называет разнообразные Добродетели, свойственные Ее Императорскому Величеству, аллегории Процветания и Благополучия, олицетворения географических понятий. Америка, Азия, Европа и Африка были показаны на новогоднем празднике 1756 года. За несколько лет до этого, в 1752-53 гг. в Вюрцбурге Дж.-Б.Тьеполо создал грандиозную фреску «Аполлон и части света» – пышную барочную сцену с клубящимися облаками, многочисленными персонажами, экзотическими растениями и животными. Несмотря на различие в атрибутах, оба изображения имеют нечто общее – желание показать особенность каждой части света – характерные одежды, головные уборы и сопутствующих животных. Кроме того, сама идея представления континентов связана с типично барочным желанием вывести на сцену все мироздание. В обоих случаях аллегории частей света являют собой разделенный на четыре части человеческий земной мир, показанный во всем его многообразии, в определенном смысле человечество в целом.

Иногда в ходе огненного представления перед зрителями возникали персонажи античного пантеона. Из них особой популярностью пользовались Минерва, Ирис, Ирене, Астрея, Нептун, Амфитрита, Венера, а также крылатые гениусы. Образы Минервы, Ирене и Астреи рассмотрены в работе более подробно.

Все перечисленные персонажи, и множество других героев являлись участниками представления. Учитывая символическую значимость каждого образа, можно говорить о скульптурной программе фейерверка. При том, что она все-

⁵⁸ Описание и изъяснение великаго фейерверка, который в честь Ея Императорскому Величеству (...) пред Императорским Зимним домом на Неве реке в первый вечер 1755 года сожжен. Печатано в Санктпетербурге при Императорской Академии Наук.

⁵⁹ Штелин Я. Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т.1. С. 255.

гда оставалась разной, главной идеей неизменно оставалось процветание империи под властью Елизаветы Петровны.

В *Заключении* диссертации подводятся итоги работы, а также кратко говорится о судьбе фейерверочной традиции в екатерининскую эпоху. Автор отмечает, что отечественные огненные потехи являлись частью международной традиции. Материал, представленный в 2004 году на выставке в Государственном Эрмитаже, позволяет выявить принципиально общие черты, сближающие западноевропейские и российские фейерверки: связь с пропагандой официальной идеологии, как следствие – государственная значимость праздников, вовлеченность в их создание лучших умов своего времени (таких, как П.-П. Рубенс, Фишер фон Эрлах, Ф. Бибиена, Я. Штелин и М.В. Ломоносов), а также использование возвышенного аллегорического языка. Словом, отечественные огненные забавы не уступали западным фейерверкам ни в техническом, ни в смысловом, ни в художественном планах. Напротив, налицо общий стиль (барокко), те же фейерверочные машины (планы фейерверка), те же аллегии (Сады, Храмы, фигуры Пороков, Добродетелей, Войны и Мира).

Представленный в настоящей работе материал позволяет сделать вывод о том, что панегирическое направление играло важнейшую роль в культуре абсолютистских государств и в частности – в русской культуре XVIII века. В произведениях литературы, живописи, театрального искусства, а также в оформлении празднеств современные правители и их деяния изображались как часть легендарной истории. При этом реальные земные персонажи и события, словно отражаясь в волшебном зеркале, обретали поистине возвышенные характеристики. Золотой век был здесь и сейчас, действующий монарх и сама Россия становились частью мира богов и героев, райских садов и блаженных островов. На службе государства и монархии стояли различные виды искусства, каждое из которых, используя свои выразительные средства, пропагандировало идеи государственного мифа. При всех имеющихся параллелях с театральной, архитектурной и изобразительной практикой фейерверки полностью не входили ни в сферу театра, ни в сферу живописи. Они имели собственный художественный язык, собственные средства выражения, и потому представляли собой самостоятельный вид искусства, вписанный в общий культурный и стилистический контекст и не изолированный от разнообразных связей. Автор диссертации приводит ряд доказательств того, что затухание традиции огненных потех происходит постепенно и на протяжении всего XVIII столетия по случаю больших торжеств в Петербурге и Москве по-прежнему сжигаются грандиозные фейерверки. Их изучение призвано обогатить наше представле-

ние о художественной культуре, социальных и исторических процессах середины XVIII века.

В **Приложении**, составляющем содержание *второго тома* работы, приводятся неопубликованные вовсе, либо опубликованные частично тексты описаний фейерверков и иллюминаций елизаветинского времени, а также коронационного фейерверка Екатерины II.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Образы Российской империи и храма в искусстве фейерверков и иллюминаций елизаветинского времени // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Сборник статей. Редактор-составитель И.В. Рязанцев. Вып. 11. М., 2008. Стр. 46-60.
2. **Аллегорические образы в художественном оформлении фейерверков и иллюминаций елизаветинского времени // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. №11. М., 2009. Стр. 250-253.**
3. **Фейерверки в России елизаветинского времени // Вестник культурологии. №10. М., 2010. Стр. 63-68.**