

УДК 7.035...1, 792.021

ББК 85.14

DOI 10.18688/aa2515-6-38

А. С. Корндорф

В поисках «национального стиля»: изображение Древней Руси на театральной сцене первой трети XIX века¹

Считается, что «русский стиль» сложился на театральной сцене лишь во второй половине XIX века, позднее, чем в архитектуре и живописи. Однако на самом деле истоки его формирования в архитектурной декорации можно увидеть уже в конце XVIII — первой четверти XIX веков. Прежде всего они связаны с «Оленинским кружком» и жанром богатырских и волшебных опер, оформление которых исследовано недостаточно.

Первое такое либретто «богатырского стиля» было создано Г. Р. Державиным в 1804 г. по лекалам оперных опусов Екатерины II, различные элементы которых он пытался сочетать в своем грандиозном «театральном представлении с музыкой» под названием «Добрыня». Его сюжет «о славном князе Владимире Киевском Солнышке и о его сильном могучем богатыре Добрыне Никитиче», а также о Тугарине Змеевиче, поэт заимствует в популярном сборнике народных сказок², но облагораживает и структурирует свой сценарий, подражая главным образом «Начальному управлению Олега», а также «Ахридеичу» и «Новгородскому богатырю Боеславичу» Екатерины II. Уже само использование императрицей былинного эпоса легитимирует в глазах Державина обращение к не слишком высокому богатырскому сюжету [2, с. 509]. От сказочной оперы «Ахридеич» он наследует разнообразные театральные чудеса, такие как полет змея, появления и превращения волшебницы Добробы и чародея-царя Горыныча, и наконец все остальное — структуру, типологию сцен и сами принципы действия и сценического оформления — он заимствует из грандиозного представления «Олега». Этую постановку Державин лично видел в придворном театре и был восхищен настолько, что даже много лет спустя, считал образцовой оперой.

Действие «Добрыни», как и «Олега», разворачивается в дохристианской Руси «в столичном городе Киеве, при окончании идолопоклонства» и тоже посвящено противостоянию русского княжества и внешнего врага — на этот раз татарского войска под предводительством Тугарина. Есть здесь и сцена с «гимнастическими играми» на амфитеатре, и ипподром для «конного ристания», и жертвоприношение Перуну и, самое главное,

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-00856, <https://rscf.ru/project/24-28-00856/>.

² Левшин В. А., Чулков М. Д. Русские сказки содержащая древнейшие повествования о славных Богатырях, Сказки Народные, и прочие оставшиеся через пересказывание в памяти приключения. М., 1780.

подробнейшим образом разработанная сцена свадьбы Добрыни и Прелепы «по подлинному старинному обряду», скопированная со сцены свадьбы Игоря и Ольги из третьего акта екатерининого «Олега».

Воспитанный на великолепный зрелицах придворного театра XVIII века поэт уверен, что важнейшее «достоинство большой героической оперы есть чудесные вымыслы поэзии», «очарование слуха музыкой и пением», а «взора — живописью и зодчеством» [5, с. 491–492] и потому уделяет большое значение подробному описанию мизансцен и мест действия.

Эта ранняя волшебно-героическая опера так и осталась на бумаге. Она никогда не была поставлена, и музыка к ней не написана, хотя либретто Державина было опубликовано³. Но рукопись, несомненно, читали и обсуждали в салоне у А.Н.Оленина, в доме которого в эти годы заседал полуофициальный репертуарный комитет [3, с. 95]. Главным теоретиком в нем был сам Оленин, а активными участниками — директор над императорскими театрами А.Л.Нарышкин и князь А.А.Шаховской. Кроме них в комитет входили князь Г.Г.Гагарин и граф А.И.Мусин-Пушкин, поэты В.В.Капнист и И.А.Крылов [3, с. 95]. К кругу Оленина также принадлежал Державин, и выработанный за совместными обсуждениями подход к созданию сценического образа древней Руси нашел выражение в первой поставленной на сцене большой «русской» опере нового века — «Илье-богатыре» Крылова на музыку К.Кавоса.

Премьера «Ильи» состоялась 31 декабря 1806 г. на сцене императорского Большого каменного театра. Спектакль, поставленный в популярном жанре волшебной феерии и изобилующий чудесами и превращениями, современники ждали с нетерпением. Молодой театрал, будущий драматург, С.П.Жихарев в предвкушении записал в своем дневнике: «Говорят, что декорации, костюмы и машины, приготавляемые теперь для оперы Крылова “Илья Богатырь”, несравненно великолепнее всех тех, которые удивляют нас в “Русалках” и “Князе-невидимке”» [6, с.519]. Судя по всему, он не ошибся. Афиша одного из представлений этой много лет пользовавшейся успехом оперы, между прочим, сообщает: «”Илья-богатырь”, волшебная опера с хорами, балетами, машинами, превращениями и великолепным спектаклем <...> . Машины устроены машинистом Шрейдером; как-то: полет Лены из чаши; раздвигающийся куст; водопад, низвергающийся с гор; дуб, который ломает Илья-богатырь; гнездо Соловья-Разбойника, расположенное на дубах; чудовище, опускающееся сверху и обхватывающее всех действующих; полет дракона, на кюм Зломека сражается с Доброй, вылетающей на облаке» [3, с. 131].

Однако нам гораздо интереснее те сцены, где действие происходит в столице русского языческого княжества, на площадях и набережных древнего Чернигова. У Крылова таких архитектурных «древнерусских» локусов гораздо меньше, чем у Державина. К ним относится мизансцена первого действия, во время которой «Театр представляет двор черниговского князя Владисила, окруженный теремами и переходами; как по переходам, так в окнах, а равно и на площади видно множество народа разного звания; с левой стороны выходит часть дворца с богатым крыльцом, устланым коврами; на нем

³ Державин Г.Р. Добрыня, театральное представление с музыкою / Сочинения Державина: [в 5 ч.] — СПб.: в типографии Шнора, 1808. Ч. 4. С. 95–212.

приготовлено место под великолепным балдахином»⁴, а также события четвертого действия, которое начинается на «открытом месте в виду города Чернигова и на реке суда, готовые к сражению»⁵ с печенегами и завершается на освещенной огнями городской площади Чернигова.

Декорации спектакля исполнили П. Гонзага и Д. Корсини, причем все древнерусские сцены принадлежали Гонзаге. Примечательно, что постановка «Ильи-богатыря» готовилась в доме Оленина параллельно с трагедией В. Озерова «Дмитрий Донской»⁶. В петербургской гостиной собирались театральные чиновники и сами драматурги, актеры и театральные художники. Вместе они обсуждали рисунок мизансцен, декорации и, конечно, исторический антураж будущих постановок, достоверность которого была предметом горячей заботы Оленина.

Костюмами к «Илье» и «Донскому» он занимался сам в строгом соответствии с новейшими историческими открытиями. Канон древнего княжеского и боярского платья был тщательно разработан им еще во время работы над постановкой екатерининского «Олега» и сохранял свою актуальность⁷. Но протагонистом русской оперы теперь был не князь-политик, а герой-воин, и облачение древнерусского витязя нуждалось в столь же основательной реконструкции.

Изучив, в частности, недавно обнаруженный Мусиным-Пушкиным шлем-шишак князя М. Темкина-Ростовского, Оленин стремился к скорейшему включению его в арсенал художественных средств для создания достоверного образа русской древности. В 1805 г. на правах почетного члена Академии художеств, он предложил его О. А. Кипренскому для использования в работе над картиной «Дмитрий Донской на Куликовом поле» [13, с. 271], несколько месяцев спустя опубликовал его скрупулезное гравированное изображение на титульном листе «Письма к графу А. И. Мусину-Пушкину о камне Тмутараканском», в 1806 г. использовал в своих эскизах костюмов для «Ильи-Богатыря», в 1807 г. — в театральных костюмах и иллюстрации к изданию трагедии Озерова «Дмитрий Донской»⁸. Оленин, как никто из его современников, был сведущ во всем, что касалось подробностей быта древних славян, их одежды, вооружения, их обычая и верований. Былинный богатырь и русский князь, представавшие перед зрителем в костюмах, созданных по проектам Оленина, и облаченные в шишак, длинную кольчугу и поножи, а также княжны и другие персонажи в «подлинных древних платьях» производили на петербургскую публику огромное впечатление. Но никаких изобразительных источников для создания сценической архитектуры средневековых русских городов, княжеских покоев и посадов Оленин в 1806–1807 гг. предложить театральным художникам не мог.

⁴ Крылов И. А. Илья-богатырь / Полное собрание сочинений И. А. Крылова: в 4-х томах / ред., вступ. ст. и прим. В. В. Каллаша. Драматические сочинения. «Почта духов» (ч. 1 и 2). СПб.: [1904]. Т. 2. С. 100.

⁵ Там же. С. 169.

⁶ Премьера трагедии состоялась в Большом театре через две недели после «Ильи-Богатыря» 13 января 1807 г.

⁷ Подробнее об этом см. [9, 10].

⁸ Для драматических постановок в то время оригинальные костюмы и декорации создавались лишь в особых случаях, в основном такие спектакли давались в типовых декорациях.

Подобное отсутствие достоверных исторических ориентиров, видимо, осознавалось им, как проблема. Во всяком случае, если в волшебной опере, где царит вольность воображения, Оленин еще готов был примириться с насквозь сочиненным древним Черниговским, то в трагедии Озерова все пять действий по его рекомендации разворачиваются вне архитектурной среды, в воинском стане Великого князя Московского, в лесной долине и «под шатрами Нижегородской княжны Ксении»⁹, историческая нейтральность которых была призвана не нарушить впечатление археологической достоверности от средневековых костюмов главных героев.

Представить как выглядели декорации древнерусских площадей и княжеских теремов волшебных опер в исполнении Гонзаги и его коллег по цеху¹⁰ мы можем лишь условно. Ремарки либретто Державина и Крылова позволяют составить некоторый обобщенный образ подобных строений древнего Киева и Чернигова: «великолепный дворец княжеский, украшенный балконом и колоннами»¹¹, двор, «окруженный теремами и переходами»¹², «с богатым крыльцом, устланым коврами», «под великолепным балдахином». Эти авторские пояснения говорят в первую очередь об устройстве и конструкции трехмерных декораций, предполагающих непосредственное участие сценической архитектуры в мизансценах спектакля — то есть возможность выхода актеров на балконы, крыльца и переходы. В то время как другие комментарии, напротив, задают декораторам скорее стилистические характеристики. Например, «театр представляет готический златоверхий княжны Прелепы терем, окнами и лестницею на берег реки Днепра»¹³.

Маркировка средневековой русской архитектуры, как «готической» общепринятая для эпохи Просвещения, сохраняла свою актуальность и в первой трети XIX века¹⁴. Так историк А. Ф. Малиновский, автор не только первого описания сокровищ Оружейной палаты¹⁵, но и либретто обрядовой оперы «Старинные святыки», впервые поставленной в Московском Большом театре в 1800 г. с музыкой Ф. Блимы, снабдил оформителя своего спектакля художника Дж. Валезини подробными историческими ремарками: «Сцена представляет собой старинную боярскую горницу со сводами. Окошки готической архитектуры с решетками... два зеркала с повешенными полотенцами... с левой стороны печь с лежанкою, с правой же огромный постав с серебряною и фарфоровою посудою»¹⁶ — в первом действии, и «высокий терем боярина Симского» — во втором. В. А. Жуковский в опере «Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины» (1804—

⁹ Озеров В. Димитрий Донской. Трагедия в пяти действиях: Представлена в первый раз на Санкт-петербургском придворном театре 14 января 1807 года. СПб.: в типографии Императорского театра, 1807. С. 19.

¹⁰ В Москве в те же 1806—1808 гг. в Петровском театре были поставлены две оперы С. Н. Глинки на музыку Д. Н. Кашина «Наталья — боярская дочь» и «Ольга Прекрасная».

¹¹ Державин. Указ. соч. С. 95.

¹² Крылов. Указ. соч. С. 100.

¹³ Державин. Указ. соч.

¹⁴ Подробнее об этом см.: [14]

¹⁵ Малиновский А. Ф. Историческое описание древнего российского музея, под названием Мастерской и Оружейной палаты в Москве обретающегося. Ч. 1. М., 1807.

¹⁶ Старинные святыки: [Рукопись]: опера в 2 д. [Б.м.], 1815. Л. 1. СПб государственная Театральная библиотека. И nv. I.20.3.37

1808), трактующей квазибылинный сюжет в духе готического романа с богатырями в черных латах, таинственными развалинами, окровавленными телами, кинжалами в груди и огромной черной летучей мышью, и вовсе упоминал «палаты боярина Громобоя» [7, с. 140], «вельможи киевского, живущего в своем замке близ Киева» [7, с. 126]. Подобные указания порождали в воображении театральных художников (до 1820-х гг. почти исключительно итальянцев), гремучую смесь фантазийных готических тем, которые в соответствии с требованиями либретто приходилось трансponировать на деревянные дворцы и палаты древнерусских правителей-язычников, да еще и с непременными балконами и гульбищами, балдахинами и коврами.

Тем не менее уже само проникновение в оперные либретто национальной архитектурной терминологии весьма примечательно. Описания интерьерах декораций теперь не ограничиваются «княжескими палатами», а подразделяются на частные пространства — «горницы» и общественные или пиршественные залы — «гридни». На смену общеупотребительным и космополитичным «дворцам» и «чертогам» приходят «княжеские дворы» и «терема», предполагающие вполне определенную архитектурную типологию, в основе которой лежит идея древнерусских деревянных хором в несколько этажей.

Более того, эпитет «златоверхий», данный Державиным терему изборской княжны Прелепы отнюдь не случаен. Это не только отсылка к былине, опубликованной Чулковым и Левшиным, но и к важнейшему летописному источнику — «Слову о полку Игореве»¹⁷, где упоминается такой же «златоверхий терем» великого Киевского князя второй половины X века Святослава Игоревича, едва ли не современника оперной княжны. Оленин на протяжении многих лет был близко связан со своим дальним родственником и издателем «Слова» Мусиным-Пушкиным. Розыски и приобретения памятников русской старины, изучение древних рукописей и подготовительные работы к их изданию составляли общий круг их увлечений. И как раз в 1806 г., когда Оленин и Мусин-Пушкин заседали в «театральном комитете» и готовили к постановке «Илью-богатыря», Оленин вновь проявил глубокий интерес к «Слову» и даже строил на его основании аргументацию в своем «Письме к графу А. И. Мусину-Пушкин о камне Тьмутараканском» [11, с. 41].

Штудирование рукописей, конечно, не восполняло отсутствия изобразительных образцов, а единственным на тот момент источником, доступным Оленину, был Лицевой летописный свод XVI века, на миниатюрах которого имелось весьма условное изображение древней светской архитектуры.

Но стоит обратить внимание, что характеристика древних княжеских теремов, данная И. Е. Забелиным в его фундаментальных исследованиях 1860-х годов, имеет немало общих черт с ремарками либретто, вышедших из оленинского круга в самом начале столетия. В частности, историк сообщает, что «верхний этаж древних хором составляли светлые чердаки, известные также под именем теремов и вышек. Они устраивались под самой кровлей здания, были со всех сторон открыты, почему и пользовались

¹⁷ Ироическая песнь о походе на половцов удельного князя Новагорода-Северского Игоря Святославича, писанная старинным русским языком в исходе XII столетия с переложением на употребляемое ныне наречие. М.: Сенатская типография, 1800.

обширным видом; к ним пристраивались иногда смотрильни — небольшие башенки, с которых смотрели на окрестность. Отличительною чертою теремов были красные, нередко двойные окна, прорубленные на все четыре стороны терема. В древних народных песнях терем носит эпитет высокого, каким он всегда и был. Около теремов, или чердаков, почти всегда устраивались гульбища, парапеты или балконы, огороженные перилами или решетками» [8, с. 68].

Видами древнего Чернигова — княжеской столицы из оперы «Илья-богатырь», можно с определенной долей условности назвать типологически сходные друг с другом эскизы Гонзаги, изображающие некий, довольно экзотический город¹⁸. По справедливому наблюдению Ф. Я. Сыркиной, композиция рисунка художника, хранящегося в Павловске, полностью совпадает с ремаркой Крылова к первому действию оперы: «с левой стороны... часть дворца с богатым крыльцом, устланным коврами; на нем приготовлено место под великолепным балдахином» [12, с. 73]. Эта сцена представляет обстроенный деревянными «теремами и переходами» двор князя Владисила, в окнах которого, «а равно и на площади» между зданиями «видно множество народа разного звания». Поэтому городские строения этого и еще одного, варьирующего ту же декорационную композицию эскиза предусматривают балконы, лестницы и огороженные резными перилами террасы, на которых могли бы располагаться статисты и хор.

Деревянные строения княжеского двора, а также набережной с парусным судном и городской площади Чернигова из последнего акта оперы, выдержаны в «готическом вкусе» и абрисами своих остроконечных крыш напоминают летописные миниатюры, но они максимально абстрактны и лишены каких бы то ни было конкретных топографических или хронологических примет. Высокие остроконечные терема венчают башенки и шпили с развевающимися флагами, а менее масштабные здания вдали имеют скатные кровли и ступенчатые завершения. Именно это отсутствие любых узнаваемых черт, отличающих все другие популярные сценические локации начала XIX века — мир оперной античности, древний или воображаемый восток, рыцарское средневековье и современный городской или сельский антураж — и заставляет подозревать в них изображение древнерусской архитектуры.

Примечательно, что ни в одном из либретто 1800-х гг. (ни в упомянутых, ни в «Алеше Поповиче» Жуковского или «Ольге Прекрасной» Глинки) речь не идет о «деревянности» княжеского зодчества. Едва ли могли догадаться об этом и сами итальянские художники. Во всяком случае, оформляя постановки «Начального управления Олега» в Эрмитажном и Большом каменном театрах в 1790-х гг., и Ф. Градицци, и П. Гонзага создали декорации каменного Киева и княжеского дворца начала X века. Можно предположить, что лишь деятельное участие в петербургских постановках одержимых идеей исторической достоверности Оленина и Мусина-Пушкина побудило Гонзагу воспроизвести в декорациях исторический строительный материал, а также традиционное русское церемониальное убранство архитектуры тканями и коврами.

¹⁸ Пьетро Гонзага. Эскиз декорации. Бумага, перо, тушь. 365×464 мм. Государственный Русский Музей. Инв. 5475; Пьетро Гонзага. Эскиз декорации. Бумага, перо, тушь. 36×464 мм. Государственный Эрмитаж. Инв. ОР-34403. Пьетро Гонзага. Городской пейзаж с праздничными трибуналами. Бумага, тушь, перо. 365×464 мм. Государственный музей-заповедник «Павловск». Инв. 6431.

Эта задача, очевидно, вызвала у декоратора наибольшую сложность, и привела к изобретению всевозможных внеордерных деревянных конструкций и колонн, а также заставила развесить над балконами и крышами замысловатые маркизы и драпировки.

Насколько удовлетворительными казались консультантам-эрuditам, да и просто современникам результаты этих усилий судить сложно. Во всяком случае, выбирая для гравирования визуально наиболее эффектную сцену «Ильи-богатыря» А. Шелковников остановился не на видах Чернигова, которые, казалось бы, должны были определять «национальную атмосферу» спектакля, а на романтической картине второго акта, оформленной Корсини и представляющей «заросшие дичью» развалины с «остатками древних гробниц»¹⁹.

Благодаря деятельности Оленина и его круга именно подмостки императорского театра оставались в первом десятилетии XIX в. той плодотворной средой, где интерес к национальной древности и современные исторические знания смогли наиболее полно воплотиться в последовательную программу реконструкции древнерусского костюма и воинского вооружения. Но ориентированная на археологическую точность, эта программа не находила поддержки в условной сценографии спектаклей. Максимум соответствия письменным источникам был достигнут, но для историзации и этнографической «русификации» сценической архитектуры требовались образцы. За их поиски вновь принялся Оленин.

Став в 1808 г. почетным членом Оружейной палаты, он выступил одним из активнейших организаторов «учено-археологического путешествия» по России, план которого разработал вместе с Мусиным-Пушкиным. Экспедиция продолжалась 3 года, и ее итогом стали не только вновь найденные рукописи, но и сотни зарисовок видов старинных городов, древних зданий, старинных вещей и местных жителей, сделанных ближайшими помощниками Оленина А. И. Ермоловым и И. А. Ивановым²⁰.

Экспедиция завершилась в 1811 году. Тем временем директор Оружейной палаты П. С. Валуев собрал и издал летописные данные, виды и чертежи царской вотчины Коломенское²¹. Именно эти 2 корпуса материалов и стали тем долгожданным изобразительным источником образцов, на основании которых на протяжении 1810–1830-х гг. был сформирован образ «искусной русской архитектуры», как синтез исторического и идеального.

К 1811 г., когда в руках Оленина оказался вожделенный корпус изобразительных материалов, многое в его жизни и обстоятельствах вокруг изменилось. Бывшие собратья по театральному комитету — Оленин, Шаховской и Державин рассорились и разошлись. В результате Оленин навсегда удалился от практического участия в делах театральной дирекции, и другие обязанности поглотили его внимание.

¹⁹ А. Шелковников по рисунку Д. Корсини. Сцена из II действия оперы «Илья богатырь». Бумага, офорто-резец. 342×450 мм. Государственный исторический музей. Инв. № 4089.

²⁰ Бороздин К. М. Рисунки и чертежи с описанием (24) к путешествию по России. Ч. 1–4. 1809–1811. 1° (46,5×64,5) см. РНБ. Ф. 550. ОР Е. IV. 204/1-4.

²¹ Валуев П. С. Исторические сведения, из летописей отечественных и преданий изустных извлеченные о селе Коломенском... М.: Печатано в тип. Имп. Моск. университета, 1809.

Тем временем вызванный Отечественной войной патриотический подъем оказался чрезвычайно благотворен для русской оперы в целом и в том числе для сочинений сказочно-фольклорного характера. В 1812–1813 гг. чуть ли не основной пьесой петербургского репертуара стала проникнутая «русским духом» старая опера Малиновского «Старинные святки». Триумфально вернулся на сцену «Илья-богатырь», появились и новые оперы Кавоса и его многолетних соавторов.

Так, в 1816 г. прогремела премьера «волшебно-комического представления с хорами, балетами и превращениями» «Карачун, или Старинные диковинки»²², в 1818 г. в столице показали волшебную оперу «Добрыня Никитич, или Страшный замок»²³, в 1821 г. зрителей ждала постановка «Старинный русский быт, или Святочное гадание», в 1822 г. — «Жар-птица, или Приключения Левсила-царевича»²⁴, в 1823 г. публике представили «русскую быль с песнями, хорами, воинскими потешами, танцами, играми, борьбой и большим спектаклем» «Сокол князя Ярослава Тверского, или Суженый на белом коне»²⁵, и, наконец, в 1825 г. — «Сон Светланы»²⁶ — «волшебное аллегорическое представление, украшенное пением, полетами, сражениями». Из этого далеко не полного перечня русских опер первой четверти XIX в. очевидно, что волшебные «баснословные» спектакли отнюдь не спешили сдавать свои позиции сочинениям сугубо историческим. И облик Древней Руси X–XII вв. формировали именно они.

По иронии судьбы законченных эскизов декораций от этого времени расцвета былинных сюжетов практически не осталось, но зато в монтировочных мастерских столичных императорских театров сохранился целый ворох набросков, скалькованных копий и первых зарисовок художников театральной дирекции. До сих пор до конца не разобранные и не имеющие художественной ценности, они позволяют сегодня заглянуть в ателье театрального декоратора первой трети XIX в. и понять методы работы художников с историческими образцами. Это дает уникальную возможность проследить процесс конструирования образа национальной древности на театральной сцене. Ведь в силу относительной быстроты и легкости создания театральных декораций именно они становились полигоном для экспериментов и отработки актуальных и новаторских художественных идей, который уже затем транслировались в культурное поле.

Вековая практика театральных мастеров работать с образцами и ориентироваться на традиционную сложившуюся типологию изображения того или иного сценического локуса предполагала, что и для древней русской архитектуры будет выработан свой узнаваемый канон. Фольклорные мотивы, о возрождении и новой жизни которых радиeli сочинители сказочно-былинных опер, воспринимались как символ национальной

²² Либретто А. А. Шаховского, музыка Ф. Антонолини. Название оперы — это сокращенный заголовок переиздания романа М. И. Попова «Старинные диковинки, или Удивительные приключения славянских князей, содержащие историю страшного чародея Каракуна» (Попов М. И. Славянские древности, или приключения славянских князей. СПб.: Тип. Мор. кадет. корпуса, 1770.) Подробнее об источниках этого образа см. [1].

²³ Музыка К. Кавоса и Ф. Антонолини. Хореография Ш. Дидло.

²⁴ Текст Н. Языкова или по другим данным М. Лебедева. Музыка К. Кавоса и Ф. Антонолини. Хореография Ш. Дидло, О. Пуаро.

²⁵ Музыка К. Кавоса. Текст А. Шаховского. «Татарские игры с стрелянием из луков» Ш. Дидло.

²⁶ Текст А. Шаховского (из баллады В. Жуковского). Музыка К. Кавоса.

принадлежности. Таким же своим, пусть даже экзотическим и варварским, но самобытно-ярким и презентативно-национальным должен был стать и создаваемый театральными художниками визуальный образ древней Руси.

Патриотический энтузиазм и охватившие общество идеи мессианства русского народа, спасшего от Наполеона Европу, создавали определенный контекст социального ожидания подобного образа. Древняя славянская архитектура языческих времен не должна была выглядеть заимствованной и привнесенной, иметь античное или средневековое европейское происхождение, напротив, ей надлежало быть подлинно оригинальной, самостоятельной и почвенной. Создаваемый на театральной сцене образ Древней Руси был призван стать манифестацией заведомо «неевропейской» природы русского стиля. Не рабским копировальным подражанием древности других стран, но собственной вековой традицией. В Петербурге, новом петровском городе со столетней историей, никакой живой преемственной связи с этой чаемой традицией не существовало, а потому ее следовало сконструировать и создать заново из тщательно отобранных элементов.

Вероятно, уже сам Оленин очень высоко оценил потенциал использования конструктивных и декоративных форм деревянного дворца Алексея Михайловича²⁷. Тем более, что согласно новейшим знаниям, изложенным Валуевым в его публикации о Коломенском, царский дворец, выстроенный в 1660-х гг., был сооружением уникальным по размаху, но в то же время совершенно типическим памятником древних деревянных построек²⁸.

Эта убедительная аргументация позволила Оленину включить изображение двух поимствованных из издания Валуева фасадов Коломенского дворца в состав рисунков, сопровождавших его фундаментальный труд «Опыт о словянах, от времен Траяна и Русских до нашествия Татар» 1832 года, как единственный и типичный пример древних жилых зданий, «достойный большого уважения, как несомненное свидетельство — в верности археологических и этнографических соображений»²⁹ (Илл. 81).

К этому времени архитектурные и декоративные формы дворца уже прочно вошли в театральный обиход. Его наиболее характерные элементы — кубоватые и бочкообразные крыши, шатровые завершения, вальмовые кровли, крытые гонтинами в чешую, богато украшенные крыльца и роскошная декоративная резьба на фасадах стали доминантами нового стиля. Они определяли его, но в то же время отнюдь не исчерпывали. К конструкциям Коломенского дворца добавлялись фрагменты, детали и декоративное убранство, почерпнутые в зарисовках других старинных памятников — резные подзоры, богатое оформление оконных наличников, орнаментальные панели.

²⁷ После разборки ветхого дворца в 1768 г. в воссоздании его облика художники в основном опирались на гравюру Ф. Гильфердинга (1763). Ее композицию независимо друг от друга в 1780–1790-е гг. копировали Л. Тишбейн и Дж. Кваренги. Последний вместе с Н. А. Львовым готовил альбом с изображением московских древностей, среди которых коломенский дворец должен был занять почетное место. Однако альбом так и не был закончен, Львов в 1803 г. скончался и, вероятно, Оленин до поездки в Москву в 1808 г. не был знаком с видами дворца.

²⁸ Валуев. Указ. соч. С. 4.

²⁹ Оленин А. Н. Объяснение фигур к письму Опыт о словянах, от времен Траяна и Русских до нашествия Татар. СПб., 1833. С. 1.

Пересобираемые в произвольном конструктивном порядке, они давали богатые возможности для создания узнаваемых, но не повторяющихся декораций городских площадей, княжеских теремов, палат и дворов.

То, с каким усердием декораторы копировали для последующего использования все эти мотивы, демонстрируют бесчисленные анонимные рабочие листы театральных мастерских, буквально испещренные перерисовками самых разнообразных источников. Декоративные и книжные орнаменты сочетаются здесь с заставками древних рукописей и узорами оконных откосов, прориси барельефов царского места Ивана Грозного из кремлевского Успенского собора, а также рельефов Дмитриевского собора во Владимире, соседствуют с набросками государева трона и абрисом шатровой колокольни церкви святого Николы Явленного на Арбате.

Характерным примером результата такой конструкторской работы с отобранным историческим материалом может служить эскиз декорации терема в лесу 1820-х годов (Илл. 82).

Деревянный терем с балконами и переходами почти сплошь сконструирован на основании мотивов, почерпнутых в изображениях Коломенского дворца из Валуевского издания и гравюры Ф. Гильфердинга. Примечательно, что в наследии театральной дирекции есть копия этой гравюры, где неизвестный автор отметил кружочками нужный ему элемент оформления окна и даже вынес крупное изображение фигурного сандрика отдельным фрагментом (Илл. 83).

Именно это сдвоенное окно автор декорации поместил в основном объеме центрального терема. Вполне очевиден образец и шатровой сени верхнего рундука крыльца над лестницей на переднем плане. Им стала царская башенка Московского кремля, расположенная между Спасской и Набатной башнями, отдельный листок с зарисовкой которой, также можно найти в архиве монтировочной мастерской (Илл. 84).

Элементы архитектуры дворца Алексея Михайловича в Коломенском послужили вдохновением и для Андреаса Роллера, создавшего несколько вариантов декорации для премьеры оперы А. Верстовского «Аскольдова могила». Характерно, что сам Верстовский, готовя постановку другой оперы «Вадим», рекомендовал декоратору Брауну использовать в сценическом решении золотую решетку Московского кремля. То есть все эти элементы были заимствованы из архитектурного вокабулляра XVII века, своей нарядностью и обилием декоративных элементов более всего отвечавшего представлению о богатстве и репрезентативности национальной русской архитектурной традиции.

Продолжали варьировать коломенские мотивы и в середине, и во второй половине столетия. А как только появились издания «Древностей государства Российского» Ф. Солнцева, готовившиеся под руководством Оленина, а затем «Памятники древнего русского зодчества, снятые с натуры» Ф. Рихтера и другие подобные издания, театральные декораторы начали детально копировать их, вкрапляя почерпнутые в увражах исторические элементы в свои архитектурные фантазии. При этом соблюдение принципа топографической точности превалировало над исторической. Так для создания декорации Казани, фигурировавшей как минимум в сценически успешных трагедиях С. Глинки «Сумбека или падение Царства казанского» и А. Грузинцева «Покоренная Казань или Милосердье Иоанна Васильевича», театральные художники пыта-

лись привлекать композиции альбома с видами старой Казани Э. Турнерелли, увидевшего свет в 1839 году. Эта небольшая серия гравюр, сделанных по натурным зарисовкам с изображением соборной мечети, крепостных стен и башен, а также христианских храмов Казани, казалась небесполезной находкой и для реконструкции времен покорения ханства. Тем более, что в числе запечатленных Турнерелли объектов древности была башня Сююмбеки, о которой составитель исторического очерка 1829 года сообщал: «старинная башня, именуемая Татарскою, готической архитектуры. Полагают, что она была частью подзорного Дворца татарской царицы Сумбеки»³⁰.

Таким образом национальная опера, рожденная духом романтического историзма, сделалась идеальной испытательной и строительной площадкой «русской образности», конструирование которой в XIX в. стало важным инструментом государственного идеологического строительства. Именно на театральной сцене отбирались и опробовались формы, несущие идею «национального», одни из которых оказывались случайными, другие приживались и кристаллизовались в узнаваемую атрибутику «русского стиля».

К середине века сценические терема и избы декораторов М. Бочарова и М. Шишкова, опиравшихся на изыскания историков А. Прахова, Ф. Солнцева и Н. Костомарова уже уверенно воспринимались зрителем как трехмерные этнографические модели. Примечательно, что границы между сценической архитектурой и архитектурой реальной по-прежнему оставались проницаемыми. На тех же правах исторической реконструкции эфемерные проекты входили в практику парадного и представительского национального строительства — в «русские избы», строившиеся в императорских резиденциях, увеселительных парках, а также для всемирных и промышленных выставок.

Литература

1. Березович Е. Л., Сурикова О. Д. Кто такой восточнославянский карачун? (Слово, имя, персонаж) // Вопросы ономастики. — 2023. — Т. 20. — № 2. — С. 193–246.
2. Веселовский А. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». — СПб.: Типография императорской академии наук, 1904. — 549 с.
3. Гордин А. М., Гордин М. А. Театр Ивана Крылова. — Л.: Искусство: Ленингр. отд-е, 1983. — 174 с.
4. Данилевский Р. Ю. Шиллер и становление русского романтизма/ Ранние романтические веяния: Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. академик М. П. Алексеев. — Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1972. — С. 3–95.
5. Державин Г. Р. Сочинения Державина: в 7 т. — СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1874. — Т. 4: Драматические сочинения. — 724 с.
6. Жихарев С. П. Записки современника / Ред. Б. М. Эйхенбаум. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. — 835 с.
7. Жуковский В. А. Богатырь Алеша Попович, или Страшные развалины / Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. — Т. VII. Драматические сочинения. — М., 2011. — С. 126–215.
8. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетии: В 3 кн. Кн. 1: Государев двор, или дворец. — М., 1990. — 416 с.
9. Корндорф А. С. «Избранные старинные русские костюмы»: археология, национальный стиль и Греческий проект Екатерины II // Искусствознание. — № 3. — 2020. — С. 254–303.
10. Корндорф А. С. Театрократия. Екатерина II и опера. — М., 2022. — 712 с.

³⁰ Лангель И. Ф. Краткое медико-физическое и топографическое обозрение Казанской губернии и губернского города Казани // Прибавление к Казанскому вестнику. 1829. № 8. 23 февраля. С. 64.

11. Прийма Ф. Я. Наблюдения А. Н. Оленина над «Словом о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы института русской литературы. — 1953. — Т. 9. — С. 39–48.
12. Сыркина Ф. Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. Жизнь и творчество. — М.: Искусство, 1974.
13. Файбисович В. М. Алексей Николаевич Оленин. Опыт научной биографии. — СПб.: РНБ, 2006. — 480 с.
14. Хачатуров С. В. Послеобразы готического вкуса в русской архитектуре эпохи ампира// Искусствознание. — 2021. — №3. — С. 174–193.

Название статьи. В поисках «национального стиля»: изображение Древней Руси на театральной сцене первой трети XIX века

Сведения об авторе. Корндорф, Анна Сергеевна — доктор искусствоведения, старший научный сотрудник. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034; Ведущий научный сотрудник. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, Москва, Российская Федерация, 125375; korndorf@mail.ru; SPIN-код: 1614-6383; ORCID: 0009-0006-9592-9788

Аннотация. Интерес к сюжетам из русской истории и былинной древности, инспирированный операми Екатерины II и затем прослеживающейся в творчестве ряда драматургов и композиторов начала XIX в., потребовал от оформлявших спектакли художников изображения соответствующих мест действия — площадей и улиц средневековых русских городов, внутренних покоев княжеских чертогов, воинского стана дружины и т. д. Поиски памятников национального зодчества, могущих служить образцом для конструирования древности, увенчались успехом на рубеже 1800-х гг. благодаря изысканиям А. Оленина и сотрудников московской Оружейной палаты. В результате театральные декораторы, с одной стороны, оказались в авангарде художественных экспериментов по созданию национального стиля, а с другой, — оперировали строго определенным кругом изученных на тот момент исторических памятников преимущественно московской архитектуры XVII в. Таким образом, основные черты киевских, черниговских, новгородских теремов русского средневековья, представавших на сцене, оказались заимствованы из архитектуры XVII в., своей нарядностью и обилием декоративных элементов более всего отвечающей представлению о богатстве и презентативности русской архитектурной традиции. Именно музыкальный театр, не связанный правилами единства места и действия, и обладавший несомненно большими, чем театр драматический, ресурсами для создания декорационной и постановочной части, оказался ответственен за сложение узнаваемого визуального образа Древней Руси.

Ключевые слова: театральная сценография, архитектура, опера, Древняя Русь, «русский стиль», Алексей Оленин

Title. In Search of a “National Style”: The Image of Kievan Rus’ on the Theatrical Stage in the Early 19th Century³¹

Author. Korndorf, Anna S.— Dr. Habil. (History of Art), researcher. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034, St. Petersburg, Russian Federation; Leading researcher. State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125375 Moscow, Russian Federation; korndorf@mail.ru; SPIN-code: 1614-6383; ORCID: 0009-0006-9592-9788

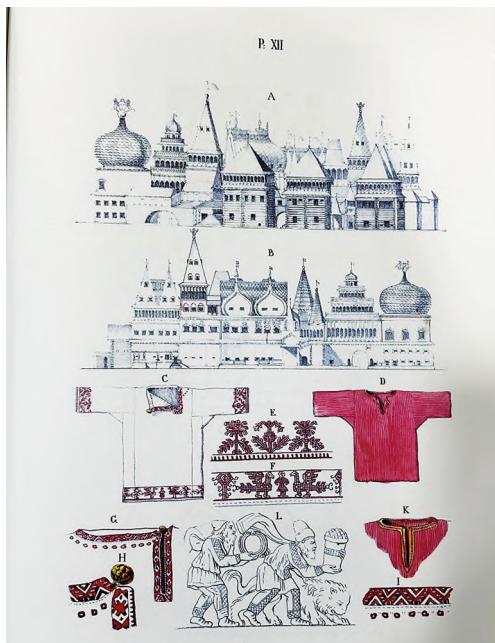
Abstract. A surge in interest in plots from Russian history and antiquity, sparked by Catherine II's operas and continued by early 19th-century playwrights and composers, necessitated the depiction of medieval Russian cities, noble palaces and military camps of the prince's retinue, etc., in the stage designs. Thanks to A. Olenin and the Moscow Armory experts, the search for suitable national architectural models for antique construction yielded results around 1810. Theatre decorators were at the forefront of creating a national artistic style, yet were restricted to a defined set of known 17th-century Moscow architectural examples. In short, the onstage representations of medieval Kiev, Chernigov, and Novgorod chambers drew their key stylistic elements from the richly ornamented architecture of the 17th century. This style most effectively reflected view on the wealth and variety inherent in the Russian architectural tradition. The musical theatre, unbound by the unity of place and action and boasting far greater resources for scenery and staging than the dramatic theatre, shaped the visual image we recognize as Kievan Rus’.

Keywords: stage design, architecture, opera, Kievan Rus’, Russian Revival style, Alexey Olenin

³¹ The research was funded by a grant from the Russian Science Foundation № 24-28-00856, <https://rscf.ru/project/24-28-00856/>.

References

- Berezovich E. L.; Surikova O. D. Who is an East Slavic Karachun? (Word, name, character). *Onomastics Inquiries*, 2023, vol. 20, no. 2, pp. 193–246 (in Russian).
- Danilevskij R. Yu. Schiller and the Rise of Russian Romanticism. Alekseev M. P. (ed.). *Early Romantic Influences in the History of Russian Literary International Relations*. Leningrad, Nauka Leningrad branch Publ., 1972, pp. 3–95 (in Russian).
- Derzhavin G. R. *Derzhavin's essays: in 7 volumes. Vol. 4: Dramatic compositions*. St. Petersburg, Imperial Academy of sciences Publ., 1874. 724 p. (in Russian).
- Gordin A. M.; Gordin M. A. *Ivan Krylov's Theatre*. Leningrad, Iskusstvo Leningrad Branch Publ., 1983. 174 p. (in Russian).
- Faibisovich V. M. *Alexey Nikolaevich Olenin: Experience of scientific biography*. St. Petersburg, Russian National library Publ., 2006. (in Russian).
- Khachaturov S. Afterimages of Gothic taste in the Architecture of Russian Empire. *Art Studies Journal*, no. 3, 2021, pp. 174–193 (in Russian).
- Korndorf A. Choix d'anciens costumes russes: Archaeology, the National Style and the Greek Project of Catherine II. *Art Studies Magazine*, no. 3, 2020, pp. 254–303 (in Russian).
- Korndorf A. *Theatocracy. Catherine the Great and opera*. Moscow, The State Tsaritsyno Museum, 2022. 712 p. (in Russian).
- Priima F. Observations of A. H. Olenin on 'The Lay of Igor's Campaign'. *The annual edition "Trudy Otdela Drevnerusskoi Literatury"*, 1953, vol. 9, pp. 39–45 (in Russian).
- Syrkina F. *Pietro di Gottardo Gonzago. Life and creative heritage*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 276 p. (in Russian).
- Veselovskii A. V. A. *Zhukovsky. Poetry of feelings and 'heart imagination'*. St. Petersburg, Imperial Academy of sciences Publ., 1904. 549 p. (in Russian).
- Zabelin I. E. *The Domestic Life of the Russian Tsars in the 16th and 17th Centuries, Vol. 1: The sovereign's court, or Palace*. Moscow, 1990. 416 p. (in Russian).
- Zhiharev S. P. *Notes of a contemporary*. Eichenbaum B. M. (ed.). Leningrad, USSR Academy of Sciences Publ., 1955. 845 p. (in Russian).
- Zhukovsky V. A. Bogatyr Alyosha Popovich, or Terrible Ruins. Zhukovsky V. A. *Complete Works and Letters. Vol. 7. Dramatic works*. Moscow, 2011, pp. 126–215 (in Russian).



Илл. 81. Вид Коломенского из книги А. Н. Оленина «Опыт о словянах, от времен Траяна и Русских до нашествия Татар». 1832. Табл. XII



Илл. 82. Неизвестный художник. Эскиз декорации терема. 1820-е гг. Бумага, акварель. 344×508 мм. ГЦТМ им. А. Бахрушина



Илл. 83. Неизвестный художник театральной дирекции. Вольная копия с гравюры Ф. Гильфердинга. Вид дворца в Коломенском. Первая половина XIX в. Фрагмент. Бумага, тушь. Санкт-Петербургская театральная библиотека



Илл. 84. Неизвестный художник театральной дирекции. Царская башня Московского кремля. Фрагмент набросков архитектурных элементов. Первая половина XIX в. Бумага, тушь. Санкт-Петербургская театральная библиотека