

Анна Корндорф

«Избранные старинные русские костюмы»: археология, национальный стиль и Греческий проект Екатерины II¹

Статья посвящена уникальному для истории русской сценографии XVIII века изобразительному источнику — альбому древнеславянских, варяжских и византийских костюмов, связанному с постановкой исторической оперы Екатерины II «Начальное управление Олега». Именно эта постановка 1790 года оказалась важнейшей вехой в формировании образа Древней Руси на отечественных подмостках и во многом предопределила не только облик последующих спектаклей, но и в целом задала вектор развития нарождающегося «русского стиля». Представленные новые материалы по истории создания этого альбома, показывают особую роль А. Н. Оленина, будущего президента Академии художеств, и самой императрицы в процессе формирования национального стиля в оформлении русской исторической оперы конца XVIII — начала XIX веков.

Ключевые слова:

«Начальное управление Олега», Екатерина II, Алексей Оленин, альбом эскизов, костюмы, декорация, русский стиль.

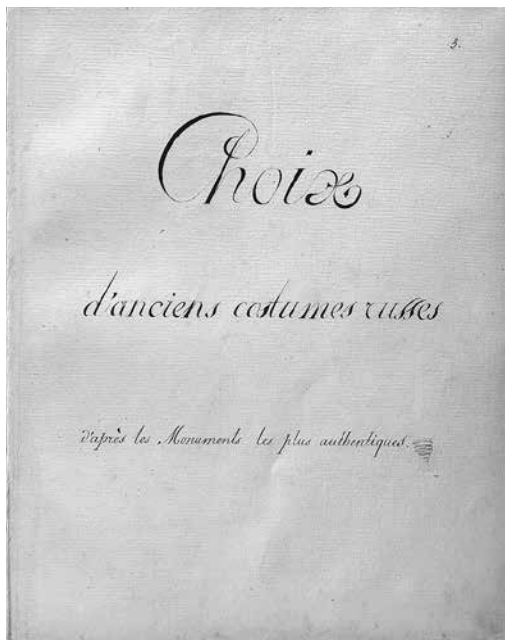
ТЕАТРАЛЬНЫЙ АЛЬБОМ

В Санкт-Петербургской Государственной театральной библиотеке хранится уникальный памятник — альбом эскизов костюмов с рукописным заглавием *Choix d'anciens costumes russes d'après les Monuments les plus authentiques* («Избранные старинные русские костюмы из самых подлинных, дошедших в первозданной сохранности, памятников»)². (Ил. 1.) И хотя ни в названии альбома, ни в сопровождающих рисунки рукописных описаниях имя постановки, для которой они предназначались, не фигурирует, исследовательская традиция давно связала этот корпус редчайших изобразительных источников с пьесой Екатерины II «Начальное управление Олега».

Правомочность такой атрибуции очевидна — большинство персонажей, упоминаемых в пояснительных текстах к эскизам, совпадает со списком действующих лиц екатерининской музыкальной драмы, но главное — в предпосланном альбому обширном анонимном предисловии на французском языке говорится:

Дабы отдохнуть от непрерывных забот о счастье своих поданных, императрица Екатерина II, всегда памятующая о будущем, даже на досуге своем занималась написанием занимательных рассказов для народа. Таким образом, она создала множество драматических произведений, представленных впоследствии в театре Эрмитажа. Желяя изобразить все старинные костюмы славянских племён,

- 1 Статья является значительно расширенной и иллюстрированной версией доклада, прочитанного в ноябре 2019 года на конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» и опубликованного в сборнике статей [25].
- 2 Альбом эскизов костюмов для «Начального управления Олега». Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека, инв. № 1160. IV D-1569. 20 эскизов костюмов и 13 страниц рукописного текста. Крышка: 28,1 × 22,5, листы: 27,3 × 21,7. Я благодарю И. И. Хатко, хранителя альбома, за помощь в предоставлении материалов.



1. Choix d'anciens costumes russes d'après les Monuments les plus authentiques. Титульный лист альбома
Бумага, перо, тушь. 27,3 × 21,7
© Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека

она взяла сюжет из истории своих предков. Олег казался наиболее подходящим произведением для исполнения этих пожеланий; она им занялась и, чтобы поставить его на сцене со всей надлежащей торжественностью и блеском, столь ему приличествующими, императрица без колебаний заказала роспись декораций наиболее способным живописцам, и она также хотела, чтобы костюмы были настолько же подлинными, насколько богатыми. Поэтому она распорядилась произвести исследования во всех библиотеках и всех других местах, где, как она полагала, возможно открыть нужные ей материалы. Так были собраны эти рисунки, почерпнутые из наиболее надежных источников... (л. 5).

Таким образом автор не только указывает, что находящиеся в альбоме рисунки предназначались для «Начального управления Олега», но и отчетливо дает понять, что отбор прототипов костюмов для спектакля «из наиболее достоверных источников» проводился под неустанным руководством императрицы и получил ее высочайшее одобрение.

Казалось бы, это пояснение полностью согласуется со свидетельством секретаря императрицы Александра Храповицкого, который 15 сентября 1789 года, вернувшись от государыни, записал в своем дневнике: «Рассматривали рисунки платьям для Олега. Похвалили. Они взяты из летописцев и с образа Покрова Богородицы, где изображены Леон и Зоя, потому что при них то явление было» [15, с. 180]. А следовательно, мы имеем дело с корпусом эскизов неизвестного авторства, снискавших похвалу и одобрение императрицы и, соответственно, использованных в качестве руководства при подготовке костюмов для премьерной постановки в октябре 1790 года.

Однако при ближайшем рассмотрении эту версию едва ли можно назвать состоятельной. Эскизы и подписи к ним исполнены на одинаковой бумаге высокого качества, часть листов которой имеет полный или фрагментарный водяной знак «АО», принадлежащий фабрике Александра Ольхина [24, таб. 40–41]. Согласно сведениям, приводимым в справочнике по филиграммам Сократа Клепикова, Александр Ольхин унаследовал фабрику после смерти отца Василия Ольхина в 1791 году, но бумага с инициалами нового владельца выпускалась только с 1795 по 1820 годы [24, с. 32]. Поэтому датировать изображения костюмов можно самое раннее 1795 годом, то есть временем, когда премьера уже не только состоялась, но и сама постановка завершала свою жизнь на сцене³.

Есть в альбоме и еще одна примечательная странность — это порядок листов, очевидно, сложившийся не одновременно с созданием самих рисунков. Во всяком случае важнейшее для автора рукописное предупреждение, открывающееся «похвальным словом» Екатерине

3 Премьера «Начального управления Олега» состоялась 22 октября 1790 года в Эрмитажном театре. Затем представление было перенесено на сцену публичного Большого Каменного театра, где спектакль с успехом был дан десять раз за сезон (октябрь 1790 — май 1791), затем повторен 10 октября 1791 года в высочайшем присутствии и еще трижды осенью 1795 года [5, с. 162; 21, с. 672–673; 51, с. 333–337]. Пимен Арапов сообщает также об исполнении спектакля «Олегово правление» 3 сентября 1794 года на сцене Эрмитажного театра [3, с. 115], однако Камер-Фурьерский журнал опровергает эти данные [22, с. 654].

и проливающее свет на предназначение и историю создания всего корпуса рисунков, оказывается отнюдь не следующим листом после титульного (как ему следовало бы быть), а вставлено по оплошности или сознательной воле составителя альбома после технического пояснения к первым трем эскизам.

Все эти хронологические и логические нестыковки не раз приводили исследователей в замешательство, и вопросы кто, когда и зачем обратился к разработке костюмов для «Начального управления Олега», после того как пьеса утратила свою популярность, а ее венценосный автор, возможно, уже и вовсе почил, так и остались без ответа. Одно было ясно со всей определенностью — сохранившийся набор увражей никак не мог быть связан с триумфальной постановкой «Олега» 1790 года.

Костюмы и офорты

Чтобы разобраться с этим довольно запутанным сюжетом и выяснить, чем же могло быть вызвано создание двадцати загадочных рисунков «старинных русских костюмов» в период с 1795 по 1820-е годы, посмотрим на сценическую и литературную судьбу самого сочинения Екатерины о вешем Олеге.

Написанная императрицей пьеса представляет собой вторую часть драматической трилогии, задуманной августейшим автором как *drama per musica* для эпического оперного цикла, посвященного возникновению русской национальной государственности и событиям из жизни первых русских князей. С момента окончания работы над рукописью двух первых частей трилогии в 1786 году — пьесы о Рюрике и призвании варягов, а также «Начального управления Олега» — они неоднократно переиздавались на русском, немецком и французском языках [39, с. 305–306]. Причем последние два издания истории Олега увидели свет уже после премьеры спектакля и были призваны упрочить в веках не столько славу венценосного драматурга (имя Екатерины, как автора пьесы, не значилось ни в одном из изданий), сколько

4 В переводе Николая Львова.

5 Подобное иллюстрированное издание либретто является уникальным примером в истории русской театральной культуры и несомненно восходит к популярной в XVII–XVIII веках европейской практике [56, с. 101]. Впервые авторство офортов было атрибутировано Н. Львову в статье И. Речицкого [41].



2. Николай Львов. *Языческий жрец, приносящий жертву Перуну*
Сцена закладки Москвы. Заставка I акта. Офорт из кн.: Начальное управление Олега, подражание Шакеспиру без сохранения театральных обыкновенных правил. СПб.: Типография Горного училища, 1791 [35, с. 3]. Фрагмент



3. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Главный жрец Перуна*
Бумага, акварель. 27,3 × 21,7
Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 35
© Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека

сам факт появления нового национально-исторического театрального жанра, успех которого был для Екатерины важнее авторских амбиций. Не случайно кроме самого текста пьесы книга, выпущенная сразу по следам роскошного театрального представления, включала полный нотный текст оркестровой партитуры спектакля трех композиторов — Джузеппе Сартти, Карла Каноббио и Василия Паскевича, пространную теоретическую «диссертацию» Сартти о древнегреческой музыке⁴, а также гравированные сцены театрального действия в исполнении Николая Львова⁵ [30].

Если сравнить костюмы персонажей, изображенных на гравюрах издания 1791 года, с рисунками из альбома театральной библиотеки,



4. Николай Львов. Сваха с подносом и князь Игорь. Сцена свадьбы князя Игоря и Прекрасы. Заставка III акта. Офорт из кн.: Начальное управление Олега... [35, с. 15]. Фрагмент



5-6. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. Великий князь Игорь в свадебном облачении и Сваха на княжеской свадьбе. Бумага, акварель. 27,3 × 21,7. Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 7, 29 © Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



то их близость, а порой и буквальное совпадение будут очевидны, несмотря на неизбежно несколько вольную интерпретацию увиденного на сцене в композициях «репортажных» офортов Львова. Например, наряд языческого жреца, приносящего жертву Перуну в изображенной на офорте сцене закладки Москвы из первого акта (ил. 2), полностью совпадает с эскизом, имеющим соответствующую подпись: «Главный жрец Перуна. Разнообразные металлы служат украшением этому костюму» (л. 34, 35). (Ил. 3.) Узнаваемо родственны костюмы славянских воинов, расположившихся станом под стенами Царьграда, и облачения ратника со щитом, помещенного в альбоме под номером восемь (л. 16). Не вызывает труда и соотнесение других костюмов, различающихся в незначительных деталях. Так, представленное на рисунке «портретное изображение императрицы Зои» (л. 9, 10) в целом очень близко облику византийской императрицы на гравюре пятого акта, а в офорте мизансцены княжеской свадьбы можно опознать несколько варьированные, но тем не менее безошибочно идентифицируемые фигуры юного князя Игоря в торжественном золотом одеянии и городчатом венце (л. 7), киевского боярина в отороченных горностаем шубе и шапке (л. 12), свахи с подносом в руках (л. 29), и, наконец, держащего стрелу «посаженного



7, 9. Николай Львов. Киевский боярин и Посаженный отец. Сцена свадьбы князя Игоря и Прекрасы. Заставка III акта. Офорт из кн.: Начальное управление Олега... [35, с. 15] Фрагмент



8, 10. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. Киевский боярин и Посаженный отец на княжеской свадьбе. Бумага, акварель. 27,3 × 21,7. Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 12, 24 © Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



отца» в распахнутой, вывороченной мехом наверх шубе, чей образ седобородого старца на рисунке из альбома (л. 24) куда более соответствует персонажу пьесы, нежели юноша в аналогичном костюме, изображенный на офорте. (Ил. 4–10.)

Тождество этих и других славянских платьев на рисунках и в иллюстрациях книги 1791 года не оставляет сомнений в том, что корпус изображений костюмов из альбома театральной библиотеки восходит именно к первой постановке «Олега», хотя и выполнен *post factum*. Более того, можно предположить, что этот цикл из 20 листов не что иное, как повторение тех самых «рисунков платьев для Олега», которые осенью 1789 года Екатерина, по словам Храповицкого, одобрила в качестве образца для будущей премьеры своей пьесы. А если учесть, что спектакль «Олегово правление», продержавшийся на сцене с 1790 по 1795 год, был единственной в русской театральной истории ее сценической постановкой, то заключительный пассаж рукописного предудомления альбома: «их [рисунков] совершенное воплощение [на сцене] в соединении с очарованием спектакля создало полную иллюзию правдоподобия» — можно расценивать как подтверждение идеи о копийном характере альбома.

ПЛАТЬЕ НОВОЕ И «ЗАПАСНОЕ»

Редкий для автора конца XVIII века (как, впрочем, и любого другого времени) отзыв о «совершенном» (*exécution parfaite*), безукоризненном претворении его проектов в готовые сценические одеяния, и сам факт воспроизведения первоначальных эскизов несколько лет спустя в виде единой группы законченных станковых композиций свидетельствуют о том совершенно исключительном внимании, которое было уделено вещественной части действия при подготовке спектакля. Но поскольку подобное заявление и доверие словам автора альбома о «правдоподобию» входят в очевидное противоречие с утверждением авторитетнейших исследователей театрального оформления XVIII века о том, что костюмы и декорации «Олега» были взяты из подбора или сочинены лишь фантазией художника и чрезвычайно далеки от «исторической верности» [43, с. 44], то остановимся на этом вопросе несколько подробнее.

Как показывают документы, внимание императрицы к сценическим костюмам очевидно уже в самом начале работы над постановкой «Олега». В частности, в июле 1789 года, получив донесение театральной дирекции, предлагающее вполне традиционный и экономичный вариант подбора для спектакля готового реквизита: «ежели благоугодно будет употребить для сей пьесы из старинного платья хранящегося в Казенных кладовых, откуда и прежде отпускаемо было для такового же употребления <...> то на переправку его и переделку, так же на другие мелочи не более надобно будет 4000 рублей...», императрица ответила полным согласием: «платье <...> возьмите из Казны» [4, с. 117–118]. Однако сложно не заметить, что эту августейшую резолюцию от упомянутого Храповицким первого «просмотра» оригинальных эскизов костюмов отделяют всего лишь полтора месяца. Едва ли можно подумать, что в течение столь краткого времени решение Екатерины по поводу стратегии демонстрации исторического платья своих героев диаметрально изменилось и в соответствии с этим были спешно заказаны и, на основании тщательных «исследований во всех библиотеках и других местах», исполнены рисунки. Скорее всего, дело в другом. В письменном согласии императрицы на взятие готового «старинного платья из казенных кладовых» и в сообщении Храповицкого об августейшем одобрении представленных проектов будущих костюмов речь идет о понятных обеим сторонам разных группах персонажей.

Все двадцать листов театрального альбома, за единственным исключением (платье византийской императрицы Зои), представляют собой вариации «древнерусских» — славянских и варяжских одеяний. Более того, как минимум половина из них связана со сценой княжеской свадьбы из третьего действия. Очевидно, что в этой примечательной подборке полностью отсутствуют (опять-таки за исключением Зои) облачения важнейших византийских участников действия — императора Льва Мудрого, его свиты, отправленных в стан Олега послов и воинства. По всей вероятности, именно их и предписано было взять из казны. Тем более, что прецеденты подобного рода действительно были. Например, это имело место во время подготовки случившейся на памяти Екатерины грандиозной постановки оперы Джузеппе Бонелли «Евдокия венчанная, или Феодосий Второй» в честь десятилетия восшествия на престол Елизаветы Петровны, торжественно отмечавшегося в апреле 1751 года. Тогда костюмы византийского императора Феодосия, правившего в Константинополе в V веке, и его придворных тоже было предложено взять из Казенных кладовых Кремлевского дворца.

Однако это вовсе не значит, что, желая сэкономить, Екатерина готова была пожертвовать декларируемой ею «исторической правдой». Даже наоборот. Так же, как и в случае с декорациями, из готового «подбора» без ущерба для поставленной во главу угла археологической достоверности действия можно было взять только вполне определенные вещи⁶. Типовые сценографические образцы для княжеских покоев в Киеве и зала константинопольского дворца, а также облачения византийского монарха и его придворных. Но если использование готовых интерьеров было неизбежным следствием отсутствия иконографических и текстовых источников, позволяющих реконструировать их облик, то ситуация с костюмами должна была казаться императрице прямо противоположной. Допетровские московские княжеские облачения в национальной традиции воспринимались как подлинно греческие, напрямую унаследованные от Византии вместе со святым крещением, истиной верой и сформулированной в послании псковского монаха старца Филофея к Василию III концепцией «Москва — Третий Рим». И в этом смысле использование в спектакле, полностью инспирированном Греческим проектом Екатерины, царского «старинного платья»

6 Подробнее о декорационном оформлении, его авторстве и прототипах см.: [26].

в качестве византийского наглядно выражало идею геополитической и династической преемственности, занимавшей умы русских князей и царей начиная с падения Константинополя и женитьбы московского князя Ивана III на византийской царевне Софье Палеолог.

По-прежнему вполне убедительно выглядели в глазах современников и часто востребуемые в придворном театре доспехи и шлемы с плюмажами условных «античных» воинов, восходящие к многочисленным популярным европейским гравированным изданиям римских трофеев, оружия и воинских атрибутов, а также к традиции аллегорической и исторической живописи. В частности, склонный к преувеличениям Пимен Арапов в своей «Летописи русского театра» сообщает, что «весь гардероб» спектакля был взят «из Карусели Ея Величества»⁷ [3, с. 115].

Между тем императрица, тщательно заботившаяся об убедительной достоверности своего сочинения и декорационной архитектуры тех мест, где разворачивалось действие, впервые в русской театральной практике декларировала концепцию «подлинного изображения древности» на материале не античной, а национальной истории. Поэтому реконструкция именно славянских костюмов обрела при постановке «Олега» особую ценность и значение.

ПЛАТЬЕ ДЛЯ «МАТЕРИ ОТЕЧЕСТВА»

Упомянутому Храповицким «разбору рисунков платьев» в сентябре 1789 года несомненно предшествовала существенная подготовительная работа. К сожалению, нам неизвестно как именно происходили изыскания в «библиотеках и других местах» автора анонимных эскизов. Но истоки пристрастного внимания государыни к церемониальному русскому платью «Олегова правления» можно проследить в неоднократном проявлении интереса императрицы к национальному одеянию. По-видимому, он возник у Екатерины параллельно с увлечением русской

7 Речь идет о знаменитой Карусели, проводившейся на Царицыном лугу летом 1766 года. Основные участники турнира были разделены на 4 кадрили: Славянскую, Индийскую, Римскую и Турецкую и должны были носить соответствующее платье. Известны так называемые «карусельные портреты» В. Эриксона, С. Торелли, И. Лигоцкого, позволяющие представить некоторые из этих костюмов. Однако знатные участники карусели изготавливали платье «на свой кошт» и, таким образом, оно не могло принадлежать казне. Подготовке и проведению Карусели посвящено подробное исследование Е. П. Ренне [40].



11. Карл Леберехт. Медаль в честь императрицы Екатерины II. 1779
Лицевая сторона
Медь, чеканка. Диаметр 5,5
Государственный Эрмитаж



12. Неизвестный художник
Портрет Екатерины II в кокошнике и шугае. Копия с оригинала
Вигилиуса Эриксона (1769–1772)
Середина XIX в.
Холст, масло. 70 × 60
Государственный Эрмитаж

историей и укреплялся по мере кристаллизации геополитической цели расширения «географии власти» из Петербурга, через Тавриду в Афины.

Исследователи истории костюма считают, что Екатерина демонстративно «примерила» патриотический наряд в связи с началом Русско-турецкой войны и в день Пасхи 1770 года «соизволила быть в славянском платье». В том же году после того, как летом русские войска одержали серию блистательных побед в Чесменском сражении, при Рябой могиле и Кагуле, а 16 сентября граф Петр Панин овладел Бендерами, появилось и собственно «русское» платье императрицы [6, с. 44]. Поскольку бои шли большей частью на территории Молдавии и Валахии, занимаемой славянскими народами, «императрица сделала свой выбор <...> в пользу платья, в котором она <...> становилась гарантом покровительства всех славян, их заступницей и “Матерью Отечества”» [46, с. 80]. Неслучаен был и выбор названия для верхнего распашного одеяния — «молдаван», и решение предстать именно в нем и в кокошнике на аверсе тиражной медали, отчеканенной в 1779 году в честь Екатерины II по проекту

медальерного мастера Карла Леберехта [46, 81]. (Ил. 11.) Символично, что именно в русское платье императрица облачилась на публичную дипломатическую аудиенцию посланнику Крымского хана 4 декабря 1771 года⁸. А 10 октября 1775 года предписала всем придворным дамам надеть русские платья по случаю визита турецкого посланника, тем самым впервые объявив его принадлежностью не только августейшей персоны, но и частью церемониального и праздничного гардероба всех знатных особ [6, с. 46].

Последовательно продвигаемый Екатериной «русский костюм» был скорее космополитичным явлением европейской моды, сочиненным «по национальным мотивам», чем исторически аутентичной реконструкцией [23, с. 79–80]. И тем не менее, будучи многолетним исследователем документов русского Средневековья, автором «Записок касательно российской истории», а также обладателем не только списков многих известных монастырских и государственных летописей, но и уникальной собственной коллекции оригиналов, государыня неплохо ориентировалась как в изобразительных, так и в вербальных источниках, содержащих информацию о русских одеждах предшествующих эпох.

В личных бумагах императрицы сохранилось ее собственноручное письмо⁹ примечательного содержания: «Ваша опера очень хороша, но в первом явлении няни и мамы одеты как подлый народ; у нас в старине барыни не так дурно одевались; прикажите их одеть инако, у меня есть в Казенной (кладовой. — А. К.) кички, да и портреты есть как их одеть; рукава должны быть наборные, да сверх телогрей на плечах ферези; а фаты на мам кисейные, а не иные подлые, а то на Большом феатре не уйдете от критики» [16, Л. 3].

8 Отныне, как пишет Ксения Бордэриу, «русское платье „отмечает“ персонально важные для Екатерины II даты: восшествие на престол и коронация, день рождения ее величества (впервые 21 апреля 1772 года) и тезоименитство (впервые 24 ноября 1772 года). С 1773 года русское платье императрицы становится атрибутом религиозных праздников, начиная с главного из них — Святой Пасхи» [6, с. 46].

9 Можно предположить, что письмо адресовано директору придворных театров Степану Стрекалову и касается подготовки представления оперы Екатерины «Храбрый и смелый витязь Архидеич» (Иван-царевич) осенью 1787 года. Высказанные императрицей нарекания к костюмам героев (царица и царевны в окружении нянь и мам — фигурируют в первом явлении первого акта) вызваны недовольством государыни от посещения репетиции спектакля [20, с. 835]. Так же, как в случае с «Олегом», премьера оперы «Архидеич» состоялась сначала для избранной публики в Эрмитажном театре (23 сентября), а затем постановка была перенесена на сцену городского Большого Каменного театра, где пользовалась популярностью долгие годы.

Подобные свидетельства деятельного участия императрицы в формировании канонического облика «русского платья» отнюдь не редкость¹⁰. Поэтому формулировка автора альбома, что в поисках достоверных прототипов славянских костюмов для «Олега» императрица «распорядилась произвести исследования во... всех... местах, где, как она полагала, возможно открыть нужные ей материалы», звучит не просто риторическим приемом, но, скорее всего, описывает реальное положение дел.

Источники и прототипы

Любопытно, что корпус использованных исторических материалов, реконструируемый на основании дневниковых записей Храповицкого, и упомянутых в пояснениях к рисункам из театрального альбома практически совпадает. Так секретарь монархини сообщает, что ее величество лично «вникала во все детали», и в итоге платья русских князей, жителей древнего Киева, Новгорода и Пскова для постановки «исторического представления» были исполнены по изображениям святых, царей, бояр и других исторических типов на иконах (в частности, Покрова Богородицы), и в старинных книгах [8, с. 52].

Если мы попробуем конкретизировать названный круг источников, пользуясь скудными комментариями автора альбома, и соотнести их с рисунками, а также авторскими ремарками Екатерины, то картина получится весьма любопытная.

Среди первых же и главных исторических материалов, использованных в альбоме, его автор называет «древние книги Зотова для Петра Великого». Вероятно, под этим определением имеются в виду тома Лицевого летописного свода, созданного по указу Ивана Грозного в конце 1560-х — начале 1580-х годов специально для царской библиотеки, и, по мнению Е. И. Забелина, использовавшихся в XVII веке «как пособие

10 В частности, известный исследователь и публикатор XIX века Петр Петров неоднократно указывал, что в 1769 году при написании Антоном Лосенко его картины «Владимир перед Рогнедою» ему позировал актер Иван Дмитриевский, «наряженный Рогнедою и убранный руками самой императрицы» [38, 151]. Сохранилась и переписка Екатерины II с Етьеном Фальконе конца 1760-х — начала 1770-х годов, в которой императрица и скульптор неоднократно обсуждают вопрос, какое платье стоит предпочесть для фигуры Петра I — «русское», «римское» или нейтрально-героическое — при создании памятника «Медный всадник» [37, с. 4, 5, 12, 39, 56–57].

для обучения царевичей истории» [48, с. 8]. Мы не знаем, все ли из существующих сегодня десяти томов летописного свода можно назвать теми «книгами с кунштами» (картинками), по которым думный дяк Никита Моисеевич Зотов учил молодого царевича Петра¹¹, но в период работы над «Олегом» доступны для исследователей были как минимум шесть из них¹². Из этих летописных томов, изобилующих цветными и оставшимися без иллюминировки графическими миниатюрами, включающими, в частности, изображения важнейшего в сюжете пьесы похода Олега на Царьград (907 год), а также различных событий русской истории XIII–XVI веков, автор костюмов почерпнул немало идей. Миниатюры Лицевого свода, лишенные подробной проработки деталей послужили в первую очередь источником форм и моделей платья князей Олега и Игоря, новгородских и псковских жителей и бояр, воинов княжеской дружины. Однако узоры ярких драгоценных тканей их одежд художник позаимствовал из иконописных риз, а также портретов и изображений царственных процессий и церемоний XVII века.

Так, торжественное свадебное облачение князя Игоря с городчатым венцом характерной формы несомненно восходит, с одной стороны, к изображениям великокняжеских свадеб Лицевого свода, а с другой — к иллюминированной рукописи «о бракосочетании Государя Царя и Великого Князя Михаила Феодоровича с Государыней Царицею Евдокией Лукьяновною из рода Стрешневых», поскольку именно из списка этой летописи императрица позаимствовала для своей сцены свадьбы Игоря описание царского облачения: «Он наряжен в кожных золотный,

11 Е. И. Забелин приводит точные сведения только о Хронографическом сборнике, который после смерти царя Федора Алексеевича был передан 27 февраля 1683 года в хоромы десятилетнего царевича Петра Алексеевича. У Петра I иллюминированная рукопись находилась в течение 40 лет. 20 августа 1724 года в день рождения своей пятилетней дочери Натальи Петр подарил ей хронографический сборник, по которому, видимо, и сам изучал всемирную историю [19, с. 603].

12 Это три тома, происходящие из личной библиотеки Петра I и хранящиеся с 1743 года в библиотеке Академии наук: Хронографический сборник, посвященный истории древнего Востока, эллинистического мира и Древнего Рима с XI в. до н. э. до 70-х гг. I в. н. э., и два так называемых Остермановских тома, излагающих события отечественной истории за 1254–1424 гг. А также три тома, хранившиеся в Синодальной (Патриаршей) библиотеке: Лицевой Хронограф, охватывающий историю древнеримской империи с 70-х гг. I в. до 337 г. и византийскую историю до X века, Синодальный том, посвященный отечественной истории за 1533–1542 и 1553–1567 гг. и, наконец, так называемая Царственная книга, включающая только историю царствования Ивана Грозного с 1533–1553 гг. и опубликованная М. М. Щербатовым в 1769 году без воспроизведения миниатюр [47].

аксамитный, на соболях, да в шубу русскую соболью, крытую бархатом золотным... Государь идет, заметав полы назад за плеча... А пояс на государе кованный золотой»¹³. (Ил. 13–14.)

Тем не менее, выбирая форму «золотной шубы» и княжеского венца, автор костюма, по-видимому, вполне сознательно отдает предпочтение более архаичному образцу свадебного облачения из Лицевого свода, отказываясь от использования характерных атрибутов христианских московских великих князей — шапки Мономаха и драгоценного воротника-ожерелья бармы. В итоге князь Игорь оказывается одет в традиционный для миниатюр свода условный царский наряд — длиннополое платье, отделанное каймой, с расшитым воротом и поясом, ферезею с декоративными удлинненными рукавами и городчатый венец.

В то же время другие участники свадебной церемонии из третьего акта пьесы — посаженные мать и отец, дружки и сваха, за неимением иных изобразительных источников, все же наследуют определенные черты изображений из рукописи о бракосочетании Михаила Федоровича. Однако, следуя в воссоздании костюмов княжеского пира за прямыми указаниями ремарок екатерининского текста, буквально цитирующего этот документ, автор рисунков добавляет почерпнутые в других источниках существенные детали. (Ил. 15–16.)

Весьма впечатляющим кажется и полное, вплоть до цветового решения, совпадение костюма древнерусского дружинника с изображениями византийских и княжеских воинов из Лицевого свода, а также близость его щита специфической каплевидной формы щитам новгородского воинства на иконе XV века «Чудо от образа Знамения Пресвятыя Богородицы», известной в нескольких изводах, и посвященной событиям 1169–1170 годов. (Ил. 17–18.)

Еще одним иконописным источником, положенным в основу работы над костюмами «Олега», Храповицкий и автор альбома единодушно называют икону Покров Богородицы, «которую можно видеть во многих православных церквях... и на которой среди других изображен портрет императрицы Зои» (л. 9), присутствовавшей в церкви в момент чудесного явления. Сегодня затруднительно идентифицировать конкретный образ, положенный в основу изображения византийской императрицы,

13 Ср. с текстом летописи: царь «нарядився в кожных золотной аксамитной на соболях, да в шубу русскую соболью, крыта бархатом золотным, заметав полы назад за плеча. А пояс на Государе был кованой золотой» [35, с. 26].



13. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. Великий князь Игорь в свадебном облачении
Бумага, акварель. 27,3 × 21,7
Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 7
© Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



14. Свадьба Ивана Грозного с Анастасией Романовой
Миниатюра из «Царственной книги» Лицевого летописного свода 1568–1576. Фрагмент
Воспр. по факсимильному изд. (М.: Актон, 2016. Т. 20. С. 294)



15. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. Посаженная мать на княжеской свадьбе
Бумага, акварель. 27,3 × 21,7
Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 25
© Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



16. Боярыня Иванова жена Никитича Романова, что в материно место, положила на себя шубу соболью шерстью вверх, сыплет Царя и Великого князя и его Царицу осыпалом. Миниатюра из рукописи «Описание в лицах торжества, происходившего в 1626 году февраля 5 при бракосочетании Государя Царя и Великого Князя Михаила Феодоровича с Государыней Царицею Евдокией Лукьяновною из рода Стрешневых». Фрагмент
Воспр. по изданию 1810 года. С. 102

однако можно отметить определенное родство ее облачения не только с новгородской иконой Покров XVI века и московской 1680-х годов, но и с миниатюрой Лицевого Хронографа, излагающего события византийской истории от основания до X века. (Ил. 19–21.)

Особенно интригующими с точки зрения поисков «древнерусских» прообразов оказались изображения костюмов киевского боярина и особенно его жены, чьи европейского фасона платье и украшенная перьями прическа едва ли могли ассоциироваться со славянскими уборами X века. И тем не менее, благодаря указаниям автора альбома на использование старинных печатных книг, и в частности «Патерики», найти очевидные прототипы этих костюмов тоже оказалось возмож-

ным. Ими послужили житийные клейма с гравюры Леонтия Тарасевича, посвященной св. Варлааму Печерскому, из отпечатанного в Киеве в 1702 году Киево-Печерского Патерики [36, с. 132]. Примечательно, что житие Варлаама, описывающее события, разворачивающиеся в Киеве в XI веке, действительно повествует о киевском ближнем боярине князя Изяслава Ярославича — отце будущего святого, гравированное изображение которого в мельчайших подробностях повторил автор рисунка костюма. (Ил. 22–23.) Фигурирует в тексте и жена Варлаама, молодая киевская боярыня, которая по наущению его отца, нарядившись в лучшее платье, тщетно силилась прельстить святого светскими удовольствиями. Поразительно, насколько точно рисунок театрального



17. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Древнерусский воин*. Бумага, акварель. 27,3 × 21,7. Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 16
© Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



18. Воины князя Олега ставят корабли на колеса, чтобы двинуться полем к Царьграду. Миниатюра из Лицевого хронографа. 1568–1576. Воспр. по факсимильному изд. (М.: Актеон, 2010. Т. 10. С. 564)

костюма воспроизводит композицию гравюры. Не только фасон, декоративные узоры, отделка и украшения одежд боярина и боярыни, но и сами позы персонажей театрального альбома несомненно восходят к этому прототипу. (Ил. 24–25.) Таким образом, даже в этом случае следует говорить лишь о не критичном отношении автора костюмов к используемым источникам, но отнюдь не о лишенной всякого историзма буйной фантазии художника.

Следование гравированным образцам из популярных в XVIII веке печатных изданий можно усмотреть и в костюме «князя, исполняющего при Олеге должность министра», чей облик, согласно пояснению автора рисунка, «похож на изображения Бориса и Глеба» (л. 4). На первый взгляд, это «министерское» платье напоминает, скорее, костюм князя Владимира с картины Лосенко, чем традиционную иконографию свя-



19. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Императрица Зоя*. Бумага, акварель. 27,3 × 21,7. Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 10
© Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



20. *Покров Богоматери Новгород*. Вторая половина XVI века. Дерево, темпера. 118,5 × 69 × 3. Фрагмент Государственный Русский музей



21. *Император Михаил воздает почести сыновьям Варды*. Миниатюра из Лицевого хронографа. 1568–1576. Фрагмент. Воспр. по факсимильному изд. (М.: Актеон, 2010. Т. 10. С. 283)

тых, однако, если обратиться к многочисленным изданиям Минеи Московской синодальной типографии, то подбитое горностаем платье Бориса и Глеба, а также узнаваемая шапка с меховой зубчатой опушкой, в гравюре святцев на июль, будет полностью соответствовать театральному гардеробу князя-министра. (Ил. 26–27.)

Пожалуй, наиболее сложным для атрибуции остается открывающий альбом костюм самого князя Олега (л. 6). В сопровождающем этот лист авторском комментарии сказано, что он, как и многие другие рисунки альбома основан на старинных книгах Никиты Зотова, однако ни в изображениях похода князя Олега на Константинополь из Лицевого Хронографа, ни в других томах свода, отражающих события русской истории, нет миниатюр, содержащих полностью идентичное или хотя бы близкое по очертаниям платье, обнажающее руки до локтя, и покрытое сверху



22, 24. Леонтий Тарасевич
Преподобный Варлаам в житии
Гравюра из Киево-Печерского
Патерика. Киев, 1702
Фрагмент клейма. Российская
Государственная библиотека,
Москва



23, 25. Иван Иванов по проекту
Алексея Оленина. *Киевский боярин*
и *Жена киевского боярина* Бумага,
акварель. 27,3 × 21,7
Альбом «Избранные старинные
русские костюмы...». Л. 12, 13
© Санкт-Петербургская
Государственная театральная
библиотека



плащом-карзно, застегнутым на плече фибулой. В то же время характерный головной убор князя весьма близок схематическому трафаретному изображению островерхой, унизанной драгоценными камнями короны шведских, датских и литовских монархов — королей Христина, Ирика, Фредерика, Жигимонта (Сигизмунда) и др., встречающейся в миниатюрах многих томов свода и обладающей собственной иконографической схемой, отличной и от царского венца, и от княжеской шапки. Можно лишь предположить, что всегда очень внимательный к деталям автор альбома, намеренно использует для варяга Олега именно этот тип короны, маркируя его для себя как «норманский». (Ил. 28–30.)

Даже не рассматривая остальные рисунки¹⁴, этих примеров достаточно, чтобы убедиться, как серьезна была поставленная императрицей перед создателем костюмов задача воссоздания на сцене подлинных исторических реалий Древней Руси, а также насколько кропотливо работал автор альбома над своими проектами костюмов, черпая изображенные элементы в тщательном изучении рукописей и иконописной традиции и не позволяя творческой воле брать верх над указанными императрицей или найденными в ходе самостоятельного изучения историческими источниками. Другое дело, что круг таких источни-

ков, пригодных для воссоздания облика древних славян, населявших Киевскую Русь, найти было непросто. Поэтому историки театра долгое время видели в сохранившихся эскизах костюмов чистый вымысел анонимного художника XVIII столетия.

В ПОИСКАХ АВТОРА

Рискнем предположить, что автором всех этих проектов был Алексей Николаевич Оленин — будущий директор Императорской Публичной библиотеки и президент Академии художеств, знаток и собиратель древних рукописей и вооружения, историк, палеограф и рисовальщик, положивший впоследствии немало сил на изучение памятников старины: утвари, одежд, украшений и вооружений для «полного курса русской археологии». К 1789 году он был 26-летним человеком, за плечами которого был пажецкий корпус, а затем обучение в Дрезденской артиллерийской школе. За пять лет, проведенных в Германии, Оленин страстно увлекся археологией, историей и искусством, а также, находясь под огромным влиянием трудов Иоганна Винкельмана [27, с. 34], очевидно, накрепко усвоил описанную великим немцем в главе «О рисунках одетых греческих женских фигур» методологию реконструкции тканей, видов и форм одежд, головных уборов, обуви и украшений на основании пристального изучения памятников античности: скульптуры, вазописи и литературных произведений [18, с. 127]. По-видимому, тот факт, что Винкельман придавал большое значение изучению художниками античных одежд и считал, что «изучение очертаний одетых фигур может с полным правом считаться существенной областью искусства» [9, с. 355], оказал решающее воздействие на выбор

14 Наиболее интересные из них: «Псковский боярин, также изображенный в соответствии с летописью» (л. 19), «двое детей боярских, дающих наиболее верное представление о русском костюме, идут перед новобрачными к алтарю, усеивая путь жениха и невесты цветами» (л. 20), и, наконец, «сваха», на великокняжеском пиру, с развернутым «историческим» авторским комментарием: «Нам часто встречаются женщины, ремеслом коих было заключение браков. Это занятие в России тогда нельзя было назвать неприбыльным. Молодые люди обращались к одной из таких сводниц, чтобы выбрать супругу, и благорасположение свахи, равно как и степень её рвения в осуществлении её миссии, напрямую зависели от суммы вознаграждения, предложенного ей. Сваха, конечно, захочет поработать на славу, с её опытом ей не составит труда показать заказчику, что многочисленные трудности, возникающие перед ней, могут быть преодолены только с помощью звонкой монеты. Таких женщин изображают обычно в красных одеяниях — неизвестно, почему» (л. 28–29).



26. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Князь, исполняющий при Олеге должность министра*. Бумага, акварель 27,3 × 21,7. Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 8 © Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



27. Св. мученики Христина, Борис и Глеб. Минеи на июль. Фрагмент Раскрашенная гравюра М.: Синодальная Типография, 1747. Российская Государственная библиотека, Москва

Олениным этой сферы интересов. Вернувшись в Петербург в 1785 году, он привез из «Германии туманной» увлечение не только античными, но и славянскими древностями.

В Петербурге у Оленина завязалась дружба с Василием Капнистом и Николаем Львовым. По всей вероятности, они-то и ввели молодого человека в тесный товарищеский и творческий круг, к которому помимо них принадлежали Гавриил Державин, а также любитель русской истории и владелец замечательной коллекции древних рукописей Алексей Мусин-Пушкин. Менее чем через год после возвращения Оленин представил на суд друзей, а затем и Академии наук свой труд, посвященный «толкованию многих русских старинных речений», встречающихся в древних летописях, — личных имен, географических названий, обозначений предметов вооружения. Сочинение это, оставшееся



28. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Князь Олег*. Бумага, акварель 27,3 × 21,7. Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 6 © Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека



29–30. Миниатюры с изображением литовского короля Жигимонта (Сигизмунда) и ливонского магистра Гедирта (Готтхарда Кеттлера) из Лицевого летописного свода. 1568–1576. Фрагменты. Воспр. по факсимильному изд. (М.: Актеон, 2010. Т. 19. С. 380; Т. 23. С. 22)

неопубликованным, тем не менее по рекомендации крестной Оленина, главы Академии Екатерины Дашковой, открыло ему в 1786 году путь в действительные члены. Однако вскоре ученые занятия, да и заседания дружеского интеллектуального кружка пришлось отложить — в марте 1786 года Державин, получив пост Тамбовского губернатора, отбыл на вверенные ему территории, а затем и сам Оленин поступил на военную службу [44, с. 53–54].

Рекомендовать Оленина государыне в качестве знатока российских древностей мог его товарищ и дальний родственник Мусин-Пушкин, обменивавшийся с императрицей в ходе ее работы над «записками по истории» рукописями летописей, или Львов, активно участвовавший в сооружении архитектурных «памятников» греческого проекта, а также сопровождавший императрицу во время ее путешествия в Тавриду.

В 1789 году, когда был исполнен и предъявлен Екатерине первый вариант эскизов костюмов, Оленин, служивший в составе Псковского драгунского полка, находился в действующей армии в Финляндии, где коротал гарнизонные досуги, осваивая технику гравирования лависом [44, с. 56]. Поэтому не исключено, что исполненные им эскизы могли быть переданы императрице Мусиным-Пушкиным или самим Олениным во время краткого посещения столицы. Как бы то ни было, костюмы к премьере в соответствии с представленными в дирекцию рисунками были изготовлены театральным портным Федором Отто и мир средневековой Руси и Византии, воссозданный на сцене по последнему слову европейской археологической науки, предстал перед зрителем в новом свете. Костюмы «Олега» стали первой попыткой точного воспроизведения одежды и вооружения древних славян.

В этом отношении представляется чрезвычайно плодотворным сравнить рисунки действующих лиц «Олега» из альбома Театральной библиотеки с набросками костюмов Оленина для оперы «Илья Богатырь»¹⁵ и трагедии «Дмитрий Донской»¹⁶ из собрания Русского музея. По убедительному предположению Наталии Уваровой пять сохранившихся эскизов к этим постановкам были исполнены Олениным в 1806–1807 годах и могут служить образцом его подхода к репрезентации исторического театрального оформления¹⁷.

- 15 «Илья-богатырь, или Освобождение Чернигова». Волшебная опера в четырех действиях. Музыка Катерино Кавоса на либретто Ивана Крылова. Премьера состоялась в Петербурге в Придворном театре 31 декабря 1806 года.
- 16 «Дмитрий Донской». Трагедия Владислава Озерова. Премьера состоялась в Петербурге в Большом Каменном театре 14 января 1807 года, а затем на той же неделе в Эрмитажном театре — 17 января [4, с. 179].
- 17 Протокол № 233 научного атрибуционного заседания в Отделе рисунка и акварели XVIII–XX вв. от 28 октября 2008. Архив Отдела рисунка ГРМ. Я благодарю Н. Н. Соломатину, заведующую Отделом рисунка ГРМ, за возможность познакомиться с этим документом, а также неизменную профессиональную помощь и поддержку, оказываемые мне во время подготовки этой статьи. Атрибуция Н. И. Уваровой, подтвержденная обширной доказательной базой, положила конец многолетней традиции, ошибочно связывавшей эти рисунки с именем Гонзага. Авторство Пьетро или Паоло Гонзага, обозначенное в музейной документации, уже в 1970-е годы подвергали сомнению М. Ф. Коршунова, а также Ф. Я. Сыркина (не включившая эти листы в свой каталог работ Пьетро Гонзага [42]). Тем не менее в каталоге выставки Пьетро Гонзага 1980 года Е. И. Гаврилова опубликовала несколько рисунков из этой группы как безусловные работы Пьетро Гонзага с неточными указаниями персонажей и спектаклей, для которых они предназначались [12, с. 48–52]. Несмотря на спорность традиционной атрибуции, даже те специалисты, которые не считали возможным отнести эскизы к наследию отца и сына Гонзага, не высказывали предположений о возможном авторстве рисунков. На этом фоне атрибуция Н. И. Уваровой предлагала принципиально новое



31. Алексей Оленин. *Избрана и рында*. Эскиз костюмов к трагедии Владислава Озерова «Дмитрий Донской». 1807. Бумага, перо, тушь, акварель. 18,3 × 22, 5
© Государственный Русский музей, инв. Р-718



32. Алексей Оленин. *Князь Тверской и оруженосец Михаил Бренский*. Эскиз костюмов к трагедии Владислава Озерова «Дмитрий Донской». 1807. Бумага, перо, тушь, акварель. 18,3 × 22, 5
© Государственный Русский музей, инв. Р-720

Удлиненные пропорции фигур в стиле позднепалеологовской иконописи, небольшая по отношению к телу голова, широкие бедра, узкие плечи, маленькие ступни, а также внимание к многослойности и отдельным деталям древнего костюма в равной степени отличают и «археологический типаж» древнерусских героев Оленина из ГРМ и действующих лиц «Олега» из анонимного альбома. Персонажи практически всегда жестикулируют, словно взаимодействуя и обращаясь друг к другу. Характерны и сопровождающие эскизы комментарии на французском языке. Иногда краткие, а порой столь же или даже более подробные, чем в театральном альбоме, они расположены рядом с набросками костюмов или вынесены на оборот листа, где по пунктно описаны черты, важные для создаваемого Олениным сценического образа. Нередко отдельно помещены изображения атрибутов героя,

решение вопроса и открывала пути не только для дальнейшего изучения этих листов и истории постановок, для которых они создавались, но и для предметного исследования работы А. Н. Оленина в качестве театрального художника. К сожалению, Н. И. Уварова, умершая в 2016 году, не успела завершить начатую работу и сообщение на научном атрибуционном заседании Отдела не нашло отражения в ее публикациях.



33. Алексей Оленин. Рисунки к постановке трагедии Владислава Озерова *Поликсена*. 1809
Бумага, тушь, перо. Фрагмент
ОР РНБ. Ф. 542. Ед. хр. 7



34. Рисунок с росписи греческой вазы из коллекции Уильяма Гамильтона. Гравюра из кн.: *Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton*. Naples, 1766. V. 2. Pl. 128
Фрагмент

требующих особой точности или исторической «достоверности» — военной амуниции, оружия или характерных этнографических элементов одежды. Например, над персонажем, обозначенным автором как *Isbrana* (Избрана — наперсница нижегородской княжны Ксении в трагедии «Дмитрий Донской»), идет поясняющий текст: «Костюм русской боярышни» (*Costume d'une femme Boyariene Russe*) (ил. 31), а в эскизе облачения князя Тверского и Михаила Бренского (оруженосца Дмитрия Донского) дополнительно показан княжеский шлем. (Ил. 32.)

Идентична и сама «археологическая» методология реконструкции древних одеяний на основании «самых подлинных, дошедших в первозданной сохранности, памятников», используемая почитателем Винкельмана и Гердера Олениным и автором альбома эскизов. Так, например, упомянутый шлем — довольно близкая вариация шишака князя

Михаила Темкина-Ростовского, подаренного Мусиным-Пушкиным Оленину и воспроизведенного им на обложке первого палеографического труда «Письмо...о камне Тмутараканском» [34]. А костюм Поликсены, заглавной героини одноименной трагедии Озерова, очевидно почерпнут из росписи греческой вазы из коллекции Уильяма Гамильтона, опубликованной в каталоге его собрания [50, pl. 128]. (Ил. 33–34).

Однако, сравнивая рисунки костюмов «Олега» с эскизами Оленина из Русского музея и Национальной библиотеки, нельзя не учитывать, что окончательные варианты композиций, представленные в театральном альбоме, исполнял не сам Оленин. Как правило, его беглые перовые, чуть подцвеченные акварелью наброски переводили на гравировальную доску или превращали в оформленную графическую композицию помощники — профессиональные художники. Это была типичная для него практика талантливого дилетанта — инвентора. Поэтому при сопоставлении любительских авторских набросков Оленина и тщательно отделанных листов театрального альбома речь скорее может идти об общих иконографических чертах, чем о сходстве манеры и графических приемов.

Важно, что во всех случаях — и в костюмах для постановок второй половины 1800-х годов, и в гораздо более ранних костюмах для «Олега» — ключевое новшество Оленина состояло в том, чтобы объединить концепцию эффектного театрального зрелища с методологией антикваров и достижениями археологической науки. Его костюмы оставались впечатляющими, пышными и яркими, но в то же время становились «подлинными» (основанными на анализе исторических источников) и, следовательно, обретали не только эстетическую, но и образовательную, просветительскую миссию.

То, насколько новаторскими должны были казаться такие костюмы просвещенной публике, привыкшей к «ахиллам в пудренных париках» и «дидонам» в фижмах, корсетах и буклях, убедительно видно из живых свидетельств, как русских, так и европейских зрителей спектакля. Французский посланник граф Валентин Эстергази, посетивший представление «Олега» в октябре 1791 года, в деталях передавая содержание каждого из действий пьесы в письме к жене, отдельно остановился на впечатлении от костюмов и декораций:

Трудно представить себе что-либо прекраснее этого зрелища, особенно относительно одежд... оне превосходят всякое вероятие:



35. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Дакийский воин*
Бумага, акварель. 27,3 × 21,7
Альбом «Избранные старинные
русские костюмы...». Л. 32
© Санкт-Петербургская
Государственная театральная
библиотека



36. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Дакийская воительница*
Бумага, акварель. 27,3 × 21,7
Альбом «Избранные старинные
русские костюмы...». Л. 33
© Санкт-Петербургская
Государственная театральная
библиотека

все ткани турецкие, из золота или чистого серебра, и костюмы того времени соблюдаются с величайшей строгостью. Уверяют, что постановка стоила невероятных денег, хотя большая часть тканей и обстановки взята из кладовых, а не новая. Я не в состоянии судить о подробностях представления, но уверяют, что в этой пьесе много остроумия и великих идей государственного управления, вложенных в уста Олега, который наставляет своего молодого питомца, как нужно править. Поэтому я постигаю восторг зрителей, знающих, кто автор пьесы. Ее императорское величество позвала меня к себе в ложу и по-видимому желала видеть, какое впечатление произведет на меня пьеса. Она действительно поразила меня, особенно зрелище ипподрома, о котором иначе трудно составить представление [51, с. 336–337].



37. Пьетро Бартоли. *Сарматская конница, преследуемая римской армией*. Офорт из кн.: *Bartoli P. Colonna Traiana, eretta dal Senato, e Popolo Romano all'Imperatore Traiano Augusto nell' suo Foro in Roma*. Roma, [1673]. Pl. 27. Фрагмент



38. Пьетро Бартоли. *Воины, собирающие урожай*. Офорт из кн.: *Bartoli P. Colonna Traiana...* Pl. 83. Фрагмент

Вторит графу в еще более выпретенных выражениях и профессор изящных искусств кадетского корпуса Генрих Фридрих фон Шторх, признававшийся после посещения Эрмитажного театра, что

роскошь постановки превосходит все, что мне приходилось видеть в Париже и других больших городах. Драгоценные русские старинные одежды, искусно расшитые, ослепительное сияние жемчуга, прекрасное оружие и утварь, часто сменяющиеся декорации превосходят самые пыльные ожидания. Зритель видит перед собой военный лагерь, палатки, плывущие корабли, города и драгоценно изукрашенные дворцы, совет военачальников и домашние празднества князей, на которых с поразительной отчетливостью выступают нравы и обычаи старого времени [11, с. 160].



39. Иван Иванов по проекту Алексея Оленина. *Дакийец в городском платье*. Бумага, акварель. 27,3 × 21,7. Альбом «Избранные старинные русские костюмы...». Л. 31. © Санкт-Петербургская Государственная театральная библиотека

Геополитическая подоплека спектакля, во многом связанная с развитием Греческого проекта, не могла не сказаться на программе его костюмов. В частности, в числе рисунков театрального альбома есть три листа, представляющие костюмы дакийцев, «взятые» (согласно сопровождающей их подписи) с изображений на рельефах колонны Траяна (л. 30–33). (Ил. 35–41.) Их появление в числе славянских и византийских облачений кажется тем более загадочным, что в списке действующих лиц екатерининского «Олега» дакийцев нет. По всей вероятности, их «добавили» по ходу подготовки спектакля для более наглядной визуализации идеи создания в рамках Греческого проекта не только Греческого царства со столицей в Константинополе, но и Дакии — буферного государства между двумя православными империями, управление которым планировалось возложить на князя Григория Потемкина. Таким



40. Пьетро Бартоли. *Дакийцы, принимающие яд после поражения*. Офорт из кн.: *Bartoli P. Colonna Traiana...* Pl. 93. Фрагмент



41. Джованни-Баттиста Пиранези. *Фигура дакийца*. Титульный лист из кн.: *Piranesi G. B. Trofeo o sia magnifica colonna*. Roma, 1770. Фрагмент

образом, представленные на сцене народы — славяне, варяги, греки и даки — должны были репрезентировать весь спектр братских наций, благоденствующих под скипетром объединенного Греческим проектом православного мира. Примечательно, что идею принадлежности дакийцев к древним славянам Оленин сохранил вплоть до 1832 года, когда выпустил в свет свой многолетний труд «Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна до нашествия Татар, или Опыт к составлению полного курса истории, археологии и этнографии для питомцев Санкт-Петербургской Императорской Академии художеств». Среди сопровождавших издание гравюр есть и воспроизведение того же самого «дакийца в гражданском платье» с офорта Пиранези, что стал прототипом для одного из костюмов альбома. Его сопровождает характерный оленинский комментарий: «Полагая

с большой вероятностью, что даки времен Траяна принадлежали к славянским племенам, можно в случае нужды руководствоваться костюмом даков», представленным в произведениях Пиранези и Пьетро Бартоли, «в изданных ими сочинениях о Траяновой колонне» [33, с. 2].

Влияние исследований Оленина на современников было колоссальным. Созданные по его проектам костюмы украшали постановки придворного театра вплоть до начала 1810-х годов — в частности, оперу «Телемак на острове Калипсо» Ф.-А. Буальдье, «русские» оперы Кавоса, все трагедии Озерова и др., принося на придворную сцену результаты подлинно археологических ученых изысканий.

Иллюстрации, созданные по наброскам и программам Оленина, сопровождали и многочисленные издания. В частности, в 1821 году Иван Иванов исполнил по эскизу Оленина фронтиспис для первой публикации поэмы Пушкина «Руслан и Людмила», создав хрестоматийный образ волшебной головы в подлинном древнерусском шлеме. В свою очередь, можно предположить, что именно блестящие чешуйчатые римские доспехи лорика сквамата, полностью покрывающие тело дакийских воинов на эскизах для «Олегова правления» (изображения которых любивший делиться своими изысканиями Оленин мог показать друзьям и завсегдатаям его салона), вдохновили Пушкина на создание образа былинной дружины дядьки Черномора, являвшейся пред мысленным взором читателя «в чешуе как жар горя» из отхлынувших вод.

История создания

Однако вернемся к истории создания нашего альбома. В 1790 году, поощряя исторические изыскания Мусина-Пушкина, императрица предоставила в его распоряжение типографию Горного училища в Петербурге с целью печати наиболее интересных исторических материалов и документов [10, с. 19]. Одним из первых же подготовленных им изданий стал тот самый, напечатанный в 1791 году по следам триумфальной премьеры текст «Начального управления Олега» с нотами и гравированными Львовым изображениями мизансцен. Несмотря на тщательное воспроизведение Львовым при создании офортов оленинских костюмов спектакля, далеко не все из них удалось включить в композиции гравюр, да и огромная работа по подбору и исследованию исторических источников осталась за рамками этого издания. Однако если в начале 1790-х годов Оленину, занятому на военной службе, едва ли

хватало времени, чтобы готовить отдельную публикацию рисунков костюмов с историческими комментариями, то начиная с 1793 года он проводит много дней в Петербурге, а в 1794 году и вовсе оставляет военную службу¹⁸. Примерно в то же время возвращается из Тамбова в Петербург Державин, а на следующий год Мусин-Пушкин занимает пост президента Академии художеств. И интересы вновь воссоединившегося дружественного союза сосредоточиваются на издательских проектах. Оленин готовит иллюстрации для собрания сочинений Державина и в ноябре 1795 года поэт преподносит императрице каллиграфически переписанный и переплетенный рукописный том, украшенный 99 рисунками, исполненными тушью и акварелью.

Можно предположить, что с завершением работы над этим большим проектом у Оленина впервые появляется план создания подносного альбома костюмов, но смерть императрицы в ноябре 1796 года пресекает начинание. При новой власти ни об издании иллюстрированных Олениным творений гимнопевца Екатерины, ни о работе над рисунками к ее политическим опусам не стоило и думать. Оба проекта могли быть реанимированы лишь в первые годы царствования Александра, когда на краткое время оказался уместен и востребован пафос возвращения к политике предшествовавшего правления. По всей вероятности именно 1801–1802 годами и следует датировать создание альбома. Косвенным подтверждением этого может служить переписка Оленина с переехавшим в Москву Мусиным-Пушкиным. В частности, в письме от 3 ноября 1801 года корреспондент сообщает Оленину:

По Вашей воле рисовальщик взял у меня свадьбу царя Михаила Федоровича и выбирает из оной, что ему нужно из одежд, обещал оные рисунки принести показать на следующей неделе, а потом дам шишаки и другие старинные воинские снаряды срисовать с натуры. Я приискал еще несколько рисунков древних церемониальных платьев, которые употреблялись на свадьбах царских и аудиенциях, которые также дам ему для Вас срисовать [44, с. 258].

18 Авторитетный исследователь творчества Оленина Виктор Файбисович обращает внимание, что уже в это время близкий кругу Державина литератор и государственный деятель Иван Дмитриев характеризует Оленина как человека «столь известного по его изобретательному таланту в рисовании и сведущего в художествах и древности» [44, с. 71].

Обращает на себя внимание, с одной стороны, тематика заказанных Олениным рисовальщику копий, а с другой — использование тех же источников, что нашли отражение в альбоме. Фрагментарность эпистолярного наследия, не позволяет восстановить подробности этой работы. Понятно лишь, что сотрудник Оленина трудился достаточно быстро. Уже через неделю Мусин-Пушкин сообщал товарищу в Петербург, что

рисовальщик Ваш свадьбу царя Михаила Федоровича псалтырь кончил, мне приносил показать и я его благодарил за исправную очень копию; теперь рисует с древних шишаков, нарукавников и прочее вооружение, которое я ему дал, но еще не приносил, видно, не кончил [1, с. 159].

В других письмах этого же времени Мусин-Пушкин справляется у Оленина, как идет работа над книгой, возможно, как раз имея в виду подготовку публикации снятых копий в качестве альбома.

Виктору Файбисовичу удалось установить, что присланным к Мусину-Пушкину в Москву рисовальщиком был Евграф Лазарев [44, с. 362, примеч. 216]. 29 ноября 1801 года он отчитался перед Олениным из Москвы: «Милостивый государь Алексей Николаевич. Вы изволили ко мне писать, чтоб я уведомил, что я делаю, после отъезда вашего срисовал я свадьбу царя Михаила Федоровича...» [цит. по: 44, с. 362]. Однако если Лазарев снимал для Оленина копии, то исполнение законченных композиций по наброскам и указаниям мэтра, как правило, исполнял Иван Алексеевич Иванов. Талантливый график и архитектор, он неизменно воплощал в акварелях и гравюрах замыслы членов дружеского оленинского кружка и много помогал ему лично в 1795 году с подготовкой иллюстраций к сочинениям Державина.

В 1799 году Иванов вместе со Львовым отправился в Москву и впечатленный по дороге памятниками допетровского зодчества признавался в письме своему другу Александру Востокову «много... приятного в русско-готическом вкусе, по крайней мере для меня, хоть смейтесь, хоть нет» [2, с. 27]. В первопрестольной Иванов первое время помогал Львову на опытным землебитном строительстве, а летом 1799 года переселился в «дом князя Александра Безбородко в районе Красных ворот»¹⁹, в котором располагалась мастерская Львова и Кваренги, занятых проектом нового дворца и сада в усадьбе князя у Николы в Воробине. Иванов пользовался полным доверием обоих архитекторов, и пока Львов

и Кваренги бывали в Петербурге, молодой человек с нескрываемым восторгом рапортовал другу, что работает в личном кабинете своего покровителя, где альков «набит книгами: все томы Энциклопедии, куча других книг, все томы Пиранези» [2, с. 27].

Со смертью Безбородко и остановкой работы над проектом оставаться в его доме стало невозможно, и Иванов переехал в квартиру Львова «у Харитонья в Огородниках», ближе к новому заказчику графу Алексею Разумовскому, для которого также помогал выполнять архитектурные чертежи, снимать проектные перспективы и делал акварельные виды здания и парка [2, с. 28].

Скоротечное воцарение Александра принесло в жизнь участников Оленинско-Львовского содружества существенные перемены. Воскресшие надежды, что при внуке все будет, «как при бабушке», вызвали к решительным действиям. Кваренги разработал и представил императору проект архитектурного оформления народного праздника в честь коронационных торжеств в сентябре 1801 года, Оленин поднес в дар молодому монарху географические карты местности от Ягодина до Константинополя, сделанные графом Вирмонтом в 1719–1720 годах и недвусмысленно напоминавшие о Греческом проекте [44, с. 248], Львов поручил Иванову исполнить в виде подносного альбома государю виды 42 типов сельскохозяйственных землебитных построек. И хотя ни одно из этих предприятий не снискало ожидаемого авторами успеха, общая атмосфера возрождения вольного духа Эллады ощущалась в воздухе обеих столиц.

В 1801–1802 годах в Москве были переведены и вышли в свет сразу два издания трудов Екатерины II. Одно из них — специально подготовленный и посвященный Александру I сборник «Ермитажный театр Великой Екатерины: в котором собраны пьесы, игранные в Ермитаже Императрицы Екатерины II, сочиненные Самою Ею и Особами, составлявшими Ея общество» [17]. Эта книга, выпущенная московским арендатором Сенатской типографии Семеном Селивановским, хорошо знакомым с Мусиным-Пушкиным по недавнему изданию принадлежащей ему рукописи «Слова о полку Игореве», полностью повторяет французский оригинал 1799 года [57], за одним примечательным исключением. Перевод Петра

19 На самом деле в это время Слободской дворец князя Безбородко был уже приобретен императором Павлом в казну, но пока шли работы над новым дворцом Безбородко выше по Яузе, князь сохранял право пользоваться его помещениями.



42. Николай Львов по рисунку Алексея Оленина
Сцена свадьбы князя Игоря из 1-го явления
III действия *Начального управления Олега*
Офорт, акварель. 24,9 × 34,6. Государственная
Третьяковская галерея, инв. 6355

Пельского не включает последнюю пьесу из французского издания, значащуюся в оглавлении как «Подражание Шекспиру» Екатерины II.

Буквально следом арендаторы Университетской типографии и книгопродавцы Люби, Гарий и Попов печатают свою усеченную версию той же книги «Эрмитажный театр, или Собрание театральных сочинений Екатерины II» [49]. Также основанная на французском двухтомнике Кастера 1799 года, она предлагает читателю анонимный перевод уже не просто разных пьес, иггранных в Эрмитажном театре, а только лишь представленных на его сцене сочинений императрицы. Однако и это издание не включает екатерининский исторический опус в шекспировском вкусе. Это обстоятельство один из первых исследователей литературного творчества императрицы Михаил Лонгинов объясняет



43. Николай Львов. Сцена свадьбы
князя Игоря и Прекрасы. Заставка
III акта. Офорт из кн.: *Начальное
управление Олега...* [35, с. 15]

тем, что пьеса о Рюрике, которая скрывалась под французским названием *Imitation de Schakespeare*, итак была написана по-русски [28, с. 6].

Однако можно предположить и иную причину. Например, что кто-то из внимательных издателей обнаружил огреху французского сборника. Пьеса о Рюрике, написанная государыней непосредственно перед «Олегом», никогда в театре не ставилась, а следовательно, не была «играна в Эрмитаже Императрицы Екатерины II». Чтобы исправить неточность и собрать под одной обложкой действительно «игранные» на сцене пьесы Екатерины, нужно было заменить «Рюрика» на «Олега». Ни Селиванов, ни Пельский в период постановки «Олега» в столице не жили, и велико искушение предположить, что именно Мусин-Пушкин указал издателю на ошибку в процессе подготовки книги.



44. Джакомо Кваренги. Амфитеатр с фигурами. Начало 1800-х (?)
Бумага, тушь, перо, кисть. 13,5 × 19,5
Библиотека им. Анджело Май, Бергамо,
inv. F-9d

Вкравшееся по недоразумению сочинение изъяли, но необходимость переиздания «Олега» стала тем очевиднее.

Сегодня сложно сказать, была ли подготовка альбома связана с планами Львова, Оленина и Мусина-Пушкина на новое грандиозное издание. И все же существует ряд фактов, позволяющих предложить подобную трактовку событий.

Прежде всего в собрании Третьяковской галереи хранится раскрашенный акварелью офорт, на котором изображена сцена свадьбы князя Игоря из 1-го явления III действия «Начального управления Олега». (Ил. 42.) Гравированная, согласно авторской подписи Львовым по рисунку Оленина, эта композиция значительно отличается от тех оттисков «свадебного обряда», что помещены в издании 1791 года. (Ил. 43.)



45. Николай Львов. Сцена прибавления Олегом щита на Константинопольском ипподроме. Заставка V акта. Офорт из кн.: Начальное управление Олега... [35, с. 29]

Во-первых, эпизод торжественной встречи Прекрасы в нем полностью заменен мизансценой пира и русской пляски, во-вторых, гравюра из ГТГ значительно больше по размеру и исполнена в несколько другой технике (скорее всего, с применением акватинты и лависа). В то же время Львов оставляет в неприкосновенности архитектурное пространство готических «чертогов», полностью заимствуя его из первоначальной сцены и, видимо, стараясь максимально точно следовать оригинальной идее театрального декоратора Франческо Градицци. О том, что появление этого листа может быть связано с работой Оленина над альбомом костюмов, говорит сам выбор насыщенной персонажами мизансцены свадьбы, для которой и предназначалась большая часть его проектов костюмов.

Еще одним дополнительным свидетельством дружного обращения участников первоначальной постановки к визуальной реинтерпретации истории екатерининского спектакля, может служить обнаружение в фондах библиотеки Мая в Бергамо наброска Джакомо Кваренги (ил. 44)²⁰, копирующего с некоторыми вариациями композицию V действия спектакля из издания 1791 года. (Ил. 45.) Тот факт, что любителя классической строгости Кваренги привлекают не «готические» древнерусские сцены спектакля, а византийская, разворачивающаяся в архитектурных декорациях Константинопольского ипподрома, кажется не нуждается в комментариях. Но контекст возникающих реминисценций Греческого проекта, в котором он создавался, на самом деле важен.

Осенью 1801 года в Москве состоялся грандиозный народный праздник в честь коронации нового императора. Местом его проведения был избран не традиционный Кремль и его окрестности, а обширное Сокольническое поле, расположенное относительно недалеко от Слободского дворца Безбородко, где некогда обитали Львов и Кваренги, а во время коронации была устроена резиденция Александра I. И хотя оформление торжеств в итоге было поручено не Кваренги, а Василию Стасову, программа празднества участвовавшему в конкурсе итальянскому архитектору была хорошо известна. В символическом плане она представляла собой развитие действия, происходившего в заключительном акте «Олега» на Константинопольском ипподроме, где Лев Мудрый со своими гостями и подданными наслаждались плясками, ристалищами и театральным зрелищем.

Сокольническое поле было превращено в огромный амфитеатр с галереями и ложами «для пяти тысяч избранной публики» [29, с. 19], внутри которого располагались увеселительные павильоны и столы для народа, а также были устроены «зрелища» — разного рода цирковые и театральные представления, пляски и выступления конных акробатов [7, с. 9]. Для императора и высочайшей фамилии в центре поля была организована отдельная зона, ограниченная земляным парапетом, призванным служить «для народа за конопе» [7, с. 12]. Но никакого специального павильона для монаршей семьи и их приближенных не возводили — невысокая земляная насыпь, окружавшая овал внутреннего пространства, становилась своеобразным диваном-канопе,

20 Я благодарю Н. Ю. Чамину за указание на этот рисунок.

сидя на котором, горожане могли видеть государя в непосредственной близости и максимальной открытости. Длившееся три часа «общение» императора и его «народа» строилось по аналогии «со вступлением на престол вновь избранного византийского василевса, который также должен был непосредственно общаться со своими подданными в момент провозглашения его императором. Овальная форма пространства, предназначенного для праздника, поразительным образом напоминала константинопольский ипподром, на котором обычно и происходило коронование властителей Византийской империи» [7, с. 12]²¹.

По-видимому, не случайно в 1800-х годах «вдруг» вспоминает о екатерининском «Олеге» и еще один член кружка — Державин. В своих «Рассуждениях о лирической поэзии, или Об оде»: он замечает:

Ничем так не поражается ум народа и не направляется к одной мере правительства своего, как таковыми переменчивыми зрелищами. Вот тонкость политики ареопага и истинное поприще оперы... Екатерина Великая знала это совершенно. Мы видели и слышали, какое действие имело героическое музыкальное представление, сочиненное ею в военное время под названием «Олег» [14, с. 601].

ДАЛЬНЕЙШЕЕ РАЗВИТИЕ ИДЕЙ АЛЬБОМА

По справедливому замечанию Виктора Файбисовича, «поскольку Оленин считал своим долгом даже брошюру превратить в шедевр полиграфического искусства, иногда на подготовку весьма скромных по объему изданий у него уходили годы» [45, с. 109]²². Возможно, именно в этой академической скрупулезности и медлительности кроется причина того, что «Избранные старинные русские костюмы из самых подлинных, дошедших в первозданной сохранности, памятников» так и не были изданы. Пока Иванов по наброскам и указаниям Оленина

21 Идея античного ипподрома как места для «народного увеселения» была близка Кваренги и Львову и раньше. В частности, в проекте усадьбы князя Безбородко, над которым они работали вместе в 1797–1799 годах, Львов предполагал в открытой для доступа публики нижней, прилегающей к Язуе, части парка расположить «для ристалища на колесницах Гипподром...» [13, с. 115].

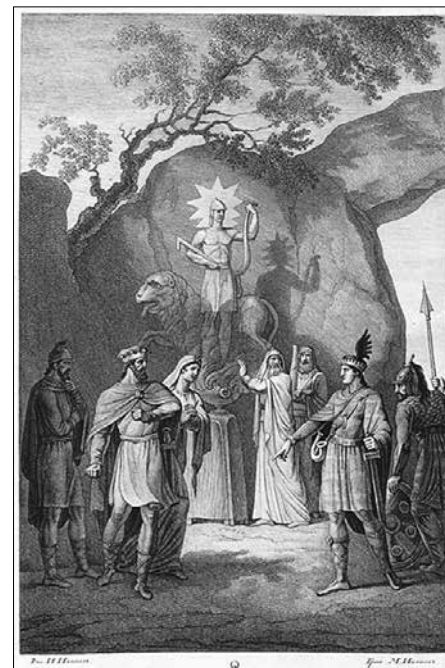
22 Так, например, установив местонахождение древнего Тмутараканского княжества еще в 1802 году, Оленин опубликовал свое знаменитое «Письмо к гр. А. И. Мусину-Пушкину о камне Тмутараканском...» лишь по прошествии четырех лет (1806).

работал над окончательным вариантом станковых эскизов, в 1803 году умер бессменный идейный вдохновитель проекта и автор гравюр Николай Львов. Сам Оленин увлекся другими театральными постановками, в том числе в сотрудничестве с Ивановым. Так, в 1804 году художник исполнил по эскизам Оленина костюмы для «Эдипа в Афинах» Озерова, в 1805 — для его же «Фингала» и в 1809 для «Поликсены»²³.

Для нас, в частности, очень интересна гравюра по рисунку Иванова ко второму акту трагедии «Фингал» Озерова, представляющая сцену внутри «храма Оденора, отверстого сверху; кумир божества поставлен посреди, пред ним жертвенник курящийся» [31, с. 108]. Она сопровождает издание сочинений драматурга, выпущенное в 1828 году, но явно отсылает к образам спектакля, созданным Олениным. Несмотря на «оссиановский колорит», который автор костюмов, по свидетельству современников, сумел придать спектаклю, две фигуры в гравированной композиции родственны персонажам «Олега». Это жрец Одина, обращенный к статуе своего кумира, и облаченный в одеяние, сходное с жрецом Перуна, и еще «дакиец в городском платье» с рельефа колонны Траяна у левого края композиции. (Ил. 46.)

Вполне вероятно, что открытие новых исторических источников и знакомство с более широким кругом памятников во время поездки в Новгород и Рязань, изучения Тмутараканского камня и шлема князя Темкина-Ростовского, а также «дееписаний» византийского историка Льва Дьякона заставили Оленина в дальнейшем пересмотреть отношение к своему первому и во многом несовершенному опыту археологических изысканий древних национальных облачений. Тем более, что новые данные он сполна использовал в процессе разработки средневековых русских костюмов для трагедии Озерова «Дмитрий Донской» (1807), известных как в нескольких авторских эскизах Оленина, так и в исполнении Иванова.

Тем не менее по итогам всех этих работ Оленин, похоже, собирался познакомить современников со своими изысканиями и методами работы над созданием исторических театральных костюмов. Во всяком



46. Михаил Иванов по рисунку Ивана Иванова. Сцена внутри «храма Оденора, отверстого сверху; кумир божества поставлен посреди, пред ним жертвенник курящийся» из II акта трагедии «Фингал» Внизу монограмма А. Оленина Гравюра из кн.: Сочинения Владислава Александровича Озерова. СПб., 1828. Ч. 1 [31, с. 108]



47. Иванов Иван. Изображение перемен, последовавших в вооружении и одеянии российского войска с половины IX века до начала XIX века. Рисовано И. А. Ивановым под руководством А[лексее] О[ленина]. 1815 Бумага, чернила, акварель 17,5 × 11,5. Фрагмент. Научная библиотека Государственного Эрмитажа, инв -89076

23 Позднее Иванов подготовил колоссальный по объему и скрупулезности труд — 3200 рисунков фигур в цвете для «Общего собрания гражданских мундиров», с шаблонами шитья золотого орнамента на обшлагах и лацканах. Эта работа требовала не только опыта в построении костюма, но и отличного знания классического орнамента, необходимого для исполнения золотого шитья на мундирах.

случае, в приложении к журналу «Драматический вестник» за 1808 год он писал: «Начиная в первый раз говорить о принадлежности к общим обрядам в одеянии, или о костюме древних надлежало бы кратким вступлением объяснить правила, коими театр должен руководствоваться по сему предмету, и чего мы не упустим сделать в наших еженедельных листках» [32, с. 63]. Однако журнал вскоре закрылся, и обещанного объяснения не последовало.



48. Джеймс Планше. Первое платье короля Иоанна
Литография из кн.: *Planché J. R. Costume Designs for King John*. London, 1823 [55, Pl. 1]



49. Король Иоанн. Раскрашенная прорись скульптурного надгробия из Вустерского собора.
Литография из кн.: *Stothard C. The monumental effigies of Great Britain*. London, 1817. P. 55. Фрагмент

Да и сам Оленин совсем отошел от театральных дел и увлекся другим проектом реконструкции исторических костюмов. Им стал поднесенный в дар их «Императорским Высочествам Государям Великим Князьям Николаю Павловичу и Константину Павловичу» 12 мая 1815 года «Обзор русскому войску с половины IX-го до начала XIX века»²⁴. Этот альбом, хранящийся ныне в библиотеке Государственного Эрмитажа, включает шестнадцать рисунков акварелью с изображением русского воинства «конного и пешего», начиная с Рюрика и Олега, исполненных Ивановым под руководством Оленина²⁵. (Ил. 47) Причем открывается он указанием автора на то, что все изображенное вооружение и облачение

²⁴ Я благодарю В. М. Файбисовича за указанием мне на этот альбом.

²⁵ Листы альбома имеют характерную подпись: «сочин. А. Оленин», «рис. И. Иванов».

«почерпнуто из вернейших источников, сколько оных по краткости времени отыскать можно было». Такое, почти буквальное совпадение формулировки программы рисунков, ориентированной на аутентичные исторические источники, в альбоме эскизов «Олега» и «Обзора русскому войску» лишний раз свидетельствует о едином авторстве этих двух проектов. И более того, показывает, что предложенная Олениным в 1789 году методология восстановления древних одежд на основании изобразительных источников, максимально приближенных по хронологии, оставалась столь же передовой и актуальной и четверть века спустя.

Первым же в истории изданным театральным альбомом подобного рода оказалось сочинение молодого английского драматурга Джеймса Р. Планше. В 1823 году он обратился к актеру и антрепренеру Ковент-Гардена Чарльзу Кемблу с радикальным предложением поставить «Короля Иоанна» Шекспира в исторически точных костюмах, основанных на «достоверных источниках» [52, p. 219] и взялся их подготовить. Чтобы придать своей работе научный вес и подогреть интерес публики к близящейся постановке, Планше за три месяца до премьеры выпустил цикл цветных гравированных изображений из 22 костюмов для «Короля Иоанна», соответствующих эпохе Иоанна Безземельного рубежа XII–XIII веков [55]. Публикацию рисунков сопровождали комментарии автора, тщательно документирующие его источники для каждого из образов, а также анонимная статья Планше в журнале *The Album*, поясняющая саму идею исторически достоверной постановки [54]. (Ил. 48–49.)

Сходство принципов работы Оленина и Планше, как и оформления альбомов, весьма показательно. Однако к моменту выхода в свет новаторского труда Планше, Оленин уже мог пожинать некоторые плоды своих усилий. Последовательным воплощением на сцене концепции «точности в костюмах» он добился того, что ситуация в исторических постановках петербургского театра рубежа XVIII–XIX веков оказалась принципиально иной, чем в других европейских столицах, где вплоть до середины века в сфере сценического костюма чувствовалась ужасная «мешанина, и многие актеры использовали свои собственные костюмы» [52, p. 233], отказываясь надевать предложенные от дирекции как недостаточно роскошные или невыгодно подчеркивающие фигуру.

Сценическое оформление «Олега» и созданные спектаклем визуальные образы оказали на современников колоссальное влияние. К примеру, реминисценции древнерусских костюмов Оленина можно еще долгое время видеть в исторической живописи.

Таким образом, хотя альбом театральной библиотеки остается единственным свидетельством этой важнейшей вехи в формировании образа Древней Руси на отечественных подмостках, запечатленный в нем самый ранний прецедент «ученого подхода» к материальной части постановки во многом предопределил не только облик последующих спектаклей на сюжеты из русского Средневековья, но и в целом вектор развития нарождающегося «русского стиля».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аксенов А. И. С любовью к отечеству и просвещению. А. И. Мусин-Пушкин. Рыбинск, 1994.
2. Андреев А. К. Художник архитектуры академик Иван Алексеевич Иванов и некоторые вопросы истории и теории русской архитектуры. Автореферат дис. на соискание уч. ст. доктора архитектуры. СПб., 1992.
3. Арапов П. Драматический альбом с портретами русских артистов и снимки с рукописей. М., 1850.
4. Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861.
5. Архив Дирекции императорских театров / Сост. В. П. Погожев, А. Е. Молчанов и К. А. Петров. СПб.: Издание Дирекции императорских театров, 1892. Вып. 1.
6. Бордэриу К. Платье императрицы. Екатерина II и европейский костюм в Российской империи. М., 2016.
7. Валявин Д. К. Программа оформления народного праздника в честь коронации Александра I и ее источники // Вестник ОГУ. 2013. № 1. С. 4–13.
8. Варыгин Д. В., Етоева И. Г. Эрмитажный театр. СПб., 2005.
9. Винкельман И. И. Избранные произведения и письма / Пер. А. Алявдиной. М., 1935.
10. Вольман Б. Русские печатные ноты XVIII века. М., 1957.
11. Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до Глинки. Очерк. Л., 1959.
12. Пьетро Гонзага. Каталог выставки. Л.: ГЭ, 1980.
13. Гримм Г. Г. Проект парка Безбородко в Москве (Материалы к изучению творчества Н. А. Львова) // Сообщение института истории искусств. 1954. Вып. 4–5. С. 107–135.
14. Сочинения Державина. С объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е акад. изд. СПб., 1872. Т. 7.
15. Дневник А. В. Храповицкого, статс-секретаря императрицы Екатерины Второй, с 18 января 1782 по 17 сентября 1793 года. М., 1901.
16. [Екатерина II] Собственноручные заметки Екатерины о театральных пьесах. РГАДА. Разряд Х. Ед. хр. 321.
17. Эрмитажный театр Великия Екатерины, в котором собраны пьесы, игранные в Эрмитаже Императрицы Екатерины II, сочиненные самою Ею и Особами, составлявшими ее общество / Пер. с франц. М.: Сенат. типогр., 1802. Ч. 1, 2.
18. Жабрева А. Э. «Страстный любитель точности в костюмах»: Штрихи к творческому портрету А. Н. Оленина / Российская национальная библиотека и отечественная художественная культура. Сборник статей и публикаций. Вып. 2. СПб., 2002. С. 127–151.
19. Забелин Е. И. Домашний быт русских царей в XVI–XVII столетии. М., 1915.
20. Камер-Курьерский церемониальный журнал 1787 года. СПб., 1886.
21. Камер-Курьерский церемониальный журнал 1791 года. СПб., 1890.
22. Камер-Курьерский церемониальный журнал 1794 года. СПб., 1893.
23. Кирсанова Р. М. Из истории костюма русских императриц // РОССИЯ/RUSSIA. Вып. 3 (11): Культурные практики в идеологической перспективе. Россия, XVIII — начало XX века. М., 1999. С. 71–81.
24. Клепиков С. А. Филигранные и штампы на бумаге русского и иностранного производства XVII–XX вв. М., 1959.
25. Корндорф А. Альбом древнерусских костюмов для оперы Екатерины II: источники и авторы «национального стиля» на придворной сцене // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сб. ст. / Ред.-сост. И. П. Сусидко. М., 2019. Т. 2. С. 259–270.
26. Корндорф А. «Начальное управление Олега». Греко-готическая декорация и политический заказ // Василий Баженов и греко-готический вкус. Сб. статей. М., ГИИ. 2019. С. 201–213.
27. Лаппо-Данилевский К. Ю. Русская рецепция идей И. И. Винкельмана: хронология и специфика // Древность и классицизм: наследие Винкельмана в России. Cyriacus. studien zur rezeption der antike. Bd. 10. Mainz; Ruppolding; Petersburg, 2017. S. 29–38.
28. Лонгинов М. Драматические сочинения Екатерины II. М., 1857.
29. Любимов, Н. А. В ожидании коронации: венчание русских самодержцев: церковный обряд коронования и подробное описание трех коронаций нынешнего столетия: по свидетельствам очевидцев и официальным данным. СПб.: Типография В. С. Балашева, 1883.

30. Начальное управление Олега, подражание Шакеспиру без сохранения театральных обыкновенных правил. СПб.: Типография Горного училища. 1791.

31. [Озеров В.] Сочинения Владислава Александровича Озерова: [в 3 ч.]. 5-е изд., доп. и сверенное по рукописям автора. СПб.: в тип. Ивана Глазунова и его иждивением, 1828. Ч. 1.

32. О[ленин А. Н.] О части доспеха древних Греков и Римлян, называемой кнемида // Драматический вестник. 1808. Ч. V. С. 63–67.

33. Оленин А. Н. Опыт об одежде, оружии, нравах, обычаях и степени просвещения славян от времен Траяна и русских до нашествия Татар. Период первый. СПб., 1832.

34. Оленин А. Н. Письмо к графу А. И. Мусину-Пушкину о камне Тмутараканском. СПб., 1806.

35. Описание в лицах торжества, происходившего в 1626 году февраля 5 при бракосочетании Государя Царя и Великого Князя Михаила Феодоровича с Государыней Царицею Евдокией Лукьяновною из рода Стрешневых. М., 1810.

36. Патерик, или Отечник, Печерский. Киев, 1702.

37. Переписка императрицы Екатерины II с Фальконетом/Сборник Императорского Русского исторического общества. Т. XVII. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1876.

38. Петров П. Н. Русские исторические живописцы // Северное сияние. 1864. Т. III. С. 151–153.

39. Пыпин А. Н. Примечания к «Начальному управлению Олега»/Сочинения императрицы Екатерины II на основании подлинных рукописей с объяснительными примечаниями академика А. Н. Пыпина. СПб., 1901. Т. 2. Драматические сочинения. С. 305–332.

40. Ренне Е. П. С Алфеевых — на Невские берега. Карусельные портреты Григория и Алексея Орловых. СПб., 2014.

41. Речицкий И. Х. «Русская пляска» А. Н. Оленина — Н. А. Львова (О сюжете и датировке гравюры) // XVIII век. Сб. 20/Отв. ред. Н. Д. Кочеткова. СПб., 1996. С. 241–248.

42. Сыркина Ф. Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага. 1751–1831. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974.

43. Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978.

44. Файбисович В. М. Алексей Николаевич Оленин. Опыт научной биографии. СПб., 2006.

45. Файбисович В. М. «Охотники до редкостей» и череп из Мологи. А. И. Мусин-Пушкин и А. Н. Оленин: история одной находки // Наше Наследие. 2012. № 102. С. 106–111.

46. Хорошилова О. Екатерина II: встречайте по одежке! // Родина. 2019. № 2. С. 79–82.

47. Царственная книга, то есть Летописец царствования царя Иоанна Васильевича, от 7042 году до 1761. Напечатан с писменного, которой сыскан в Москве в Патриаршей библиотеке. Санктпетербург: При Имп. Акад. наук, 1769.

48. Шмидт С. О. К факсимильному изданию Лицевого летописного свода // Лицевой летописный свод XVI века. Русская летописная история. Сопроводительный том. М., 2012.

49. Эрмитажный театр, или Собрание театральных сочинений Екатерины II [в 2 ч.]/ Пер. с франц. М.: В Университетской типографии, у Люби, Гария и Попова, 1802.

50. Collection of Etruscan, Greek and Roman antiquities from the cabinet of the Honourable William Hamilton. Naples 1766.

51. Esterházy de Galantha V. L. Lettres à sa femme, 1784–1792. Avec une introduction et des notes. Paris: Plon-Nourrit. 1907.

52. Holt A. Material truths: reconsidering historical costumes and the rise of the director // Theatre and Performance Design. 2017. Vol. 3. No. 4. Pp. 218–235.

53. O'Neill K. Claiming Crimea. A history of Catherine the Great's Southern Empire. New Haven and London: Yale University Press, 2017.

54. P[lanché] J. R. Dramatic Costume // The Album. 1823. Issue 3 (August). Pp. 298–304.

55. Planché J. R. Costume Designs for King John, Showing Most of the Characters. London: John Miller, 1823.

56. Polleross F. Barocke Feste und ihre Bildquellen // Spettacolo barocco! Triumph des theaters. Wien, 2016. S. 99–120.

57. Théâtre de l'Hermitage de Catherine II, impératrice de Russie; composé par cette princesse, par plusieurs personnes de sa société intime, et par quelques ministres étrangers. Paris: Gide, [1799?].