

In the collections of the major museums works of various sculptors are stored that replicate the composition of Mars Gradivus with more or less deviation.

Russian sculpture was also influenced by this type — f.g. “Neptune” by Carlo Bartolomeo Rastrelli and a monument to Suvorov as Mars by sculptor Mikhail Kozlovsky.

The article traces the evolution of this iconographic type in works of art from antiquity to the 19th century.

Сафонова Александра Анатольевна

Московская Государственная Консерватория имени П. И. Чайковского, Россия

Московские версии французской оперы в конце XVIII века: Особенности редакции, постановки и восприятия

В результате исследования постановок опер Андре Эрнеста Модеста Гретри и его французских современников на сценах московских театров в последней четверти XVIII в. выявлены особенности преобразования произведений французского искусства в русской среде. Прежде всего, речь идет о постановках на различных сценах театра графов Шереметевых. Рассматривались такие оперы с диалогами, как «Опыт дружбы», «Браки самнитян», «Люсиль» и «Говорящая картина» Андре Гретри, «Деревенский колдун» Жан-Жака Руссо, «Три откупщика» Никола Александра Дезеда, «Алина, королева Голькондская» и «Роза и Кола» Пьера Александра Монсиньи и «Аземия, или дикие» Никола Мари Далеярака. Объектом исследования также стали оперы с диалогами Андре Гретри, ставившиеся в театре Медокса: «Двое скупых» и «Земира и Азор», и домовых театрах московской знати — «Сильван».

Постановки французского репертуара на московских сценах приобрели самобытные черты. Ставились они в переводах на русский язык. Вместе с переводом происходила не только музыкальная редакция, но и руссификация произведений, касавшаяся не только имен, обстоятельств и места действия, но и оформления спектакля. Оперный спектакль становился жемчужиной в программе празднеств или «гуляний», когда прогулка по саду с развлечениями, угощение, драматический и музыкальный спектакль, ужин, бал и фейерверк сменяли друга друга, поражая зрение, слух и воображение зрителя. Оттого и восприятие французского спектакля московской публикой порой сильно отличалось от восприятия оригинального произведения во Франции как при дворе, так и в Париже, и в провинции. Одним из ярчайших примеров рассматриваемого феномена стали постановки «Браков самнитян» Андре Гретри (произведения, не имевшего успеха в Париже) у графов Шереметевых в честь приемов царственных особ — сначала Екатерины II, к визиту которой в Кусково было приурочено открытие нового здания театра, а позднее Павла I и Станислава Августа Понятовского в Останкино, где ради осуществления оперных постановок, как в Париже, был специально выстроен театр-дворец.

Alexandra Safonova

Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, Russia

MOSCOW VERSIONS OF THE FRENCH OPERA IN THE LATE 18th CENTURY: FEATURES OF PRODUCTION AND PERCEPTION

The research of Andre Ernest Modest Gretry's and other French composers' operas on Moscow stage in the 18th century shows original features of the transformation of works of French art in Russia. First of all, the performances on various stages of Sheremeteff's theatre are discussed: André Grétry's operas with dialogues “l'amitié à l'épreuve”, “Les mariages samnites”, “Lucile” and “Le tableau parlant”, Jean-Jacques Rousseau's “Le Sorcier de village”, “Les trois fermiers” of Nicolas-Alexandre Dezède,

“Alina, la Reine de Golkonde” and “Rose et Colas” of Pierre-Alexandre Monsigni and Nicolas-Marie d’Alayrac “Azémia ou les sauvages”. The object of the study were also André Grétry’s operas with dialogues on the stage of Meaddox’s theatre: “Les deux avars” and “Zémire et Azor” and on stages of Moscow nobility home theatres: “Sylvain”. The performances of the French repertoire in Moscow acquired original features. They were translated into Russian and underwent some changes. Not only a new music edition was created, but also works of Russification were carried out. It concerned the names, circumstances, place of action, as well as scenography. The opera performance was conceived as a jewel in the program of festivities or “festivals”, which included a walk through a garden with entertainment, refreshments, dramatic and musical performances, dinner, dancing and fireworks alternating and affecting vision, hearing and imagination of a viewer. The perception of the performance by Moscow audience was sometimes very different from the perception of the original work in France. One of the best examples is staging of André Grétry’s “Les mariages samnites” (opera did not have success in Paris) at Sheremeteff’s receptions in honor of the royalty — first, of Catherine II in Kuskovo, when a new theater building was opened, and later of Paul I and Stanislas August Poniatowski in Ostanino, where a special palace-theatre was constructed, like in Paris, specially for opera-performances.

Чежина Юлия Игоревна

Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

К вопросу иконографии портрета Сарры Фермор кисти И. Я. Вишнякова

XVIII столетие в русском искусстве по праву может быть названо эпохой портрета: именно этот жанр развивается особенно быстро и разнообразно в период активного становления светской культуры и повышенного интереса к человеку. Гуманистический акцент — один из ключевых аспектов, позволяющих исследователям сравнивать переломное значение XVIII в. в эволюции отечественной художественной школы с ролью Ренессанса в Западной Европе.

Портрет Сарры Элеоноры Фермор (1749, ГРМ) — одно из самых известных и проникновенных произведений выдающегося живописца середины XVIII столетия И. Я. Вишнякова. Итогом исследования этой картины, привлекавшей внимание искусствоведов на протяжении более века, по праву можно считать обстоятельный анализ, предложенный Т. В. Ильиной в фундаментальной монографии «И. Я. Вишняков. Жизнь и творчество» (1979). Справедливо отмечается, что полотно написано в соответствии со всеми канонами парадного портрета XVII–XVIII вв. Европейские корни художественного решения произведения бесспорны. Однако Вишняков никогда не выезжал за границу и, следовательно, имел возможность познакомиться воочию только с работами мастеров россики. В искусствоведческой литературе традиционно сравнивают композицию портрета С. Фермор с изображением инфанты Маргариты кисти Веласкеса. Параллели, безусловно, прослеживаются, но они представляются косвенными и весьма отдаленными. Нет сомнений, что непосредственным прототипом для Вишнякова послужила не «Инфанта Маргарита» великого испанца.

Искусство XVIII в. было «образцовым» по определению. В контексте художественной интеграции России в европейский мир и западных влияний особенно интересны практические способы обмена информацией и профессиональным опытом. Образец, которому следовал русский художник, очевиден: это портрет принцессы Изабеллы Марии Бурбон Пармской, внучки Людовика XV, кисти Ж. М. Натье (середина XVIII в., Версаль). Сходство в композиции обоих полотен и других формальных приемах столь явственно, что ошибиться в источнике заимствования невозможно. Вероятно, исполняя портрет С. Фермор, Вишняков опирался на гравюру с оригинала французского мастера, попавшую в Россию.

Практика использования гравюр как композиционного шаблона в XVIII в. имела широкое распространение. Если учесть популярность творчества Натье в России середины столетия и частое обращение отечественных художников к его работам в качестве образца для подражания или копирования, то подобный выбор Вишнякова кажется вполне оправданным и закономерным.