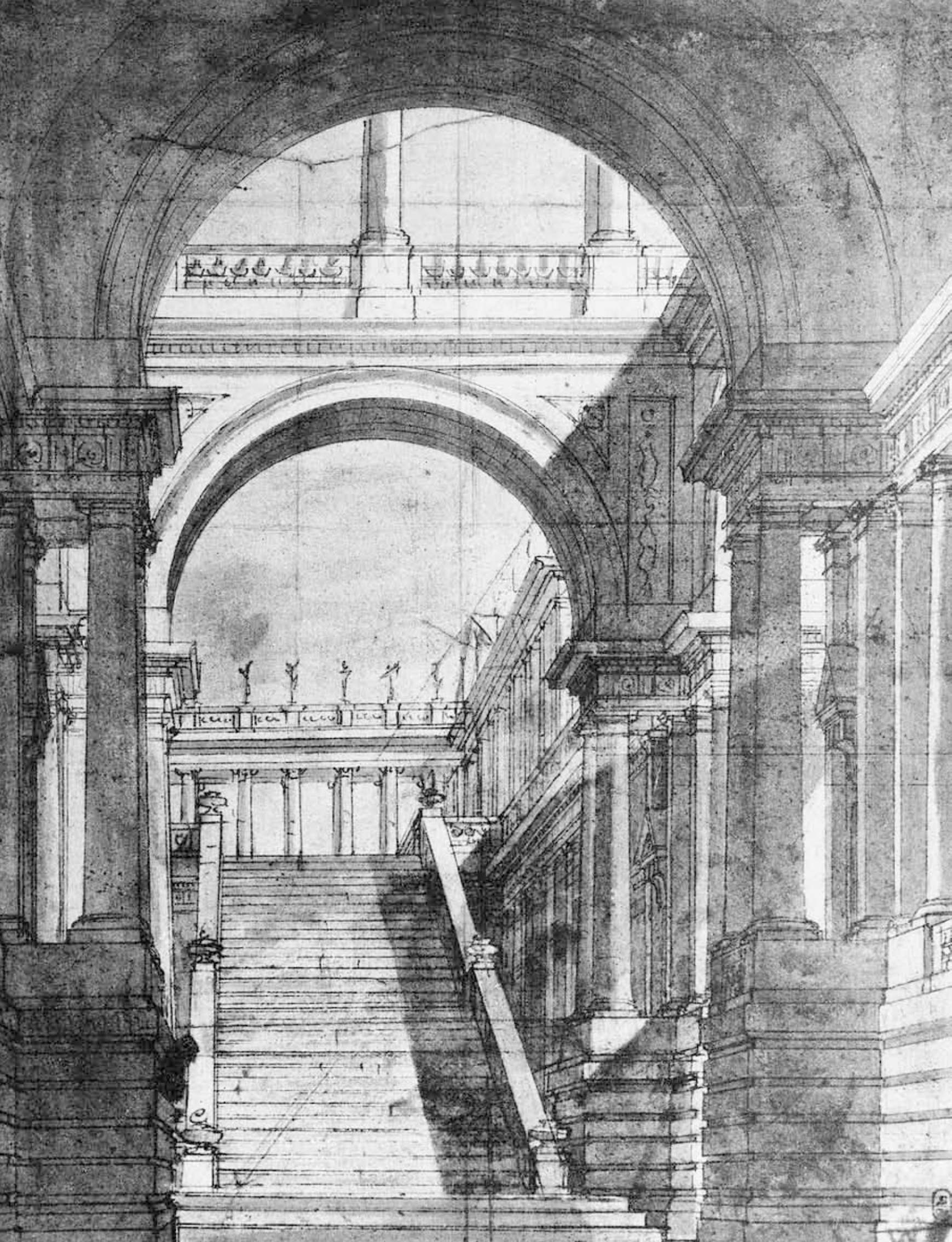
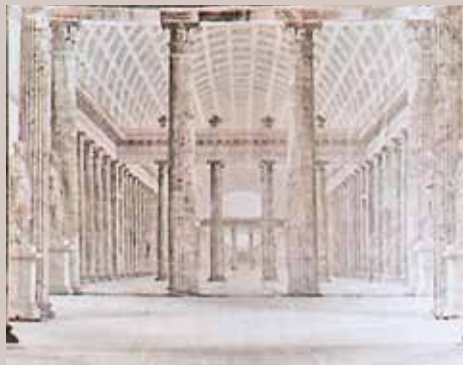




М. В. ДАВЫДОВА



Театр в усадьбе Архангельское – единственный реализованный архитектурный проект великого мастера театральной декорации П. Г. Гонзага

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО



В Архангельском П. Г. Гонзаге удалось осуществить уникальный проект театра декораций – «Музыка для глаз»



Сценография той эпохи строилась на типовых образах, достаточно точных для того, чтобы передать все многообразие сценического действия

Начало XIX столетия явилось для русской культуры временем новых исканий, периодом интенсивного развития музыкальной и театральной жизни. В Петербурге, Москве и крупных провинциальных городах России возникают новые театры, обогащается репертуар, в печати все чаще появляются статьи, посвященные сценическому искусству.

Театр входил в сознание передовых слоев русского общества, во многом определяя художественные устремления писателей, живописцев, музыкантов. П. А. Вяземский вспоминал: «В известный час после обеда заносит какой-то червь в груди, дома не сидится, покидаешь чтение самой занимательной книги, отрываешься от приятного и увлекательного разговора и отправляешься в театр» [1].

Проблемы развития поэзии, драматической сцены, балета бесконечно обсуждались в художественных кружках и салонах. Широкой известностью пользовался салон драматурга князя А. А. Шаховского, где собирались все русские таланты [2]. Любили бывать и у А. Н. Оленина, куда приносили литературные новинки, вновь появлявшиеся стихотворения, известия о театрах, книгах, картинах. Завсегдатаями его салона были А. С. Пушкин, Ф. П. Толстой, А. О. Орловский, К. А. Кавос, А. А. Алябьев, К. П. Росси, Ш.-Л. Дидло и др. Здесь Пушкин, прекрасно знавший драматический театр и увлекавшийся балетом, читал «Руслана и Людмилу», И. А. Крылов мастерски исполнял свои басни.

Театральная жизнь тех лет была насыщенной. Балеты Дидло, итальянская опера, драматические спектакли с участием ведущих актеров А. С. Яковлева, Е. С. Семеновой заметно повлияли на интерес общества к театру. В этот период происходило сближение сценического искусства с другими видами художественного творчества, особенно ярко обозначилось движение наиболее видных представителей русской литературы навстречу театру.

Репертуар этого времени необычайно пестр и разнообразен: классицистические черты уживаются в нем с сентименталистскими настроениями и новыми, преромантическими тенденциями. На сцене ставились, с одной стороны, классицистические трагедии В. А. Озерова, оперы В. А. Моцарта и А. Сальери, исполненные поэтичности балеты Дидло, Ш. ле Пика и И. Вальберха, с другой – наивные феерические зрелища, какими были в ту пору столь любимые публикой волшебные оперы «Леста, или Днепровская русалка» Ф. Кауэра и С. И. Давыдова, «Илья-богатырь» и «Князь-невидимка» К. А. Кавоса и др.

Несмотря на все жанровое разнообразие театрального репертуара оформление

спектаклей в начале XIX в. сохраняет в основном классицистический характер. Среди декораций заметно преобладали архитектурные. Новоевропейская театральная декорация, начиная с театра «Олимпико» Палладио и знаменитых трактатов Витрувия, Серлио, Поццо и Бибиены и вплоть до XIX века оставалась сферой безраздельного владычества архитектурной мысли. Все величайшие декораторы XVII–XVIII столетий были прежде всего архитекторами, создававшими свои головокружительные сценографические проекты без отрыва от строительства самих театральных зданий, возведения парковых павильонов и временных декоративных затей. Даже знаменитый Пьетро Гонзага, приехавший в Россию на излете XVIII века, сокрушался, что, оформляя спектакли, он «занимается пустяками», в то время как по своему «внутреннему убеждению» пригоден быть архитектором [3].

Эта традиция непереносимого возведения на сцене роскошных дворцов, городских площадей, величественных тюрем, садовых павильонов, хтонических пещер и божественных чертогов во многом была вызвана самой природой новоевропейского искусства. Ведь создание иллюзии на театральных подмостках, как и в живописи, опиралось в основном на линейную перспективу, максимально ясно выявляющуюся именно в архитектуре, с ее строгой линейностью и просчитанностью пропорций. Поэтому акцент в декорациях делали на рисованных задниках, изображавших архитектурный мотив, интерпретированный в традициях квадратистского перспективизма. Если задний план и отводился под явления другого порядка – лесные чащи, «дикие острова», видения ада или, напротив, небесной тверди, – то их отнесенность в глубину была лишь еще одним средством усиления перспективного эффекта. Поэтому, даже если действие разворачивалось в горной долине, пещере колдуньи, волшебном саду или циклопическом адском пейзаже, взятых изолированно от архитектуры, декоратор не мог допустить ослабления, казалось бы вовсе не обязательной для «естественной» природы, линейной перспективы.

Архитектурную и пейзажную декорации в классицистических постановках отличали близость натуре, естественность и простота. Однако декораторы очищали их от всего слу-

[1] Бондаренко 2004. С. 186.

[2] Слонимский 1958/2. С. 64.

[3] Из писем П. Г. Гонзаги к Г. И. Вилламову. См.: Сыфкина 1974. С. 208, 209.

На с. 734–735:

П. Г. Гонзага. Галерея. Эскиз декорации. 1800–1823. Бумага, тушь, перо. ГРМ
Зрительный зал театра в Архангельском. На сцене декорация П. Г. Гонзаги «Мраморная галерея». Фотография 1920-х гг. ГМУ «Архангельское»
Тюрьма. Копия неизвестного художника с декорации П. Г. Гонзаги для театра в Архангельском. Бумага, акварель. ГМУ «Архангельское»
П. Г. Гонзага. Бедная комната. Эскиз декорации. Бумага, тушь, перо. ГЭ

чайного, натуралистически обывденного и создавали на сцене обобщенные гармоничные образы, отвечающие эстетике классицизма.

В этот период еще сохранялась традиция типового оформления спектаклей: декорации не принято было создавать к каждой новой постановке, что войдет в театральную практику значительно позже, в конце XIX – начале XX столетия. Типовые декорации были нейтральны по отношению к произведению и лишь обозначали место действия: храм, сад, галерею, тюрьму, таверну и т. п.

В начале XIX в. оформление спектаклей на императорских сценах находилось на очень высоком художественном уровне, превосходя порою постановки театров Западной Европы. Известный русский балетмейстер Вальберх, посетивший в 1802 г. Париж, писал: «Здесь махины лучше, а у нас балет и музыка превосходней, также и декорации» [4].

Первые десятилетия XIX в. дали русской культуре великого мастера-декоратора Пьетро ди Готтардо Гонзагу. В искусстве художника невероятно сильна приверженность классицизму, хотя его творчество в целом и не укладывается в рамки одного стилевого направления. Оно отразило ведущие тенденции развития декорационного искусства конца XVIII – начала XIX столетия и завершило большой период истории живописной декорации, давший выдающиеся художественные результаты. Вместе с Гонзагой на театре работали декораторы-иностранцы Л. Дранше [5], Б. Джерлини [6], А. Каноппи, а также русские художники Г. С. Мухин и М. Яковлев [7], однако по масштабу и многогранности дарования они не могли сравниться с гениальным художником и зачастую лишь воплощали его сценические идеи.

Пьетро Гонзага родился в Италии в 1751 г. Он получил хорошее образование. В те годы еще была жива традиция великих декораторов-перспективистов семьи Бибиена [8]. Их работы создавали иллюзию подлинной архитектуры, столь выразительно и чувственно осязаемо были выписаны ее формы. У зрителей порою захватывало дух от мощи и идеальной скомпонованности сценических картин с дворцами, галереями и площадями. В 1767 г. Гонзага поступил в обучение к Карло Бибиене, у которого постигал секреты архитектурного перспективизма. Затем он переехал в Венецию, где с 1769 по 1771 г. учился у пейзажистов А. Визентини и Дж. Моретти, прививших своему ученику интерес к искусству А. Каналетто. Сценическую практику Гонзага проходил в 1771–1776 гг. в мастерской классицистов братьев Галлиари, чьи композиции вытеснили со сцены пышные барочные декорации семейства Бибиена.

Гонзага довольно рано начал самостоятельно работать на театре, и это вывело юного художника из периода ученичества. Он перенял от своих учителей сочный широкий мазок, живописную обобщенность формы. Художник глубоко проникся творчеством Ф. Гварди, постигая его живописную манеру и нюансы серебристо-жемчужного колорита.

Художественные идеи мастеров итальянской ведуты [9] оказали большое влияние на декорационное искусство, которое отошло от грандиозного барочного перспективизма и привнесло в оформление атмосферу естественности, поэтической лиричности. Внимательно изучая произведения мастеров итальянской ведуты Ф. Гварди, А. Каналетто, Гонзага стремился наполнить свои декорации светом и воздухом.

Мастер много времени проводил в раздумьях о профессии декоратора. Он глубоко воспринял рационалистическую основу философских идей Просвещения и прежде всего Ф. Вольтера, Д. Дидро и Ж.-Ж. Руссо, английского философа Ф. Бэкона. Особенно сильное влияние оказал на художника Дидро, считавший природу выше, талантливей самого высокого искусства. Он любил театр и стремился создать на сценических подмостках атмосферу естественности и простоты. Но в суждениях философа оформлению не уделялось большого внимания, поскольку, по мысли Дидро, самая хорошая театральная декорация всегда будет лишь картиной второго сорта [10]. Гонзага, хоть во многом и разделял его взгляды, все же был глубоко убежден в том, что театально-декорационное искусство ждет большое будущее.

До приезда в Россию он работал в крупных театрах Италии – в Риме, Милане, Вероне, приобрел репутацию одного из лучших декораторов Европы. В 1780 г. Гонзагу избрали почетным членом Римской академии Святого Луки.

В 1792 г. художник прибыл в Петербург. Его приглашение было организовано князем Н. Б. Юсуповым [11], который при Екатерине II исполнял должность «директора музыки и зрелищ» и, несомненно, видел европейские постановки художника.

Декоратор появился в Петербурге в период застоя сценографического искусства: прошло более 30 лет с тех пор, как русскую сцену покинул крупный художник Дж. Валериани, представитель барочной архитектурной традиции. Работавший после него А. Градацци не создал подлинно художественных декораций.

Известность Гонзаги в Европе, рекомендации Юсупова и князя Н. А. Голицына, казалось бы, должны были обеспечить декоратору достойный прием. Однако Гонзага,

[4] Вальберх 1948. С. 62

[5] Луи Дранше умер в 1826 г. Работал как машинист, потом как декоратор (*Сыржина 1974. С. 55*).

[6] Бианки Джерлини – живописец императорских театров (*Сыржина 1974. С. 55*).

[7] Михаил Яковлев – один из главных помощников Гонзаги, живописец императорских театров.

[8] Карло Бибиена (1725–1787) – младший представитель семьи Бибиена, блестящий рисовальщик. Гонзага осваивал у Бибиена секреты построения пышных барочных композиций. В 1778 г. К. Бибиена принимал участие в оформлении спектаклей Эрмитажного театра в Петербурге.

[9] Ведута (итал. *veduta* – вид) – жанр европейской живописи, особенно популярный в Венеции в XVIII в. Представляет собой картину, рисунок или гравюру с детальным изображением повседневного городского пейзажа. Величайшим ведутистом считается А. Каналетто.

[10] Дени Дидро 1987. С. 156, 161.

[11] Кирюшина 2001. С. XI.

человек жесткий и колючий, не обладал способностью нравиться, очаровывать и поэтому не вызвал расположения Екатерины II (а позже и Александра I). Правда, Екатерина, увлекавшаяся театром и сама писавшая пьесы, посетила 23 марта 1793 г. в Эрмитажном театре спектакль Гонзага, где без актеров и сценического действия были показаны одни декорации, сменявшиеся под музыку. Это непривычное зрелище, названное художником «музыкой для глаз» [12], привело зрителей в восторг. В отличие от Екатерины наследник престола Павел, надежный вкусом, художественным чутьем, любивший музыку и театр, распознал в Гонзаге крупного мастера и сразу приблизил его к себе.

Описание одного из первых оформленных Гонзагой спектаклей в Гатчине – оперы П. Анфосси «Зенобия в Пальмире» – сохранилось у С. Понятовского: «Декоратор Гонзага превзошел самого себя: в этом роде живописи он может похвастаться одним из превосходнейших художников на свете. На маленьком театре, где первые люди сидят у самого оркестра, оптическое действие, производимое искусством его, есть точное очарование. Например, на занавесе нарисован храм, который будучи видим вблизи, не более как на расстоянии шести шагов, кажется совершенно отделившимся. Декорация леса могла бы спорить в совершенстве с картиною Брейгеля... Луч солнца, ударяющего сквозь узкое окно тюрьмы, обманывал зрение... Уверяют, что в Италии нет ни одного декоратора, который превосходил бы Гонзагу в искусстве...» [13].

После первых же постановок в Петербурге Гонзага стал знаменитым и вскоре был избран Почетным вольным общником Российской Академии художеств (1794).

Известный русский актер С. Н. Сандунов делился своими впечатлениями с графом Н. П. Шереметевым об оформлении Гонзага: «Недавно к театру нашему в службу принят славный декоратор Гонзага, который своим чрезвычайным искусством удивил весь город и первый раз написанные им декорации принудили публику забыть об играемом на этот раз спектакле, заставив всех восхищаться его кистью и разумом, ибо сколь он силен в оптике и колерах, столь же велик и в композиции» [14].

Гонзага возглавил декорационную часть петербургских театров. Он работал на нескольких сценических площадках: Большого Каменноостровского публичного театра и придворных театров в Гатчине, Павловске и Петербурге. Ему вверили руководство оформлением постановок итальянской, французской, немецкой трупп, игравших в северной столице. Круг его обязанностей был очень широк: мастер писал

новые декорации, отвечал за реставрацию старых. Помимо этого он оформлял придворные празднества, придумывал проекты фейерверков для Павловска, Гатчины, Таврического дворца. В это время Гонзага работал и в Москве, оформляя спектакли в театре М. Е. Медокса и крепостном театре графа Н. П. Шереметева. И в дальнейшем он неоднократно выезжал в Москву, сначала один, а потом и с сыном Паоло, для подготовки торжеств по поводу вступления на престол Павла I, Александра I, Николая I.

В 1801 г. в Петербурге появился Дидло. В периодической печати тех лет отмечалось, что Гонзага участвовал в оформлении всех его балетов. На самом деле все было по-иному. Властно диктовавший свои требования всем участникам постановок, Дидло, будучи хорошим рисовальщиком, стал навязывать свое видение декораций Гонзаге. Тот, не умея приспосабливаться к обстоятельствам, твердо отстаивал свою профессиональную позицию. Обсуждая план постановки балета «Аполлон и Дафна», которым Дидло предстояло дебютировать на русской сцене, мастера поссорились и никогда больше вместе не работали [15].

После гибели Павла I положение мастера ухудшилось. В 1802 г. в Россию был приглашен декоратор из Италии Доменико Корсини. Театральные чиновники вознамерились заменить Гонзагу на Корсини, содержание которого обходилось казне намного дешевле. Театральные интриги дошли и до Александра I. Он заступился за Гонзагу под влиянием матери, императрицы Марии Федоровны, высоко ценившей искусство художника.

В 1805 г. Гонзага был командирован в Москву для приведения в порядок декорационной и постановочной частей, находившихся в запущенном состоянии. Здесь Гонзага пишет новые декорации, переписывает старые, работает с театральным машинистом. Зрители высоко оценили художественные качества нового оформления. «Московский курьер» сообщал: «Гонзага украсил оперы новыми декорациями, старые были переправлены. Публика, влюбленная в разнообразность, начала чаще посещать оные, ободренные актеры стали играть успешнее» [16].

Усилиями Гонзага декорационная и постановочная части как в Петербурге, так и в Москве столь преобразились, что вскоре были сыграны первые волшебные оперы – «Русалка», «Князь-невидимка» и «Илья-богатырь», требовавшие особых сценических эффектов. Благодаря зрелищности они стали модными и популярными, хотя представители художественных кругов относились к ним критически. О «Русалке» с иронией вспоминал Пушкин в «Евгении

[12] Сыркина 1974. С. 89.

[13] Цит. по: Гозентуд 1959. С. 250.

[14] Там же.

[15] Один из самых серьезных и глубоких исследователей русского театра А. Г. Мовшенсон опубликовал интересные данные; на их основании выясняется причина, по которой эти два великих художника, Гонзага и Дидло, не работали вместе. Ссора произошла во время обсуждения деталей оформления балета «Аполлон и Дафна». Дидло так рассказывал о конфликте: «Вот змей-питон, которого, чтоб меня раздосадовать, обращаясь со мной, как с осленком, прославленный Гонзага предложил мне для моего балета "Аполлон и Дафна"». Эскиз Гонзага не устраивал Дидло, так что он тут же нарисовал другой. На рисунке карандашом изображено крылатое чудовище. Вверху надпись Дидло: «А вот это, в ответ ему, я мгновенно набросал в его присутствии. Он разинул рот». Работая долгие годы в одном и том же театре, Гонзага и Дидло не участвовали вместе в создании оформления. Исключением стал балет «Амур и Психея» – парадный торжественный спектакль. В нем Гонзага участвовал по особому распоряжению Дирекции (Слонимский 1958. С. 247).

[16] Сыркина 1974. С. 75.



827

Онегине», ее резко критиковал Державин: «Вкус здесь – на шуточные оперы, которые украшены волшебными декорациями и утешает более глаза и музыкою слух, нежели ум» [17].

Вслед за «Русалкой» был поставлен «Князь-невидимка», отличавшийся необычной пышностью и роскошью оформления. Известный литератор и театрал С. П. Жихарев делился своими впечатлениями: «Великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов, внезапность переодеваний изумительны... В первый раз в жизни мне удалось видеть такой диковинный богатый спектакль, в котором чего хочешь, того и просишь. Декорации большей части кисти Корсини и Гонзага. Это – настоящие чародеи, машинист не отстал от них... видите вы слона, который ходит по сцене, как живой, поворачивает глазами и действует хоботом...» [18].

В 1806 г. состоялась премьера оперы «Илья-богатырь» с текстом И. А. Крылова, который окрасил спектакль народным юмором и дал ярко выписанные характеры. Именно в этой постановке Гонзага встретился с темой древней Руси, так интересо-

вавшей художника. К спектаклю можно отнести один из его рисунков, изображающий фантастический древнерусский город с деревянным дворцом [19]. Таким Гонзага представлял себе двор черниговского князя Владислава. Художнику, привыкшему рисовать европейскую архитектуру, которую он видел и знал, в этой декорации пришлось фантазировать.

В 1810-е гг. мастер не часто писал новые декорации, его повседневный труд заключался в основном в поновлении и реставрации быстро ветшающих сценических полотен и многократном повторении по поручению дирекции театров старых сюжетов (например, декорации к опере «Сандрильона» он переписывал в 1814, 1815, 1821 гг. [20]). После пожара 1811 г., уничтожившего здание Большого Каменного театра в Петербурге, Гонзаге с помощниками пришлось восстанавливать весь набор сценического оформления. Рутинность этой деятельности привела к тому, что Гонзага, не колеблясь, принял предложение вдовствующей императрицы Марии Федоровны работать в Павловске, где она поселилась после гибели ценного супруга.

[17] Цит. по: Гозентуд 1959. С. 283.

[18] Жихарев 1955. С. 518.

[19] Эскиз Гонзага (хранится в ГМЗ «Павловск») совпадает с ремаркой первого явления оперы: «С левой стороны выходит часть дворца с богатым крыльцом, устланном коврами. На нем приготовлено место под великолепным балдахином» (цит. по: Сыркина 1974. С. 73).

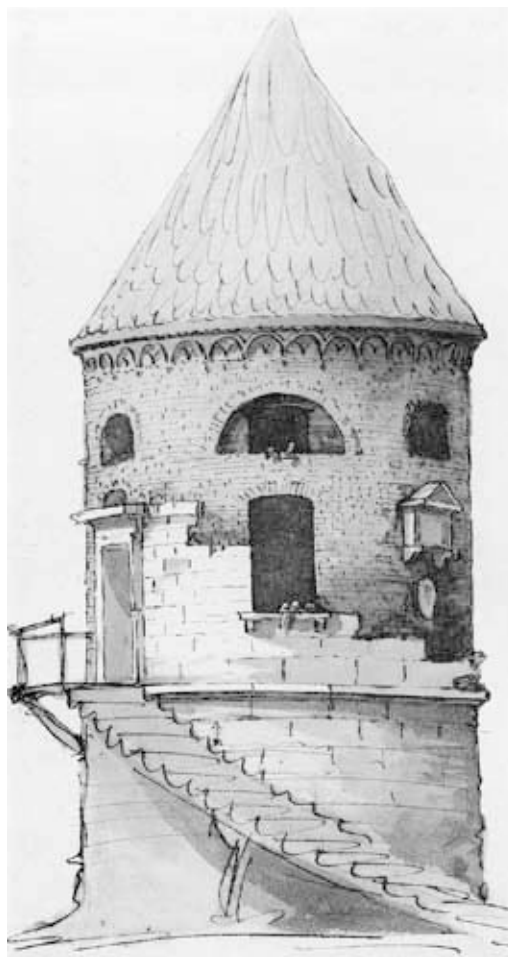
[20] Сыркина 1974. С. 257, 258.

Еще в бытность Павла наследником художник бывал здесь, ставил спектакли, создавал декоративное оформление беседок и павильонов. Павловск оказался для Гонзаги идеальной художественной средой, а проведенные здесь годы были плодотворными. Современники упрекали художника за привязанность к загородной царской резиденции, считая, что это вредит его основной профессии театрального декоратора. Однако Павловск давал Гонзаге творческую свободу, душевное спокойствие, возможность творить не спеша, черпая вдохновение и художественные идеи в его архитектурном ансамбле и неповторимой природе. Позже, в 1826 г., Гонзага признавался: «Если бы я не проводил летние месяцы в Павловске, я наверно не выдержал бы тягот работы в мастерской театрального декоратора во время прошлого царствования» [21].

Творческая атмосфера, царившая в Павловске, где бывали лучшие представители русской художественной культуры, также вдохновляла Гонзагу. Он с искренним желанием брался за все, что ему поручали, в том числе оформлял павильоны парка, где широко использовал приемы иллюзорной живописи, выработанные им в театральной декорации.

Сначала он расписал старую мельницу Пиль-башню, построенную по проекту В. Бренны. Художнику важно было придать постройке характер руины: он покрыл стены мельницы живописью, имитирующей следы разрушений. Роспись была иллюзорной, сдержанной в цвете, почти монохромной [22].

Позже им были созданы потрясшие современников росписи соединительной галереи между центральной частью дворца и северным боковым флигелем, где на втором этаже располагалась спроектированная в 1822 г. Росси дворцовая библиотека. Со стороны реки Славянки эту галерею украшала колоннада ионического ордера. Между ее реальными пилястрами Гонзага написал полуциркульные арки, за которыми раскрывались уходящие в глубину величественные залы. На наружной стене – семь фресок: на центральной художник изобразил торжественный зал с балюстрадой, слева и справа от нее – перекрытые крестовыми сводами галереи, на обрамляющих фресках – галереи, украшенные скульптурой. Воссозданные Гонзагой архитектурные элементы и скульптура казались объемными и рельефными благодаря тому, что из написанных им окон будто лился свет, а тени в проемах арок и ниш были легкими и живыми. Перспективные росписи Гонзаги, создающие зрительную иллюзию, совершенно по-новому организовали пространство архитектурного ансамбля Павловска [23].



828

828 П. Г. Гонзага. Пиль-башня. Проект росписи стен. 1798. Бумага, акварель, тушь, перо. ГМЗ «Павловск»

Однако самым важным делом Гонзаги в Павловске стало обустройство парка: он завершил начатое Ч. Камероном и Бренной его оформление. На долю мастера выпала, может быть, самая сложная задача – освоить и художественно преобразовать огромный массив дикого леса, раскинувшегося на многие версты. Декоратор разработал план создания новых участков парка. Прекрасное знание законов организации сценического пространства помогло ему и в этой работе. Павловский парк, по замыслу Гонзаги, должен был предстать чередой пейзажных картин, которые раскрывались, сменяя друг друга по законам сцены. Опытный художник, он искусно владел секретами зрелищных эффектов.

Территория дикого леса, которую Гонзаге надлежало освоить, уподоблялась сценическому пространству. Художник заранее знал, как будет выглядеть тот или иной участок. Из воспоминаний современников известно, что каждое утро мастер в сопровождении помощников шел по лесу, помечая белой краской те деревья, которые он хотел сохранить, и черной – подлежащие вырубке. Себя Гонзага шутливо называл хирургом-оператором.

[21] Из письма Гонзаги Г. И. Вилламову от 3 окт. 1826 г. Цит. по: Сыркина 1974. С. 214.

[22] Эфрос 1979. С. 108, 109.

[23] Шварц 1980. С. 42.

Один из самых поэтичных участков Павловского парка, над созданием которого Гонзага работал с 1803 по 1828 гг., назывался «Белая береза» [24]. В 1814 г. именно здесь и на прилегающем Парадном поле с Розовым павильоном состоялось оформленное художником грандиозное представление, посвященное встрече вернувшихся из Парижа войск гвардии. В короткий срок к павильону пристроили зал для танцев, который расписали Гонзага и Антонио Бруни.

Представление шло на фоне декорации Гонзаги. Артисты исполняли интермедии – сцены народного ликования: дети играли, плясали, радуясь возвращению своих отцов; жены воинов благословляли и поздравляли императора-освободителя; отцы и матери воссылали молитвы за монарха и детей воинов. Гвардейские отряды проходили мимо русских городов, деревень и садов, написанных Гонзагой. Художник использовал деревья и кусты как кулисы, к которым он представлял закрепленные на рамах холсты с сельскими видами.

С. Н. Глинка, издатель «Русского вестника», вспоминал: «Я прошел за Розовый павильон и увидел прекрасную деревню с церковью, господским домом и сельским трактиром. Я видел высокие крестьянские избы, видел светлицы с теремами и расписными окнами, видел между ними плетни и заборы, за которыми зеленеют гряды и садики. В разных местах показываются кучи соломы, скирды сена и проч. и проч. – только людей что-то не видно было; может быть, думал я, они на работе!.. Уверенный в сущности того, что мне представлялось, шел я далее и далее вперед. Но вдруг в глазах моих начало делаться какое-то странное изменение: казалось, что какая-то невидимая завеса спускалась на все предметы и поглощала их от взора. Чем ближе я подходил, тем более исчезало очарование. Все, что видно было выдающимся вперед, поспешно отодвигалось назад, выпуклости исчезали, цветы бледнели, тени редели, оттенки сглаживались – еще несколько шагов, и я увидел натянутый холст, на котором Гонзага нарисовал деревню. Десять раз подходил я к самой декорации и не находил ничего; десять раз отступал несколько сажен назад и видел опять все!.. Наконец я рассорился со своими глазами, голова моя закружилась, и я спешил уйти из сей области очарований и волшебства» [25].

В оформлении праздника в Павловске Гонзага вновь обратился к иллюзорной живописи, так восхитившей Глинку. Пейзаж сельской местности был поэтичным, возвышенно приподнятым и вместе с тем казался достоверным. Эта особенность искусства Гонзаги привлекла к его произведениям внимание А. Г. Венецианова: рассматривая кар-

тину Ф. Гране, он увидел «изображение предметов не подобное или точное только, а живое; не писанные с натуры, а изображавшие самую натуру, увидел то, чем нас очаровал в декорациях великий художник Гонзага» [26]. Венецианову, стремившемуся в эти годы к воплощению гармонии сельской жизни и, несомненно, видевшему декорации в Павловске, запомнился созданный мастером идеальный образ русской деревни.

В Павловске Гонзага работал как театральный декоратор и, оформляя спектакли Воздушного театра, где кулисами, падурами, стенами служили зеленые насаждения.

К концу 1810-х гг. художник постепенно отходит от декорационной практики. По его эскизам пишут его помощники, но чаще всего сын Паоло, не унаследовавший от отца его таланта. Гонзага же мечтает о должности архитектора. Убежденный в том, что его глубокие знания зодчества различных периодов – достаточное основание для этого, он просит Г. И. Вилламова, управляющего делами императрицы Марии Федоровны, помочь ему получить искомую должность [27], а затем обращается непосредственно к Александру I с просьбой занять место покойного Камерона, но получает отказ.

В это трудное для мастера время ему на помощь пришел князь Н. Б. Юсупов, прекрасно знавший европейский театр и, несомненно, видевший оформленные Гонзагой спектакли. В 1810 г. Юсупов приобрел подмосковное Архангельское и начал преобразовывать свою новую резиденцию, стремясь превратить ее в храм искусства. Юсуповым были собраны шедевры живописи и скульптуры лучших европейских мастеров, в Архангельском бывали художники, музыканты, поэты, в том числе Пушкин [28].

Юсупов намеревался создать оперную и балетную труппы и построить в Архангельском театральное здание. За архитектурным проектом театра князь обратился к Гонзаге, и в 1817 г. тот представил первый проект театра. Эти рисунки мастера «являются прежде всего творением художника, а уж потом архитектора... План и разрез представляют одноэтажное здание, прямоугольное в плане. Овальная форма зрительного зала свидетельствует о профессиональных знаниях Гонзаги в области современных теорий строительства театральных зданий. Зал вмещал семнадцать одноярусных лож и поднимающийся к ним от оркестровой ямы амфитеатр. Сценическое пространство с невысокими полуциркульными окнами со стороны занимало чуть больше половины всего здания и имело пять планов кулис, не считая задника» [29]. Первоначальный проект Гонзаги не был принят князем Юсуповым и подвергся переделке.

[24] Зеленова 1955. С. 113.

[25] Глинка 1815/1. С. 26–28.

[26] Эрст 1915.

[27] Г. И. Вилламов – чиновник Коллегии Министерства иностранных дел, с 1801 г. управляющий делами при императрице Марии Федоровне.

[28] Юсупов 2002. С. 16.

[29] Краснобаева 2001. С. XX.

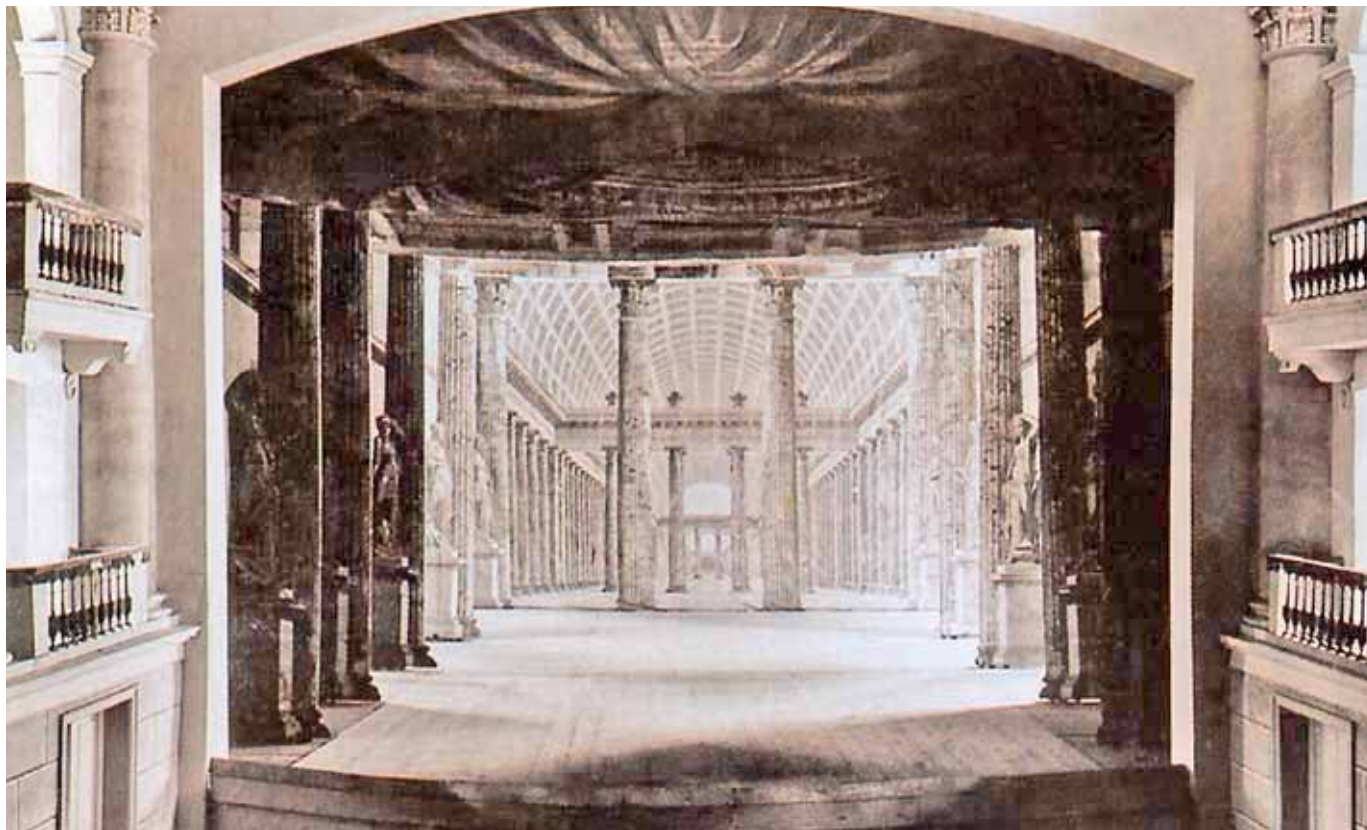
Строительство театра завершилось в 1818 г., и поначалу он использовался для демонстрации одних только декораций художника, без сценического действия, без актеров. Мастер создал ансамбль из десяти перемен. Они предназначались для нескольких представлений, объединенных в сюжетные серии. Большинство декораций не сохранилось, уцелели лишь «Таверна», «Тюрьма», «Мраморная галерея» и «Римский храм», а также занавес.

«Таверна» состояла из задника, шести кулис и двух падуг. Писанные кулисы, натянутые на холсты, служили стенами таверны, справа находилась небольшая лестница, веду-

основного коричнево-охристого тона. Живописная декорация воспринималась из зрительного зала как строенный павильон.

Яркий зрелищный эффект создавало оформление «Мраморной галереи». Написанные на кулисах зеленовато-малахитовые колонны с расставленной между ними скульптурой уходили вдаль, сливаясь с колоннадой на заднике. Прием перспективной живописи Гонзага создавал впечатление далеко простирающегося колонного зала, завершающегося коробовым сводом. Удивительная гармония этих величественных колоннад, выверен и точен их ритм и расположение на сценической площадке, по мере их удаления

829 Зрительный зал театра в Архангельском. На сцене декорация П. Г. Гонзага «Мраморная галерея». Фотография 1920-х гг. ГМУ «Архангельское»



829

щая на антресоли. Расписанные падуги создавали иллюзию дощатого потолка. На заднике – стена с небольшим окном. Таверна выполнена художником в глухих коричнево-охристых тонах. Из сумрачного фона вырисовываются скудные детали: лавка и стол с глиняной утварью, слева – темный массив шкафа с уютно пристроившимся котом, поблескивающим из тьмы глазами, – все это передано с живописной иллюзорностью. Короткими сильными движениями кисти в два-три мазка мастер выписывает, словно лепит, форму предметов: они приобретают объемность благодаря сильным пробелам, которые художник накладывает поверх

слегка приглушен цвет. Высокий коробовый свод с бледно-розовыми кессонами осеняет зал, давая его архитектуре свободное дыхание. Зрители ощущали приподнятое величие сценической архитектуры, ее строгую простоту и гармоническую ясность. При создании этой картины в воображении мастера, вероятно, возникал павловский Греческий зал с его малахитово-зелеными колоннами.

В композиции «Римский храм» перед зрителями представал любимый мотив, часто встречающийся в рисунках Гонзага. На сцене – колоннада коринфского ордера, арлекин воссоздавал кессонированный свод. Сами колонны прорисованы легким конту-

ром в светлой бело-розовой гамме с вкраплениями золотистого цвета. Художник накладывает цвет тонко, деликатно, сохраняя тональность колористической гаммы, легкость нежных, насыщенных светом и воздухом оттенков. Декорация «Ротонда» воспринималась как одушевленная и поэтичная.

Театр Гонзага был открыт 8 июня 1818 г., однако сам художник не смог приехать в Архангельское. На открытии присутствовали высокие гости: Александр I и прусский король Фридрих Вильгельм со свитами. Под музыку начался показ декораций. На высоких персон это не произвело никакого впечатления. Одна из приглашенных, графиня Разумовская, вспоминала: «Вечер был превосходный, но праздник самый плачевный... После получасовой прогулки подъезжаем к театру. Все ожидают сюрприз и точно сюрприз был полный. Переменяли три раза декорацию, и весь спектакль готов. Все закусили себе губы, начиная с государя. В продолжение всего вечера была страшная несуета. Августейшие гости не знали решительно, что им делать и куда деваться» [30].

Лишь в 1827 году Гонзага был удостоен звания архитектора 8-го класса и получил должность архитектора Императорских театров [31]. Ему было поручено наблюдение за написанием театральных декораций, но вскоре (в 1828 г.) художник был уволен. Однако известно, что еще в 1831-м, в год своей кончины [32], в Петербурге декоратор переписывал завесы для «Храма Солнца» и «Фингала».

Пьетро Гонзага оформлял основной репертуар первых десятилетий XIX в., на характере которого сказались сложные соотношения направлений в театральном искусстве. С одной стороны, на сцене ставились оперы В. А. Моцарта, А. Сальери, балеты Ш. Ле Пика, И. Вальберха и классицистические произведения В. А. Озерова. В декорациях Гонзага шли его трагедии «Эдип в Афинах» (1804), «Фингал» (1805), «Димитрий Донской» (1807) – героические монументальные зрелища, вызывавшие к патриотическим чувствам, воспевавшие воинский подвиг. С другой – художнику пришлось писать декорации и к спектаклям с наивной литературной основой и множеством грубоватых сценических эффектов.

Гонзага работал очень быстро, используя свой богатый европейский опыт. Он создавал живописные декорации, многоплановые композиции в четыре-пять пар кулис, роскошные занавесы, используя хорошее полотно, загрунтованное мелом, глазет, серебро. Черными чернилами он наносил легкий точный рисунок и по нему широко писал промасленными клеевыми красками в свойственной ему импровизаци-

онной манере. Над колоритом художник работал очень внимательно, тонко подбирая гармоничные цветовые сочетания и придавая цвету легкость, напоенность светом и воздухом.

Гонзага работал над декорациями на разостланном на полу холсте, и в технике не картинной живописи, а скорее наброска, используя нередко налив красок и растушевывая их толстой кистью или даже ногой, что при искусном освещении давало нужный эффект.

Гонзага боготворил архитектуру, считая, что она способна передать в спектакле все эмоции и чувства человека. Поэтому большая часть его сценических композиций содержит архитектурные мотивы. На сцене Гонзага действовал как профессиональный архитектор, ибо его познания в этой области были глубоки и многообразны. Художник покорила Петербург своими декорациями, заставил зрителей понять и полюбить архитектуру на сцене. Декорации Гонзага отличали правдоподобие архитектурного зрительного образа и вместе с тем возвышенная приподнятость, что придавало им неповторимое звучание. Как истинный классицист, он тяготел к разумной соразмерности, стремясь согласовать эмоции и здравый смысл. В сценических композициях художника архитектура представала как большое искусство; его декорации обогащали, просвещали зрителей, прививали им вкус к прекрасному.

Гонзага знакомил зрителей с зодчеством разных эпох и стран. Большой интерес представляют рисунки, в которых он воссоздал архитектуру древнего Египта. Наиболее сценически законченным является эскиз, изображающий вид на пирамиду и гробницы сквозь галерею со сводами [33]. В этом рисунке, исполненном в черной туши, выявилась удивительная способность Гонзага организовывать сценическое пространство. По диагонали сцены мастер разворачивает галерею; чуть поодаль, на фоне узкой улицы, грузным массивом осела пирамида; в правой кулисе высится мощная фантастическая колонна с фигурой слона внизу. Гонзага обыгрывает игру теней, их подвижный ритм и различную цветовую тональность, накладывая пятна черной туши, варьируя различные оттенки черного. Чтобы усилить впечатление, создать еще больший зрелищный эффект, Гонзага прибегает к чисто постановочному приему: погружает галерею в полутьму и дает резкий прорыв к свету в глубине сцены, где высится пирамида.

В решении декорации объединены все приемы мастера: умение сценически выразительно организовать композицию, встроить в нее архитектуру, тонко использовать эффекты светотени. Таков эскиз из собрания Музея архитектуры им. А. В. Щусева [34],

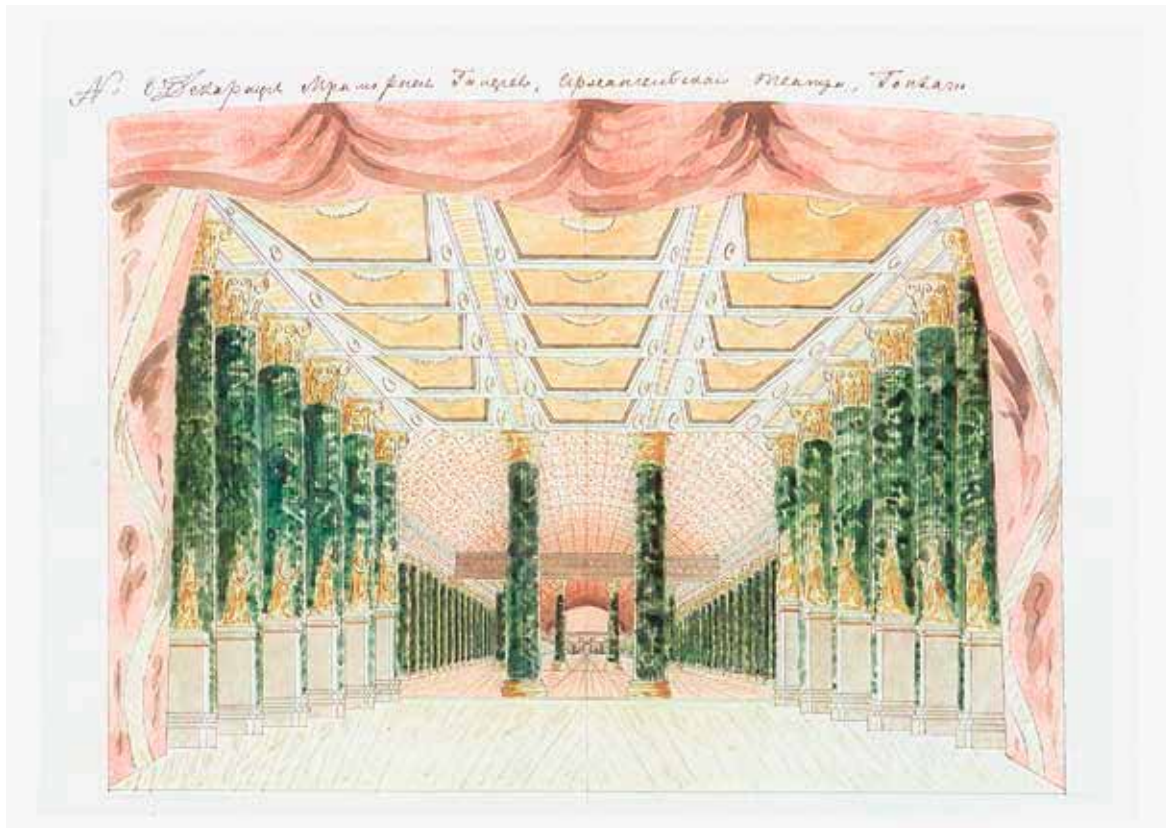
[30] Пыляев 1891. С. 280.

[31] Получив звание архитектора, Гонзага, наряду с А. Брюлловым, О. Монферраном, К. Росси, К. А. Тоном, принял участие в конкурсе на строительство здания музыкального театра; однако ни один из проектов Гонзага не был принят (Сыркина 1974. С. 85).

[32] Гонзага скончался от холеры и был похоронен в Петербурге на Волковом кладбище.

[33] Эскиз из собрания ГЭ. Бумага, тушь, перо.

[34] Эскиз из собрания ГНИМА им. А. В. Щусева. Бумага, тушь, перо.



830

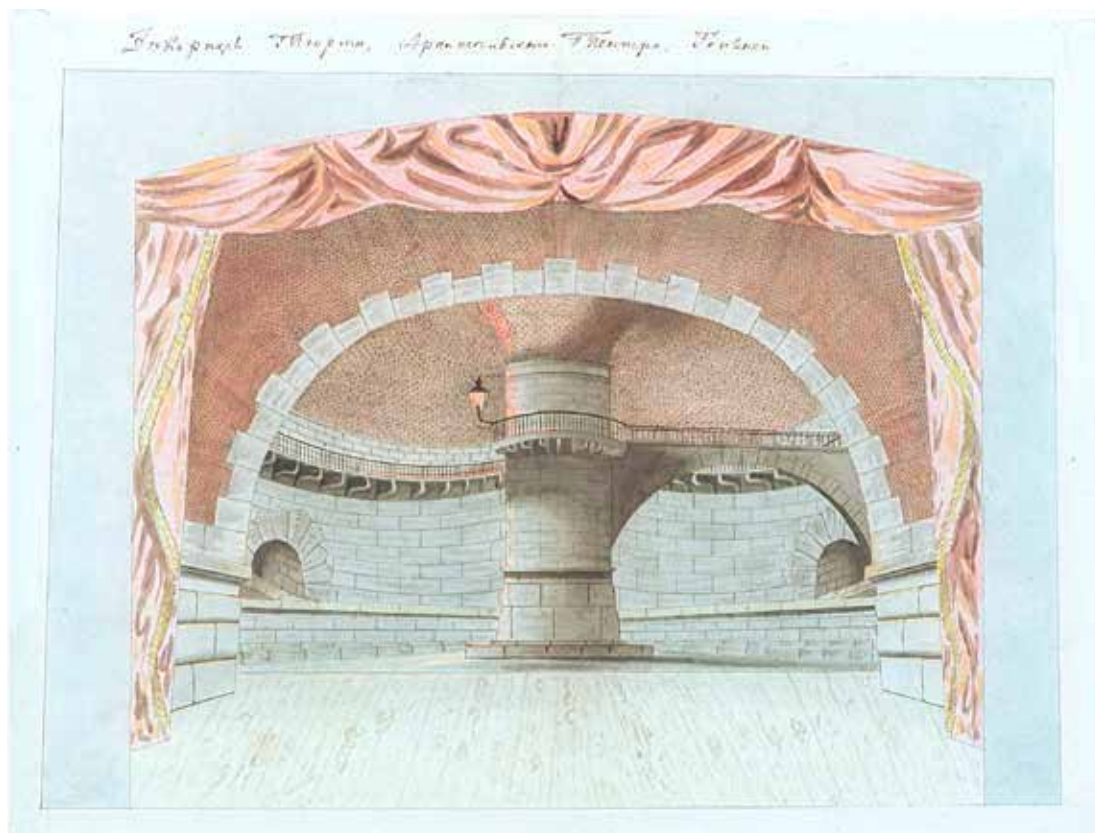
где художник изобразил портал с пилонами (фрагмент правой кулисы), контурно, скользящим рисунком и лишь кое-где легкой кистью, обозначив глади стен, оттенив проемы у входа теплым коричневым тоном сепии. Скульптурные головы сфинксов он словно вылепливает кистью. В этом эскизе, казалось бы, таком простом, Гонзаге удалось передать монументальность архитектуры древнего Египта, ее величие, простоту и загадочность. Его «египетские» рисунки могли служить основой для декораций к опере В. А. Моцарта «Волшебная флейта».

В своей сценической практике Гонзага много внимания уделял сюжетам с классической архитектурой. Мастер был уверен в том, что архитектура Рима богаче, пластически выразительнее, нежели греческая. Он часто бывал в Риме, изучал город: триумфальные арки, Колизей, развалины Форума, ансамбли площадей, ренессансные и барочные дворцы. Однако Гонзага больше тяготел к гармоничным ренессансным пропорциям, чем к барочной роскоши. Художник внимательно изучал ватиканские росписи Рафаэля, постигал архитектурное наследие А. Палладио.

В эскизах Гонзаги в разнообразных вариантах предстают пантеоны, ротонды, греческие храмы, круглые залы с классической колоннадой, используемые для различных постановок.

Среди многочисленных рисунков Гонзаги выделяется эскиз внутреннего вида Пантеона из собрания Эрмитажа [35]. Сквозь затененное обрамление кулис открывается вид на Пантеон. В двух ярусах сценической композиции помещена колоннада ионического ордера. Рассматривая эскиз, можно предположить, что мастер рисовал колонны, не пользуясь линейкой. Но Гонзага всегда все точно рассчитывал и в эскизах и на сцене. Он вычерчивал колонны, а затем проходил по их контурам свободной линией пера. Мастер передает мерный величественный ритм колонн со стоящими между ними саркофагами, накладывает черной тушью глубокие тени, создающие эффект объемности и естественного освещения. В декорации Гонзаги деталей не много. В левой части сценической площадки на фоне обелиска высится скульптурная группа – всадник на коне. Быстрыми короткими росчерками пера художник намечает фигуры, усиливая впечатление от их массивности короткими сильными штрихами пера и легкой прокладкой теней. В манере Гонзаги, в разнообразии его точных штрихов и напряженно упругом ритме самого рисунка ощущается сила темперамента художника. В архитектурном образе царит гармония, пластическая ясность. Огромный интерьер Пантеона восприни-

[35] Эскиз из собрания ГЭ.
Бумага, тушь, перо.



831

мался зрителем в его естественной и возвышенной сути.

Яркое решение предложил художник в оформлении балета «Орфей». Спектакль был поставлен сначала в Италии, позже повторен в Петербурге в 1795 г. Особенно сильное впечатление производит сцена ада: зловещее царство теней и ужасов, где томятся грешники. На эскизе этой декорации [36] сплошной заливкой черной туши Гонзага дает мрачное обрамление сценической картины, в центре которой черный столб с фигурами мучающихся грешников. Художник строит свое решение на контрасте темного переднего плана и возникающей чуть поодаль светлой галереи. Взор зрителя не может оторваться от этого сооружения с трехъярусной круглой аркадой с пролетами, в очертаниях которого Гонзага сценически выразительно обыграл архитектуру Колизея. Фигуры демонов, помещенные в пролетах, художник изображает почти небрежно, беглым мазком. Мастер рисует импульсивно, с какой-то неистовой силой и страстью набрасывает детали, создавая атмосферу фатального ужаса.

Важное место в наследии Гонзаги занимают виды Петербурга – города, потрясшего художника. Он помещает их на театральных занавесах. Около 1800 г. Гонзага создал эскиз «Вид на Эрмитажный театр». Мастер рисо-

вал театр не со стороны Зимней Канавки, а с Невы [37], вдоль набережной которой в боковой перспективе уходят в глубину часть здания Зимнего дворца, соединенного галереей-переходом с Эрмитажным театром Дж. Кваренги, арка моста через Зимнюю Канавку, простирающиеся вдаль сооружения. Густые глубокие тени лежат в пролетах арок, в нишах окон. Видны темные силуэты корабля и лодки на Неве, хмурое небо с беспокойно мчащимися облаками, дым из труб, рвущийся на ветру. Художник тонко почувствовал и передал в эскизе настроение, тревожную атмосферу ночи и величавую торжественность архитектуры Петербурга.

Изучение творчества Гонзаги затруднено тем, что сохранилось очень мало законченных эскизов мастера к определенным постановкам. В основном это беглые наброски, кроки, рисунки типовых декораций, архитектурные сюжеты, в которых прослеживаются направления творческих поисков художника. Гонзага привез с собой из Италии множество театральных рисунков, относящихся к разным периодам его творчества. Ныне они хранятся в собраниях Эрмитажа, Русского музея, Театрального музея имени А. А. Бахрушина и др. Художник редко датировал и почти не подписывал свои эскизы, многие из которых использовались им в постановках на русской сцене. Наследие

[36] Эскиз из собрания ГЭ. Бумага, тушь, перо.

[37] Эскиз из собрания ГЭ. Бумага, тушь, перо.

Гонзаги имеет и самостоятельное графическое значение, ибо он был великолепным рисовальщиком и работал в различных техниках.

Уже в первое десятилетие нового века в русскую культуру начинают проникать романтические веяния, нашедшие отражение и в оформлении спектаклей. Теперь декорации, более непосредственно обращенные к чувственному восприятию зрителя, призваны не столько пробуждать гармонически просветленные чувства, сколько вызывать прилив бурных эмоций и романтических настроений. Так, об оформлении Гонзаги трагедии Озерова «Эдип в Афинах», поставленной в Петербурге, критик Н. И. Бутырский писал, что декорация не просто тешила взор, она занимала «самое сердце, рождая в нем какие-то мрачные предчувствия» [38].

Одна из картин балета Дидло «Амур и Психея» изображала унылую бесплодную местность: «Психея в разодранной одежде прикована цепями к крутой скале; она содрогается при виде пропастей, окружающих ее» [39]. Во втором действии оперы Кавоса «Илья-богатырь» на сцене высились «развалины, заросшие дичью» и «остатки древних гробниц» [40]. Сохранилась гравюра А. М. Шелковникова с эскиза декорации Корсини к этому действию: обломки колонн и саркофагов на переднем плане, темные силуэты наклонившихся елей окружают строгий архитектурный ансамбль, в облачном небе проглядывает луна. Величественная архитектурная композиция, выполненная в традиционной классицистической манере, полна загадочности, мрачноватой таинственности. Однако романтические элементы в декорациях тех лет все же эпизодичны, зачастую они носят внешний характер и относятся скорее к отдельным мотивам, нежели к общей трактовке зрительного образа.

В 1820-е гг. – время, когда на сцену хлынул поток романтической литературы, приспособленной для театра, – романтизм формируется как ведущее направление в русской культуре. Переделки и инсценировки произведений Скотта и Байрона, драм Шиллера и Шекспира, поэм Жуковского и Пушкина, а также модные мелодрамы западноевропейских авторов составляли обширный репертуар драматической сцены. В эти годы Дидло, обратившись к ярко романтическим сюжетам, создает свои лучшие балеты.

Напряженная конфликтность сюжета, столкновение противоборствующих страстей, высокого и низменного, добра и зла характеризуют романтические постановки тех лет. Все это требовало новой системы актерской игры, выработки новых принципов оформления спектаклей. Исполни-

тельное искусство, порывая с рационалистическими канонами классицизма, стремилось самыми яркими красками передать борьбу чувств, накал страстей. Декорации также начинают активно участвовать в создании романтического спектакля.

На сцене возникают мрачные средневековые замки, озаренные бледным светом луны, полуразрушенные хижины – приют несчастных изгнанников, грозно нависающие уступы скал со стремительными горными потоками и т. д. Вспыхивают пожары, сверкают молнии, бушуют грозы, разверзаются гробницы – подобные сценические эффекты используются теперь очень широко.

И все же в третьем десятилетии XIX в. романтизм еще не полностью завоевал театрально-декорационную живопись. Нередко в оформлении тех лет романтические образы сосуществовали с классицистическими, что проявлялось в спектаклях Гонзаги.

В этот переходный период ведущим художником русской сцены становится итальянец Антонио Каноппи (1774–1832). Он приехал в Россию около 1805 г., некоторое время жил в Москве, а затем стал работать в Петербурге. В 1813 г. Каноппи получил звание «назначенного» от Академии художеств, а в 1815 г. вступил в штат декораторов санкт-петербургских театров [41].

Подобно своему предшественнику Гонзаге, Каноппи, также отличавшийся широтой и универсализмом профессиональных знаний [42], считал архитектуру главным элементом в искусстве театрального декоратора.

До наших дней дошло сравнительно немного его театральных эскизов, выполненных тушью и пером. Те, что созданы в 1820-е гг., неоднородны: некоторые из них еще тяготеют к классицизму, другие носят ярко романтическую окраску.

В эскизе художника к балету «Месть и торжество Амура» (1828) как бы воскресает один из анакреонтических спектаклей Дидло начала столетия. В тени густых деревьев – богиня в окружении граций [43], полог-шатер осеняет ее трон и мягкой драпировкой перебрасывается к деревьям правых кулис, где прозрачные струи фонтана омыают пьедестал со скульптурой. На заднике в нежных тающих очертаниях проступает грациозный храм-ротонда в окружении деревьев и водной глади. Плавно сменяются, совсем как в пейзажных панно С. Ф. Щедрина, растянутые по горизонтали пространственные планы, объединенные равной светотенью. Мягко ложатся пятна туши, лишь кое-где коротким росчерком пера художник акцентирует форму предметов. Вся декорация проникнута светлой гармонией [44].

[38] Родина 1961. С. 120.

[39] Гозенпуд 1959. С. 479.

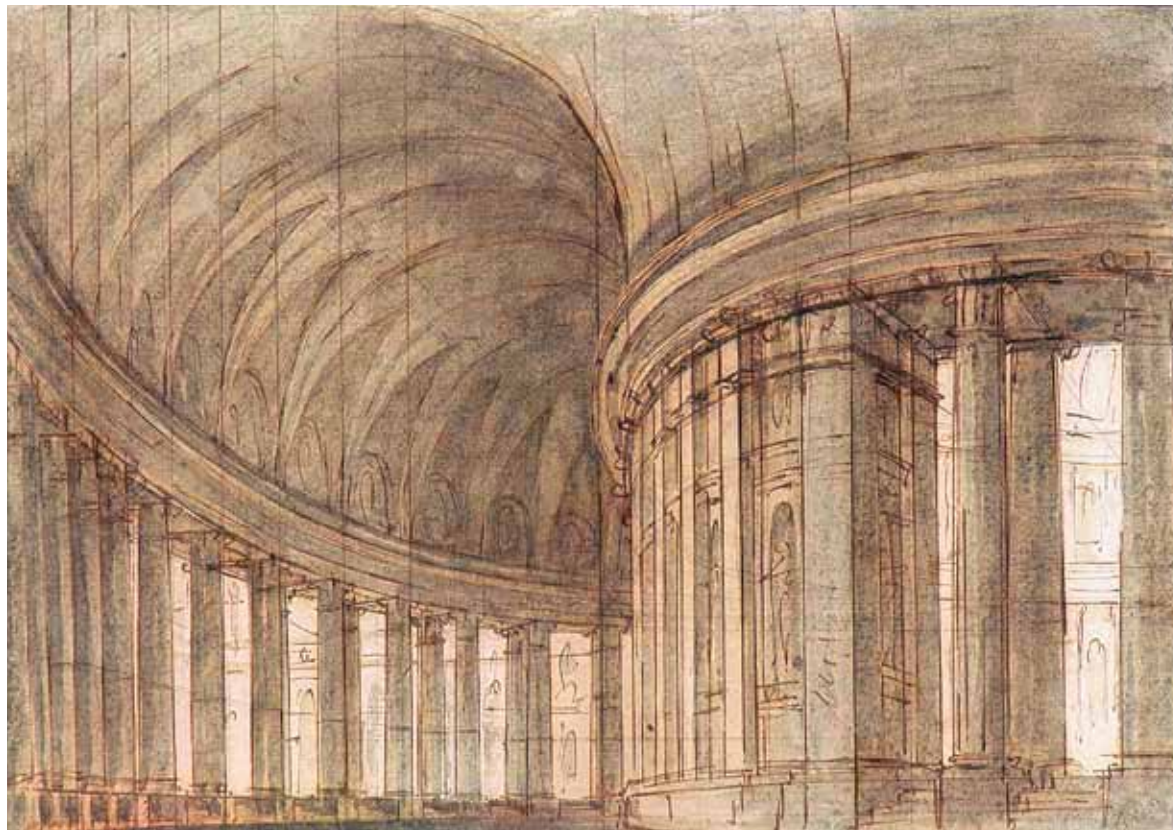
[40] Илья-богатырь 1807. С. 41.

[41] Биография А. Каноппи, написанная Н. В. Кукольниковым, была помещена в «Художественной газете» за 1837 г. № 21, ноябрь. С. 351–354.

[42] Каноппи принадлежит трактат по архитектуре, изданный в Санкт-Петербурге в 1830 г. Кроме того, он увлекался скульптурой и был автором многих станковых живописных произведений. Амплуа Каноппи, по определению самого художника, «заключает в себе три рода: архитектуру, фигуры и пейзаж» (контракт Каноппи с Дирекцией Императорских театров в РГИА. Ф. 497. Оп. 97. Д. 1370).

[43] Название и датировка даются на основании записи и эскиза Каноппи, хранящихся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

[44] Декорации Каноппи к балету «Месть и торжество Амура» перекликаются с рисунками Ф. П. Толстого, выполненными в конце 1830-х – начале 1840-х гг. к балетам «Эолова арфа», «Эхо» (ГРМ). Они воссоздают сцены из классицистических мифологических балетов начала XIX столетия.



832

Совсем по-иному трактует Каноппи декорации к итальянской опере «Олимпия» [45], о чем можно судить по эскизу «Храм Дианымстительницы» (ок.1829). Здесь нет больше безмятежного покоя, все пришло в бурное захватывающее движение. Колеблющиеся во тьме языки пламени озаряют храм, в судорожном порыве прижались друг к другу фигуры в античных одеждах. Привычно мягкая манера художника здесь преобразуется: он использует беглый прерывистый штрих, резкую игру светотени, придающие беспокойную напряженность силуэтам. Зрительный образ у Каноппи приобретает ярко романтическую окраску.

Особое место в творчестве мастера занимает оформление мелодрамы В. Дюканжа о жизни беспутного Жоржа Жермани «30 лет, Или жизнь игрока», поставленной в Петербурге в 1828 г. Обуреваемый роковыми страстями герой разоряется, впадает в нищету, совершает убийство и погибает. Весьма характерная для своего времени мелодрама пользовалась колоссальным успехом у зрителей благодаря выдающейся игре В. А. Каратыгина в Петербурге и П. С. Мочалова в Москве.

Сохранился эскиз декорации последнего действия [46]: убогая полуразрушенная хижина, где нашел свое последнее пристанище состарившийся, впавший в отчаяние

игрок; на переднем плане – грубо сколоченный стол, поодаль – потухший очаг; в глубине сцены – жесткое ложе, прикрытое небрежно брошенным пологом. Сквозь огромные, зияющие в кровле дыры заглядывает небо. Вкривь и вкось проложены линии ветхих стропил, с них живописно свисают пучки соломы. Ощущением заброшенности и смутной тревоги веет от этого жилища, где должны произойти роковые события.

Декорация Каноппи не вызывает впечатления прозаической обыденности, а усиливает романтическую атмосферу действия. Художник строит эскиз на резком контрасте светлых пятен окон, зияющих дыр крыши и полумрака, царящего в хижине. Его манера становится импульсивной: свободные мазки туши ложатся произвольно в разных направлениях, скользящие пятна теней окутывают форму, придавая ей трепетное беспокойство. Декорация с ее ярко романтическим звучанием отвечала напряженно-драматическому строю спектакля.

С утверждением романтизма на русской сцене изменяется и театральный костюм. Антикизирующие одежды, широко бытовавшие в начале века в трагедиях и балетах, сохраняются в 1820-е гг. лишь в спектаклях мифологической тематики. Теперь все чаще появляются костюмы, в которых отражаются фольклорные элементы, «местный

[45] ГЭ. Эскизы Каноппи к опере «Олимпия» датированы 1829 г. на основании рапорта зрителя декораций А. Казасси от 8 июня 1829 г., свидетельствующего, что «всю декорацию „Олимпии“ назначено писать одному токмо декоратору Каноппи» (РГИА. Ф. 497. Оп. 97. Д. 4585. Л. 3). [46] ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Каноппи принадлежала в спектакле лишь декорация последнего действия. Все эскизы художника исполнены тушью либо черной акварелью, и остается неизвестным, каков был колорит декораций Каноппи.



833 П. Г. Гонзага. Таверна. Эскиз декорации. ГМУ «Архангельское»

833

колорит». Действия романтических спектаклей протекают в разных диковинных странах. Дидло в своих балетах 1820-х гг. «Кавказский пленник», «Хензи и Тао», «Венгерская хижина» и др. вводит танцы различных народов. В соответствии с этим и в сценической одежде подчеркивались характерные для данной страны или эпохи черты. Так, по просьбе Дидло А. Орловский сделал рисунки с изображением различных типов горцев, которые послужили основой для эскизов костюмов в балете «Кавказский пленник», поставленном хореографом в 1823 г.

В 1830-е годы романтизм прочно утвердился на отечественной сцене. В этот период окончательно складывается романтический репертуар, на котором сформировалось искусство наиболее выдающихся русских актеров. Круг сюжетов романтической декорации становится поистине неисчерпаем: кровавое и мрачное европейское Средневековье, затейливо-нарядная древняя Русь, знойный, полный притягательной экзотичности Восток, таинственные лесные чащи, бушующие морские просторы и многое другое воплощалось на сцене.

Не только романтические веяния, но и технические новшества, привнесенные в театрально-оформительское искусство в первой трети XIX в. и способствовавшие

созданию особых сценических эффектов, во многом изменили образно-эмоциональный строй постановок и их восприятие публикой.

К началу XIX столетия принципы оформления сцены-коробки, на первый взгляд, изменились мало. Однако из всего спектра разнообразнейших возможностей, предоставлявшихся театральной машиной XVIII века, выделилась группа эффектов, с одной стороны, наиболее грандиозных и потрясающих, а с другой – напрямую связанных с разработкой иллюзионистского воспроизведения световых эффектов.

К числу первых принадлежали, прежде всего, «чистые перемены», то есть смена декораций прямо на глазах у зрителей, осуществлявшаяся во время действия с максимальной скоростью, или, как писали очевидцы, «моментально». Так, С. П. Жихарев, посетивший в 1805 году петербургскую постановку оперы К. Кавоса «Князь-невидимка», вспоминал: «Наконец я увидел оперу..., о которой мне прожужжали уши... это ужасная галиматья, перед которою «Русалка» ничего не значит; зато великолепие декораций, быстрота их перемен, пышность костюмов и внезапность переодеваний – изумительны... в первый раз в жизни удалось мне видеть такой диковинный, богатый спектакль, в котором чего хочешь, того просишь.

Декорации большею частью кисти Корсини и Гонзага. Это настоящие чародеи; машинист не отстал от них и удивляет своим искусством: то видите вы слона, который ходит по сцене как живой, поворачивает глазами и действует хоботом, то Личарда..., не двигаясь с места, двенадцать раз сразу превращается в разные виды; то у Цымбалды вырастает сажен в десять рука, и все это делается так быстро и натурально, что не успеешь глазом мигнуть, как превращение и совершилось... Эти шутки... находятся в соединении с такою прелестною живописью и очаровательною музыкой, сверх того оживляются игрою таких талантов...» [47].

Подобные «чистые перемены» декораций были, как правило, обусловлены внутренней логикой разворачивающихся на сцене драматических коллизий: дворцы богов с их обитателями спускались с небес или возникали из земных недр и морских пучин, чтобы покарать злодеев, наградить добродетельных страдальцев, воздать хвалу монарху, ко дню тезоименитства которого был приурочен спектакль, или просто потому, что туда переносилось действие какой-нибудь оперы на мифологический сюжет. Адские полчища, бушующие волны, землетрясения, грозы, пожары и прочие природные катаклизмы, посланные по воле справедливых богов или жестокого рока, обрушивали замки и города, губили корабли и войска героев [48].

Одними из самых совершенных и технически изощренных на протяжении всего XVIII и начала XIX века неизменно оставались театральные эффекты, связанные с солярной или, напротив, инфернальной тематикой. Не случайно в репертуаре Императорских театров на протяжении первой трети XIX века продолжали пользоваться неизменной популярностью спектакли, позволявшие декораторам со всевозможной роскошью представить подобные явления. Особенно славились декорации «Храма Солнца» Гонзаги к драме А. Коцебу «Дева Солнца» (1804), одноименная сцена Каноппи для оперы Моцарта «Волшебная флейта» (1816), сопровождавшаяся изготовленной Карлом Сабатом огненной машиной, «переменяющейся в воду»; грохочущее, пышущее огнем «Царство Плутона» Доменико Корсини к «Большому эротическому пантомимному балету» Дидло и Кавоса «Амур и Психея» (1810), его же виды Аида к опере «Орфей» (1814), «Адские чертоги» Гонзаги к спектаклю «Волшебное зеркало» (1814) [49] и, наконец, декорации Каноппи к героическому балету «Альцеста, или Сошествие Геркулеса в Ад» (1821).

Об устройстве таких сценических превращений можно судить на примере эскиза декорации Гонзаги «Олимп. Пиршество

богов», предназначавшегося, по всей вероятности, для балета «Геркулес». По традиции Олимп был представлен небесной архитектурой. При этом уходящие вдаль колоннады и ротонда «олимпийского дворца» были изображены на натянутых на рамы полотнах, которые подвешивались на металлическом каркасе к подъемам. Они располагались по дуге и менялись перемещением подъемов вручную в зависимости от задачи. Клубящиеся облака перед рампой служили бережком, как бы «отрывающим» от земли сцену. А облака, изобильно спускавшиеся по бокам падути, создавали «границы» небесного царства.

Еще одним потрясающим воображение эффектом переусложненной машинерии, унаследованной театром XIX в. от предшествующего столетия, стала так называемая развальная сборка архитектурной декорации, создававшая иллюзию полного разрушения или восстановления конструкции прямо на глазах у зрителей. Устройство подобного зрелища требовало недюжинных конструкторских способностей от его создателей и высокой точности действий от рабочих сцены, приводивших в движение необходимые механизмы. Благодаря развальной сборке декораций на сцене воспроизводились предписанные либретто и ремарками пожары, разрушения городов, штурмы вражеских крепостей, исчезновения волшебных замков поверженных магов и богов. И столь же неожиданно все эти страны, города и руины могли быть вновь воссозданы во всем своем великолепии по воле милостивых богов или правителей. Стоило Улиссу покинуть объятия Цирцеи, Ринальду отвергнуть Армиду, а Энею оставить Карфаген и рыдающую Дидону, как цветущие дворцы, острова и города отвергнутых волшебниц и цариц в мгновение ока превращались в «преужасную пустыню», пожирались огнем и проваливались на глазах изумленной публики в тартарары, оставляя на сцене клубы бутафорского дыма и алебастровой пыли.

Вместе с тем в первой трети XIX в. благодаря появлению новых жанров в драматургии и сформировавшейся под влиянием романтизма эстетической программе искусства произошел ряд сдвигов и в театральной декорации. В связи с развитием буржуазной драмы появилась павильонная декорация (замкнутая комната с тремя стенами и потолком), что позволило драматической сцене окончательно размежеваться с оперной, а художникам музыкального театра сосредоточиться на решении сугубо художественных проблем, связанных с воссозданием на сцене световоздушной перспективы и, как следствие, «естественной» пейзажной декорации. Эти творческие поиски шли как

[47] Жихарев 1955. С. 518, 519.

[48] Подробнее об этом см.: Корндорф 2002. С. 95–105.

[49] Описание декораций 1814 года. РГИА. Ф. 99/21213. Ед. хр. 1766. Л. 16.

в театрально-декорационном, так и в станковом искусстве начала XIX в., что обусловлено не только носившимися в воздухе идеями времени, но и рядом пришедших в театр технических новшеств. Так, с 1806 г. сцену стали освещать масляными лампами, а не свечами, что позволило регулировать силу света и тем самым разнообразить световую партитуру спектакля. Это, в свою очередь, дало возможность Каноппи не просто писать мягче, легче, воздушнее, чем это делал остававшийся в рамках традиции XVIII в. Гонзага, но и решать принципиально иные, не «архитектурные» задачи. Главной из них стала передача иллюзионистических световых эффектов не при помощи наполнения архитектурного пространства огнем и дымом, громами и молниями, а за счет создания эффекта «пленирности» живописными средствами. Меняется и сама «натура» театральных зрелищ. На смену спускающимся с небес и вырастающим из трюмов и люков-провалов божественным дворцам Солнца и Пандемониума постепенно приходят катастрофы и явления «естественного» природного цикла. На длительное время излюбленными сюжетами театральной декорации становятся извержения вулканов, водопады, рассветы и закаты, грозы и морские бури и т. п.

Уже в середине XVIII в. извержение вулкана начинает все более устойчиво ассоциироваться с театральным зрелищем. К началу нового столетия сравнение Везувия с театром и фейерверком становится общим местом и дает толчок повсеместному созданию в Европе разного рода «вулканических зрелищ». Так, по свидетельству московского балетмейстера Глушковского, в 1800 году на даче обер-гофмаршала А. А. Нарышкина под Петербургом «вечером на поле был сожжен великолепный фейерверк. Великолепными декораторами Гонзага и Корсини были нарисованы горы Этна и Везувий с механическим течением лавы; из кратеров их... вылетали тысячи ракет!» [50].

Поиски естественного источника магических световых трансформаций заставляют художников и декораторов первой четверти XIX в. вновь обратить свой взор к вулканам. Однако теперь объектом их внимания становится не столько «машинерия» извержения, сколько световые эффекты: контрасты огня и дыма, солнца, луны, лавы и бликов на морской поверхности. Особое значение декораторы, а вслед за ними и художники-живописцы стали придавать изменениям освещенности пейзажа под воздействием вулканического огня. Историческая драма Коцебу «Перуанка, или Дева Солнца» (1804) стала одной из первых постановок на русской сцене, где благодаря свето-цветовым изменениям удалось соз-

дать «естественную» картину извержения вулкана.

Известные истории о театральных постановках, инспирировавших создание живописных образов вулканов от «Извержения Везувия» Д. У. Тернера 1817 г. до «Последнего дня Помпеи» Карла Брюллова 1833 г., свидетельствуют не просто о взаимовлияниях станковой живописи и театральной декорации первой трети XIX в., но, что гораздо важнее, об общей направленности художественных поисков в двух этих видах искусства. И дело даже не в том, что именно посещение раскопок Геркуланума или оперы Джованни Паччини «Последний день Помпеи», представленной в неаполитанском театре Сан-Карло, вдохновило «великого Карла» на создание своего шедевра, а в том, что, начав движение от «архитектуры» к «живописи», театральная декорация начала XIX в. оказалась вовлеченной в решение самых насущных вопросов изобразительного искусства своего времени, как незадолго до того была вовлечена в апробацию архитектурных затей.

Не менее убедительно в этом отношении выглядит и увлечение движущимися панорамами, диорамами и неорамами, захватившее театральную сцену Европы, равно как и живопись, в 1820-е гг. В это время ламповое освещение сцены повсеместно сменилось газовым, и возможности декорационной «светофонии» вновь многократно возросли. Попытки динамически представить вулканическое извержение следовали одна за другой в парижских театрах начиная с 1827 г. Театральный художник Ге устроил в театре Гёте извержение Везувия для пьесы Жильбера де Пиксерекура «Голова мертвеца, или Руины Помпеи» (1827). Но самым известным театральным извержением был аттракцион, поставленный театральным художником Чичери для оперы Д.-Ф. Обера «Немая из Портитчи» (1828). Здесь полотно с изображением спокойного Везувия незаметно подменялось холстом с изображением извержения, а с колосников на сцену бросались обломки камней [51].

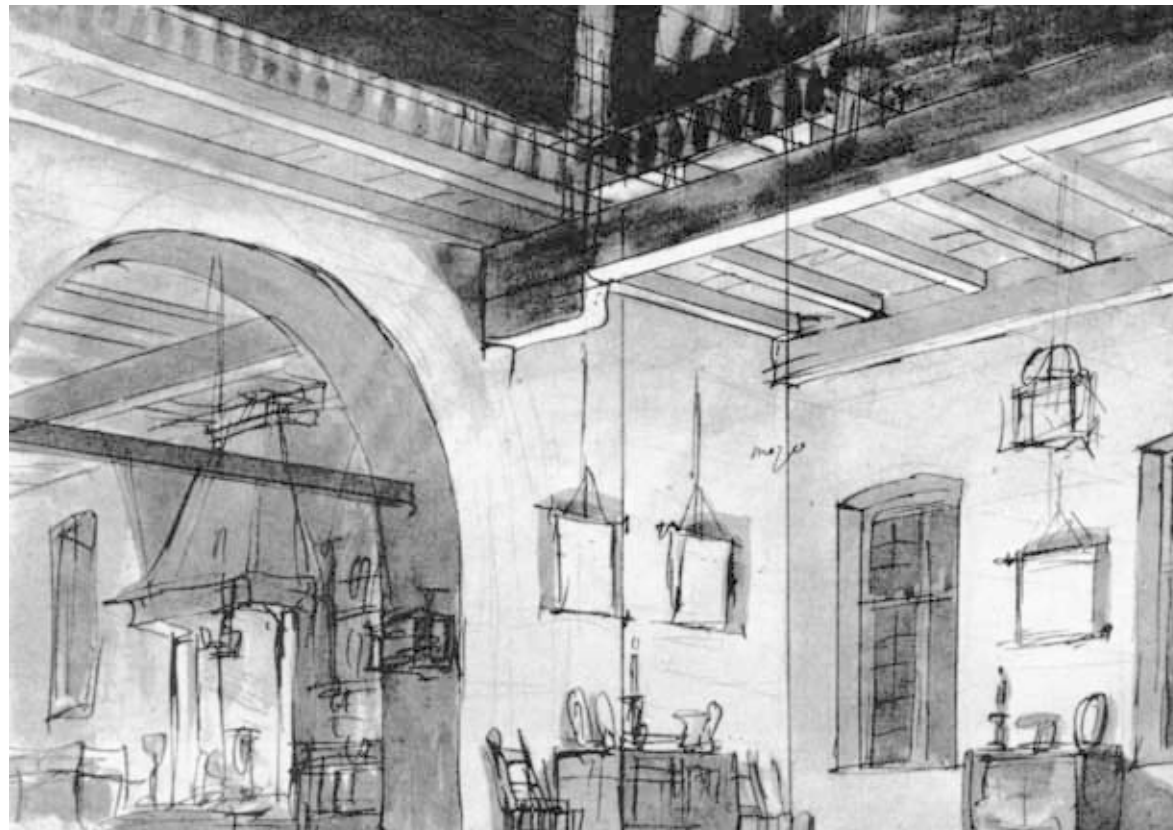
Не следует, конечно, считать, что вулканические мотивы безраздельно доминировали на сцене. Театральные художники, исходя из новой концепции драматического иллюзорного зрелища природной катастрофы, трудились и над созданием панорамических видов городов (особенно в момент восхода или заката солнца), а также морских сражений с непрямым пожаром, отражающимся в воде.

Л.-Ж. Дагерр во Франции, Ч. Баркер в Англии, А. Роллер в России воплотили на сцене динамическую декорацию, учитывающую временной фактор разворачивающегося перед зрителем действия. Такому воз-

[50] Глушковский 1940.

С. 137.

[51] Ямпольский 2000. С. 78.



834

можность дало использование в театре движущегося задника. Необыкновенно вытянутый формат панорамы снимал традиционную границу холста задника, аннулировал единую точку схода перспективы и задавал искомый временной вектор.

Хотя панорама и была лишена существеннейшего элемента породившего ее зрелища – световой трансформации, она позволяла преодолеть дискретность «чистых перемен» прошлого. Первой пробой такого зрелища на русской сцене стала панорама Андрея Адамовича Роллера (1805–1891) для четвертого акта балета А. Титюса «Кесарь в Египте», представленного в Петербурге в 1834 г. В то время как Цезарь плыл в лодке по Нилу, «движущаяся декорация представляла все великолепные местности, мимо которых он проезжает» [52]. Примечательно, что и это театральное событие нашло отклик в современной русской живописи. В 1838 г. братья Г. и Н. Чернецовы совершили путешествие по Волге, выполнив множество этюдов, на основании которых создали уникальную (более 700 метров длиной) панораму волжских берегов.

Таким образом, если взглянуть на историю декорационного искусства первой половины и середины XIX столетия как путь от архитектурных построений XVIII в. к сценической живописи 1880–1900-х гг., то каждый

из его этапов откроет собственные основания и принципы для нарастающего сближения «сценической картины» с живописью. И первая четверть столетия в этом отношении чрезвычайно интересна не только как время самодовлеющего значения декорационного искусства в общей системе академических художеств, но и как период односторонних исканий сценографии и станкового изобразительного искусства, обогащавших друг друга. Первая треть XIX в. – уникальный период в истории отечественной сценографии, когда в театре работали великие декораторы – Гонзага, Каноппи и Роллер, а не архитекторы, как было в XVIII столетии, или художники, как будет в конце века XIX. Пройдет совсем немного лет, и лучшими мастерами декорационного цеха станут художники-станковисты, принесшие на театральные подмостки живописные композиции из своих студий, мастерских и выставочных залов. Декорация-здание окончательно уступит место декорации-картине, которая будет безраздельно царствовать на сцене вплоть до экспериментов авангарда.

[52] Вольф 1877. С. 43.