

АРХАНГЕЛЬСКОЕ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ



*К 200-летию приобретения усадьбы
Архангельское князем Н.Б. Юсуповым*

I

2011

АРХАНГЕЛЬСКОЕ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Часть I

*К 200-летию приобретения усадьбы Архангельское
князем Н.Б. Юсуповым*

ББК 85.1
А 87

Печатается по решению
Научно-методического совета
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

Редакционный совет:
Н.Л. Бережная; К.Г. Боленко, к.и.н.;
О.В. Колесникова; М.Д. Краснобаева,
Б.Н. Щедринский (ответственный редактор)

Под общей редакцией
кандидата искусствоведения Л.Н. Кирюшиной

А 87 **Архангельское. Материалы и исследования. Часть I.**
К 200-летию приобретения усадьбы Архангельское князем
Н.Б. Юсуповым. [Текст, ил.]: общ. ред. Л.Н. Кирюшиной –
М.: ГМУ «Архангельское», 2011. – 240 с.

Второй научный сборник музея «Архангельское. Материалы и исследования» посвящён 200-летию приобретения усадьбы князем Н.Б. Юсуповым. В сборник вошли работы сотрудников музея и наших коллег из музеев и научных учреждений России.

Основу первой части сборника составили материалы научной конференции «К 190-летию Театра Гонзаги в Архангельском», проведённой музеем в 2008 году. Данным сборником начинается издание документов из Научного архива музея, а также публикация фрагментов из Гостевой книги усадьбы Архангельское.

Опубликованные материалы будут интересны и полезны исследователям и широкому кругу читателей, интересующихся историческим прошлым Отечества и его культурным наследием.

ББК 85.1

К ЧИТАТЕЛЯМ

Второй сборник научных исследований Государственного музея-усадьбы «Архангельское» посвящен 200-летию приобретения усадьбы князем Н.Б. Юсуповым. Переход имения в руки одного из самых влиятельных вельмож своего времени, страстного собирателя произведений искусства, наделенного тонким художественным вкусом и возможностью реализовать самые дорогостоящие затеи, превратил Архангельское в подлинный Храм Муз. В первой части сборника представлены материалы, объединенные темой Театр Н.Б. Юсупова в Архангельском.

Исследования, проведенные в 1920-е–1980-е годы Н.П. Кашиным, В.Я. Степановым, В.Я. Либсоном, З.С. Пышновской, Л.Ю. Савинской, открывают новую рубрику «Из научного наследия», в которой публикуются документы из Научного архива ГМУ «Архангельское», тематически связанные с основным разделом сборника.

Материалы научной конференции «К 190-летию Театра Гонзаги в Архангельском», проведенной музеем в 2008 году, включают работы сотрудников музея и наших коллег из музеев Российской Федерации. Завершение реставрации основного объема здания Театра, открытие экскурсионного показа единственного архитектурного произведения П. Гонзаги всколыхнули интерес к творчеству и личности итальянского мастера в среде историков театра, архитектуры, изобразительных искусств.

Новый раздел сборника – это поэтапная публикация «Гостевой книги князей Юсуповых в Архангельском». Целью работы станет полное издание книги, снабженной научно-справочным аппаратом.

В постоянном разделе сборника «Хроника музейной жизни» отражены события, произошедшие в «Архангельском» с апреля 2009 до сентября 2010 года.

Публикациям в сборнике предшествуют статьи о Сергее Васильевиче Безсонове и Валентине Александровне Агальцовой, двух выдающихся ученых, превративших изучение и возрождение Архангельского в образец высокого профессионализма.

Профессор архитектуры С.В. Безсонов – автор фундаментальной монографии «Архангельское» – первым осуществил сбор колос-

сального архивного, мемуарного и натурального материала по истории усадьбы, развитию ее художественного ансамбля и судьбе уникальных коллекций. Опубликованная в 1937 году, книга С.В. Безсонова до сих пор остается непревзойденной по охвату вопросов строительства и бытования Архангельского, служит образцом исторического и искусствоведческого анализа русской усадьбы. И в наши дни, обладая новыми возможностями в изучении архивных материалов, современными технологиями, раскрывающими секреты стариной архитектуры, хранители и реставраторы музея опираются на работу Сергея Васильевича. Соглашаясь с выводами ученого или оспаривая их, мы не устаем восхищаться полнотой и достоверностью его труда.

Деятельность в Архангельском ландшафтного архитектора Валентины Александровны Агальцовой смело можно назвать подвигом. Посетители музея-усадьбы уже редко вспоминают, каким был парк в парадной части имения лет тридцать назад: высокие липы, романтические в своей благородной старости, затемняли аллеи, полнотью искажая облик некогда существовавшего здесь регулярно сада. Вернуть итальянским террасам и французским боскетам тот вид, в котором их поддерживали владельцы Архангельского, впервые в нашей стране восстановить сад по сохранившимся в музее планам и чертежам, по описям древесного и цветочного состава, на основе данных археологии, по пробам почвенных покровов, – для этой грандиозной работы потребовались не только профессиональные знания, опыт, чутье, но смелость и решительность, которыми обладала выдающийся реставратор ландшафтов Валентина Александровна Агальцова. Возрожденный по ее проекту в конце XX века усадебный парк стал живым памятником таланту мастера.

Данный научный сборник не смог вместить все материалы, подготовленные сотрудниками музея в год юбилея приобретения Н.Б. Юсуповым усадьбы Архангельское. Научная конференция, сопровождавшая масштабную выставку произведений фарфора Живописной мастерской в Архангельском стала основой второй его части.

Л.Н. Кирюшина,
заместитель директора по научной работе
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

ОТ РЕДАКЦИИ

Орфография и пунктуация в статьях раздела «Из научного наследия» приведены в соответствие с современными нормами при максимальном сохранении авторского стиля. В них унифицировано начертание числительных (в том числе календарных дат, денежных сумм), а также исторических названий, многократно встречающихся в тексте в разных вариантах правописания. Сохранены архаичные обороты речи, принадлежащие самому автору или извлеченные им из текстов. Подстрочные примечания принадлежат редакции.

Транскрипция имён и фамилий, в частности Гонзаго (принятая исследователями в ряде публикуемых статей) или Гонзага (упоминаемых в настоящем сборнике), а также цитаты в текстах даются по правилам современного русского языка и в соответствии с нормами, принятыми в настоящее время в специальной литературе с сохранением некоторых особенностей правописания XIX–начала XX века, имеющих смысловое или стилистическое значение.

ВЫДАЮЩИЙСЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ АРХАНГЕЛЬСКОГО*

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА БЕЗСОНОВА

2010 год продолжает череду юбилейных событий в Государственном музее-усадьбе «Архангельское». Совсем недавно музей отметил 190-летие создания театра по проекту итальянского театрального художника Пьетро ди Готтардо Гонзага и организации «фарфорового заведения» в усадьбе. В октябре нынешнего года исполнилось 200 лет со дня покупки Архангельского князем Николаем Борисовичем Юсуповым.

Среди этих событий достойное место занимает ещё один юбилей – 125-летие со дня



рождения выдающегося историка архитектуры профессора Сергея Васильевича Безсонова, чей научный труд «Архангельское. Подмосковная усадьба», опубликованный в 1937 году, является первой и до настоящего времени наиболее фундаментальной работой по истории создания архитектурно-паркового ансамбля усадьбы.

Исследования С.В. Безсонова «Крепостные архитекторы в Архангельском» (М., 1934), «Архитектурный облик Архангельского» (М., 1935), «Пушкин и Вяземский на рисунке Де-Куртейля» (М., 1934), а также научные консультации при создании документального фильма «Архангельское» (Совтехфильм, 1936) содержат ценные сведения для исследования памятников истории и культуры усадьбы.

* При написании данной статьи автором были использованы материалы личного дела С.В. Безсонова, хранящегося в архиве МАРХИ. Автор выражает искреннюю признательность директору Музея МАРХИ Л.И. Ивановой-Веэн.

С.В. Безсонов был по-настоящему близок музейному миру и тем, что с июня 1924 по февраль 1930 года состоял членом учёного Совета Калужского государственного областного музея, вёл научную работу и опубликовал ряд исследований по вопросам местной архитектуры и искусства: «Калужский деревянный ампир», «Калужский гостиный двор», «Калужский купеческий ампир» и др.

В 1930–1931 годах Сергей Васильевич служил доцентом и заведующим кафедрой музееведения Историко-философского факультета Московского государственного университета и непосредственно занимался подготовкой кадров музейных работников СССР, читая курс лекций «Музейное строительство».

Из более чем 70-ти его работ особого внимания заслуживают публикации по архитектуре русской провинции, деятельности русских крепостных архитекторов, дворянским усадьбам, многим из которых после революции посчастливилось стать государственными музеями, проблемам музееведения: «Дом исторического музея, быв. Кологривовой в г. Калуге» (Калуга, 1928), «Усадьба Панское» (М., 1929), «Кузьминки» (М., 1936), «Суханово. Историческая записка» (М., 1936), «Крепостные архитекторы. Исследование и словарь» (М., 1938), «Монастырь Новый Иерусалим» (Л., 1946) и др.

Сергей Васильевич Безсонов родился 1 июля 1885 года в селе Лунёво Калужской области в семье священника, учился в одной из школ Калуги, а высшее образование получил в Казанском университете, где при «окончательном испытании в комиссии» 4 июня 1910 года получил «ДИПЛОМЪ первой степени» с оценкой *весьма удовлетворительно* по церковному праву, гражданскому и уголовному судопроизводству, а также торговому праву.

Затем он несколько лет занимался адвокатской практикой, служа присяжным поверенным окружной Московской Судебной Палаты. В те же годы Сергей Васильевич начал учебу в Московском Археологическом Институте*, где особое внимание уделял изучению истории архитектуры. Первая мировая война прервала эти занятия. Безсонов был отправлен на Кавказский фронт старшим ревизором Инженерно-строительных дружин, но это не помешало ему изучать памятники зодчества Азербайджана и восточных областей Турции.

К любимому делу ему удалось вернуться после Октябрьской революции. Работая преподавателем Калужского педагогического института, а также Театрального и Художественного техникумов

* Московский Археологический Институт учреждён в 1907 году. Вошёл в состав Московского университета в 20-х годах XX века.

в 1918–1930 годах, С.В. Безсонов читал лекции не только по истории русского государственного права, но и по истории искусств.

В 1920 году он был избран профессором Московского архитектурного института (МАРХИ) по кафедре истории восточного искусства, с 1932 года стал профессором кафедры истории архитектуры, которую и возглавлял с перерывом до конца своей жизни. С октября 1945 по октябрь 1949 года Сергей Васильевич работал в Киеве.

Круг его научных интересов был настолько широк, что он в 1930–1931 годах работал ещё и в Научно-исследовательском институте народов Советского Востока при ЦИК СССР научным сотрудником 1-го разряда и учёным секретарем секции этнологии и истории материальной культуры.

В 1938 году С.В. Безсонову была присуждена учёная степень доктора архитектуры без защиты диссертации. В 1944-м его избирают членом-корреспондентом Академии архитектуры СССР, а в 1945 году – членом Академии архитектуры Украины.

21 марта 1955 года в связи с болезнью Сергею Васильевичу пришлось написать заявление об увольнении из МАРХИ по собственному желанию. 1 мая 1955 года учёный скончался. Прах С.В. Безсонова покоится на кладбище Донского монастыря в Москве.

В Архангельском имя Сергея Васильевича Безсонова на протяжении семидесяти лет вызывает громадное уважение, его книгу об усадьбе цитируют по сей день. Обобщив данные натуральных исследований и колоссальные архивные материалы, автор впервые предложил полномасштабную методику изучения русских усадебных комплексов. Глубокий и образный анализ Архангельского встал в один ряд с работами выдающихся отечественных историков архитектуры. Давно ставшая библиографической редкостью книга С.В. Безсонова «Архангельское» была переиздана Музеем-усадьбой в 2001 году. А к юбилею мастера научные сотрудники подготовили выставку о жизни и творческом наследии С.В. Безсонова.

Г.Н. Маресева

К ЮБИЛЕЮ ЛАНДШАФТНОГО АРХИТЕКТОРА МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ» ВАЛЕНТИНЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ АГАЛЬЦОВОЙ



По удивительному совпадению отмечаемое Музеем-усадьбой «Архангельское» в нынешнем году 30-летие реставрации регулярного парка, осуществлённой под руководством и при непосредственном участии ландшафтного архитектора профессора В.А. Агальцовой, совпало ещё с одной датой – 75-летием со дня её рождения.

Валентина Александровна Агальцова родилась 23 июля 1935 года в селе Петрове Истринского района Московской области в семье учителей. Её детские годы были типичными для того поколения – Великая Отечественная война, голод, бо-

лезни. Девочка так ослабла, что с трудом могла передвигаться, и выжила чудом. В 1952 году она окончила школу, мечтала поступить на геологический факультет Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, но дорога в университет была не по силам – болело сердце. Ближайшим к дому институтом был Лесотехнический, куда она и поступила на факультет озеленения городов и населенных пунктов (ФОЗ). Позже, когда её спрашивали об участии в экспедициях с большим сердцем, она говорила, что «в благодарность за заботу о старинных парках они же (парки – Г.М.) меня и вылечили. Я совсем забыла о болезни». Так чудо свершилось с ней во второй раз. По окончании института в 1957 году Валентина Александровна устроилась в «Леспроект» на должность техника-таксатора во 2-ю Лесоустроительную экспедицию.

Г.В. Пэрн, её руководитель и учитель в профессии, вспоминала: «Пришла техник-геодезист – серьёзная, хмурая, красивая. Умна, строга, прислушивалась к мнению коллег, работоспособность выдающаяся. Обязательная, ответственная: пообещает сделать – сделает. «Я сама» – любимое выражение. Властная, очень трудолюбивая, многое брала на себя». Так начался путь, приведший Валентину Александровну к делу всей её жизни – работе по возрождению старинных усадебных парков.

«Мужество было основной чертой характера Валентины Александровны. Она взялась за дело воссоздания исторических парков, движимая патриотическими чувствами, чувством личного долга и ответственности за состояние погибающего на всей территории нашей страны ценнейшего и прекраснейшего национального наследия. Она сплотила вокруг себя коллег, которые могли работать на одном дыхании», – вспоминала архитектор Э.Д. Сибирякова.

«Валентина Агальцова не только учёный, но и практик. 133 парка восстанавливала своими руками по всей России, и нет, кажется, музея-усадьбы, где бы она не работала: Тарханы, Константиново, Ясная Поляна, Останкино, Архангельское, Щельково, Поленово, Болдино... », – писал позднее журналист Алексей Черниченко.

Валентина Александровна замечала тогда: «Каждый проект – это большая исследовательская работа, потому что всякий раз каждая мелочь должна была быть изучена настолько досконально, насколько нам позволяли имеющиеся материалы... Совершенно несправедливо отношение к садовнику как к дворнику... Из наиболее известных имён садовников можно назвать Крашенинникова, работавшего вместе с Гонзага в Павловском парке. В Архангельском работал Унгебауэр с архитекторами Стрижаковым и Мельниковым. Из иностранцев садами занимались Шредер, Арнольд Регель... В имении графа Уварова под Можайском, в Поречье, им была создана школа-питомник, в которой дети обучались лесному делу. Рейнхард, работавший у графа Шереметева, был учеником Тюрмера, доктор Майер, работавший в лесу помещика Шатилова, тоже ученик Тюрмера... У Майера Лев Николаевич Толстой покупал саженцы для Ясной Поляны. Парк был визитной карточкой помещика, его достатка. Сергей Львович Пушкин, отец поэта, лично занимался парком. Императрица Мария Фёдоровна и создавала свой садик (в Павловске), и ухаживала за ним сама».

Нынешнему ландшафтному архитектору «надо быть не только грамотным, но и смелым, надо обязательно за что-то браться. Иначе неинтересно жить», – полагала Валентина Александровна.

С середины 1970-х годов судьба предоставила возможность Валентине Александровне восстановить исторический парк в Музее-усадьбе «Архангельское». Проект был разработан ею в 1977–1980 годах, а начал осуществляться во второй половине 80-х годов.

«Вначале приступили к приречной части: вырубили малоценную ивовую поросль, проложили дренаж, прогулочные маршруты. И заболоченная пойма превратилась в открытый ландшафт... Для боскетов не хватало посадочного материала, липы на штамбе искали по всем питомникам Советского Союза. Препятствий было множество, но, наконец, боскеты приобрели форму, газоны восстановлены. Липовую аллею Валентина Александровна решила оставить, заменив молодыми посадками выпавшие деревья», – вспоминает Л.П. Проскурина, ученица В.А. Агальцовой, ландшафтный архитектор, работавшая в Архангельском.

У этой огромной работы были как сторонники, так и противники. В периодической печати в то время стали появляться статьи о том, что парк усадьбы Архангельское «гибнет, его нещадно вырубаят, лишают людей возможности прогулок в старинном парке» и т.д. Всё это надо было выдержать, устоять, так как для спасения парка пришлось пойти на радикальные меры – вырубить большую часть старых больных лип и заменить их новыми, молодыми.

«То, что сделала Валентина Александровна с парком в Архангельском, было сродни подвигу. К тому времени, кроме Большого партера, никаких боскетов и газонов уже не было. На их месте рос лес, а местные жители собирали там грибы! Только энергия и высочайший профессионализм Валентины Александровны, её грамотный подход к делу позволили восстановить этот исторический ландшафт, регулярный парк, заложенный ещё при князе Дмитрие Михайловиче Голицыне в первой трети XVIII века», – вспоминает Николай Владимирович Платонов. Работающий в Архангельском с 1985 года, он руководит всем садово-парковым хозяйством музея, а когда-то именно он принял на себя заботу о парке после его воссоздания.

Долгое время Валентина Александровна осуществляла технический надзор за парком, а после организации ею в 1996 году Мастерской «Русский сад», в дополнение к осуществленному ранее сотрудниками этого объединения проекту, был сделан в 2000 году ещё один проект по реконструкции парка в Архангельском.

Главный хранитель парка Архангельского Татьяна Ивановна Киченко рассказывает: «Максимальное соответствие парка его историческому облику было необходимо как усадьбе, так и самой Валентине Александровне. В 1977 году была заложена основа для

воссоздания регулярного сада. А в 2000 мы более детально изучили хранящиеся в фонде графики музея планы 1818 и 1829 годов: в боскетах были плодовые сады и, видимо, грядки с многолетниками, птичник, что очень оживляло усадьбу. На основе этого первоначальный проект реставрации был детализирован. Дополнили его и методологией стрижки деревьев: обсуждали, делились опытом, продумывали, как это следует делать. И Валентина Александровна одобрила нашу работу. Нынешняя стрижка производится в соответствии с теми первоначальными вариантами.

Валентина Александровна была счастлива тем, что могла положиться на нас в деле воссоздания усадебного парка. Конфликты почти не случались, хотя она очень строго подходила ко всему, что касалось работы. Обсуждение всех вопросов осуществлялось коллегиально, и всегда мы находили общее решение. Позднее традиционными стали наши встречи с сотрудниками в Мастерской «Русский сад». Дружба, подкрепляемая конкретными делами по реставрации парка в Архангельском, продолжается до сих пор. Кстати, своим появлением в структуре музея должность «хранитель парка» также обязана Валентине Александровне».

В 1995 году за выдающиеся заслуги в деле сохранения исторических парков России В.А. Агальцовой было присвоено звание Заслуженного работника культуры Российской Федерации.

В 1998 году Валентина Александровна была избрана членом-корреспондентом Российской академии естественных наук (РАЕН), а в 2000-м удостоена почётного звания лауреата Государственной Премии за работу по реставрации парков Пушкиногорья.

Валентины Александровны уже нет с нами, но дело её продолжает. Наилучшим тому подтверждением стала состоявшаяся в апреле 2008 года в Государственном музее-заповеднике А.С. Пушкина «Михайловское» научная конференция, посвящённая деятельности В.А. Агальцовой по восстановлению исторических парков. Вот только некоторые из докладов, прочитанных на конференции:

- Сибирякова Э.Д. «Воспоминания о В.А. Агальцовой и её работе в Болдино»;
- Батракова М.А. «Реставрация парка Музея-усадьбы «Мураново» им. Ф.И. Тютчева по проекту В.А. Агальцовой»;
- Лагунин И.И. «Уроки реставрации садово-парковых ансамблей Государственного музея-заповедника А.С. Пушкина «Михайловское»;
- Разумовский Ю.В., Фурсова Л.М. «Роль В.А. Агальцовой в научной реставрации исторических парков»;

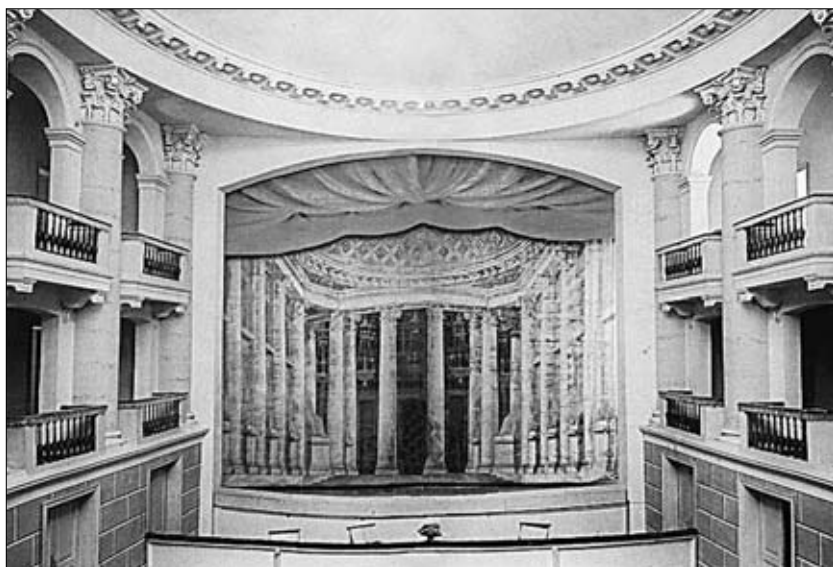
- Сотникова Е.В. «Летний сад – мой огород. Проект цветочного оформления Летнего сада».

Наглядным примером продолжения дела В.А. Агальцовой в Музее-усадьбе «Архангельское» стал новый этап воссоздания регулярного парка. Благодаря спонсорской поддержке компаний «Hugo Boss», «Rive Gauche», «Procter & Gamble Prestige» в мае 2010 года в усадебный парк были доставлены из питомнков Германии 30 лип для подсадки в боскеты на места утраченных деревьев, а при поддержке агентства «Global Point», ООО «Линако Трейд» и ООО «Садовая компания «Садко» стала возможна покупка 81 саженца яблонь для восстановления фруктового сада в боскетах к востоку от комплекса «Каприз». На том самом месте, где у князя Н.Б. Юсупова в первой трети XIX века рос плодовый сад и находился питомник фруктовых деревьев, работы осуществили современные садовники музея – научные сотрудники и профессионалы своего дела – настоящие наследники дела Валентины Александровны Агальцовой.

Г.Н. Маресева



ЮСУПОВ И ТЕАТР
ТЕАТР ГОНЗАГИ В АРХАНГЕЛЬСКОМ



ВВЕДЕНИЕ

В 2008 году отмечалось 190-летие со дня открытия в Архангельском усадебного театра, архитектурный замысел которого и декорации составляют бесценную часть наследия Пьетро ди Готтардо Гонзаги (1751–1831). В ознаменование этой даты в Государственном музее-усадьбе «Архангельское» были проведены научная конференция «К 190-летию Театра Гонзаги» и выставка «Театр в Архангельском». Их тематика отразила не только работу Гонзаги над заказом владельца усадьбы Николая Борисовича Юсупова, но и различные аспекты театральной культуры XVIII–первой трети XIX века, с которой множеством нитей были связаны и творчество итальянского художника, и разносторонняя деятельность князя.

Театр в Архангельском входит в число немногих существующих в мире старинных театров, не затронутых позднейшими реконструкциями. До наших дней дошли не только элементы убранства зрительного зала и театральной машинерии, но и подлинные декорации Гонзаги, не сохранившиеся более ни в одном из европейских театров.

Искусство Гонзаги неотделимо от эпохи, когда театр был благодатным поприщем для драматургов и композиторов, актёров и декораторов. В европейских городах возводились новые театральные здания, спроектированные и оборудованные в соответствии с пониманием спектакля как захватывающей иллюзии. Наибольшее развитие получили традиции итальянских декораторов, среди которых были династии мастеров Бибиены, Галлиари, Валериани. Пьетро Гонзага своим новаторским талантом превосходил многих современников. Будучи в зените славы, он оформлял музыкальные и драматические спектакли в различных театрах Италии, в том числе недавно открывшихся «Ла Скала» в Милане и «Ла Фениче» в Венеции.

В 1789 году Гонзага получил приглашение в Россию благодаря рекомендациям архитектора Джакомо Кваренги и князя Н.Б. Юсупова, тогдашнего посланника Екатерины II при Сардинском королевском дворе в Турине. 13 июня 1792 года в Петербурге Дирекция императорских театров заключила контракт с Гонзагой. В России художник провёл около сорока лет своей жизни. Он писал театральные декорации, издавал теоретические труды, создавал монументальные росписи

и видовые пейзажи в парке Павловска, оформлял императорские коронационные и траурные церемонии. Особое место в наследии Гонзага занял проект театра в Архангельском, объединивший архитектурные идеи мастера с его опытом декоратора.

В лице князя Юсупова итальянский мастер нашёл своего настоящего ценителя. Обладая широкой эрудицией, русский вельможа имел репутацию знатока искусств и коллекционера, просвещённого театрала и меломана. После возвращения князя в Россию ему были поручены важные государственные посты, в том числе и должность «главного директора над зрелищами и музыкою» (1791–1799). Князь хорошо разбирался в театральном деле, следил за новинками драматургии и музыки, приобретал книги по теории, истории и практике театра. В его библиотеке, охватывавшей все отрасли знаний и изящной словесности, театральный раздел был одним из наиболее ярких по составу изданий. Завершив придворную карьеру и проводя большую часть времени в Москве и своих имениях, Юсупов уделял большое внимание собственному театру и оркестру. Спектакли ставились в его московских домах в Харитоньевском переулке и на Никитской улице.

Задумав собственный усадебный театр в Архангельском и отвергнув несколько проектов московских зодчих, Юсупов обратился к Гонзаге – выдающемуся практику и теоретику театра, понимавшему принципы взаимодействия театральной архитектуры с постановочными задачами. В тот период итальянский мастер, разочаровавшийся в роли придворного декоратора, добивался права попробовать свои силы в качестве архитектора, но его мечта не находила отклика при дворе Александра I. Эскизные чертежи – план и разрез театра – Гонзага выполнил уверенной рукой виртуозного рисовальщика. Строительство деревянного здания на каменном основании в западной части пейзажного парка в Архангельском шло под наблюдением архитекторов Степана Мельникова, Евграфа Тюриня, крепостного архитектора Василия Стрижакова.

К середине 1818 года театр приобрёл тот облик, который можно видеть и сегодня. Монументальность и простота отличают интерьер зрительного зала с коринфской колоннадой большого ордера, объединяющей два яруса с двадцатью двумя ложами. Кривизна стен зала рассчитана с учетом полноценного визуального охвата зрителями зеркала сцены. Зал обладает прекрасными акустическими свойствами. Партер, плавно поднимающийся к бельэтажу, отделён от сцены оркестровой ямой. Планшет сцены, с ярко выраженным уклоном, имел все необходимые приспособления для смены декораций и различных сценических эффектов. Театр

был пригоден для спектаклей любого рода – драматических, оперных, балетных, но прежде всего в Архангельском был показан «спектакль декораций».

Спектакли декораций, состоявшие в смене различных по настроению иллюзорных архитектурно-пространственных картин на сцене театра, иногда под музыку, но без участия актёров, были известны в Западной Европе в XVII–XVIII столетиях. Творцом такого зрелища становился театральный живописец, значимость его искусства была сопоставима с ролью драматурга, композитора, балетмейстера. Благодаря его мастерству рождалась, по выражению Гонзаги, «музыка для глаз». В России первый подобный спектакль был устроен императрицей Екатериной II в Эрмитажном театре в 1794 году. Среди приглашённых мог находиться и князь Юсупов.

Декорации Гонзаги связаны с такими явлениями изобразительного искусства, как живопись «перспективистов» и графика мастеров «бумажной архитектуры», создававших архитектурно-пространственные фантазии в качестве самостоятельных произведений. В театральных декорациях Гонзаги придуманные интерьеры или пейзажи представляли перед зрителем в реальном масштабе, поражая своей достоверностью.

Для усадебного театра Гонзага написал сохранившийся до наших дней занавес, который как бы продолжал архитектуру зрительного зала, и несколько перемен декораций, из которых до нас дошли «Храм», «Таверна», «Тюрьма» и «Мраморная галерея».

8 июня 1818 года Юсупов встречал в Архангельском императора Александра I, сопровождаемого членами российского императорского дома, и короля Пруссии Фридриха-Вильгельма III с наследным принцем, а также многочисленное собрание знати. После осмотра Большого дома, украшенного произведениями искусства, и прогулки в экипажах по парку гости посетили театр, затем их ждали бал и ужин с иллюминацией. Представленный спектакль, состоявший всего из трёх перемен декораций (некая сокращённая демонстрация замысла) был принят прохладно. Однако в дальнейшем Юсупов продолжал пополнять свой театр декорациями Гонзаги.

Поздний период жизни князя Юсупова, помимо забот об Архангельском с его художественными коллекциями, фарфоровым заведением и иными «затееми», отмечен его деятельным участием в театральной жизни Москвы – и в качестве хозяина крепостной труппы, профессиональной подготовке которой он уделял много внимания, и в качестве соучредителя Итальянской оперы в Москве. Юсупов, Верховный маршал трёх коронаций и императорских

траурных церемоний, на правах «постановщика» этих торжественных зрелищ привлекал к их художественному оформлению Гонзагу.

Будучи почти ровесниками, Николай Борисович Юсупов и Пьетро ди Готтардо Гонзага умерли в 1831 году практически одновременно. После смерти Юсупова в Архангельском надолго воцарилась тишина, но Театр Гонзаги по-прежнему считался важнейшей достопримечательностью усадьбы. Некоторые из декораций были увезены в петербургский дворец Юсуповых на Мойке. Благодаря возобновлению традиции усадебных празднеств в честь российских императоров театр в Архангельском изредка был востребован: в 1861 году, когда здесь принимали Александра II, и в 1896, когда торжества в честь Николая II сопровождались выступлениями оперных знаменитостей Сигрид Арнольдсон и Анджело Мазини.

XX век принес театру в Архангельском немало испытаний: наплыв экскурсантов после превращения в 1919 году усадьбы в музей, попытки использования в самодеятельных спектаклях найденных сохранившихся декораций Гонзаги в 1930-е годы, неосуществлённые проекты перестройки здания под общедоступный театр в начале 1940-х, угроза бомбардировок в августе 1941 года и эвакуация декораций вместе с другими музейными коллекциями на Урал. В 1968 году, после проведения работ по реставрации здания и восстановлению старинной машинерии, были начаты показы декораций, но вскоре их пришлось приостановить из-за ухудшившегося состояния подлинной живописи. Многие годы декорации хранились на сцене театра, а деревянное здание страдало из-за загрязнений и вибрации от Ильинского шоссе, превратившегося из скромной дороги внутри юсуповского имения в оживлённую автотрассу.

С 2000 года проводятся реставрационные работы, направленные на защиту и сохранение здания. Ждут своей очереди и декорации, нуждающиеся в укреплении авторской живописи. Они подлежат хранению в специальном депозитарии, а на сцене театра решено разместить копии, с помощью которых можно воссоздать спектакль декораций. В 2009 году впервые после почти тридцатилетнего перерыва организовано регулярное посещение Театра Гонзаги экскурсионными группами.

Возвращение памятника в культурную панораму России делает особенно актуальным развитие научных исследований, посвящённых эпохе и людям, его создавшим.

О.В. Колесникова,
М.Д. Краснобаева

МАТЕРИАЛЫ ПО ТЕАТРУ ГОНЗАГИ В НАУЧНОМ АРХИВЕ ГМУ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

В Научном архиве Государственного музея-усадьбы «Архангельское» хранятся материалы, связанные с Театром Гонзаги, его почти 200-летней историей. Документы, собранные в архиве музея, имеют на сегодняшний день как научную, так и историческую ценность.

Исследователи Н.П. Кашин, В.Я. Степанов, В.Я. Либсон, З.С. Пышновская, Л.Ю. Савинская раскрыли в своих работах перед читателями замысел, воплощение и историю бытования Театра Гонзаги, его знаменитых декораций на протяжении XIX–XX веков. Опирались они, прежде всего, на работы своих предшественников и, конечно, на труды самого Пьетро ди Готтардо Гонзаги. Перевод одного из них – «Музыка для глаз», сделанный П.Н. Алексеевым в 1932 году, представлен в архиве музея. Материалы, найденные научными сотрудниками музея в российских архивах и библиотеках (РГАДА, РГИА, ОПИ ГИМ, РО РНБ и др.) легли в основу исследований: Н.Т. Унанянц «Декорации Пьетро Готтардо Гонзага в музее-усадьбе «Архангельское», В.И. Ивановой «Архангельское имение в 1814–1820-м годах», Л.В. Кручининой «Ремонтные работы в Архангельском имении по Дворцу, Павильону и Театру с 1905 по 1916 гг.», И.Ю. Меркуловой «Освещение театральных зрительных залов в 1760–1820 гг. Теория и практика».

Сотрудники музея, а также ведущие учёные России и Европы выступали на конференциях, организованных музеем в 1980-х–90-х годах и посвящённых юбилеям театра. В Научном архиве собраны материалы этих конференций, в которых отражён спектр современных научных взглядов на историю театра, его реставрацию и использование знаменитых декораций Гонзаги в XIX–XX веках.

В основу уникальных материалов, сохранённых в архиве музея, легли работы московских архитекторов В. Либсона и В. Селиванова, производивших в 40-х годах прошлого века обмеры здания театра, зарисовки деталей интерьера зрительного зала и сцены.

* Публикация статей в данном разделе и подстрочные примечания подготовлены Б.Н. Щедринским.

В течение 60-х–90-х годов прошлого века проводились ремонтные и реставрационные работы. Научный архив музея периодически по мере подготовки и проведения данных работ проектными организациями (ЦНРМ Госстроя РСФСР и институтом СПЕЦПРОЕКТРЕСТАВРАЦИЯ) пополнялся необходимой документацией: «сметами», «комплексными научными исследованиями», «проектной документацией», «техническим паспортом «Театра Гонзаги». Особый интерес представляют материалы по реставрации Театра Гонзаги за 1939–1966 годы.

В Научном архиве собраны также материалы, раскрывающие большую ценность книг по театральной тематике в мемориальной Юсуповской библиотеке Архангельского. «Собрание театральной литературы в библиотеке князя Н.Б. Юсупова-старшего», «Итальянская драматургия в книжном собрании Н.Б. Юсупова», «Сочинения французских драматургов XVII–XVIII вв. в собрании музея-усадьбы «Архангельское» – статьи, сданные в архив научными сотрудниками Отдела редкой книги, рукописей и фотофондов Л.И. Плешковой, К.Г. Боленко и Н.И. Дозоровой.

Текущая жизнь музея также находит своё отражение в документах Научного архива: подготовительный материал к театральным выставкам 1960-х–80-х годов на территории музея и вне его, к путешественникам 70-х годов с описанием Театра Гонзаги. Для современных исследователей и сотрудников музея представляют интерес старые инвентарные книги и описи (в фотокопиях и оригиналах) музейного фонда.

Всего в Научном архиве ГМУ «Архангельское» выявлено 60 единиц хранения, отражающих в той или иной степени тему «Театр Гонзаги в Архангельском». Это материал для будущих исследователей уникального театра, творчества П.Г. Гонзаги, жизни владельца усадьбы, при котором он был построен.

ПРИЛОЖЕНИЕ

№.№ п/п	Единица хранения	Инв. №
ИНВЕНТАРНЫЕ КНИГИ, ОПИСИ		
1	Описи экспонатов в экспозиции дворца по постам, в театре, каретнике. 1956 г.	Инв. № 124-ФА
2	Опись имеющихся в селе Архангельское в Большом доме, галерее, Капризе, Театре и во флигелях картин. 1833 г., октябрь. (11 л.). Фотокопия.	Инв. № 298-НА
3	Опись имеющихся в селе Архангельское в Большом доме, галерее, Капризе, в Театре и флигелях разных вещей. 1833 г., октябрь. (22 л.). Фотокопия.	Инв. № 301-НА

№№ п/п	Единица хранения	Инв. №
ИСТОРИЯ МУЗЕЯ		
1	Рассказ В. Лидина «Анджело». О спектакле в театре Архангельского, опубликованный в газете «Известия» 28 XI – 1974 г. и письма двух участников. (8 л.).	Инв. № 230-НА
НАУЧНЫЕ РАБОТЫ		
1	Акимов П.А. Материалы к биографии Б.Н.Юсупова. (Даты жизни, воспоминания современников, некролог, послужной список; завещание Т.В.Юсуповой, некролог, о краже в театре и т.д.). 2007 г. (46 л.).	Инв. № 1063-НА
2	Боленко К.Г., Дозорова Н.И. Собрание театральной литературы в библиотеке князя Н.Б. Юсупова-старшего. (Общий обзор, проблемы изучения). Выступление на конференции. 2004 г. (5 л.).	Инв. № 983-НА
3	Булавина Л., Рапопорт В., Унанияц Н. Архангельское. Краткий путеводитель. Изд. третье, испр. и доп. М., 1973 г. (92 стр.).	Инв. № 472-НА
4	Булавина Л.И., Рапопорт В.Л., Унанияц Н.Т. Архангельское. Краткий путеводитель. Изд. четвёртое, испр. и доп. М., 1973 г. (91 л.).	Инв. № 653-НА
5	Гонзаго Пьетро Готтардо. Музыка для глаз. Пер. П.Н. Алексеева. 1932 г. Рукопись. (24 стр.).	Инв. № 214-НА
6	Дозорова Н.И. Краткая справка по разделу редких книг, предполагающих украсить собою выставку, посвящённую П.Г.Гонзага. (41 л.).	Инв. № 962-НА
7	Дозорова Н.И., Боленко К.Г. Собрание театральной литературы в библиотеке князя Н.Б.Юсупова-старшего (общий обзор, проблемы изучения). Выступление на конференции. 2004 г. (5л.).	Инв. № 983-НА
8	Дозорова Н.И. Итальянская драматургия в книжном собрании Н.Б.Юсупова. Выступление на фестивале исторических театров. 2006 г. (9 л.).	Инв. № 1047-НА
9	Дозорова Н.И. Итальянская драматургия в библиотеке князя Н.Б.Юсупова. 2008 г. (14 л.).	Инв. № 1096-НА
10	Иванова В.И. Театр Гонзага в Архангельском (по материалам исследования В.Я.Степанова). 2003 г. (29 л.).	Инв. № 926-НА
11	Иванова В.И. Архангельское имение в 1814–1820-м годах. Часть IV. 1817 год. 2007 г. (54 л.).	Инв. № 1051-НА
12	Иванова В.И. Архангельское имение в 1814–1820-м годах. Часть V. 1818 год. 2007 г. (34 л.).	Инв. № 1075-НА
13	Кручинина Л.В. Ремонтные работы в Архангельском имении по Дворцу, Павильону и Театру с 1905 по 1916 гг. 2004 г. (28 л.).	Инв. № 1020-НА
14	Либсон В.Я. Архитектура интерьера театра эпохи русского классицизма. Автореферат диссертации предст. на соискание учёной степени кандидата архитектуры. М., 1950 г. (15 стр.).	Инв. № 269-НА

№№ п/п	Единица хранения	Инв. №
15	Меркулова И.Ю. Освещение театральных зрительных залов в 1760–1820 гг. Теория и практика. 2003 г. (15 л.).	Инв. № 948-НА
16	Пенова И.В., Тимохин Ю.В., Краснобаева М.Д. Измерение цвета произведений искусства (Измерение цвета декораций театра Гонзага в усадьбе «Архангельское»). 2004 г. (25 л.).	Инв. № 1005-НА
17	Плешкова Л.И. Сочинения французских драматургов XVII–XVIII вв. в собрании музея-усадьбы «Архангельское». 1983 г. (40 л.).	Инв. № 708-НА
18	Пышновская З.С. К истории Юсуповского крепостного театра. 1956 г. (19 стр.).	Инв. № 109-НА
19	Савинская Л.Ю. Античные театральные маски на слепках с инталий I века до н.э.–I века н.э. в собрании музея-усадьбы «Архангельское». 1972 г. Курсовая работа. II курс отделения истории и теории искусства МГУ. (21 л.).	Инв. № 422-НА
20	Савинская Л.Ю. Декорации Гонзага в музее-усадьбе «Архангельское». 1973 г. Курсовая работа. III курс МГУ. (27 л.).	Инв. № 423-НА
21	Савинская Л.Ю. Театр Пьетро Готтардо Гонзага в Архангельском (замысел – воплощение – история). Выступление на юбилейной конференции. 1988 г. (36 л.).	Инв. № 795-НА
22	Савинская Л.Ю. Крепостной театр Н.Б.Юсупова. Лекция. 1989 г. (21 л.).	Инв. № 798-НА
23	Сборник лекций и статей по истории подмосковных усадеб. [1920-е гг.]. С. 18–41: Кашин Н.П. Н.Б.Юсупов и его театральная деятельность». Машинопись.	Инв. № 212-НА
24	Сборник лекций и статей по истории подмосковных усадеб. [1920-е гг.]. С. 101–114: Станюкович В.К. «Домашний крепостной театр Шереметевых XVIII в.». Машинопись.	Инв. № 212-НА
25	Тимохин Ю.В. Особенности сценического освещения в театрах конца XVIII – начала XIX вв. 2004 г. (16 л.).	Инв. № 1006-НА
26	Унаниянц Н.Т. Декорации Пьетро Готтардо Гонзага в музее-усадьбе «Архангельское». 1969 г. (33 л.).	Инв. № 496-НА
НАУЧНЫЕ КОНФЕРЕНЦИИ		
1	Материалы юбилейной конференции, посвященной 170-летию театра П.Г.Гонзага. 1988 г. (44 л.).	Инв. № 795-НА
МАТЕРИАЛЫ ПО ЭКСПОЗИЦИИ (ТЕКСТЫ АННОТАЦИЙ, ТОПОГРАФИЧЕСКИЕ ПЛАНЫ, ТЕМАТИКО-ЭКСПОЗИЦИОННЫЕ ПЛАНЫ)		
1	Схемы размещения кулис и подзоров декораций Гонзага в здании крепостного театра в Архангельском (Две схемы на миллиметровой бумаге).	Инв. № 143-НА

№.№ п/п	Единица хранения	Инв. №
ВЫСТАВКИ		
1	Выставка в театре «П.Г.Гонзага. Эскизы декораций». (11 л., 17 фотографий).	Инв. № 520-НА
2	Материалы к выставкам в музее и филиалах <...> в театре, организованным в 1966–1968 гг. <...> «Пьетро Готтардо Гонзага» (Аннотации, этикетаж, топографический план и т.д.).	Инв. № 231-НА
3	Монтаж временных экспозиций в музее-усадьбе «Архангельское» за 1961–1962 гг. <...> в театре Гонзага. (8 л.).	Инв. № 141-НА
4	План выставки «Театр в России в к. XVIII – н. XIX вв. и деятельность князя Н.Б.Юсупова». К юбилейной конференции по театру П.Г.Гонзага. 1988 г. (5 л.).	Инв. № 395-НА
5	Материалы международной выставки «Театр по обе стороны кулис», представленные отделом ДПИ ГМУ «Архангельское» 2004 г. (13 л.).	Инв. № 977-НА
6	Материалы по выставке «Театр глазами детей». Выставка работ участников 3-го Всероссийского открытого конкурса юных художников «Нарисуй Архангельское». 2007 г. (27 л.).	Инв. № 1169-НА
ЭСКИЗЫ, ОБМЕРЫ, ПЛАНЫ ПАМЯТНИКОВ УСАДЬБЫ (ДВОРЕЦ, ТЕАТР И ДР.)		
1	Архитектор Либсон. Театр в с. Архангельском, план бельэтажа и верхнего яруса. Обмеры здания театра. 1946 г.	Инв. № 223-ФА
2	Архитектор Либсон. Театр в с. Архангельском. Обмер театра. Детали. 1946 г.	Инв. № 224-ФА
3	Архитектор Либсон. Театр в с. Архангельском. Поперечный разрез. Плафон. План партера. 1946 г.	Инв. № 225-ФА
4	Архитектор Либсон. Театр в с. Архангельском. Разрез зрительного зала. 1946 г.	Инв. № 226-ФА
5	Архитектор Либсон. Театр в с. Архангельском. Продольный разрез. 1946 г.	Инв. № 227-ФА
6	Селиванов В. Театр Гонзаго в Архангельском. Поперечный и продольный разрезы сцены. Деталь кулисного устройства (низ). 1948 г.	Инв. № 228-ФА
7	Селиванов В. Театр Гонзаго в Архангельском. План сцены, план по рабочим площадкам. 1948 г.	Инв. № 229-ФА
8	Селиванов В. Театр Гонзаго в Архангельском. Детали устройства подъема занавеса. 1948 г.	Инв. № 237-ФА
9	Технический паспорт «Театр Гонзага». 1988 г. (6 л., 3 кальки).	Инв. № 387-ФА
МАТЕРИАЛЫ ПО РЕСТАВРАЦИИ ЗДАНИЙ УСАДЬБЫ (ТЕАТР, ЦЕРКОВЬ И ДР.)		
1	Проект ремонта театра Гонзага. Схема на одном листе. 1963 г.	Инв. № 99-ФА

№.№ п/п	Единица хранения	Инв №
2	Конструкция чердачного перекрытия театра Гонзага в музее-усадьбе «Архангельское». Четыре чертежа обмеров перекрытий. 1963 г. (4 л.).	Инв. № 102-ФА
3	Смета на ремонтно-восстановительные работы по театру Гонзага в Архангельском. Составил ЦНРМ Госстроя РСФСР. 1963 г. (23 стр.). Сост.: Гнедовский, Горбачёва, Иванов.	Инв. № 104-ФА
4	Материалы по реставрации театра, Колоннады в музее-усадьбе «Архангельское». 1939–1966. Проект, обмеры. (43 л.).	Инв. № 147-ФА
5	ВПНРК. Рабочие чертежи на оконную столярку театра Гонзаго. 1979 г. (6 л.).	Инв. № 270-ФА
6	ВПНРК. План расположения стоек, балок и ригелей в театре Гонзаго. Узлы настила сцены. 1979 г. (3 л.).	Инв. № 273-ФА
7	Комплексные научные исследования: историческая записка по театру П.Г.Гонзага. Т.2, кн.2. (Арх. № 8067). Спецпроектреставрация. 1989 г. (48 л., 10 фотографий).	Инв. № 676-ФА
8	Комплексные научные исследования: фотофиксация театра П.Г.Гонзага. Т.2, кн.7. (Арх. № 8908). Спецпроектреставрация. 1990 г. (14 л., 1 синька, 76 фотографий).	Инв. № 677-ФА
9	Рабочая проектно-сметная документация: основные рабочие чертежи по театру П.Г.Гонзага. Т.1, кн.1, ч.1. (Арх. № 9012). Спецпроектреставрация. 1990 г. (7 л., 14 синек).	Инв. № 678-ФА
10	Физико-химические исследования покрасок и строительных материалов в театре П.Г.Гонзага. Т.2, кн.4, ч.5. (Арх. № 8331). Спецпроектреставрация. 1990 г. (54 л.).	Инв. № 679-ФА
11	1. Предварительное заключение о состоянии деревянных конструкций чердачного помещения театра Гонзага. 2. Заключение по результатам обследования помещений подвала и чердака театра Гонзаго. ООО «Биотехнология в реставрации». 2006–2007 гг. (4 л.).	Инв. № 701-ФА
ТЕМПЕРАТУРНО-ВЛАЖНОСТНЫЙ РЕЖИМ		
1	ВПНРК. Отчёт по исследованию температурно-влажностного режима во дворце-музее и в театре Гонзаго в Архангельском. 1978 г. (30 л. и 19 таблиц).	Инв. № 620-НА
2	Журнал хранителя филиалов музея-усадьбы «Архангельское» (театр, Колоннада, церковь) 1981–1983 гг.	Инв. № 473-НА

Н.П. Кашин

Николай Павлович Кашин (1874–1939) – историк русской литературы и театра XIX века. Из купеческой семьи. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1898); член театральной секции Государственной академии художественных наук (1922); доктор филологических наук (1938). Автор фундаментальных исследований о творчестве А.Н. Островского, истории Малого театра. Составитель сборников: «А.Н. Островский, Ф.А. Бурдин. Неизданные письма» (М.; Пг., 1923, совм. с Н.Л. Бродским и А.А. Бахрушиным), «А.Н. Островский. Дневники и письма. Театр Островского» (М., 1937, совм. с В. Филипповым), «А.Н. Островский, Н.С. Лесков. Рукописи, переписка, документы» (М., 1938), «Рукописи А.Н. Островского. Каталог» (М., 1939). В 20-х гг. работал заведующим справочно-библиографическим отделом Исторического музея. В 1927 г. – выпустил книгу «Театр Н.Б. Юсупова».

Н.Б. ЮСУПОВ И ЕГО ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ*

Задача моей лекции состоит в том, чтобы познакомить Вас с деятельностью в области театра Н.Б. Юсупова, известного вельможи, владельца Архангельского, где им был выстроен театр по рисункам и планам Гонзаго.

Но прежде чем обратиться к изучению этой стороны деятельности Юсупова, его крепостного театра, необходимо для полноты характеристики его остановиться и на времени его директорства императорскими театрами.

В феврале 1791 г. в северной столице произошла «сконапель истуар»¹, а именно при представлении в Эрмитаже оперы «Федул», юная воспитанница театральной школы Елизавета Уранова, чтобы избавиться от настойчивых ухаживаний графа Безбородко и, желая выйти замуж за актёра Силу Сандунова, лично подала императрице жалобу по своему делу, результатом которой была свадьба Лизаньки с Сандуновым 14-го февраля, в дворцовой церкви. Но жалоба имела и другие последствия. В результате этой жалобы 12 февраля были уволены директора императорских театров Соймонов и Храповицкий, покровительствовавшие ухаживанию графа Безбородко.

* Кашин Н.П. Н.Б. Юсупов и его театральная деятельность // Сборник лекций и статей по истории подмосковных усадеб. [1920-е гг.]. (НА ГМУ «Архангельское». Инв. № 212-НА. Машинопись. Л. 18–41). Ссылки на документы Юсуповского архива (в наст. вр. – РГАДА. Ф. 1290) даны автором без указания номера и листа архивного дела.

¹ Сконапель истуар – транслитерация французского выражения «ce qu'on appel histoire» (буквальный перевод: то, что называют историей).

12-го же февраля 1791 г. директором над зрелищами был назначен князь Н.Б. Юсупов,

*Друг просвещения! Изящности любитель!
России верный сын! Вельможей образец!*

как писал Ф. Кокоскин в посвящении на гравюре портрета князя Юсупова. Управляя театрами лишь 8 лет (до 1799 г.), князь Юсупов заявил себя прекрасным администратором и хозяином. Должно заметить, что главным недостатком в управлении его предшественников была большая задолженность дирекции казне. Н.Б. Юсупов прежде всего и обратил внимание на финансовую часть, испросил единовременный отпуск на театры, 100 тысяч рублей и сам, в случае надобности, ссужал дирекцию деньгами. Историк управления императорских театров так характеризует деятельность нового директора.

«Вскоре по вступлении в должность князь Юсупов учредил театральную Контору для установления порядка в администрации и хозяйстве. Затем он завёл приходно-расходные книги, описные книги имуществу и ежемесячную ревизию сумм. 17-го июля 1797 г. князь Юсупов издал «План управления театра», им самим составленный и представляющий собой инструкцию театральной конторе. В этой инструкции подробно изложены обязанности должностных лиц администрации: бухгалтера, казначея, «купчины», т.е. чиновника для закупок, «махиниста», портного мастера, гардеробмейстера и бутафора. План князя Юсупова, имевший некоторое время руководящее значение и для Московского театрального управления, заканчивался следующим общим указанием: «прочие обязанности пользе и интересам театра служащие, должная контора самым аккуратнейшим образом разыскивать и, постановляя надлежащие оным правила, на самой хозяйственности основанные, стараться обязана избегать и сама меньшего расточения, взыскивать неослабно из упущавших должности, о неисправляющихся же представлять ко мне. Расходы денежные единственно зависят от моего повеления»^{*}.

Особое попечение проявил князь Юсупов по отношению к театральной школе. Он вновь привлек к деятельности состоявшего уже на пенсии актера Дмитревского и назначил его «главным режиссёром во всех театральных частях», какие ему впредь от князя Юсупова приказаны будут.

^{*} *Погожев В.П.* Столетие организации Императорских Московских театров (опыт исторического обзора). Вып. I. Кн. 1. СПб., 1906. С. 62–63.

Далее Юсуповым был приглашён в качестве декоратора знаменитый Пьетро Гонзаго, оставивший, как известно, глубокий след в нашей декоративной живописи.

Результатом всех этих начинаний Юсупова явилось улучшение театрального дела. Интерес к театрам в публике поднялся, а с ним и сборы театров. Так, средний сбор возвысился за время управления князя Юсупова по русской труппе с 433 р. до 624 р. за спектакль, а по французской труппе – с 433 р. до 1076 р. за спектакль. В то же время уменьшилась и задолженность дирекции, а в 1798 г. даже получился остаток по бюджету в 4178 р. В следующем 1799 г. князь Юсупов оставил должность директора театров, и на его место был назначен другой знаменитый театрал того времени гр. Н.П. Шереметев, управляющий театрами однако очень короткое время, всего семь недель.

Первоначально мы остановимся на истории так называемого Итальянского театра, т.е. итальянской оперы, созданной в Москве по инициативе Н.Б. Юсупова, князя Д.В. Голицына и кн. М.П. Голицына.

Материалом для настоящего очерка служат отчасти документы Юсуповского архива, отчасти объявления в «Московских ведомостях».

В Юсуповском архиве, между прочим, хранится черновик или копия очень интересного письма князя Н.Б. Юсупова к проживавшему в Орле А.Г. Теплову, известному владельцу пользовавшегося славой прекрасного оркестра, состоявшего из крестьянских музыкантов. В этом письме Н.Б. Юсупов просит у Теплова разрешения нанять его оркестр для Итальянского театра. Ответа Теплова в архиве не нашлось и потому неизвестно его решение.

Названные выше три лица составили дирекцию и держали антрепризу итальянской оперы, которая и просуществовала в Москве не полных шесть сезонов: 1821–1827 гг., не полных потому, что в ноябре 1825 г. спектакли прекратились ввиду траура по случаю смерти Александра I и были возобновлены по снятии траура только 21 июля 1826 г.

Письмо свидетельствует, как серьёзно было задумано это театральное предприятие. Н.Б. Юсупов, сам владелец собственного оркестра, насчитывавшего около 30-ти человек, очевидно, не удовлетворился им и желал иметь в театре «отличный оркестр» А.Г. Теплова. К сожалению, ответного письма последнего в архиве не нашлось, а потому нельзя решить вопроса, исполнилось ли желание Н.Б. Юсупова, и играл ли у них оркестр А.Г. Теплова. Мне думается, что нет, и вот почему. В феврале и марте 1822 г., то есть великим постом, когда спектакли не разрешались, артисты итальянской

оперы в своём же театре устроили 4 вокальных и инструментальных концерта. В двух из них 25 февраля и 23 марта, между прочим, участвовал кларнетист Форнари, который в первое выступление исполнял концерт Краммера, а во второе вариации Глушковского. Естественно предположить, что этот г. Форнари был кларнетистом в нашем Итальянском театре, но из этого нельзя сделать вывода, что и весь оркестр названного театра состоял тоже из итальянцев, так как, просматривая списки уезжающих из Москвы нельзя найти никаких указаний на отъезд музыкантов, между тем как другие артисты упоминаются. Скорее можно предположить, что этот оркестр состоял из своих крепостных музыкантов. То же самое должно сказать и по поводу хора. Ведь мы знаем, что девушек из театральной капеллы Н.Б. Юсупова обучали не только танцам, пению, но и итальянскому языку. Очевидно, это делалось с известной и определённой целью, чтобы эти девушки могли принимать участие в спектаклях итальянской оперы в качестве хористок, тем более что в хор были приняты ещё четверо мужчин певчих.

Вот причина, почему мне казалось возможным в историю крепостного театра Н.Б. Юсупова включить и данный эпизод антрепризы итальянской оперы, тем более что тут как-то замешана ещё и самая молодая из его крепостных танцовщиц Софья Малинкина, тоже может быть принимавшая участие в спектаклях.

Спектакли итальянской оперы, как, несомненно, явствует из объяснений о них в «Московских Ведомостях», давались в так называемом Апраксинском театре, помещавшемся в доме генерала от кавалерии Степана Степановича Апраксина, в том доме, где теперь помещается Реввоенсовет Республики*. Позволю себе сказать несколько слов о самом театре и, прежде всего, привести его описание из III-ей части «Исторического путеводителя по Москве», вышедшей в свет в 1831 г., когда в этом театре играла французская труппа. Вот это описание.

«Французский театр. Находится в доме г. Апраксина. Взглянем прежде на сей огромный дом нашего знаменитого вельможи. Занимая обширный неправильный параллелограмм, коего дольные бока построены один на Арбатскую площадь, а другой в противоположный переулок, куда ездят сквозь арку. Главный фасад на Знаменку; надобно признаться, что мало находится столь огромных домов из принадлежащих частным лицам. В сем-то доме расположен Французский театр, на котором прежде играла русская труппа Императорского Московского театра, переведённая из дома *Познякова*,

* Помета на полях: Мин-во обороны (ул. Калинина).

а потом Итальянская труппа, которая переведена в Санкт-Петербург. После сего несколько знатных лиц московского общества, согласясь между собой, выписали французскую труппу и открыли публичные представления в сем театре; внутренность театра мала, но недурно расположена»¹.

Присоединим к этому описанию ещё некоторые данные, извлечённые из объявлений в «Московских Ведомостях». Театр имел два подъезда: один с Арбатской площади, другой – со Знаменки, или, что вероятнее, со Знаменского переулка. В начале второго сезона в октябре 1822 г. в объявлении к № 81 «Московских Ведомостей» было сказано: «Приезд в сей театр назначается с одной Арбатской площади, а разъезды с обоих подъездов, как с Арбатского, так и со Знаменского». В своих известных письмах к брату А.Я. Булгаков, бывший частым посетителем итальянской оперы, пишет (17-го ноября 1821 г.): «Жаль, что разъезд препакостный, и дует даже в ложи, когда дверь отворят. Это непростительно, что от двора самого до лож нет ни одной двери (по крайней мере закрытой). Бедная Урусова занемогла от театра не на шутку»².

В зрительном зале было три яруса лож и несколько рядов кресел. Вечеровая цена местам была такая (объявление к № 90 «Московских Ведомостей» 1821 г.): ложи первого яруса по 50 р., ложи бенуара по 40 р., второго яруса по 25 р., кресла первых 8 рядов по 10 р., а прочих рядов по 5 р. (счёт конечно на ассигнации). Явились желающие иметь билеты на весь сезон, и таким образом создался абонемент на все 80 спектаклей сезона. Приведу цены и на абонемент. Ложи в первом ярусе 2400 р., ложа бенуара – 1600 р., второго яруса – 1000 р. Кресла с № 1 по 48 – по 600 р., от № 49 до 91-го – по 400 р. и от № 97 до № 138 по 300 р. (объявление к № 60 «Моск. Ведомостей» 29 июля 1822 г.). Итак, здесь сообщается любопытная подробность, что кресел всего было 138. Но интересно, что в другом объявлении, когда предлагалось вносить деньги и получать билеты на второй сезон, этих кресел оказалось уже 150. И наконец, на третий сезон их оказалось 174 (объявление к № 77 «Моск. Ведомостей» 1823 г., сентября 26-го). Очевидно, являлась потребность в увеличении количества мест, т.е. иными словами, спектакли имели успех. Это видно ещё из того, что первоначально, как можно заключить, на основании объявления к № 37 «Московских Ведомостей» 1823 г., в котором объявлялась подписка на «будущий последний годовой абонемент», дирекция, очевидно, заключила с труппой

* Гурьянов И.Г. Москва или исторический путеводитель по знаменитой столице Государства Российского. Ч. III. М., 1837. С. 123.

контракт на три года с 1821-го по 1824-й, но потом труппа осталась и на 1824–25 гг. и даже на 1826–27 гг., правда, уже при другой дирекции, состав которой нам точно неизвестен.

Из письма Н.Б. Юсупова к А.Г. Теплому мы видим, что труппу ждали в Москве в конце июля, хотя часть её была в Москве уже в январе³, но, по-видимому, она приехала значительно позднее. По крайней мере, спектакли начались только в ноябре 1821 г. Вот объявление к № 90 «Московских Ведомостей» 1821 г.:

«В субботу, ноября 12-го дня, для открытия Итальянского театра представлено будет в театре, на Знаменке, в доме Степана Степановича Апраксина:

ТУРОК в ИТАЛИИ

(il Turco in Italia).

Опера-буффа в двух действиях, музыка сочинения славного Россини.

Действующие лица:

Фиорилла.....	Г-жа Анти.
Дон Жеронио, муж её.....	Г-н Замбони.
Селим Дамалек, богатый турецкий путешественник.....	Г-н Този.
Нарцизо, молодой человек, влюблён- ный в Фиориллу.....	Г-н Перуцци.
Поэт.....	Г-н Рота.
Занда, прежняя любовница Селима, цыганка.....	Г-жа Козелла.
Албазар, бывший наперсник Селима.	Г-н Гранчи.

Начало спектакля в 7 часов».

Представление, надо полагать, понравилось публике.

Следующей новой постановкой (7-го декабря) была *L'inganno felice* («Счастливым обман»), опера в одном действии, опять-таки Россини и в ней участвовала, как сказано в объявлении, первая певица Анти и дебютировал г. Миссори. Этими именами, если прибавить к ним из объявлений, относящихся уже ко второму сезону, ещё имена певицы Карданалики и певцов Камполуччи и Руббини, определяется состав нашей итальянской труппы. В общем это имена, конечно, не мировых величин, и кажется, ни одно из них не попало даже в словарь Римана*, но, как увидим далее, всё же выдающихся для своего времени.

* Музыкальный словарь немецкого музыковеда Гуго Римана (1849–1919), впервые изданный в 1882 г. и выдержавший множество изданий на немецком, английском и французском языках. Получил всеобщее признание и считался лучшим изданием по музыке. В России словарь был впервые опубликован в 1901 г.

Впоследствии, а именно в сезон 1824–25 гг., т.е. уже при новом управлении, в труппе произошли некоторые перемены. Объявляя в № 80 «Московских Ведомостей» 1824 г. новый абонемент по-прежнему на 80 спектаклей, с обещанием, что если в течение года оных будет более, то все остаются в пользу абонированных, новая дирекция вместе с тем обязанностью поставляла известить, что ею выписаны вновь следующие певцы: «prima donna» сопрано г-жа Тегиль, тенор г-н Монари, бас г-н Спиачи, «secondo donna» сопрано г-жа Беахтриса Анти. Из числа прежних актёров Итальянского театра оставляются: г-жа Луиза Анти, г-н Перуцци, г-жа Перуцци, г-н Този, г-н Замбони, г-жа Гранчи, г-н Рота и г-жа Казелли. Г-жа Тегиль заняла место примадонны.

Упомянем ещё двух гастролёрш. 17-го декабря 1823 г. в бенефис артиста Този была поставлена опера Россини: «Брак по векселю», опера-буффа в 1-м действии, ранее, именно 25-го февраля того же 1823 г. поставленная в бенефис артиста Замбони, причём теперь, только для бенефиса Този роль г-жи Анти занимала г-жа Анжиолини, которая пела вновь прибавленные два дуэта и одну арию. 27 мая 1824 г. гастролировала в Итальянском театре знаменитая Каталани, в марте того года дававшая в Москве свои концерты. Выступила она в опере «Танкред» Россини, в которой она заменила г-жу Анти, исполнявшую роль Аменаиды, а 4-го июня в её бенефис была дана опера того же Россини «Итальянка в Алжире», в которой бенефициантка исполняла роль Изабеллы.

Таков был состав нашей итальянской труппы, т.е. солистов.

Относительно хора и оркестра, как мы видели, положительно и точно сказать ничего нельзя.

Перехожу теперь к репертуару.

Что касается таких композиторов, как Чимароза (1749–1801), Фиораванти (1770–1837), то из их произведений были поставлены наиболее выдающиеся, как «Тайный брак» первого и «Деревенские певицы» второго. «Тайный брак», написанная в Вене, куда Чимароза переехал в 1792 г., как говорят, так понравилась императору Леопольду, что он приказал поставить её вторично в тот же день. Имя Паизиелло, из которого опять-таки были даны лучшие его произведения, конечно, не может быть игнорировано в истории музыки в России. Мало что говорит нам теперь имя Гульельми, который после своего двадцатилетнего отсутствия в Италии, вернувшись в Неаполь, встретил опасных соперников как раз в Чимарозе и Паизиелло, и только с очень большим трудом мог вновь добиться успеха. В духе трёх названных композиторов писал Паэр, или как он назван в объявлениях

Пер (1771–1839), который после смерти Чимарозы и до появления «Танкреда» Россини не имел соперников. «Его арии, – писал автор переводной статьи в «Вестнике Европы», – имеют в себе удивительную лёгкость, пленительную простоту и точную декламацию»⁴.

Не перебирая других, ничего не говорящих нам имён композиторов, мы должны, конечно, остановиться на двух, а именно Россини и Моцарте.

Как можно видеть из списка опер, ставившихся на итальянском театре, это было время полного господства Россини. Из 50-ти поставленных опер – 14 принадлежали Россини, причём они и ставились чаще, чем другие, и переходили из сезона в сезон, тогда как некоторые другие оперы не жили даже более одного сезона. В последний, коротенький сезон в 1826 г., если только можно назвать сезоном время с 21-го июля по 15-е сентября, из 14 опер – 9 принадлежат Россини. Как реагировала на это критика и публика того времени? Вот что мы читаем по этому поводу в заметке об Итальянском театре в январской книжке только что возникшего «Московского Телеграфа»: «Итальянский театр по-прежнему составлял отраду ревностных почитателей Россини. Нельзя не отдать справедливости искусству певцов итальянских, завидной гибкости голосов их и вообще всему устройству Итальянского театра, составляющего одно из любимейших удовольствий образованного класса московских жителей; за это можно было бы простить излишнюю привязанность сего театра к Россини; но поверят ли нам наши потомки, когда мы скажем, что в продолжение четырёхлетнего здесь пребывания труппы, ни одна Моцартова опера не была играна на Итальянском театре!»⁵. «Впрочем, – прибавляет автор в примечании, – с публикой делать нечего; она требует и хвалит одного Россини». Припомним, что к числу этой публики нужно отнести и Пушкина, который 16-го ноября 1823 г. писал из Одессы Дельвигу: «Правда ли, что едет к нам Россини и Итальянская опера? – боже мой! это представители рая небесного. Умру с тоски и зависти». А вот строфа (XXV), которую наш поэт посвятил автору «Севильского цирюльника» в «Странствии Онегина».

*Но уж темнеет вечер синий,
Пора нам в оперу скорей:
Там упоительный Россини,
Европы баловень – Орфей.
Не внемля критике суровой,
Он вечно тот же, вечно новый,
Он звуки льет – они кипят,*

*Они текут, они горят,
Как поцелуи молодые,
Все в неге, в пламени любви,
Как зашипевшего аи
Струи и брызги золотые...
Но, господа, позволено ль
С вином равнять do-re-mi-sol?».*

Наш суровый критик – вот что писал по поводу тогдашних музыкальных разговоров, деливших всех на множество партий, из которых главные были, как он говорит, моцартисты и россинисты. «Вот как, кажется, можно разрешить все споры о Моцарте и Россини: выходя из театра после оперы Россини, невольно напеваешь счастливые его темы, как после французского водевиля; после музыки Моцарта делается то же, но сверх того остаётся в душе глубокое, неизгладимое впечатление. В мире нравственном два рода гениев: одни рождаются для всех веков, для всех народов и постигают сущность искусства; другие потому только гении, что являются во время, сообразно с их собственным духом... Моцарт принадлежит к первому роду гениев, Россини ко второму... Сверх того таково различие между ними двумя родами гениев, что первых произведения вечны, вторых временны: сколько ни пленяют нас новые сочинители, мы все обращаемся к Моцарту, а Россини ещё жив, а слава его уже отцветает»⁶. Вот те принципиальные основания, исходя из которых, наш критик упрекал Итальянский театр, или точнее его дирекцию за её пристрастие к Россини и своего рода пренебрежение к Моцарту. Заканчивая свою статью по поводу постановки Моцартовского «Дон-Жуана», он писал: «В заключение поблагодарим теперешнюю дирекцию Итальянского театра за её старание разнообразить представления; прежде мы только и видели на сцене одного Россини. Вообще при теперешнем управлении Итальянский театр значительно возвысился».

Последние строки важны для нас в том отношении, что свидетельствуют о смене Дирекции театра, что прежняя Дирекция, в лице Н.Б. Юсупова, Д.В. Голицына и М.П. Голицына стояла во главе театра только первые три сезона и что она в своих музыкальных вкусах шла за своим временем, а не впереди его. Но и это обстоятельство не мешает всё-таки признать её заслуги в истории музыкальной культуры в России. Ведь не следует упускать из вида, что наш музыкальный критик считал нужным объяс-

⁶ «Наш суровый критик» – В.Ф. Одоевский (1803–1869) – писатель, музыковед и теоретик музыки, публиковавший свои статьи под псевдонимом «У.У.». См.: Масапов И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, учёных и общественных деятелей. М., 1958. Т. 3. С. 181.

нить не только то, что партия Дон-Жуана, которую исполнял Перуцци – тенор, написана Моцартом для баса, или, по крайней мере, для баритона, о чём, по словам У.У. (псевдоним нашего критика), половина публики не знала, но и то, что за голос баритон. Этого не следует забывать, чтобы правильно судить о степени музыкального развития тогдашней публики.

Есть ещё одна подробность в спектаклях нашей итальянской труппы, о которой нельзя умолчать. В приложении к № 104 «Московских Ведомостей» 1823 г. находим объявление о постановке 2-го января 1824 г., т.е. ещё при старой дирекции, оперы «Страстный к музыке или чудаки»: «За оною, – читаем далее в объявлении, – последует в первый раз новая балетная труппа, которая будет танцевать анакреонтический дивертисмент». Труппа эта до 17-го февраля, когда театр будет закрыт на время великого поста, выступала в Итальянском театре шесть раз. Из объявлений можно установить состав этой труппы, в которую входили следующие танцовщицы-девицы: Ситникова, Виноградова, Кузнецова, Харламова, Данилова, Михайлова большая, Михайлова м., Кондратьева б., Кондратьева м., Фёдорова и Жукова. Исполняли они самые разнообразные танцы, как па-де-де с гирляндами, па-де-де с тамбуринами, па-де-де с шалью, пейзажное па-де-де, гишпанское па-де-труа, по-русски, матлот, казачка, по-цыгански и т.д.

В объявлении о спектакле от 14 февраля, когда дана была опера «Венецианская масленица или не обижай женщины», сказано, что в этой опере «отъезжающей балетной труппой дан будет в первый раз новый дивертисман». Но наша балетная труппа уехала недалеко: со Знаменки она только переехала на Петровку в Императорский Большой Театр. В объявлении к № 52 «Московских Ведомостей» от 28-го июня 1824 г. читаем – «Во вторник 1 июля представлена будет «Аббат Лене», драма в 5 действиях за оною последует «Король и Пастух», водевиль в 1-м действии, сочинен. кн. А.А. Шаховского, с принадлежащим к оному дивертисментом, в коем будут танцевать вновь приобретенные дирекцией императорского московского театра танцовщицы – девицы Виноградова и Ситникова». В объявлении к № 56 «Моск. Ведомостей» за тот же 1824 г. названы ещё опять-таки известные нам фамилии: Данилова, Михайлова, Харламова; а кроме того сказано: «кордебалет и финал составлен из оных и вновь приобретенных танцовщиц». Таким образом, по-видимому, была куплена вся наша балетная труппа. Впоследствии в объявлениях уже, конечно, не отмечалось, что эти танцовщицы были приобретены Дирекцией. Д.И. Лешков в своей статье «Балет

в Москве» в юбилейном сборнике по случаю столетия Большого театра говорит, что в «составе Московской балетной труппы к 1825 г. в числе бывших крепостных были сёстры Ф. и А. Михайловы, Ситникова и Ирина Харламова, купленные Ф.Ф. Кокошкиным у помещика Ржевского»⁷. Итак, перед нами несомненный факт участия в итальянской опере крепостной балетной труппы.

Прежде чем перейти к изучению быта девушек театральной капеллы Юсупова, скажем несколько слов об его крепостном оркестре. По списку дворовых людей 1825 г. оркестр состоял из 21-го человека. Кроме того, значатся ещё девять человек, о которых сказано, что они обучаются грамоте и из которых шесть человек значатся уже музыкантами в списке 1831 г., где музыкантов числится 23 человека, а 24 – Дмитрий Соколов, раньше бывший музыкантом-трубачом (в 1825 г. ему было 45 лет), показан смотрителем Никитского Дома. По описи людей ноября 1826 г. музыкантов было 29 человек.

По списку 1825 г. в оркестре было 6 скрипок, 2 виолончели, 1 контрабас, 1 фагот, 3 валторны, 2 флейты, 2 гобоя, 1 кларнет, 2 трубы, 1 литавра (всего 21 инструмент). В описи 1826 г. и в списке 1831 г. не указано, кто на каком инструменте играл.

Каков был оркестр по своим качествам? Есть только один отзыв о нём, притом неодобрительный, принадлежащий А.Я. Булгакову. «Вечер вчерашний, – писал он своему брату, – провёл я очень приятно с Фастом у Волкова. Он был дежурным в собрании, но скоро оттуда приехал, ибо было только 200 печальных посетителей, которых утешал печальный Юсуповский оркестр». (Русский Архив. 1900 г., книга XI, страница 334). Письмо писано 19-го февраля 1820 г. Оркестр существовал ещё с лишком 10 лет: за это время он мог улучшиться, да кроме того отзывы А.Я. Булгакова о Н.Б. Юсупове отличаются как-будто или чересчур большой строгостью и требовательностью, или даже пристрастием.

Заметка А.Я. Булгакова интересна не столько как свидетельство о невысоких достоинствах оркестра, сколько как свидетельство того, что этот оркестр был так сказать не только для домашнего употребления, но играл также и в собрании, т.е. в дворянском клубе. Интересно бы знать, полагалась ли от клуба какая-либо плата музыкантам, или это была своего рода барщина. Думаю, что это делалось не бесплатно. Н.Б. Юсупов, по отзывам современников, всё же был человек расчётливый.

Какова была судьба оркестра после смерти Н.Б. Юсупова? Между тем как многие из дворовых людей, начиная с эконома Григория

⁷ Из писем Александра Яковлевича Булгакова к брату // Русский архив. 1901. Кн. III. № 11. С. 334.

Бредихина, получавшего 1200 рублей в год жалования, по завещанию были отпущены на <...>* музыканты, за исключением умершего раньше Алексея Мирошникова, новым их владельцем были оставлены. Но скоро этот оркестр, однако, распался. По крайней мере, 23 октября 1832 г. было предписано выдать с 1-го ноября 1832 г. паспорта девяти музыкантам, «и наложить на них оброк на основании существующих положений». Далее 29-го октября 1832 г. четырёх музыкантов было приказано послать в Ракитную, очевидно, на фабрику, причём двое из них были семейные, и дочь одного из них принадлежала к театральной капелле и, так как она была малолетней (ей было 9–10 лет), то не была отпущена на волю, как старшие девицы театральной капеллы, а отослана к отцу и таким образом вместе с ним опять осталась крепостной.

Выше было упомянуто, что оркестр Н.Б. Юсупова играл в Дворянском собрании. По-видимому, вообще его музыкантам было разрешено играть, как говорится, на стороне. Об этом косвенно можно заключить из следующего. Новый владелец, распустивший оркестр или совсем, или частично, всё-таки впоследствии собрал новый⁸.

Любопытно следующее предписание Б.Н. Юсупова по поводу оркестра: «Предписываю моей канцелярии, чтобы музыканты моей Капеллы без позволения канцелярии не отлучались играть по чужим домам, ибо когда им часто сие позволяют, то они портят свою нравственность и теряют искусство, я же желаю иметь хороших музыкантов, трезвых и доброго поведения, и хотя для их выгод я не запрещаю вовсе ходить по домам для игры, но прошу Канцелярию наблюдать, чтобы они ходили только в хорошие и благопристойные места! – Деньги же, получаемые музыкантами за игру на стороне, прошу Канцелярию иметь под своим наблюдением. Когда же скопится оных довольно, то позволять музыкантам делить между собой»⁹.

Вполне естественно предположить, что музыканты и при новом владельце ходили играть на сторону потому, что им это разрешалось прежним их барином.

Вот те немногие сведения об оркестре Н.Б. Юсупова, которые удалось извлечь из его архива. Кстати отметим, что по ведомости 1825 г. было 5 человек певчих мужчин.

Перехожу теперь к театральной капелле. В архиве сохранился следующий «реестр девицам», отличающийся наибольшей полнотой сравнительно с другими списками девушек в числе дворовых людей.

* Далее одно слово стёрто. Возможно, «волю» или «оброк».

Реестр девицам*

1	Елизавета Курочкина	23–29 ¹⁰	П е в и ц а На фортопиахах играет	Танцовщицы Солистки
2	Авдотья Рабутовская	23		
3	Анна Рабутовская	26–27		
4	Авдотья Курочкина	26–28		
5	Наталья Иванова	18–19		
6	Матрёна Щедрина	25–24		
7	Палагея Филатова	24–23 – 22 года и 10 месяцев		
8	Елена Бабина	24–25	В корде-балете	
9	Матрёна Бухарина	26–25		
10	Марья Еремеева	24–23		
11	Варвара Харитоновна	24		
12	Прасковья Павлова	24–23		
13	Софья Малинкина	18		
14	Мария Баркова	12–14	М а л е н ь к и е	
15	Авдотья Иванова	12–13		
16	Авдотья Карпова	13–14		
17	Настасья Константинова	12–13		
18	Дарья Максимова	8–11		
19	Аграфена Поликарпова	13–14		
20	Любовь Ивченкова	9–10		
21	Домна Соколова	10–11		
22	Варвара Тихонова	12–13		
23	Марья Никитина	12–13		
24	Арина Подлужная	7–6		
25	Софья Подлужная	5		
26	Смотрительница Бабина			
27	Девка Анисья			
28	К у х а р к а			
29	Р а б о ч и й			
30	– « –			

* Рядом с названием таблицы рукой автора поставлена дата «1831 г.».

Получали на чай в месяц по 5-ти рублей.

- 1) Анна Рабутовская,
- 2) Авдотья Рабутовская,
- 3) Авдотья Курочкина,
- 4) Елизавета Курочкина,
- 5) Матрёна Щедрина,
- 6) Палагея Филатова,
- 7) Наталья Иванова,
- 8) Марья Еремеева,
- 9) Прасковья Крючкова (она же Орлова).

В «описи людей», составленной в 1826 г., девушки разделены на две группы. Первую составляют танцовщицы в количестве 16 человек; кроме 12-ти значащихся в приведённом «Реестре» здесь ещё числятся: Акулина Григорьева, Федосья Бухарина, Пелагея Парфёнова и Анна Серова. Из них Пелагея Парфёнова заболела в марте 1828 г., в мае она уже была в Архангельском и в августе там умерла; 24 августа «послано в Архангельское для похорон девушки Пелагеи Парфёновой 21 р. 60 к.». Вторую группу составляют певчие: Елизавета Курочкина, стоящая в «реестре» под № 1-м, и затем не числящиеся там Дарья Васильева, Марья Колпакова, Прасковья Орлова и Авдотья Стронина. Из них Прасковья Орлова стала Прасковьей Крючковой, выйдя в марте 1830 г. замуж за княжеского камердинера Николая Крючкова.

Если бы мы захотели установить состав крепостной труппы Н.Б. Юсупова за более ранние годы, то, конечно, приведённый выше список нуждается в некотором изменении и дополнении.

«Реестр девицам» возбуждает вопрос, из каких семей девушек брали в труппу. Прежде всего, естественно, обращают на себя внимание самые малолетние девочки в труппе Софья и Арина Подлужные, конечно, дочери буфетчика Андрея Подлужного. Далее семья Курочкиных, вероятно, дочери бухгалтера Петра Курочкина. Софья Малинкина – дочь приказчика в селе Спасском Григория Малинкина. Любовь Ивченкова – дочь музыканта Семёна Салтыкова, он же Ивченко. Домна Соколова – дочь музыканта Дмитрия Соколова. Среди девиц, получавших на чай по 5 рублей в месяц, упоминается Прасковья Крючкова, жена камердинера у Н.Б. Юсупова Николая Крючкова. Кто был отец Авдотьи и Анны Рабутовских, по спискам установить не удалось, но вероятно брат их Лев Рабутовский – был архитекторским учеником. То же самое должно сказать о Матрёне Щедриной: среди холостых писарей были Илья и Павел Щедрины,

вероятно, братья Матрёны. Мария Баркова – вероятно, дочь писаря Ивана Баркова. Елена Бабина – дочь смотрительницы за девушками Аграфены Бабиной. Таким образом, значительная часть труппы состояла из девушек, взятых из семей дворовых, притом, можно сказать, из дворовой аристократии. Очевидно, было заманчиво входить в состав крепостной труппы, если буфетчик Андрей Подлужный не задумывается поместить туда своих маленьких девочек.

Прежде всего девушек обучали чтению и письму. 14 октября 1818 г. куплено семь азбук по 1 р. 25 к.¹¹; 22 августа 1819 г. для письма девушкам перьев на 20 к. В 1820 г., когда, должно быть, окончательно задумали завести в Москве итальянскую оперу, стали учить девушек итальянскому языку. 13 июля этого года «выдано итальянскому учителю г.Фасолио с 15 июня по 12 число июля за 12 визитов 100 рублей, ему ж за купленные итальянские 9 книг – 46 р., итого 146 рублей». Обучал он, очевидно, и мужчин-певчих, так как 6 августа 1820 г. ему выдано за купленную для певчего Ефима итальянскую грамматику 8 р. Уроки итальянского языка продолжались, быть может, с перерывом, до смерти Фасолио в 1830 г., причём ему в последние годы (1829–1830) платили уже месячное жалование 108 рублей, полагалась квартира, прислуга и освещение¹².

Обучали девушек также и французскому языку. 7 мая 1829 г. куплено грамматик французских две по 4 р. и итальянских три по 3 р. 18 мая того же года куплено французских грамматик четыре, из которых две по 3 р. и две по 4 р., причём учителю дано на извозчика 1 р. 68 к. Кто был учителем французского языка, из книг не видно. Если им был некто Брауре, которому за 10 уроков платили 108 р. асс., то является очень интересной следующая запись в приходно-расходной книге 18 мая 1831 г.: «Выдано учителю Брауре за сделанные Елизавете Курочкиной 7 уроков по 10 р. 80 к. – 75 р. 60 к.», что вполне естественно поставит в связь с цитированным выше предписанием Н.Б. Юсупова о выдаче Е. Курочкиной 120 рублей, где имеется замечание о том, что она постоянно заботилась о своем образовании¹³. Но возможно, что этот Брауре был учителем пения, так как Е. Курочкина была певица, и естественно, что она брала отдельно от прочих девушек уроки пения.

Прежде чем перейти к речи о специальных предметах обучения, приведу ещё одну очень любопытную запись из приходно-расходных книг 13 июля 1826 г.: «Заплачено в книжную лавку господина Глазунова за чтение книг с сего числа впредь на один год 30 р.». Абонемент на чтение книг затем возобновлялся ежегодно в июле месяце; в последний раз он был возобновлен 18 июля 1830 г.,

* Данное предписание в тексте отсутствует.

в 1831 г. с этим делом было покончено, ввиду смерти Н.Б. Юсупова, когда и самая капелла прекратила своё существование.

Танцам обучал девушек известный танцмейстер Соломони*, преподававший искусство танцев также и студентам Московского университета¹³.

У Н.Б. Юсупова он получал 60 рублей в месяц жалованья. Его имя в приходно-расходных книгах встречается с 22 декабря 1818 г. по 20 января 1821 г. Книг за 1822 г. не сохранилось, а в 1823 г. его имени в книгах уже нет. 10-го же апреля 1824 г. впервые упоминается имя знаменитой в своё время балерины госпожи Гюльень-Сор**, которой за каждые 8 уроков выплачивалось 129 рублей 60 к., то есть 16 р. 20 к. за урок. В последний раз ей выписано жалование 10 сентября 1829 г.

В общем можно сказать, что госпожа Гюльень-Сор была учительницей танцев и, конечно, заведовала постановкой балетов до самого конца существования Юсуповской труппы.

Пению в 1818 г. обучал девушек регент Василий Григорович, получавший жалования в месяц 35 рублей. Одновременно с ним господин Доминичи учил их игре на клавикордах, получая по 5 р. за урок. С этой же целью был приглашен капельмейстер Шиндлер, которому 28 января 1819 г. выдано за обучение Авдотьи Курочкиной на клавикордах за 10 уроков 30 рублей. С 1823 г. учителем пения был итальянец Паини¹⁴, которому 20 августа этого года за 20 уроков заплачено 200 рублей; его уроки, по-видимому, продолжались до июля 1826 г. В июле 1828 г. в качестве учителя пения появляется итальянец Перотти, пробывший в этой должности должно быть менее года. Возможно, что учителем пения был и упомянутый выше Брауре. Затем, среди учителей музыки должен быть назван гуслист Померанцев, который обучал девушек играть на гусях, за что получал по 4 р. за урок. Уроки его продолжались с октября 1823 г. по март 1827 г.

Наконец, следует упомянуть ещё об одном обстоятельстве. Довольно часто девушек возили в театр, русский, а затем и итальянский. Брали одну или две ложи, уплачивали капельдинерам за приставные стулья, очевидно, ездили большой компанией, т.е. брали, должно быть, всех, или, по крайней мере, всех взрослых девушек.

* Соломони (Solomoni), Джузеппе (Иосиф), итальянский артист, балетмейстер конца XVIII—начала XIX вв. В 1782 г. приехал в Москву, где был танцовщиком, а затем балетмейстером в Петровском театре. Служил учителем танцев и балетмейстером крепостных театров Н.П. Шереметева (1786) и Н.Б. Юсупова (1810–1822). Деятельность Соломони способствовала становлению и развитию балетного искусства в Москве.

** Гюльень-Сор (Hullin Sor), Фелицата Виржиния (1805–1850), артистка, балетмейстер, педагог. Представительница французской школы классического танца. В 1823 г. переехала в Россию. Проработала в Большом театре Москвы до конца жизни (танцовщица и балетмейстер, позже балетмейстер и педагог). С 1823 г. – педагог и балетмейстер в крепостном театре Н.Б. Юсупова. Преподавала в Московском театральном училище; наиболее известные ученицы: Т.С. Карпакова, Е.А. Санковская.

Из того факта, что запись на ложи в театры встречается в приходно-расходных книгах очень часто, можно заключить, что делалось это не только с целью доставить девушкам развлечение, но и с целью содействовать их музыкальному и театральному образованию. Каковы были результаты всего этого, об этом приходно-расходные книги, конечно, ничего не говорят.

По приходно-расходным книгам можно, однако, попытаться установить если не то, каковы были спектакли, то, по крайней мере, какого рода пьесы ставились на сцене Юсуповского театра. Но предварительно несколько слов о самом театре. Можно сделать оговорку, что в настоящем очерке всё время речь идёт о московском театре, помещавшемся в котором-то из домов Юсупова у Харитония в Огородниках. Что касается театра в Архангельском, то в «Ведомости по конторе села Архангельского» 1827 г. имеются незначительные сведения о расходах на покупку гвоздей к театру для кружала 100 шт. на 1 р. 35 к., тёсу елового к театру 50 шт. по 25 к. на 12 р. 50 к. и извести на скотный двор и для театра на 348 р. 43^{1/2} к. Но никаких данных о том, чтобы труппа московская ездила в Архангельское и играла там в театре, совершенно нет. Вышеупомянутые поездки девушек с мадам Гюльлень-Сор в Архангельское, несомненно, носят характер или прогулки, как первое двухдневное их там пребывание, или же имели целью отдых, а, пожалуй, даже как бы лечение. Поэтому, повторяю, у нас всё время речь будет идти о московском театре.

В каком доме Юсупова и в какой из комнат этого дома помещался театр, без особых расследований сказать нельзя. Но из приведённого выше предписания о выдаче Елизавете Курочкиной маленьких клавикорд, несомненно, следует, что для театра было отведено особое помещение. В 1820 г., 26 сентября был сделан новый занавес для театра и для него куплено 50 шт. колец, были подновлены и сделаны вновь декорации. Для фонтана куплено (26 сентября) два прута железных за 1 р. 80 к., но ещё раньше (12 февраля того же года) куплено для декорации на фонтан глазету 9 арш. по 1 р. 80 к. на 16 р. 20 к. В театре производились гром и молния. 13-го августа куплено разных материалов для театрального барабана на 11 р. 24 к., 27 августа куплено для театрального дождика бумаги «кардонной» 7 листов по 48 к. на 3 р. 36 к. и гороху на 84 к. 5 сентября в театр для молнии сделаны 2 машины за 6 р. и куплено для молнии пльвуну 2 ф. на 3 р. 50 к. 30 сентября «за переделку формов для молнии» заплачено 3 р. 60 к.

Декорации писал живописец Иванов, которому 26 сентября дано на краски 50 р. 13 ноября куплено «для расписания к теням колеса»

* В статье упоминания об этих поездках в Архангельское отсутствуют.

красок, скипидару на 4 р. 84 к., 24 декабря того же года заплачено тому же живописцу издержанных им на покупку материалов для расписывания Амура и Псише, двух жертвенников и шкафа – 28 р. 18 к. А на обивку, вероятно, этого самого шкафа для оживлённой статуи 23 декабря было куплено 25 арш. холстины, гвоздей, мелу и клею на 11 р. 88 к. 1 января 1823 г. куплена для дерева на сцену слега за 1 р. 68 к. Упомянутый живописец Иванов писал декорации целый месяц, так как за его «содержание столом» заплачено 10 октября 1820 г. Лариону Голубеву за 31 день по 2 р. – 62 р. Тот же самый живописец Иванов, названный теперь декоратором, писал в 1828 г. новые декорации к балету «Севильский цирюльник». 5 августа 1828 г. ему заплачено по счёту «за материал, употреблённый для расписывания домика и скамейки к балету «Севильский цирюльник», – всего 36 р. 25 к. Ему же заплачено заработанных 27 рублей».

Освещался театральный зал, по-видимому, маслом, так как, например, 2 ноября 1829 г. заплачено ламповщику за 1 пуд масла 12 р., ему же за прокат 12 ламп – 10 р. и за труды – 5 р.

Вот все данные о театре в юсуповском доме.

Что касается, говоря громко, репертуара, то на основании описи костюмов можно заключить, что спектакли состояли или из дивертисментов, или, как тогда их называли, «дивертисманов», первого и второго, или из целых вещей, т.е. балета, оперы или комедии.

Дивертисменты составлялись, вероятно, по обыкновению того времени из различных па-де-де, пе-де-труа, па-де-шаль, па-де-гирлянд, пейзажных па, казачка, краковяка и т.п. Для них предназначались костюмы испанские, турецкие, пастушеские, пейзажные, савоярдские. Для краковяка и казачка предназначались особые костюмы, иногда, по-видимому, дорогие. Так, 22 августа 1823 г. куплено материалу для казацких дамских костюмов на 209 р. 94 к., а 18 октября того же года куплено материалу для казацкого костюма на 206 р. 68 к. Шились вообще все костюмы лучшими театральными костюмерами того времени, как Левизи и Фреент, имена которых, особенно первого, часто встречаются в приходно-расходных книгах. Из исполнительниц казачка можно назвать Наталью Иванову. 13 мая 1829 г. сделано «Наташе к казацкому костюму полусапожков сафьяновых голубых 1 пара за 6 р. 50 к.».

Из балетов выше был упомянут «Севильский цирюльник», поставленный в 1828 г. На костюмы к нему куплено материалу на 453 р. 75 к., да впоследствии ещё прикупили. Относительно этого балета можно установить, что исполнителями являлись не одни только девушки, но и мужчины. Среди дворовых людей Н.Б. Юсупова

упоминается, между прочим, Фома Литвинов, в «Описи людей» 1826 г. отнесённый вместе с Николаем Крючковым, впоследствии камердинером князя, к мальчикам. В другой записи, по-видимому, он же назван карл Фома. Этот Фома, умевший, должно быть, играть на мандолине (6 марта 1824 г. куплена для Фомки мандолина 16 р. 20 к.), исполнял в «Севильском цирюльнике» роль Бартоло. 24 сентября 1828 г. сделан к балету для опекуна на Фому парик из волос – 16 р. 20 к.

В 1819 г. был поставлен какой-то балет, название которого установить не удалось. Возможно, что это был балет «Зефир». Действующими лицами в нём являются, между прочим, купидон, на платье которому 17 мая куплено тарлатану 4 арш. по 2 р. 50 к., волшебница, для балетного платья которой 23-го июля куплено колленкору 5 арш. по 2 р. 25 к. Для балетного халата ей же куплено 27-го сентября колец на 1 р. 80 к.

В ноябре того же года для второго балета сделано шалоновых цветных башмаков 15 пар по 1 р. 75 к. Вероятно, для него же было куплено трико 48 арш. по 10 р. и заплачено за шитьё бархатной театральной шляпы 6 р. Но опять-таки какой это был балет, сказать невозможно.

Все эти неизвестные нам и по названиям, и по существу балеты (за исключением, конечно, «Севильского цирюльника») были поставлены, надо полагать, танцмейстером Соломони.

В 1823 г. никаких новых балетов не упоминается, хотя, как мы уже знаем, крупные расходы были произведены на казачьи костюмы. В 1824 г. в качестве преподавательницы танцев появляется Гюльен-Сор, но новый балет впервые упоминается только в 1826 г., когда 19 декабря было куплено разных материалов для костюмов на 316 р. 70 к., и таким образом балет был поставлен в 1827 г. Вероятно, для другого нового балета 30 марта того же года было куплено разных материалов на 699 р. 81 к.

В 1828 г. был поставлен, как выше сказано, балет «Севильский цирюльник». Но раньше его в первую половину того же года был поставлен ещё новый балет, так сказать, пейзажного характера. Для него была куплена самопрялка за 9 р. 50 к., шесть корзинок за 5 р. 40 к., два деревянных ведра ценой 4 р. 50 к., стол, четыре стула, скамейка и коромысло – всё за 5 р. 40 к. А всего материалу куплено на 433 р. 94 к. В этом балете принимал участие и упоминавшийся выше Фома Литвинов, за завивку головы которого цирюльнику за 2 раза заплачено 29 января 1828 г. 84 к.

В 1829 г., кроме расходов на казачьи костюмы должно отметить расход на возобновление балета «Зефир».

На этом заканчиваются наши сведения о балетах, поставленных на юсуповской сцене.

Что касается оперы, то, по-видимому, была поставлена только одна опера, о которой упоминает А.Я. Булгаков в своих письмах, и все сведения о которой в архиве ограничиваются только описью костюмов, и так как эта опись озаглавлена «Для оперы», то можно, мне кажется, думать, что была поставлена одна опера, но какая, точно неизвестно.

Наконец, мне остаётся упомянуть о постановке, по-видимому, единственной комедии, имевшей место в 1820 г. Комедия эта носит название «Фединька и Лука». Действующими лицами в ней являются: кормилица, для которой 29 мая куплен кокошник за 7 р. 50 к.; Фединька – ему на пару 28 июня куплено нанки дикой 15 арш. по 1 р., мухояру 9 арш. по 1 р. 50 к.; учитель – ему на фрак и штаны нанки тёмно-коричневой 18^{1/2} арш. по 1 р. 5 к.; садовник – ему на полукафтан и шаровары нанки тёмно-зелёной 15 арш. по 1 р. 5 к.; Лука – ему на порты холстинки 8 арш. по 1 р. Кроме того, на четыре пастушеских флёровых платья для подкладки куплено тафты белой 25 арш. по 1 р. 40 к.

Изучение разбросанных по приходно-расходным книгам сведений о постановке различных пьес приводит к выводу, что дело постановки оперы и комедии ограничилось единичными попытками, да и то в более ранние годы, в 1820 и 1821 гг., а главное внимание было обращено исключительно на постановку балетов, почему и труппе Н.Б. Юсупова более соответствует название балетной.

По смерти Н.Б. Юсупова балетная труппа перестала существовать. Все взрослые танцовщицы и певица Елизавета Курочкина были отпущены на волю. Маленькие участницы труппы были отосланы к своим родителям и сообразно с тем, получали ли свободу их отцы, они или становились свободными, или оставались в рабстве. И.А. Гарновский, автор статьи «Крепостной театр помещика И.О. Хорвата»¹⁵, пишет, что юсуповские балерины разъехались из Москвы, частью, например, поступив в Харькове в труппу антрепренёра Штейна, частью просто в свои родные места. В числе последних находилась и балерина юсуповского балета Анна Григорьевна Рабутовская (автор неправильно пишет Робатовская), возвратившаяся тогда на свою родину, в юсуповскую слободу Ракитную, Хотмыжского (по-новому Грайворонского) уезда Курской губернии. Этим воспользовался помещик И.О. Хорват и пригласил Рабутовскую к себе на службу, поручив ей составить балетную труппу. К середине тридцатых годов, по словам Гарновского, трудами актёров

Канищева, Рабутовской, Зелинского и дирижёра Легеньковского, «труппа из деревенского сырья, уже была приведена в состояние такого совершенства, что Хорват стал возить труппу напоказ в ближайшие городские центры и на ярмарки... Сохранилось предание, что первый выезд одной только балетной труппы и оркестра состоялся в 1835 г. в город Харьков... Во главе балета стояла Анна Григорьевна Рабутовская, которая показывала искусство своих учениц и участвовала в балетах сама. Это было зимой, а летом того же года балет Хорвата, во главе с Рабутовской, украшал спектакли труппы Штейна на ярмарке в Коренной и давал представления на Курском театре, где Рабутовская имела несчастье сломать себе во время спектакля ногу и утратила навсегда способность к танцам. На этом грустном эпизоде оканчиваются воспоминания об участии Рабутовской в балете Хорвата, в качестве балерины и учительницы».

Говоря о репертуаре театра Хорвата, наш автор замечет: «Из балетов, которые в Головчине шли у Хорвата полностью, сохранились только пять названий: «Зефир и Флора», «Пират», «Дева Дуная», «Севильский цирюльник» и «Сварливые жёны»¹⁶. «Севильский цирюльник» – наш старый знакомый: он, несомненно, перенесён сюда Рабутовской со сцены юсуповского театра. Можно также предположить, что и балет «Зефир и Флора» не был ли нам известен по бумагам юсуповского архива просто под названием «Зефир».

Так связывался столичный крепостной балет с провинциальным, распространяя в провинции свойственную своему времени театральную культуру.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Судя по тому, что было сказано выше о прекращении итальянской оперы в Москве, это сообщение о переводе труппы в Петербург – сомнительно.

² Русский архив. 1901 г., № 2, страница 297–298. <Из писем Александра Яковлевича Булгакова к брату // Русский архив. 1901. Кн. I. № 2. С. 297–298. – Ред.>.

³ А.Я. Булгаков 6-го января 1821 г. пишет своему брату: «Вчера обедал я у Юсупова, где пропасть было итальянцев... Ты знаешь, что здесь заводится итальянская опера, которой тенор и бас уже здесь; вчера пели несколько дуэтов, бас хорош и поёт изрядно, тенор также, хотя и имеет голос, как говорится <rotta, fatigata> (дребезжащий, уставший, изношенный – Ред.)» (Русск. арх., 1901 г., № 1. С. 48). <Из писем Александра Яковлевича Булгако-

ва к брату // Русский архив. 1901. Кн. I. № 1. С. 48. – Ред.>.

⁴ Об операх у разных народов. «Вестник Европы» 1823 г., № 15, страница 207–208.

⁵ Московский Телеграф. 1825 г., № 1. Прибавление, страница 4–5.

⁶ Одоевский В.Ф. «О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 г.» «Московск. Тел.» 1825 г., № 8, апрель. Прибавл. стр. 130–132. <У.У. О музыке в Москве и о московских концертах в 1825 г. // Московский Телеграф. 1825. № 8. Апрель. Прибавл. С. 131–132. – Ред.>.

⁷ Московский Большой Театр. 1825–1925. Издание управления Государственных Академических Театров. Москва, 1925 г., страница <нрзб>. <Московский Большой Театр. 1825–1925. М., 1925. С. 172. – Ред.>.

⁸ Журнал 12-го ноября 1832 г., № 2291, § 3: «Женщина Афимья Андреева Борисова состоит прачкою и моет бельё на музыкантов вновь набранных, почему она и числится в должности». Журнал 8-го декабря 1832 г., № 2449: «Докладная записка капельмейстера Иванкова от 8-го сего декабря, коей объясняет, что потребно купить для мальчиков, обучающихся музыке, разных струн и тростей, всего монетой на 27 р. 93 к. Определено требуемые струны и трости купить, монетой – 27 р. 93 к. – записать в расход».

⁹ Предписание 29-го октября 1832 г. за № 175. 1832 г. за № 1492 8 ноября канцелярия отвечала: «Музыкантам приказано, чтоб без спора Канцелярии никуда играть на сторону не ходить, но всякий раз просили бы позволения с объяснением, куда нанимаются играть и за какую цену, а старший из них должен деньги приносить в Канцелярию, которые будут записываться в тетрадь и храниться в казначействе, в случае надобности по рассмотрению канцелярии выдаваться станут музыкантам – записываться в расход».

¹⁰ Цифры обозначают года; вторая цифра, очевидно, поставлена после проверки, один раз только прибавлена третья цифра: № 7 – «22 года и 10 месяцев». Цифры эти взяты из черноводы «Именного списка дворовым его сиятельства кн. Б.Н. Юсупова, людям находящимся в Московских и подмосковных селениях. Учинён августа дня 1831 г.». В этом списке нет Натальи Ивановой, а есть Наталья Копылова; но, вероятно, это одно и то же лицо. Равным образом Елена Бабина (№ 8) – это, несомненно, Елена Константиновна, дочь смотрительницы Аграфены Бабиной, как сказано об этом в «Именном списке».

¹¹ По-видимому, в 1818 г. в труппу вступило новых 7 девушек, потому что «ноября 3-го куплено семи девушкам башмаков 14 пар по 2 р., 28 ноября для семи танцевальных платьев семи девушкам куплено в Купавинской лавке нанки бланжевой 67 арш. по 1 р. 50 к. на 100 р. 50 к. 15 мая 1829 г. снова куплено для учения девочек грамоте: азбук 5 по 1 р. 26 к. (на 6 р. 30 к.), чернильниц 2 и песочниц 2 (на 2 р. 90 к.), ножик перочинный 1 – 2 р. 10 к.».

¹² 3 сентября 1829 г. записан расход по оклеиванию обоями комнат Фасолио. 19 мая 1830 г. куплено ему лекарства на 1 р. 20 к., 27 мая ему выдано в последний раз жалование, 15 сент.

записано в расход «Куплено мадам Фасолио свеч салньных полпулда 5 р. 75 к., ей же дано жалования 5 р. 40 к.». В «Ведомостях о пенсиях и прочих годовых выдачах» значится: «Иностранке вдове Фасолио, коей муж был библиотекарем, 60 р. ассигнациями. По изустному приказанию». Вероятно, этим Фасолио было помещено в «Моск. Ведомост.» 1821 г., № 90, ноября 9-го такое объявление: «Иностранец, бумажный фабрикант, совершенно знающий производство всякого рода и сортов писчей бумаги, как-то: почтовой, веленовой, эстампной, рисовальной, карточной и пр., честь имеет известить почтенную публику, что он может также вновь завести как бумажную фабрику, так и привести её совершенное действие; обучать людей, как делать бумагу всех сортов, клеить оную, делать формы всякого рода и всё нужное для производства бумаги. Сверх того он может устроить машину для черпания всякого рода и величины бумаги, своего изобретения. Желашшие такую машину иметь у себя могут адресоваться – против Рождественского монастыря, на Трубе, в доме мещанина Клопова, Сретенской части, 4 кв. под № 490, к Ивану Яковлевичу Фасолио, учителю итальянского и французского языков».

¹³ «Московские Ведомости». 30 августа, 1822 г., № 69, страница 2127–2130. «Показание лекций, преподаваемых в Московском университете в нынешнем году. Искусства. Иосиф Соломони, по понедельникам, вторникам, четвергам и пятницам, в 7-м часу по полудни, будет учить танцам». <Московские Ведомости. 1822. № 69. 30 августа. С. 2127–2130. – Ред.>.

¹⁴ В архиве Н.Б. Юсупова хранится письмо графа Ланжерона от 19 сентября 1822 г., где он просит Юсупова выслать ему 1500 рублей, данные им господину Паини. Дал же он их ему только будучи убежден, что этот г. Паини должен был вступить в труппу итальянского театра, да и сам Н.Б. Юсупов, по-видимому, желал этого, но потом передумал и только сделал его учителем пения у своих девушек. Деньги Ланжерону были посланы Д.В. Голицыным из сумм итальянского театра, как это видно из ответного письма Н.Б. Юсупова графу Ланжерону.

¹⁵ «Наша старина» 1916 год, апрель-май, № 4–5, стр. 293–295.

¹⁶ «Наша старина» 1916 год, апрель-май, № 4–5, стр. 297.

В.Я. Степанов

Валериан Яковлевич Степанов (1875–1943) – талантливый учёный, крупный специалист в области изучения творчества итальянского живописца, театрального декоратора и архитектора Пьетро ди Готтардо Гонзаги, русской и зарубежной театральной культуры. Валериан Яковлевич – автор статей и публикаций по истории возникновения, развития и бытования декорационного искусства в России и странах Дальнего Востока, искусства классической театральной декорации, русской декорационной живописи XVII–XVIII веков, истории театральной культуры Москвы и Петербурга XVII–XX веков, частных театров в Москве, императорских театров Петербурга, Гатчины, Павловска и Петергофа, по истории возникновения и существования домашних крепостных театров в России с начала XVIII века. Спустя 20 лет после смерти учёного значительная часть его научных работ была передана на хранение в РГАЛИ, где составила «Фонд Валериана Яковлевича Степанова» (Ф. 872). Из 115 единиц хранения 40 посвящены творчеству Гонзаги, из них 8 – Театру в Архангельском. Изучением творчества Пьетро ди Готтардо Гонзаги В.Я. Степанов начал заниматься с 1913 года. Всё, что связано с именем Гонзаги в Архангельском и с историей строительства самой усадьбы, послужило предметом тщательного исследования учёного в 20-е годы прошлого столетия, и было продолжено в последующее десятилетие. Война, тяжёлая болезнь и страшные испытания, выпавшие на долю В.Я. Степанова, окончательно подорвали его здоровье. 7 января 1943 года Валериана Яковлевича не стало. Учёный, посвятивший более 25 лет изучению уникального наследия Гонзаги в России, так и не смог осуществить свою заветную мечту – увидеть вышедшим в свет в издательстве «Искусство» капитальный труд всей творческой жизни – книгу, посвящённую Пьетро Гонзаге и подписанную к печати за несколько месяцев до начала Великой Отечественной войны*.

ДЕКОРАЦИИ «ТЕАТРА ГОНЗАГА» В ВОТЧИНЕ КН. Н.Б. ЮСУПОВА «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»**

В 1817–1819 гг. Гонзага по заказу кн. Н.Б. Юсупова написал декорации для сцены театра с. Архангельского, что удостоверяет впервые публикуемый здесь архивный документ.

6-го октября 1817 г. главный Управляющий придворною контрою Василий Александрович Пашков писал: «Милостивый государь мой Александр Александрович. В отношении моём, препровождённом через Николая Борисовича Юсупова, – хотя и писано было об отводе Гонзагу Аванзала для писания декораций собственно князю Юсупову; ныне же во исполнение высочайшей воли прошу назначить для сего комнаты к Эрмитажному театру принадлежащая, где сии работы обыкновенно производятся. С истинным почтением

* Творчество Пьетро Гонзага (1751–1831). Монография. Машинопись. 1941 г. (РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 2. Ед. хр. 4).

** РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 2. Ед. хр. 1. (1937 г.).

Ссылки на документы: «ГАФКЭ. Юсуповский фонд» (в наст. вр. – РГАДА. Ф. 1290) даны автором без указания номера и листа архивного дела.

При подготовке статьи к печати использована работа В.И. Ивановой «Театр Гонзаго в Архангельском» (по материалам исследования В.Я. Степанова). 2003 г. (НА ГМУ «Архангельское». Инв. № 926-НА).

имею удовольствие быть милостивого государя моего Покорный слуга Василий Пашков»¹.

Декорации, написанные нашим мастером, были доставлены в Архангельское частями в период с марта 1818 г. по май 1819 г., о чём говорят документы Юсуповского фонда. Так Московская домовая канцелярия 29 марта 1818 г. сообщала: «При сём посылаются доставленные из С.-Петербурга для Архангельского театра уложенные в ящике на господских санях декорации, о получении уведомить; сани же с первою оказиею прислать обратно», а 30-го Контора отвечала: «... уложенные в ящике для здешнего театра декорации Всё оное доставлено в надлежащей исправности». (ГАФКЭ. Юсуповский фонд. Наряд по селу Архангельскому 29 марта 1818 г. № 275 и доношение конторы того же года № 58). В апреле Контора просит Московскую канцелярию прислать театрального машиниста Иванова², который не раз был до того в Архангельском в связи с оборудованием сцены. «Для установления на местах и приведения в порядок в здешнем театре декораций нужен театральный машинист, которого благоволи канцелярия попросить, дабы он завтрашний день приехал в Архангельское и взял бы с собою того, который здесь прежде был или другого из театральных столярей, которой нужен будет для натягивания на зделанные здешними столярами рамки последней присылки кулис» (Там же, входящий наряд по с. Архангельскому на апрель 1818 г. Доношение конторы № 79). Затем 5-го июня того же года из Архангельского Стрижаков В.Я. писал: «Для вешения на место недавно привезённого для здешнего театра одного изображающего «Тюрьму» занавеса и для установления присланных с оным «занавесом» к прежде присланной и уже навешенной изображающей «внутренность кабинета» занавеса, двух кулис (которые на рамки здешними столярами уже натянуты), благоволи, канцелярия, попросить театрального машиниста Петра Ивановича чтоб приехал завтрашний день в Архангельское. Василий Стрижаков». (Там же, вход. наряд по с. Архангельскому № 122, 5 июня 1818 г.).

И, наконец, перед нами сообщение Архангельской Конторы от 15-го мая 1819 г.: «Получен в числе других вещей ящик с уложенными в оной декорациями, всё оное доставлено в надлежащей исправности: ящик с декорациями расколот, из коего вынута – занавес с изображением на оной «Лесу» 1, к ней с таковыми же изображениями кулис 8. Занавес, на коей написана внутренность «Избы» 1, к ней кулис 6; паддуг 3, всего 19 штук, которые и положены в театре, о чём к сведению Канцелярии Контора сим доносит...».

(Там же, наряд по с. Архангельскому, на генварь месяц 15 мая 1819 г., л. 16.).

Перечень декораций в этих документах поименовывает только часть их. В 1837 году Н. Кукольник писал: «... но самая великолепная драгоценность – это 12 перемен декораций, писанных неподражаемой кистью Гонзага...»³. Следовательно, в Архангельском театре существовало двенадцать перемен декораций, из которых до нас дошло: передняя занавесь и пять перемен, причём не все из них в полном монтировочном состоянии. Убыль декораций в Архангельском театре уже видна из описи 1850 г. (с.48): «...декораций висячих на месте – 8, скатанных – 3»^{*}. Более значительная убыль их произошла позднее в период до 1917 г., так как владельцы после Н.Б.Юсупова или переписывали или переделывали декорации Гонзага. По сведениям Музея-усадьбы «Архангельское» в 1861 г. к встрече Александра II для парадного спектакля декоратором-машинистом Андреем Роллером декорация «Сад» была переписана в «Ночной пейзаж» и т. д. Кроме того, как известно, декорации Гонзага последними владельцами «Архангельского» употреблялись для разного рода забав и прихотей, ничего общего не имеющих с театральными представлениями, и постепенно, таким образом, уничтожались. С 1928 г. на них было обращено серьёзное внимание, они были извлечены из подвала, а в 1931 г. пишущий эти строки впервые видел их развешенными на сцене и доступными для обозрения посетителей. К этому времени декорации представляли следующий монтировочный состав:

I. Передний занавес, прикрывающий весь пролёт сцены с рампой. По инвентарю значится за № 5386. «Коринфский Храм». Одна завеса. Видимо, от времени и сырости цвет утрачен. Вверху переписан, заметна другая рука (м.б. реставрация).

II. «Изба», сохранившаяся полностью и состоящая из задней завесы, шести (3+3) кулис и 3-х паддуг. В инвентаре не значилась. Написана нейтрально и сдержанно (краски: жёлтые, светло-коричневые, серые и белые). Электричество убивает декорацию, т.к. она была написана для масляного лампового освещения. Вычерчено и выписано всё в этой декорации с высоким мастерством реализма. Всё написано в манере рельефной перспективы, но не заглянет в окно и не присядет к столу трёхмерная фигура актёра. Однако всё создаёт *Trompe l'oeil*. Кулисы производят

* «Опись Разным вещам, мебели и картинам, имеющимся в Архангельском большом Доме, Капризе, флигелях и Театре. Учинена Сентября дня 1850-го Года» (ОРК ГМУ «Архангельское». Инв. № АГЮ 147. Л. 48).

** *Обманка* (фр.). Воспроизведение живописными, графическими или скульптурными средствами реальных предметов или фигур, вызывающих эффект присутствия подлинной природы, а не изображения.

впечатление тянущихся вглубь стен. На одной стороне расположены за парапетом полаты, а по другую с полок свисает лён или пенька. Паддуги – как бы лёгший на балки потолок. На задней завесе вырисованы арки, скомпонованные как бы с задней стеной, на ней же прорезное полукруглое окно, источник полного дневного света. Направо, перед первой аркой, написана лестница в два марша на полаты, а налево – два шкафа. На большом шкафу вписан кот со светящимися глазами: здесь в полотне сделаны прорезы, а за ними любым способом подсвечивания и создаётся эффект. При всём том обращает на себя внимание перспективная деформированность всех написанных рельефов.

III. «Тюрьма» значилась по инвентарю (№ 5382), сохранилась в составе: задней завесы и спускной прорезы арки. Гонзага здесь, как и в остальных декорациях архангельской сцены, имея в виду малый тип придворного театра и соответствующую масштабность, не преследует разрешения сложных декорационных задач перспективы, какие мы видели, рассматривая его проекты эрмитажного собрания и эскизы московского альбома. В этом – особенность всех декораций данного театра. Цветовая палитра экономна: красно-коричневая нюансированная гамма в тонах беспросветного мрака. Тусклый свет фонаря усиливает контраст. Полукруглые окна в стенах из обтёсанного камня выдержаны в пропорции к кругу тюремного интерьера и купольной сфере. Центральный столб, вырисованный на плоскости, решает и конструктивную, и живописную задачу. Архитектонику пространства завершают смело перекинутый от стены к столбу переход и бегущая вверх над круглым охватом стены сводчатая сфера, замыкаемая в центре композиции над столбом.

IV. «Храм-Колоннада», в инвентаре «Храм Гонзага» (№ 5384), монтировочный состав: задняя завеса, кулис две (1+1) и паддуга. Таких композиций много в альбомах, нами описанных.

V. «Мраморная галерея». В инвентаре значится: «Задняя стена с изображением, уходящей в глубину колоннадой» (№ 5383) в составе – задней завесы, кулис восемь (4+4) и паддуг – 3. Сохранилась полностью. Перспективная композиция пышного интерьера бесконечной иллюзорной галереи зелёных малахитовых колонн с позолоченными статуями в интервалах. Письмо кулис другой руки (возможно, реставрация).

VI. «Подземелье» – Сохранился обрывок задника, уничтоженного варварской рукой. В инвентаре не значится.

На обратной стороне полотен декораций имеются иностранные надписи и пр. При осмотре сохранившихся в остатке декораций нашего мастера заметно, что они были в прошлом реставрированы и частично при том искажены. Необходимо было бы тщательнейшее обследование состояния этого художественного памятника, уникального не только для СССР, но и для всей Европы.

В 1930 г. (22 сентября) Усадьбой-музеем «Архангельское» было получено из отдела рисунков Гос. Эрмитажа десять рисунков⁴. Они имеют надписи почерком XIX века: «Декорации Архангельского театра Гонзага», которые почти полностью и восстанавливают комплект декораций, написанных Гонзага для названного театра. Рисунки цветные, написаны на белых листах александрийской бумаги, сургучом прикреплены к плотной синей бумаге. Эти рисунки по всем признакам фактуры и мастерства следует считать зарисовками крепостных художников с декораций, написанных Гонзага. Они представляют собою большую ценность для изучения художественного творчества Гонзага, восполняя, несмотря на свои недостатки, часть декораций, не сохранившуюся до наших дней. Состав декораций по этим зарисовкам следующий:

1. «Передний занавес»; 2. «Храм с колоннадой»; 3. «Декорация Тюрьмы»; 4. «Декорация Мраморной галереи»; 5. «Декорация богатого кабинета»; 6. «Декорация Сад»; 7. «Декорация Тюрьма или подземелье»; 8. «Декорация Ночь» двойная: А. прорезной рисунок и подклеенный за ним, Б. – пейзаж ночи; 9. «Декорация Римская площадь» и 10. Задний занавес к ночи (отдельно). Зарисовки декораций представляют большой интерес как документы, отображающие натуру с большей полнотой и при том композиции раннего периода монтаровки. Поэтому мы приводим эти рисунки.

1. Передний занавес (30,0–43,0). Акварель. Зарисовка слабая (кривизна колонн, светильники поставлены небрежно). Обрамление розоватое, волнообразное сечение плоскости порталных суконов жёлто-золотистой бахромой. Коринфские красноватые колонны на базах, поставленных на полу. В центре – вход в три ступени. Светильники висят и светильники на пьедесталах (4+3+4), колонны поддерживают внутренний свод потолка, на стенах фигурная живопись, орнамент верхнего купола намечен схематично, не проработан, только точки жёлтого цвета. Разница зарисовки с натуры: а) на зарисовке купол сверху в углах не дописан (нет венков); б) на зарисовке пояс на колоннаде, а в декорации колонны поддерживают антаблемент, что более мягко и более органично по композиции и архитектурному строению; в) в декорации больше мастерства,

свод проработан ромбовидными кессонами. Колонны и пьедесталы – на цоколе.

2. «Храм с колоннадой». Акварель (30,0–41,0). В зарисовке заметны две руки: задний план – одна рука, другая – две кулисы (1+1), состоящие из ложной двери и скульптуры на пьедесталах, а также потолок. Цилиндр храма окружён коринфской колоннадой, вверху динамичный свод в контрастном оттенении. Колонны каннелированные, синеватые, на базах. На стенах намечена фресковая живопись. Здание храма коричневатое. Фризы золотисто-жёлтые. Архитектурные пропорции «храма» проработаны. Потолок: на синем поле (паддуги) жёлтые гирлянды, на коричневом – жёлтые розетки и полосы. Разница с декорацией: а) дверь перекомпонована в масштабе и проработана, б) на зарисовке арочные углубления и скульптура в коридоре.

3. «Тюрьма». Акварель (30,0–40,0). Задняя завеса (1) и спускная кулисная арка. Сводчатая завеса кирпичной кладки – розовато-коричневая, ниже – светло-серый камень. В первом плане вычерчен и нанесён пол с очертанием светло-жёлтых досок. Главный источник света – транспарантный спускной фонарь (пламя масляной лампы). Стены серого камня.

Подпись под рисунком: «П. ди Г. Гонзага. Декорация Тюрьма «Архангельского театра Гонзага». Зарисовка декорации. Начало XIX века. Акварель, 30,0–40,0. Архив Музея-усадьбы «Архангельское».

4. «Мраморная галерея», акварель (30,0–43,0). Задняя завеса (1), кулисы (6+6), скульптура на постаментах (6+6). На четырёх колоннах в перспективе прямоугольные плоскости композиционно не найдены и не проработаны. Коринфские каннелированные колонны – зелёные; в перспективе – базы на полу. Разница с декорацией: а) поперечная плоскость на зарисовке находится как бы за первыми колоннами, а в декорации её конструктивно поддерживают колонны, органически соединяясь с боковыми карнизами; б) на самом заднем плане перспективы в декорации – полный белый круг, а на зарисовке – дугообразная плоскость, усечённая с боков и снизу; в) на зарисовке не видны за колоннами боковые стены с ложными входами.

Подпись под рисунком: «П. ди Г. Гонзага. Декорация «Мраморная галерея» Архангельского Театра Гонзага». Зарисовка декорации. Начало XIX века. Акварель 30,0–43,0. Архив Музея-усадьбы «Архангельское».

5. «Богатый кабинет». Акварель (34,0–47,0). Задняя завеса (1) и кулисы с ложными дверями и кариатидами на постаментах. Зарисовка слабая, ошибки в пропорциях.

Подпись под рисунком: «П. ди Г. Гонзага. Декорация «Богатый кабинет» Архангельского Театра Гонзага». Зарисовка декорации. Начало XIX века. Акварель. 34,0 – 47,0. Архив Музея-усадьбы «Архангельское».

6. «Сад». Акварель (33,0–46,0). Задняя завеса (1), кулисы (1+1). Много ошибок. На рампу бежит покато желтоватый пол сцены. Голубое небо. Светло-фиолетовая архитектура. Дневное освещение, розоватость воздуха сквозь стволы деревьев. Тёмная зелень деревьев или кустов сада вдали сквозь колонны, на 2/3 прикрыта; в первом плане шеренга деревьев под углом к ионическому портику с украшенным венками фронтоном.

Подпись под рисунком: «П. Ди Г. Гонзага. Декорация «Сад» Архангельского Театра Гонзага». Зарисовка декорации начала XIX века. Акварель (33,0–46,0). Музей-усадьба «Архангельское».

7. «Тюрьма, или Подземелье», акварель (31,0–46,0). Широко развёрнутая в центре композиции арка каменной кладки массивными пятнами врастает в пол подземелья, связывая слева огромный цилиндр башни, а справа – стену с освещённым окном на волю и зияющим мраком внизу. Башня, вверху разбиваемая выступающими переходами с перилами на кронштейнах, вздымается и обнимает всё верхнее пространство полукруглой сферой, пересекаемой переходом по кривой слева направо. В просвете центральной арки открывается свод с переходами, лестницами, бегущими под углом и по кривой. Внизу башни – тяжёлая, приземистая тюремная дверь с замком. Над ней в прямоугольнике – плакат, на светло-сером фоне которого надпись от руки. С высоты из центра свода спускается фонарь. Свод сферы выложен из кирпича, башня и стена – из камня. Архитектурное единство композиции и лаконичная проработка экономно распределённых и контрастно освещённых жёлто-розовым пламенем фонаря и ударом дневного луча из окна справа пятен усиливает жуткие тени. Рисунок кладки камня внизу и конструкция ступеней и лестниц – с ошибками.

8. «Ночь». Акварель (34,0–46,0). Романтический пейзаж. Композиция из 2-х частей: А) прорезная завеса колоннадных руин коринфского ордера; налево за колоннами – светло-жёлтый фасад, густая зелень; вверху – облачная паллуга прикрывает вершины деревьев, чтобы спрятать колосниковое и боковые пространства сцены; Б) задняя завеса – пейзаж ночи (33,0–46,0). Контур луны в небе. Экспрессия белой петербургской ночи, спящие воды и деревья, а налево – голубоватое небо.

9. «Римская площадь». Акварель (34,0–46,0). Принадлежность композиции Гонзага – под вопросом, как и «римское». Много ошибок в архитектуре, перспектива не верна, не найдено решение вертикали.

Благодаря этим зарисовкам декораций стало известно, что в «Архангельском» недостаёт следующих декораций: «Сада», «Ночи» (двойной), «Римской площади», «Богатого кабинета», «Леса» и большая часть «Подземелья». На основании всех приведённых данных может быть составлена сводка состава декораций, написанных Гонзага для Архангельского театра (см. Приложение).

Со дня разрешения (6-е октября 1817 г.) об отводе комнат Эрмитажного театра по день поступления последнего комплекта декораций (15-е мая 1819 г.) протекло два года и семь месяцев. Очевидно, в этот период Гонзага писал их последовательно, причём, из документов архива известно, что первая и вторая присылки получены были в Архангельском в 1818 году. К ним принадлежат: завеса «Тюрьма», «Внутренность кабинета» и «Передняя занавес» (предположительно). Эти декорации спешно делались к открытию театра. Графиня Разумовская, делясь впечатлением с мужем, писала в июне 1818 года: «... переменили три раза декорации, и весь спектакль готов». (Пыляев, «Старая Москва», с. 280)^{*}. В 1837 г. Н. Кукольник писал: «Сохранившиеся в селе Архангельском, близ Москвы, несколько перемен декораций, писанных Гонзаго, оправдывают мнение современников: не одни частности хороши в его декорациях, как то везде большею частью случается, но цельные декорации выдерживают самую строгую критику»^{**}. Несомненно, что Юсупов хотел иметь декорации кисти самого Гонзага, в то время шестидесятишестилетнего старика. Доставка декораций частями доказывает, что они писались не один раз.

Декорации экономны по краскам, лаконичны по живописи, безукоризненны архитектурными пропорциями, написаны с огромным мастерством перспективы. Сила иллюзии в них так ещё велика, что привлекает внимание зрителя, который и в наши дни не перестаёт допытываться, рельефны или нет, все эти видения, уходящие в высь и в даль пространств, эти формы и массивы. Не раз приходилось видеть, как в перерывах или при конце их осмотра многие стремительно бегут из партера на сцену, чтобы ощутить подлинность этих иллюзорных рельефов и далей. В 1931 г. один из зрителей, оставшийся под особенно сильным впечатлением, интересовался, «умеют ли сейчас так писать».

Мы знаем, какое видное место театральная декорация занимает в спектаклях Советского театра. Специальные выставки произведений Советского театрального художника и его практика за истекшие

* В конце рукописи В.Я. Степанов даёт «Сводку сведений о декорациях». См.: РГАЛИ. Ф.872. Оп. 2. Ед. хр. 1. Л. 26–27.

** Пыляев М.И. Старая Москва. СПб., 1891. С. 280.

*** Кукольник Н.В. Декорации С.Петербургских театров // Художественная газета. 1837. № 1. С. 17.

двадцать лет говорят о экспериментальных исканиях, непрерывно развивающихся. Они тесно связаны с требованиями современной художественной жизни и нашего театра. Здесь в дальнейшем, несомненно, должен не малое значение сыграть опыт прошлого. Традиции мастерства прошлого хотя и забыты, но не утрачены, так как сохранились творения мастеров и их трактаты, в которых описана наука театрально-декорационного искусства.

Скажем несколько слов о декорационно-сценическом оборудовании театра в Архангельском.

Оборудование сцены при участии машиниста Московского Малого театра Петра Ивановича Иванова и театральных столяров, а также при участии неперемного исполнителя строительных работ, крепостного архитектора Василия Яковлевича Стрижакова, было начато за два месяца до заказа декораций Гонзаго. В 1817 г. (13-го августа) В.Я. Стрижаков писал Московской домовой канцелярии: «Вчерашнего 12-го числа был в Архангельском Г. Механик, который будет устанавливать в строящемся здесь театре кулисы и прочее, коим подано в сию контору требование потребным для установления кулис материал с коего прилагается у сего копия, по которой благоволи Канцелярия приказать купить с поставкою в Архангельское и чтоб поставщик присылал все означенные в той записке материалы завтрашней день, ибо оные скоро понадобятся, потому что означенный Г. Механик обещал приехать в Архангельское в будущую пятницу, т. е. 17-го числа сего августа». Из приложенной копии требования театрального механика видно, что им были затребованы для изготовления кулис следующие материалы: «черепишных брусков длиною 10, толщиною 63 – 32 шт.; тёсу длиною 7 или 6, шириною от 4-х до 6 вершк. – 150, досок сосновых длиною 8 или 7, толщиною 1^{1/2} вершка – 50; досок дубовых длиною 3-х, толщиною 1^{1/2} – 25 и володимирских брусков длиною 7, толщ. 2^{1/2} и шир. 4 – 15». (ГАФКЭ. Юсуповский фонд, входящий наряд по с. Архангельскому № 209, сент. 12 дня 1817 г. из Конторы в Московскую Канцелярию). В ответ Домовая канцелярия 14 августа сообщала: «В требовании Г. Театрального механика между прочим назначено в попку черепишных брусков длиною 10, в отрубе 2^{1/2} в. – 60 штук, но таковых брусков не отыскано, торговцы же уверяют, что и вовсе таковых не бывает; если же нарочито пилить оные из досок, то чрезвычайно будет дорого. Почему вместо оных по согласию Г. Архитектора Мельникова купцу Пчелину приказано отправить еловых слег длиною 10, в отрубе 2^{1/2} вершка,

с которых, а равно прочем лесном материале прилагается у сего регистр суммою в 593 р. 50 коп. При приёме каковых материалов наблюдать смотрение, чтоб оной был сух и хорош в качестве, а по приёме дать знать Канцелярии, ибо в то время и деньги за оные ему выданы быть имеют». (Там же, исход. наряд по № 625, августа 14 дня 1817 г. «Журнал на записку исходящим бумагам по с. Архангельскому»). Судя по документам, следующий приезд машиниста П.И. Иванова состоялся лишь 11-го сентября, так как 12-го сентября Контора сообщила: «Вчерашнего числа был в Архангельском Г. Театральный механик, который подал требование – для делания в театре во дубовые кружки, на которых будут ходить кулисы, втулок меди латунной по посланному при сём образцу 10 фунтов». (Там же, вход. наряд № 209 подпись Стрижакова). Работы по изготовлению оборудования в 1817 г. под руководством машиниста П.И. Иванова производились в течение сентября. Дополнительно 29-го сентября Контора требовала от Канцелярии по его «регистру» тёс и гвозди и в тот же день писала: «по приложенному образцу для делания в театре под кулисы в колёса шпилек железа не отыскано, но против одного образца куплено вместо железа проволоки такое же число меры, которое в регистре значится». (Там же, № 229, 29 сент. 1817 г. с приложением «регистра»).

3-го октября Контора пишет: «От Г. Театрального механика было назначено сделать для театра дубовых в 4 в<ершка> в диаметре кружков 64, для делания внутри коих медных втулок прислана была латунная медь – а как оной же Г. Механик назначил сделать ещё 64 кружка, то на делание втулок потребно меди против посланной при сём образца 10 фунт<ов>. каковую благоволи, Канцелярия, приказать купить и прислать». (Там же, вход<ящий> наряд из Конторы 3 окт<ября> 1817 г.; подпись Стрижакова). Во второй половине сентября «...для кулис вязали лестницы» и «для кружков, по которым будут ходить кулисы, долбили в концах оных дыры и вязали из тёсу ящики, в коих должны ходить кружки, насаженные на верхние концы кулис», а в течение октября того же года «лестницы и ящики доделывали и в продолженные в лестницах на концах двери (имеется ввиду дыры – Б.Щ.) кружки влаживали», затем «подвешивали ящики, по которым будут ходить кулисы». Эта установка лестниц и кулис продолжается и в ноябре. Кроме подённых плотничных работ, в конце 1817 г. производились слесарные: «для кулис делались коленчатые скобы», «к кулисам блоков 4 скоп 4 и винтов с гайками». В 1818 г. с января по «регистру» машиниста П.И. Иванова продолжается

заготовка материалов; кроме тёса и гвоздей, покупают «верёвок 3 п<уда> 5 ф<унтов> по 10 р. = 31 руб. 25 коп.». В течение января для театра слесари изготовили «для лампов крючья», а «к кулисам выточенные деревянные блоки и скобы приклёпывали», между прочим, а в марте столяры «для кулис делали натяжные рамы», и 6-го мая 1818 г. В.Я. Стрижаков требовал «верёвки двадцать пять пучков» послать и одновременно попросить Г. Театрального машиниста приехать», «ибо все кулисы на раму уже натянуты и занавесы повешены, но для совершенного оных устройства нужно ему машинисту быть в Архангельском». (Там же, доношение из Конторы за подписью В.Стрижакова, № 92, 6 мая 1818 г.). Наконец, очевидно, для переднего занавеса в мае требовалось «в театр для переднего света холста подкладочного 20 аршин». (Там же, вход<ной> наряд № 100 и при нём записка 15 мая 1818 г.). Для раскраски стен в театре требовалось: «прозелень, шижгиль, лавра и вохра светлая», а «для крашения в театре голубую краскою скамеек лазорь», причём «подмешивали в оную и на проч<ие> белил свинцовых». Слесарями в течение мая «для вешения ламп сделан блок с винтом», а также «для лампов к ящикам сделано крючков ввёртных», столярами «для кулис натяжные рамы», а кузнецами «для подвешивания вверху переходов скоб 4-х аршинных», «для кодков или блоков болтвев 4-х вершковых», «для кодков или блоков колец 4-х вершковых», «для вала, что сделан для поднятия паддуг, планок 6-ти вершковых». «В течение мая в 25 рабочих дней крестьян было в господской работе в одну половину 42, а другую 43 тягла», которые «для кулис лестницы наклеивали», «для живописцев леса мостили». Также и «рещиком с учениками (3) сделано для каруселей лошадей (2)». 25-го мая Контора писала: «попросить ламповщика, который делал для здешнего театра лампы, чтоб приехал для развешивания по местам и для освещения театра, а для приведения при освещении театра в порядок декораций попросить, чтоб приехал Театральный машинист Пётр Иванов». (Там же, вход. наряд, доношение № 108 мая 25 дня 1818 г.).

В июне торопились с окраской театра снаружи, требуя увеличения рабочих рук. Требовали «на делание к вновь вырезанным из дерева для каруселей двух лошадей грив и хвостов на одну серых, а на другую чёрных каждого по 4 фун<та> = 8 ф<унтов>». Слесарями сделан был блок с болтом для люстры (бронзовой) в зрительном зале, а «в переднем для свету у лампов перепаяно задников 15». По ведомости о приходе и расходе денег за 1818 г. можно заключить, что установка кулис и навешивание декораций проводились «вольным присланным от механика столяром» при участии приезжавшего машиниста П.И. Иванова.

Так было куплено для вольного столяра вина в январе (3-го, 7-го, 11-го, 27-го), в январе в приезд театрального механика издержано на обед (8-го и 19-го), а 21-го января «издержано на обед» в приезд Иванова вместе с архитектором Мельниковым. Обращает на себя расход 26 января издержек «для стола в приезд архитектора Мельникова, театрального Механика и двух итальянцев». (Там же, «ведомость о приходе и расходе денег по с. Архангельскому, 1818, за генварь мес<яц>»). Здесь можно сделать предположение, не были ли эти два итальянца – Пьетро и Паоло Гонзага, выписанные для показа ими установки кулис и подвески декораций, а также монтировки освещения. 2-го февраля расход по вину «театральному столяру», а 8-го «на обед театральному механику». Театральный столяр находился на работе 31 день, что видно из записи 12 марта: «заплачено столяру Андрею Андронову за содержание столом» театрального столяра 18 р. 60 к. 21-го марта и 30-го апреля в Архангельское приезжал и архитекторский помощник Тюрин. 5-го мая «выдано театральному столяру порцией на 17 дней», «издержано на обед (11-го и 18-го) театрального машиниста».

Совершенно ясно из всего сказанного подробности сценической техники по оборудованию сцены Архангельского театра, сохранившегося до наших дней. Это – сцена усадебного театра начала XIX века малого типа по образцу придворной, с небольшой закруглённой авансценой, планшетом собственно сцены с покатым полом (из клеенного тёса), с небольшим углублением арьерсцены и надсценного пространства, с деревянным колосниковым настилом и переходами. Кулисы – подвижные опоры – (на деревянных колёсах), состоящие из рам и лестниц. Писаные холсты декораций – на брусках для подъёма вручную на блоках в скатанном виде. Для освещения зала была бронзовая люстра (свечи), в фойе – бра и <в> артистических уборных – кенкеты, а сцена освещалась масляными лампами (рампа, за кулисами лампы прикреплены к лестницам и размещены в верхних ящиках, прикрываемых падугами).

В помещении театра находились картины, зарисованные в «Большом альбоме 1827 г.» (Архив Музея «Архангельское»): 1. Копия Рейнольдса «Воспитание Геркулеса», 2. Копия Ш. Лебрена «Семейство Дария и Александр Македонский», 3. Копия Ш. Лебрена «Триумфальный въезд». Оригинал первой в Гос. Эрмитаже, а второй и третьей – в Версале. Они же значатся в описи 1850 г. (с. 48 – Архив Музея «Архангельское»).

* «Опись Разным вещам, мебели и картинам, имеющимся в Архангельском большом Доме, Капризе, флигелях и Театре. Учинена Сентября дня 1850-го Году» (ОРК ГМУ «Архангельское». Инв. № АГЮ 147. Л.48.).

В июне и <в> начале июля 1818 г. заканчиваются работы по отделке театра, оборудованию сцены и проч. «Плотники от подрядчика Осипа Иванова в театре на сцену в окошки ставни из тёсу ставили», «декорации поднимали и опускали», «для лемонации^{*} в саду лестницы передвижные делали», «для улиминования в большом доме лестниц делали», а в июле «в театре в верхних ложах двери навешивали». Штукатуры от подрядчика Ив. Ефима Частухина в июне «снаружи театра стены красили». В июне (7-го) привезено из Москвы от Ивана Серг. Сафонова «шкаликов налитых воском – 987, налитых салом – 1237, плошек – 1495, факелов больших для плошек – 14, средних для шкаликов – 10, маленьких для шкаликов – 10, скипидару 1 пуд 26 ф<унтов>, стаканов пустых 20, склянок 10. (Там же, вход<ящий> наряд за подписью В. Стрижакова, 7 июня 1818 г.). «Куплено было 36 вёдер вина по 7 ф<унтов> каждое (252 р.), из оно-го полотёрам кои натирали полы в большом доме 1 осьмуха», «по требованию Г. Унгебауера отпущено каменщикам за отделку над оврагом, что против каприза каменного моста 6 осьмух». Ещё в июле покупали «железа резного для делания цепей для каруселей (37 ф<унтов>)». Наконец, «8 июня в бытность в Архангельском Александра I с фамилиею отпущено своим и вольным музыкантам, императорским конюшим и кучерам, приезжим с разными господами лакеям и кучерам, вольным театральным столярам, обойщикам и прочим разного звания людям – 3 ведра 3 осьмухи вина». (Там же, вход<ящий> наряд окт<ября> 1818 г. «Записка, сколько было куплено простого вина и куды оно употреблялось»).

Интересно сообщаемое Пыляевым повествование графини Разумовской в письме к мужу (1818 г.) о празднике в Архангельском, данном Юсуповым Александру I и королю прусскому Фридриху-Вильгельму III и приуроченном к торжеству открытия «Театра Гонзаго». «Вечер был превосходный, но праздник самый плачевный. Всё рассказать было бы слишком долго. Но вот тебе одна подробность, по которой можешь судить об остальном. Вообрази, после закуски, поехали кататься по ужасным дорогам и сырым некрасивым местностям. После получасовой прогулки подъезжаем к театру. Все ожидали сюрприза, и точно. Сюрприз был полный, переменяли три раза декорации и весь спектакль готов. Все закусили себе губы, начиная с государя. В продолжение всего вечера была страшная неурядица. Августейшие гости не знали решительно, что им делать и куда деваться. Хорошее понятие будет иметь король прусский о московских вельможах. Скаредность во всём была невообрази-

* Иллюминации.

мая». («Старая Москва», стр. 280). Праздник этот состоялся 8 июня, а 12-го о нём благолепно писали «Московские ведомости», подробно повествуя о празднестве, но умалчивая совершенно о показе Юсуповым декораций Гонзага^{*}. Эти документы только подтверждают, что кн. Н.Б. Юсупов преклонялся перед гением Гонзага, а царская семья во главе с Александром I, как известно, весьма ценившая театральные декорации нашего мастера и крайне дорожившая его пребыванием в императорских театрах, всё же ожидала «сюрприза» от театрала Юсупова, который должен был потрясти изощрённых аристократов экстраординарным представлением, а главное – выражением патриотизма. Только с этой точки зрения разочарование Александра I, Фридриха-Вильгельма III и всей свиты становится понятным, если принять во внимание, что они могли ожидать вместо показа под музыку одних только декораций такого же торжественного приёма, какой был оказан перед тем в Останкине – подмосковной даче гр. Д.Н. Шереметева. Там они были на утреннем спектакле, устроенном опекунами Дм.Ник. Шереметева (союзно с Дирекцией театра). Это был прежде всего патриотический национальный дивертисмент. Чтобы он был разнообразен выбрали пьесу «Семик, или Гуляние в Мариной роще» с песнями, плясками (постановка <И.М.> Аблец и А.П. Глушковского). Сцену устроили в большом зале и «вместо декораций установили всю её срубленными берёзками, чтобы она представляла рощу». Александр I был встречен песнью: «Ты возвратился, благодатный». Затем в дивертисменте участвовали лучшие певцы и певицы того времени. Для них был сочинён Давыдовым хор русских солдат в честь русских воинов, одержавших победы над французами, и спета была известная тогда юмористическая песнь, карикатура на бегство французов: «За горами, за долами Бонапарте с плясунами». Участвовал «в этом же дивертисменте, – пишет А.П. Глушковский, – известный русский песенник Лебедев, который явился хороводом перед кружком песенников с разными русскими простонародными инструментами, с ложками, гремушками, дудками и пр. Этот хор так мастерски выполнял своё дело, что даже у старичков косточки зашевелились. Прибавьте к этому превосходный кор-де-балет, который действовал ровно, точно, и отлично придуманные, разнообразные национальные костюмы, и вы составите себе приблизительное понятие о том, какое впечатление должен был произвести этот народный балет на высоких посетителей праздника. Успех его загремел

* Пыляев М.И. Старая Москва. СПб., 1891. С. 280.

** Московские ведомости. 1818. № 47. 12 июня. С. 1372.

повсюду, и вскоре я был потребован в Петербург, чтобы передать балетмейстеру Огюсту содержание и подробности этого дивертисмента, для постановки его в Эрмитажном театре». (А.П. Глушковский. «Воспоминания о великом хореографе К.Л. Дидло». «Пантеон и репертуар русской сцены». 1851, IV). Неожидан был поэтому для коронованных особ показ декораций Гонзага под музыку оркестра. Преподнесенные Юсуповым произведения мастера лишены были их восхваления и не утолили их жажды развлечения. Бал и игра огней иллюминированного парка и дворца были для придворного круга лиц слишком ординарны, а зрелище каруселей (очевидно для придворных) их не заинтересовало.

Надо отметить, что Юсупов ко времени сооружения «Театра Гонзага» уже не был тем скептиком, которому четверть века назад наш мастер вынужден был адресовать свой трактат «*Information a mon chef*»^{*}. Изменились, несомненно, вкусы мецената Юсупова, побывавшего после убийства Павла I вновь за границей (Франция), где он в течение семи лет имел случай ознакомиться с произведениями искусства тогдашнего послереволюционного периода и составить знакомства с мастерами классицизма.

В заключение хотелось бы поделиться некоторыми соображениями.

К числу дворян и чиновной аристократии крепостного общества, культивировавшего по примеру двора в столицах и провинции концерты и театральные представления, относится и кн. Н.Б. Юсупов, имевший в Москве «крепостной оркестр» и «театральную капеллу танцовщиц и певиц». Однако, в Архангельском его театральное здание, будучи по существу близким дворянским театральным зрелищем, своим типом разнилось от них и предназначалось Юсуповым для иных целей и своеобразно оформлялось. Кн. П.И. Шаликов (1768–1852) в издаваемом им «Дамском журнале» в 1824 г. (№ 18. С. 215) об Архангельском писал: «Сказывают, что на этом театре никогда не было представлений»^{**}, а Нестор Кукольник в «Художественной газете на 1837 г.» (№№ 11–12, июнь, с. 188) также сообщал «...из уважения к художнику и желая сохранить сколь возможно долее эту живопись, которая столь же быстро осыпается, как разноцветные украшения на крыльях мотылька, покойный владделец не

* Глушковский А.П. Воспоминания о великом хореографе К.Л. Дидло // Пантеон и репертуар русской сцены». 1851. Т. II. Кн. 4. С. 21–22.

** *Information a mon chef ou éclaircissement convenable du decorateur théâtral Pierre Gothard Gonzaque sur l'exercice de sa profession*. St.-Petersbourg, 1807. (Гонзага П.Г. Сообщение моему начальнику или соответственное разъяснение театрального декоратора П.Г. Гонзага о сущности его профессии) // Сыркина Ф.Я. Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзага. Сочинения. М., 1974. С.137–174.

*** Шаликов П.И. Прогулка в Архангельское // Дамский журнал. 1824. № 18. С. 215.

позволял на этом театре сценических представлений, так, по крайней мере, нам рассказывали». И рассказы эти весьма правдоподобны: в делах московской канцелярии Юсупова и села Архангельского за 1810–1820 гг. не встретилось данных, чтобы можно было сделать обратное заключение. В течение жизни Юсупова, вплоть до его смерти, спектаклей на сцене Архангельского театра не было.

Театральное здание в с. Архангельском было посвящено Гонзага, и при жизни Н.Б. Юсупова (старшего) это был театр творений нашего мастера. Относительно посвящения театра Гонзага встречаем мы упоминание и у А.И. Герцена: «Он (Юсупов – В.С.) пышно потухал восьмидесяти лет, окружённый мраморной, рисованной и живой красотой. В его загородном доме беседовал с ним Пушкин, посвятивший ему чудное послание, и рисовал Гонзага, которому Юсупов посвятил свой театр». («Былое и думы», т. I, М.–Л. 1931. Детская и Университет. 1812–1834)». Это свидетельство Герцена обладает большим весом, он близко знал Звенигородский край, с. Архангельское и самого Юсупова, который даже сыграл в его жизни некоторую роль: известно, что отцом (И.А. Яковлев) Герцен был определён «на службу» к кн. Н.Б. Юсупову в Кремлёвскую Экспедицию по канцелярии. (Там же, т. I, гл. VI, ч. I-й, с. 83). «Я подписал бумагу, тем дело и кончилось, больше я о службе ничего не слыхал». А года через три Юсупов по желанию самого Герцена откомандировал его «для усовершенствования в науках слушать университетский курс. Секретарь написал, и на другой день я уже сидел в амфитеатре физико-математической аудитории». (Там же, с. 84). Это могло быть, приблизительно, в 1829 г. или около 1830 г. Герцен, близко зная Юсупова, возможно, от него самого мог слышать и знать о «посвящении тетра мастеру».

Итак, два слагаемых определяют тип и художественное назначение театра-здания и декораций его сцены в с. Архангельском: «Театр Гонзага» для музыкального показа его декорационных творений. Следует при том напомнить, что по отзывам наших архитекторов и музыкантов-специалистов здание этого театра, как показали их опыты, обладает исключительно прекрасной акустикой, что могло бы иметь огромное значение и в наши дни при показе декораций нашего мастера. Помимо этого и для современных мастеров театрального зодчества здание может послужить предметом изучения с точки зрения его акустических достоинств.

* Кукольник Н.В. Вилла // Художественная газета. 1837. №№ 11–12. С. 188.

** Герцен А.И. Былое и думы. Т. I. М.–Л., 1931. С. 69.

Мы обращали уже внимание, что за 120 лет существования декораций Гонзага в «Архангельском» они от времени и неудовлетворительного хранения последующими владельцами вотчины хотя и выцвели и поблекли, но нет оснований признать, чтобы они осыпались «как крылья мотылька», выражаясь словами Н. Кукольника. И с этой стороны они для нашей технологии театральной живописи должны представлять особый интерес, так как современная художественная практика очень заинтересована в выработке прочных красок. Между прочим, нам хотелось бы напомнить об одном дошедшем до нас сообщении Denis Roche из времён Павла I (РАХШ в XVIII в., стр. 46). Некий Луи Март (Marte или Marthe?) предложил в.кн. Павлу Петровичу 31 декабря 1794 г. основать в Москве «академическую школу рисования». «Его проект, – продолжает названный автор, – сопровождался любопытными примечаниями, где Март указал на плохие живописные приёмы, практиковавшиеся в Москве, результатом чего на картинах получались трещины, театральные декорации осыпались и пр.»*. Следовательно, декорационная технология Гонзага чем-то отличалась, если декорации его сохранились более века. Счёт купца Сыренкова на краски для Гонзага, приведённый нами в «Приложениях», говорит, что им наряду с красками русского производства в большем проценте применялись заграничные краски: это подтверждают многие данные, а главное – высокие цены на них**. Здесь, конечно, убедительнее всего могло бы сказать аналитическое изучение декораций мастера.

Сохранность декораций в данном случае зависит не только от технологических приёмов Гонзага, но также и от качества материала. В силу этого мы и хотели бы отметить необходимость не только художественного, но и технологического изучения памятников театральной декорации Гонзага по его творениям, сохранившимся в театре Музея-усадьбы «Архангельское».

* Denis Roche. Французское влияние на русскую художественную школу // Русская академическая художественная школа в XVIII веке. М.–Л., 1934. С. 46.

** Данный счёт в рукописи отсутствует.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ЛОЦИЯ (ныне РГИА – Ред.). Фонд Высочайших повелений, опись 36/1629, дело 244, с. 29. Разряд I.

² Пётр Иванович Иванов – машинист московского Малого театра, который упоминается, напр<имер> в афише, прилож<енной> к № 98 «Московских Ведомостей» 1829 года о постановке волшебной оперы «Леста – Днепровская русалка» (текст афиши приводит Ф. Витберг в «Ежегоднике императорских театров», 1895–96, кн. 3, с. 67–68). П.И. Иванов, очевид-

но, по приглашению работал у Юсупова в отдельных случаях.

³ Художественная газета. СПб., 1837. Июнь. № 11–12. С. 188.

⁴ «Госэрмитаж настоящим сообщает, что переданные в «Архангельское» по акту от 22/IX-30 г. из отделения рисунков Эрмитажа эскизы декораций Гонзага за инвентарными номерами 21802–21811 поступили в Эрмитаж в 1925 г. из бывшего собр<ания> Юсупова». (Госэрмитаж, 4 августа 1932 г. № 3214).

1937 г.

В.Я. Либсон

Владимир Яковлевич Либсон (1910–1991) – архитектор-реставратор, заслуженный архитектор РСФСР. Окончил архитектурный факультет ВХУТЕМАСа (с 1933 года – Московский Архитектурный институт). В 1947–50 годах организовал и возглавил специализированную проектно-реставрационную мастерскую (Моспроект-2). Под руководством Владимира Яковлевича и при его непосредственном участии в 1960–80-х годах выполнены проекты и реализована реставрация выдающихся памятников архитектуры Москвы: Большого Кремлёвского дворца, Грановитой палаты, Дома Союзов, Большого театра и др.

Владимир Яковлевич Либсон принял участие в подготовке и издании многотомной монографии «Памятники архитектуры Москвы» (М., 1982–2007). Его статьи, посвящённые реставрационной деятельности и специальным исследованиям отдельных памятников архитектуры, публиковались в периодических изданиях: «Архитектура СССР», «Строительство и архитектура Москвы», «Архитектурное наследие», «Архитектура Москвы», «Советская культура». Он автор книг «По берегам Истры и её притоков» (М., 1974); «Большой театр СССР. История сооружения и реконструкции здания» (М., 1982; в соавторстве с А.И. Кузнецовой); «Возрождённые сокровища Москвы» (М., 1983)*.

АРХИТЕКТУРА ИНТЕРЬЕРА ТЕАТРА ЭПОХИ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА**

Зарождение крепостного театра, судя по архивным документам, можно отнести к 40-м годам XVIII века. Через полстолетия театромания захватила всё дворянство, начиная от крупнейших феодалов как Голицын, Шереметев, Юсупов, до мелкопоместных, сменивших страсть к псовой охоте на увлечение искусством Талии и Мельпомены.

Значение крепостного театра в русском искусстве чрезвычайно велико: из крепостных трупп создались основные кадры прославленных артистов, украсивших впоследствии сцены профессиональных театров.

Крепостные театры – одна из интереснейших страниц в книге истории архитектуры театральных сооружений.

* Подробнее о Владимире Яковлевиче Либсоне см. в статье Т.А. Дудиной в настоящем сборнике: Дудина Т.А. Московские архитекторы и Театр Гонзаги (по материалам из собрания Музея архитектуры им. А.В. Щусева).

** Публикуемый материал, посвященный Театру Гонзаги в Архангельском является частью кандидатской диссертации В.Я. Либсона: «Архитектура интерьера театра эпохи русского классицизма» и входит в раздел «Усадебные театры» (РГБ. Отдел диссертаций. 1947 г.). В ГНИМА им. А.В.Щусева сохранился вариант диссертации, в котором есть несущественные разночтения с основным текстом (Архив ГНИМА им. А.В.Щусева. Фонд В.Я.Либсона. Б/н. Автореферат кандидатской диссертации находится в Научном архиве музея-усадьбы «Архангельское»: НА ГМУА. №269-НА). Ссылки автора на документы: «ГАФКЭ. Юсуповский фонд» (в наст. вр. – РГАДА. Ф. 1290) даются без указания номера и листа архивного дела.



Либсон В.Я. Интерьер Театра Гонзаги. Акварель. 1946 г.

В ней, как в капле воды, отразилось всё многообразие архитектурных приёмов, применявшихся в столичных дворцовых и публичных театрах, так как владельцы крепостных трупп, Юсупов, Шереметев и ряд других имели в своём распоряжении обширную литературу, увражи и даже чертежи лучших театральных сооружений XVIII столетия. Этот материал приобретал в руках русских крепостных зодчих необычайно своеобразную трактовку.

Применяя формы и элементы, приёмы планировки, распространённые в городских театральных сооружениях, крепостные зодчие сумели создать самостоятельные и индивидуальные произведения: театры в Останкине и в Архангельском по своеобразию архитектурного образа интерьера являются на наш взгляд уникальными. При анализе этих сооружений видны влияния прославленных зодчих Кваренги, Старова и многих других, и всё же все заимствования претворены в формы, в общем итоге составляющие элементы формирования нового стиля, зазвучавшего в полную силу в период, когда крепостной театр уже начал терять своё значение. Творческая индивидуальность крепостных зодчих проявилась и тогда, когда они претворяли в жизнь проекты других зодчих, – поэтому с полным основанием можно считать театры в Архангельском и Кускове,

в основу строительства которых легли проекты Гонзаго и Вальи, – памятниками русского национального зодчества. Своеобразие это не только в том, что основным материалом, заменяющим и имитирующим не только каменную архитектуру, но и металл, является дерево, – черты творческой трактовки элементов декора мы находим и при изучении натуральных деталей и проектов отделки. Капители колонн, украшающих театры Останкина и Архангельского и многие другие элементы декора, далеки от сухого копирования канонических образцов и являют собой оригинальные композиции на античные темы.

Роспись интерьеров по смелости колористической гаммы иногда стоит на грани с пестротой, как мы видим это в кулуарах Останкинского дворца, но никогда эта грань не бывает перейдена. Цвет звучит в полную силу, что вообще характерно для народного изобразительного искусства.

По некоторым архитектурным приёмам крепостные театры опережали в акустическом, оптическом и, наконец, в чисто художественном отношении – профессиональные столичные театры.

Крепостные театры по характеру их использования можно подразделить на две категории: к первой относятся театры с крепостными труппами, но эксплуатировавшиеся как публичные. Ко второй группе принадлежат усадебные театры.

Материалов по архитектуре интерьера театров, относящихся к первой группе, почти не сохранилось, так же как давно уничтоженные и сами сооружения. В различных литературных источниках имеются лишь скудные описания общего характера, на базе которых невозможно построить серьёзное изучение интерьера. По второй группе сохранились замечательные театральные здания в Останкине и Архангельском и значительный проектный и документальный материал – в архиве Шереметевых и более скудный – в архиве Юсуповых. До последнего времени не были созданы обмерные чертежи интерьеров этих сооружений (при наличии хороших обмеров фасадов), также не сохранились рабочие проекты, и, в случае необходимости, восстановительные и реставрационные работы представили бы значительнейшие трудности.

В основу нашего исследования мы положили обмеры интерьеров театров в Архангельском и Останкине, произведённые нами в течение 1946 г.; изучение архивных материалов и обмеры элементов декора позволили нам выполнить проект реставрации Останкинского театра, каким он представляется в период его расцвета.

В нашу задачу не входит детальный анализ истории сооружения Останкинского театра. Работа эта, основанная на изучении богатейшего архива Останкинского Музея, в течение ряда лет планомерно ведется его директором К.А. Соловьёвым, консультацией которого мы пользовались.

История сооружения театра в Архангельском обстоятельно изложена в работе С. Безсонова¹.

Всё свое внимание мы, так же как и в предыдущих главах работы, сосредоточиваем на анализе архитектуры сооружений и выявлении элементов, из которых слагается архитектурный образ интерьера крепостного театра.

Вопросы истории, планировки и т.д. затрагиваются нами лишь в той мере, в какой они необходимы для выяснения основной темы исследования.

ТЕАТР В АРХАНГЕЛЬСКОМ

Исторические сведения

Для проектирования театра, первоначально, владелец усадьбы Архангельское кн. Н. Юсупов привлёк архитектора Бове, который составил в 1816 г. проект, послуживший ему для получения звания архитектора².

Под театр предполагалось перестроить существовавшее на территории Архангельского здание Манежа. План этого театра прямоугольной формы длиной в 20 сажен с дополнительным коридором в 1,5 сажени. Зрительный зал – овал, построенный на трёх центрах, в нём десять параллельно расположенных рядов партера. Партер окружён галереей с коринфского ордера колоннадой, завершённой развитым антаблементом*. Перекрытие – полусвод с глубокой пад-дугой. Проект этот осуществления не получил.

В 1817 г. был заказан новый проект Гонзаго, лёгший в основу возведённого театра, постройка которого была начата в том же 1817 г. под руководством Стрижакова. Имеются указания на то, что в процессе строительства рисунки присылает и Бове. Некоторое участие (судя по архивным документам) принимал, по-видимому, и Тюрин.

Внутренняя отделка ведётся под руководством Мельникова. За скудостью документального материала, установить степень участия в работе каждого из названных зодчих весьма затруднительно. Постройка была закончена в течение одного года.

* См.: «Словарь архитектурных терминов» в конце статьи.

Существующая версия, что театр был предназначен исключительно для демонстрации декораций Гонзаго, основана, как указывает проф. Безсонов в своей работе, посвящённой Архангельскому, – на изустных преданиях.

В обширном архиве Юсуповых³ имеются сведения о московской труппе Н.Б. Юсупова, но никаких данных о спектаклях в Архангельском – не обнаружено.

Правдоподобно предположить, что до смерти Юсупова в театре давались спектакли (за это говорит и то, что артистические уборные составляют 1/4 объёма здания), – с 30-х же годов XIX столетия, когда крепостные труппы потеряли своё значение, частично были распущены, частично приобретены дирекцией императорских театров – здание театра в Архангельском использовалось, главным образом, для демонстрации исключительных по воздушной перспективе декораций Гонзаго, несколько комплектов которых сохранилось и до наших дней⁴.

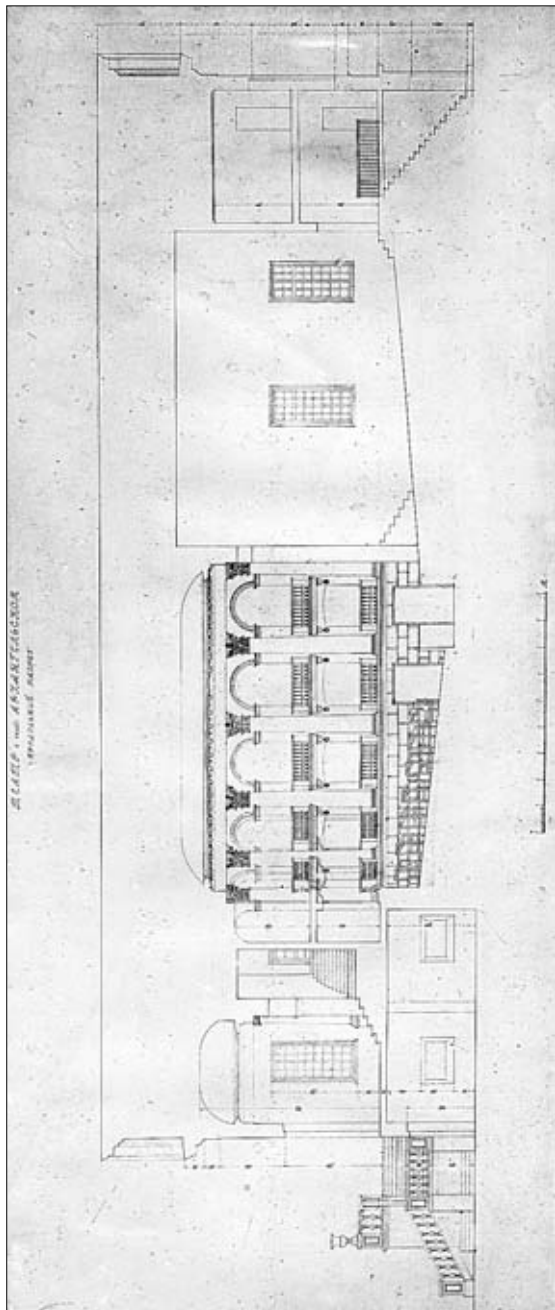
Описание

Здание театра стоит в лесной чаще, боковым фасадом на дорогу, отделяющую его от регулярного парка, окружающего дворец Юсуповых.

С торца, служащего главным фасадом – 2 марша открытой лестницы, ограждённой балюстрадой с вазами на тумбах, сходятся на площадке, с которой единственный вход в театр. В вестибюле, прямо по оси входа – обрамлённая архивольтом арка. Её фланкируют две ионические колонны, увенчанные безархитравным антаблементом с сильным выносом карниза. Арка – единственный архитектурный акцент в вестибюле⁵, как бы приглашает подняться по нескольким ступеням на промежуточную площадку, откуда две симметрично расходящихся по окружности лестницы ведут через миниатюрные, круглые в плане кулуары – в коридор, охватывающий зрительный зал на уровне верхнего яруса.

Входы в бель-этаж, находящийся на уровне вестибюля, симметрично расположены по обе стороны арки, из коридоров бель-этажа лестницы ведут вниз в партер.

Архитектура лестниц, фойе, кулуаров решена настолько скромно (единственным украшением служат лепные маски и бра, ныне снятые со стен), что переход от фасада к интерьеру зрительного зала совершенно не запоминается – внимание не рассеивается элементами декора; тем сильнее действие своеобразной архитектуры зала. На высоком подиуме возвышаются 12 колонн римско-коринфского ордера, на 3/4 выступающих из стены, замыкающей овал



Либсон В.Я. Продольный разрез Театра Гонзаги. Обмерный чертёж. 1946 г.

интерьера. В обоих ярусах интерколумнии прорезаны проёмами; сверху полуциркульными арками с архивольтом, опирающимся на сильно расчленённый импост, – внизу пологими арками, без обрамления. Из плоскости колонн выступают ложи; внизу основанием им служит подиум, в верхнем ярусе балконы на массивных консолях. Ограждение лож с изящными оригинальной формы балясинами. Колоннаду венчает неполный антаблемент, с карнизом, украшенным модульонами и розетками. Крутая паддуга переходит в плафон, имеющий в плане форму полного эллипса. В центре его металлическая ажурная решетка прикрывает отверстие для люстры⁶.

Театр лишён просцениума, и сценическое отверстие с полой кривой в верхней его части прорезано в стене, отделяющей сцену от зрительного зала. Колоннада непосредственно примыкает к этой стене и в углу примыкания зодчий поместил четверть колонны. Антаблемент ордера полностью замкнут и образует в плане эллипс и у порталной стены – треугольными плоскостями нависает над угловыми колоннами.

Партер, ограниченный кривой подиума, завершённого карнизом, имеет сильный уклон /1:9/ и отделен от сцены обширным оркестром. Скамьи для зрителей изогнуты по окружности, центр которой лежит на сцене.

Архитектурная декорация зала предельно лаконична. Единственное её украшение – сочно нарисованные элементы ордера, капители, опорные части балконов. Под консолями лож на стене помещены небольшие лепные медальоны с орнаментальными дубовыми листьями.

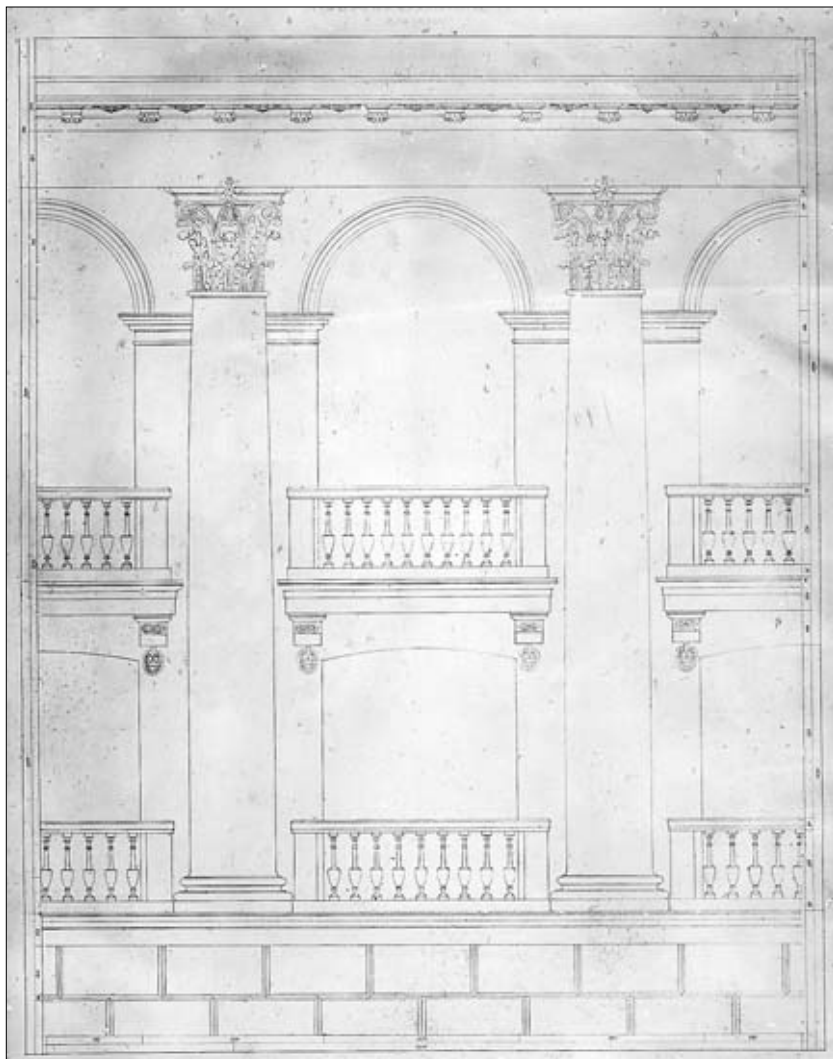
Стены и плафон зала в настоящее время окрашены в белый цвет; колонны из стюка – тёплого розоватого тона. Подиум расписан под каменные квадраты серо-голубого цвета. Для первоначальной окраски зала по «входящему наряду по селу Архангельскому и при нём записке» от 15 мая 1818 г. видно, что требовалась «прозелень, шишгель, лавра и вохра свежие», а «для крашения – в театре голубой краской скамеек – лазорь», причём «подмешивали в оную и на прочее белил свинцовых»⁷; по материалам Юсуповского фонда видно также, что зал театра освещался бронзовой люстрой со свечами (в фойе – бра, на сцене масляные лампы).

Архитектурный образ

Оперируя лаконичными средствами, зодчий добился исключительной живописности интерьера. С различных точек архитектура зала раскрывается каждый раз по новому, красота здесь создана не пёстрым декором, не связанным с основными архитектурными элементами, а так же, как и в театральных работах Кваренги – гармоническим

соотношением отдельных частей. Этот маленький, по абсолютным размерам, сделанный исключительно из дерева театр, может быть, в ещё большей степени, нежели Эрмитажный театр, передаёт образ величественной каменной архитектуры седой древности.

Причину этой монолитности следует искать, прежде всего, в исключительной пластичности архитектуры интерьера.



Либсон В.Я. Фрагмент интерьера Театра Гонзаги. Обмерный чертёж. 1946 г.

Тонким пропорциональным соотношением между ордерами и проёмами достигнуто равновесие. Стена зрительного зала решена рельефом, и архитектура интерьера воспринимается как круглая скульптура. Особенно интересны острые ракурсы из лож верхнего яруса. Сочетания крестовых сводов объединяющей ложи галереи, стены с выступающей из неё колонной, увенчанной пышной коринфской капителью, и перспективы овальной в плане колоннады, – интересны и многообразны.

На чертеже интерьера, из собрания музея им. Бахрушина, несомненно, выполненном в период осуществления постройки (хотя у нас и нет прямых оснований приписать этот чертеж руке Гонзаго), – тимпаны заполнены насыщенной орнаментальной декорацией (трудно судить – живописного или барельефного характера). Орнаментирован фриз и боковые грани сценического отверстия; в натуре эта декорация не выполнена. В интерпретации крепостными зодчими замысла Гонзаго – больше сдержанности и лаконичности, провозвестников будущего нового полностью самостоятельного и неповторимого стиля, пришедшего на смену раннему классицизму.

Строгий светлый зал отлично гармонирует с холодной изысканностью изваяний античных богов, украшающих террасы парка, за подстриженными кучами деревьев которого расстилается широкий пейзаж – сверкающая на солнце лента Москва-реки и синевящие на горизонте леса.

План

В основу начертания плана принята четырёхцентровая кривая, впервые применённая в русском театральном строительстве. Кривые образованы отрезками окружностей $R = 4,75 \text{ м}^8$, центры которых лежат на расстоянии 1,40 м от центра эллипса и отрезками, описываемыми радиусом из противоположащих центров вне габаритов эллипса, на расстоянии равном $1/4$ его поперечной оси, что сходится с построением плана в проекте Гонзаго⁹. Эллипс замкнут полностью лишь антаблементом ордера. Габарит стен зрительного зала представляет из себя в плане вытянутое полукружие, описанное радиусом в 4,75 м. На чертеже, подписанном помощником Шестаковым, относящемся, по-видимому, к середине XIX в., радиус – 4,25 м (2 сажени) и центр его лежит на расстоянии 7,80 м (11 аршин) от порталльной стены, тогда как по нашим обмерам оно равно 7,55 м, но общая разница между большими диаметрами невелика и составляет всего 25 см. На том же чертеже полукружие зала продолжено расходящимися прямыми, образующими разность у авансцены в 1,5 арш. (1,06 м).

Наши обмеры показали, что отрезки начертаны по кривой, сужающейся по направлению к сцене. Разница между малой осью эллипса и порталной стеной в габаритах подиума составляет 60 см.

Места для зрителей, по чертежу Гонзаго, вписываются в форму овала, второй центр которого находится на расстоянии 3,36 м от первого (по анализу Смирнова). Скамьи изогнуты по кривой, центр которой лежит на сцене (по чертежу Шестакова на линии стены арьерсцены), что сходится с данными наших обмеров.

Следует предположить, что все указанные нами несовпадения размеров следует отнести к неточностям при разбивке в натуре. Сложная криватура плана зрительного зала привела к многочисленным другим ошибкам. Так, не совпадают многие размеры в симметричных частях. Затруднительным было выполнение в натуре столбчатых балконов, так как переход от полукружия к кривым и затем прямым отрезкам (в примыкании к сцене) потребовал несколько типов шаблонов ограждения лож.

Зрительно все эти тонкости (так же, как и допущенные в процессе стройки неточности) неощутимы, и лишь на основе анализа обмеров убеждаешься в значительной сложности архитектурного решения интерьера.

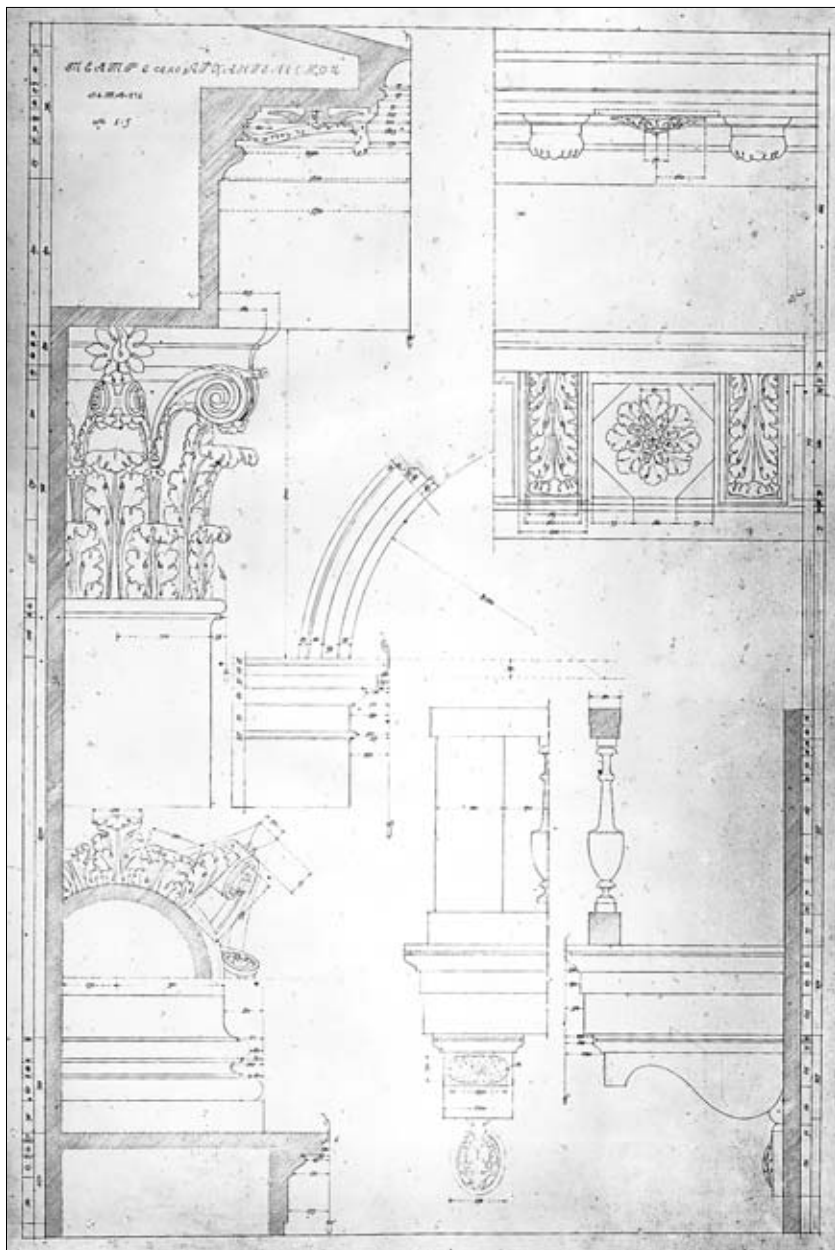
Очень удачно решён зодчими переход от эллипсообразной формы зрительного зала к прямоугольным наружным очертаниям театра в целом. В углах размещены переходящие в коридоры небольшие фойе, в основу плана которых взят круг, касательный к стене зрительного зала.

Ордер

В интерьере применён римско-коринфский ордер, но с некоторыми отклонениями от канона. Все его элементы имеют красивые сочные профили, но не содержат слишком мелких частей. Коринфская база заменена аттической, высотой несколько менее 1/2 модуля (28,8 парт)¹⁰. Соотношения между базой, валами и скоцией – канонические.

Общая высота колонны немногим меньше 10 модулей и колеблется от 9,4 до 9,5 м. Утонение фуста 1/6, начинается с 1/3 высоты. Капитель несколько выше, чем по Виньола и Палладио (1 м 10) включает 1 м 25 п и своеобразна по рисунку, в верхнем ярусе средний лист ниже двух боковых. Абака каноническая (1/6 м).

Антаблемент дан неполным, и это придаёт колоннаде лёгкость и стройность. Архитрав отсутствует. Гладкая лента фриза отлично контрастирует с пышной капителью. Упрощён и карниз. Поддерживающая



Либсон В.Я. Архитектурные детали Театра Гонзаги. Обмерный чертёж. 1946 г.

его часть состоит из одного каблучка. Венчающая – из полочки, выкружки каблучка и маленького слезникового камня. Модульоны с дубовыми листьями и розетка в 8-угольных кессонах сочно вылеплены и создают богатую игру светотени.

Для большей чёткости все части профиля разделены углублениями шириной 8–10 мм.

Исключительная цельность архитектоники театра в Архангельском в том, что здесь крупный ордер занимает всю высоту сооружения и является основной темой интерьера. Решение это едва ли не единичное в практике театрального строительства; аналогичный приём применён лишь в дворцовых театрах Кваренги. В ярусных же театрах пространство над антаблементом обычно используется под места для зрителей; в подиуме прорезаются проёмы лож, и колоннада становится лишь частью сложного архитектурного организма.

Архитектура интерьера театра в Архангельском – явление уникальное и построена на далёких от утилитарных соображений принципах (театр вмещает несколько более 200 человек при объёме зрительного зала свыше 1000 м³), возможных к применению лишь в театрах интимного характера, но самый композиционный приём и вытекающая из него цельность архитектурного образа даёт много ценного и для современного зодчего, работающего над проблемой интерьера театрального сооружения.

Связь с наружной архитектурой

Крупный ордер должен был быть применён в архитектурном оформлении фасада театра. По поперечному разрезу театра на чертеже из собр<ания> музея им. Бахрушина и по плану, подписанному учеником Петром Постниковым (музей Архитектуры ВАА*) можно судить об основном архитектурном приёме, принятом в решении фасадов.

Со стороны, выходящей к дворцовому парку, предполагалось возвести сильно выступающий восьмиколонный портик, связанный пилястрами со стеной, украшенной нишами соответствующими интерколумниям.

Противоположный (северный) фасад оформлялся симметричной портику пристройкой с трёхчетвертными колоннами. К торцевой стене, замыкающей сцену, предполагалось пристроить террасу с лестницами – идентичную существующей на западном торце.

Этот интересный проект не получил осуществления. Выполненный в натуре плоский портик с четырьмя 3/4 колоннами на высоком

* Музей, созданный в 1933 году при Всесоюзной Академии архитектуры. В 1964-м объединён с Музеем русской архитектуры им. А.В. Щусева, созданным в 1945 году.

раскрепованном подиуме недостаточно организует большую плоскость фасада. В целом наружная архитектура в значительной степени слабее мощного пластического эффекта интерьера.

Посетивший в 1837 г. Архангельское Нестор Кукольник писал: «Театр... можно считать важнейшей достопримечательностью Архангельского села»¹.

Можно с уверенностью утверждать, что значение этого театра значительно перерастает столь скромные масштабы. Это единственное (за исключением театра в Останкине, носящего несколько другой характер – дворца-театра) уцелевшее до наших дней русское театральное сооружение начала XIX века – интереснейший памятник зодчества – уникальный по своему своеобразию в истории архитектоники театрального зодчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Проф. С.В.Безсонов «Архангельское», ВАА 1937 г. <Безсонов С.В. Архангельское (подмосковная усадьба). М., 1937. – Ред.>.

² ГАФКЭ – Юсуповский фонд.

³ Там же.

⁴ В настоящее время театр, входящий в ансамбль памятников архитектуры «Архангельское» используется исключительно для демонстрации 5 уцелевших декораций Гонзаго.

⁵ Приём этот в данном случае не вполне оправдан, так как центральная арка ведёт в верхний ярус, тогда как входы в партер и бель-этаж не акцентированы.

⁶ Люстра, как и другие источники освещения, не сохранилась.

⁷ ГАФКЭ – Юсуповский фонд.

⁸ Все размеры даны по обмерам, произведённым нами в 1946 г.

⁹ Анализ этого плана сделан арх. В.И. Смирновым в его работе «Театры подмосковных усадеб».

¹⁰ При сравнительном анализе ордеров мы применяем модуль = 60.

1947 г.

СЛОВАРЬ АРХИТЕКТУРНЫХ ТЕРМИНОВ*

Антаблемент – горизонтальная верхняя часть ордерной композиции, обычно поддерживаемая колоннами либо пилястрами; членится на архитрав, фриз и карниз. В неполном варианте антаблемента архитрав отсутствует.

Архивольт – рельефная окантовка арочного изгиба вдоль его края.

Архитрав – нижняя из трёх составляющих антаблемента, – его основание, опирающееся на капители, лопатки, либо непосредственно на стену.

База – невысокое, профилированное основание колонны, более широкое, чем её ствол.

Вал (точнее полувал) – элемент архитектурного убранства, имеющий вид протяжённого выступа с одинаковым полукруглым сечением.

Импост – вставка между пятой арки и её опорой, профилированная наподобие антаблемента или карниза.

Интерколуменный – интервал между соседними колоннами, либо пилястрами в одном ряду.

Каблучок – вытянутый по горизонтали нависающий профиль с умеренным изгибом, в котором верхняя часть выпуклая, а нижняя вогнутая.

Кессон (кассета) – элемент ритмичной разделки внутренней поверхности перекрытия углублениями геометрической формы.

Курватура – кривизна, округлённость, незначительная, едва заметная кривизна некоторых частей здания, придаёт им большую пластическую выразительность и устраняет оптические искажения при восприятии прямолинейных по очертаниям частей здания на расстоянии. Курватура характерна главным образом для ордерной архитектуры.

Модуль – линейный размер, принятый зодчим для расчёта элементов сооружения или архитектурного комплекса и обычно соответствующий одному из таких элементов. Частный вариант модуля, свойственный ордерным композициям, равен радиусу ствола колонны в его основании.

Модульон – кронштейн в форме завитка с акантовым листом, поддерживающий карнизную плиту.

Парта – тридцатая часть модуля, используемая для построения мелких элементов декора.

Скоция (шотландский профиль) – свойственный ордерной архитектуре вогнутый профиль карниза в виде сопряжённых дуг разного радиуса.

Слезник – плита наибольшего выноса в верхней части.

Стюк (стук) – полированный гипс, имитирующий мрамор.

Фуст – ствол колонны.

* Термины даны по книге: *Плужников В.И.* Термины российского архитектурного наследия. М., 1995.

З.С. Пышновская

Зинаида Сергеевна Пышновская родилась 10 декабря 1918 года в г. Боброве Воронежской обл. По окончании школы поступила в Институт философии, литературы и искусства (ИФЛИ) на исторический факультет. Окончила Московский государственный педагогический институт им. В.И. Ленина (1942–1943, диплом с отличием). Начало занятиям историей искусства было положено в музее «Архангельское» (1953–1956), где З.С. Пышновская, экскурсовод и научный сотрудник, участвовала в составлении научных паспортов на живописную и скульптурную коллекции музея, разборе рукописного архива и в создании методического материала для экскурсоводов. С 1956 по 1958 год она работала главным библиографом в отделе научной библиографии библиотеки Академии строительства и архитектуры, с мая 1958 по декабрь 1988 года – научный сотрудник ВНИИ искусствознания. З.С. Пышновская – член Союза художников СССР (с 1966), член Ассоциации искусствоведов РФ, член Российского Брехтовского общества. 13 января 2009 года решением Академии художеств РФ в связи с 90-летием награждена медалью «Шувалов».

З.С. Пышновская – кандидат искусствоведения. Её многочисленные статьи и книги (более 100 публикаций) посвящены, главным образом, искусству Германии XX века, русско-немецким связям в области культуры и искусства. Работы печатаются в изданиях ГИИ: «Искусствознание», «Собрание», «Пространство культуры»; издательствах «Наука», «Изобразительное искусство»; в журналах «Искусство» и «Творчество».

Публикуемая впервые статья по истории Юсуповской крепостной труппы осталась вне основной проблематики дальнейшей работы Зинаиды Сергеевны, но представляет несомненный интерес для исследователей театральной деятельности Н.Б. Юсупова.

К ИСТОРИИ ЮСУПОВСКОГО КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА*

Главный балетный режиссёр и инспектор московской труппы – Глушковский**, не один год проработавший на московской сцене с танцовщицей Гюльень-Сор, рассказывает, что она обучала балетную труппу кн. Юсупова, состоявшую из его крепостных девушек¹.

Об этом же, ссылаясь на неизвестные нам архивные материалы, говорит Кашин Н.П. в брошюре о театре Н.Б. Юсупова².

Что же представляла собой эта французская танцовщица и балетмейстер Фелицита Гюльень-Сор?

Вопрос этот не лишён интереса.

По словам И.А. Гарновского: «В 1831 г. ... Овдовевшая княгиня Татьяна Васильевна Юсупова всю балетную труппу тогда же выпустила, и балерины разъехались из Москвы, частью, например,

* Пышновская З.С. К истории Юсуповского крепостного театра. (НА ГМУ «Архангельское». Инв.№109-НА. Машинопись).

** Глушковский Адам Павлович (1793 – ок. 1870), русский артист, балетмейстер. С 1812 по 1839 год – руководитель и балетмейстер Большого театра (Москва). Первый теоретик и историк русской хореографии.

поступив в Харьков в труппу антрепренёра Штейна, частью просто в свои родные места»³. В числе родных мест фигурирует и Курская губ., где по словам того же Гарновского в труппу помещика Хорвата поступает бывшая прима-балерина Юсуповского театра (в списке юсуповских балерин, приведённом Кашиным, она стоит на первом месте) Анна Рабутовская и ряд других танцовщиц из этой распавшейся крепостной труппы⁴.

И антреприза Штейна, и крепостная труппа Хорвата считались одними из лучших, если не лучшими провинциальными труппами. «Первым основателем провинциального театра и первым антрепренёром в России был когда-то Штейн. Труппа его, – говорит один из наших корреспондентов, кочевала из Нижнего до Херсоны, и везде была принимаема с радушием и истинным удовольствием. В этой труппе актёры служили *постоянно* (т.е. на годовом жаловании, а не посезонно – *З. П.*) и верно своему *содержателю*. – Штейн весьма нередко выколачивал платёж на своих сюжетах, давая им в то же время уроки хореографии и драматического искусства... И теперь, что лучшего в провинции – всё это из рассадника школы Штейна»⁵. Грицко-Основьяненко пишет в «Литературной газете» – «Штейн не думал о своих выгодах, не заботился о составлении капитала, но все доходы от представлений и ещё занимая к тому, употреблял на улучшение труппы своей и на приличную постановку пьес»⁶. Он, чуть ли не первый, определил сущность дарования гениального русского актёра Щепкина – его способность с равным блеском исполнять и драматические и комические роли⁷.

Антреприза Штейна просуществовала около 20 лет (1814–1835 гг.). Он ставил и драмы, и комедии, но славился он преимущественно постановками балетов, бывших в то время новинкой для провинции. В местной прессе, в мемуарах современников речь идёт, главным образом, о них⁸.

Что касается крепостной труппы помещика Хорвата (Курская губерния, с. Головчино), то о ней писал в свое время Купчинский И.А. – «Труппа г. Хорвата пользовалась известностью не только в Курской губернии, но и во всей России. Она состояла из оперы, драмы и балета; число всех артистов, статистов, хористов и музыкантов доходило до двухсот человек. Все артисты труппы г. Хорват получали сценическое образование следующим образом: крестьянских детей, по усмотрению заведующего театром, брали в домашнюю театральную школу; если у кого оказывалась

* Псевдоним украинского писателя Квитка-Основьяненко (Квитка) Григория Фёдоровича (1778–1843).

недюжинная способность, его отправляли в Петербургскую театральную школу; из неё крестьянские дети, взятые от сохи, выходили артистами. Из славившихся в то время драматических артистов, оперных солистов и балерин – многие вышли из труппы г. Хорват»⁹. И вот в эти первоклассные театральные коллективы поступают бывшие юсуповские балерины. Мало того, по-видимому, Анна Рабутовская является балетмейстером и создателем балетной части труппы. Художественными руководителями труппы до 1839 г. были последовательно артисты И.Ф. Штейна – Канищев и Зелинский, затем Пирожков, чисто драматическая специализация которых исключала их компетентность в балетном деле¹⁰.

И.А. Гарновский прямо пишет о том, что Хорват поручил ей составить из крепостных девиц балетную труппу. И далее речь идёт о том, что труппа во главе с Анной Григорьевной Рабутовской, показывавшей искусство своих учениц и своё собственное, даёт спектакли в Харькове, Курске, несколько раз посещает курскую ярмарку, однажды даёт спектакли в Полтаве и на ярмарке в Ромнах. Он пишет о том, что балет Хорвата во главе с Рабутовской украсал спектакли труппы Штейна И.Ф. летом 1835 г. Именно в это время с ней и произошёл трагический случай, положивший конец её артистической карьере. (Во время одного из спектаклей она сломала себе ногу)¹¹.

По мнению Ю.А. Бахрушина*, с лета 1835 г. И.Ф. Штейн до конца дней своих вёл антрепризу в компании с И.О. Хорватом, который затем (после его смерти) становится его преемником.

В музее Госактеатров**, из собрания Л.Д. Блок хранится либретто балета «Зефир и Флора» Дидло, текст которого представляет большой интерес. Во-первых, там упоминается девица Копылова, исполняющая довольно ответственную роль Гименея, т.е., скорее всего, речь идёт о значившейся в «реестре девицам» балетной труппы Юсупова за 1831 г. Наталии Копыловой (по более раннему реестру Ивановой) – солистке, входившей в число избранных 9-ти, получавших ежемесячно 5 р. на чай¹². (Затем, как известно, у Юсупова в Москве, а также, по-видимому, и в Архангельском шёл этот балет¹³). Полагать, что выстроенное по последнему слову театральной техники здание могло использоваться лишь на предмет показа декораций П. ди Г. Гонзага, как утверждает Н. Кукольник¹⁴, не приходится.

* Бахрушин Юрий Алексеевич (1896–1973), автор научных трудов и учебников по истории русского балета.

** В настоящее время – Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства.

При всей их исключительности они не были в то время диковинкой и особенно для узкого круга людей, посещавших Архангельское и видевших декорации его работы и в Эрмитажном, и в Гатчинском, и в Павловском театрах, и на сценах императорских театров в Петербурге. Видела их и дворянская Москва. Ещё в октябре 1792 г. Н.П. Шереметев писал актёру С.Н. Сандунову – «я его (Гонзага – *З.П.*) <просил> написать к одной пьесе декорацию, и если в том обнадёжит, тогда прошу меня уведомить, и я по получении оногo, сделав моё расположение той декорации и назнача меру театра с подлежащим обстоятельством, сообщить вам оное не замедлю. Желал бы я знать также... какого рода видом и аванажем для театра написаны, и если бы не столь дорого, то я и три декорации бы заказал»¹⁵.

Из «Описи Архангельскому большому дому, флигелям и кладовой», составленной в 1850 г., когда театр, «как статья расходная, а не приходная» был давно заброшен владельцами, явствует, что он знавал и лучшие дни. В фойе огромные полотна – Рейнолдса (то ли повторение, то ли великолепная копия) – «Воспитание Геркулеса», копии с картин Шарля Лебрена «Александр Македонский в палатке Дария», «Въезд Александра Македонского в Вавилон», – в зрительном зале 21 скамья «обиты зелёным сукном разной меры» (т.е. весь партер был устроен скамьями), кресел разных 14, 16 стульев; из 11 декораций (если речь идёт о декорациях Гонзага) 8 висят на месте и 3 скатаны, 36 жестяных различных ламп и при них 5 зонтиков, люстра¹⁶. К сожалению, в описи отсутствуют предметы театральной машинерии, но, да и сейчас видно, что она была. Кроме того, известно, что до 50-х гг. существовал второй вход в театр, вход для актёров и музыкантов. Он вёл к существующим поныне комнатам, расположенным за кулисами, т.е. артистическим уборным.

Всё сводится к тому, что если Н.П. Шереметев давал спектакли преимущественно в Останкино, и та же самая труппа, в случае надобности, давала спектакли не только в Москве, но и в Петербурге, то у кн. Юсупова спектакли ставились в первую очередь в Москве (в театре) доме Позднякова, приобретённом им в 20-х гг. (угол улицы Станиславского и ул. Герцена – *З.П.*). Дом этот, вернее театр, издавна славился великолепной труппой (крепостной), которой руководил С.Н. Сандунов, роскошью постановок, зимним садом. В 1812 г., при Наполеоне, здесь играла французская труппа, после его изгнания, пока не был отстроен большой «Петровский» театр, здесь давала спектакли московская императорская труппа¹⁷. И когда-то в 20-х гг. здесь обосновывается кн. Юсупов (точная дата неизвестна). Театр в Архангельском не отапливался, Архангельское –

летняя резиденция. И когда Н.П. Кашин пишет, ссылаясь на архивные документы, о поездках мадам Гюльень-Сор с девушками в Архангельское летом 1829 и 1831 г.¹⁸, то речь идёт, по-видимому, не о прогулках, как полагает Ю.А. Бахрушин, а о спектаклях.

Мы располагаем весьма скудными сведениями о юсуповской труппе, как о её составе, о её численности, так и о её репертуаре¹⁹.

Либретто балета «Зефир и Флора», конечно, не даёт исчерпывающего ответа ни на один из этих вопросов, но облегчить их разрешение оно может. Поэтому мы и приводим его.

«Зефир и Флора»

«Большой анакреонтический балет в 2-х действиях, сочинённый господином Дидло и представленный на Харьковском театре господином балетмейстером Штейном – музыка сочинения господина Кавоса.

Действующие:

Зефир – д-ца Миронова.

Флора – д-ца Демидова.

Амур – д-ца Вельская.

Венера – д-ца Артемьева.

Бахус –

Гименей – д-ца Копылова.

Клеоноса – д-ца Железнова, Протасова и д-ца Яковлева.

Аминта

Эригона

Бефиса – Антонелли – д-ца Иванова.

Силен – г. Папков.

Амуры

Наяды

Тритоны

Сатиры

Нимфы».

В либретто не указано время постановки. Так как здесь не упоминается Рабутовская, то, скорее всего, речь идёт о времени после 1835 г., после её ухода со сцены. В труппе Хорвата этот балет шёл в постановке Рабутовской. При всей скудости сведений о юсуповских актёрах, о их судьбе, самый факт поступления многих из них в первоклассные провинциальные труппы Штейна и Хорвата, роль Рабутовской – всё это свидетельствует не только об их способностях, но и в первую очередь о хорошей школе, пройденной ими в Москве, о школе, пройденной у Гюльень-Сор. Отсюда и интерес к этой танцовщице – чему она могла научить, представительницей

какого течения в хореографическом искусстве она являлась, что несли затем вглубь провинции её ученики. Использовался ли её репертуар в Юсуповском театре, был ли он перенесён её учениками на провинциальные сцены?

Место и год рождения Гюльень-Сор неизвестен. Отец её был вначале балетмейстером театра у Сен-Мартенских ворот в Париже, потом балетмейстером Королевского театра в Лондоне. Барон пишет, что он имел особый талант обучать детей казаться на сцене законченными артистами²⁰. И, по-видимому, свою танцевальную карьеру Гюльень-Сор (это фамилия её мужа – известного испанского гитариста и посредственного композитора) начала под его руководством. Впоследствии, Арапов в биографии танцовщицы писал: «Г-жа Гюльень... училась начально у своего отца, потом у Кулона – образователя хореографических знаменитостей в Париже. Будучи семи лет, представляла Амуров, первая создала это амплуа в Париже в балете Дидло «Зефир и Флора», была впоследствии ангажирована к Королевскому лондонскому театру, возвратилась потом в Париж и с блестящим успехом дебютировала на оперной сцене. Далее она была принята с большим одобрением в Берлине и Варшаве²¹».

Дирекция русских казенных театров отправляла к Кулону питомцев своих театральных школ для усовершенствования. Можно предполагать, что Кулон и рекомендовал для открывающегося в Москве Большого Петровского театра Гюльень-Сор – свою ученицу. Эту рекомендацию мог поддержать и Дидло, знавший её по парижской постановке «Зефира и Флоры».

Во всяком случае, 29 октября 1823 г. она приезжает в Москву и до 1835 г. остаётся первой танцовщицей Московской сцены. Одновременно с 1824 г. руководит Юсуповской балетной труппой. В.П. Погожев пишет о том, что она получает громадное для того времени от Московской дирекции содержание в 17000 р., куда входили – 8000 р. жалованья, по званию учительницы школы – 6000 р. и вместо бенефиса – 3000 р²².

В Москве, вернее в московском балете того времени, существовало три направления – первое, это нарождающееся национальное течение, которое представлял московский балетмейстер Лобанов с композиторами Давыдовым и Кашиным, создавшими новый жанр патриотического дивертисмента с пением, музыкой, плясками и декламацией. Здесь использовались русские обряды, пляски, обычаи, всё это сопровождалось различными воинскими эволюциями.

Второе течение – традиционное для Москвы – это балетмейстер Фортунато Бернаделли*, знакомящий москвичей с подлинными новинками итальянской школы, с балетами Вигано и Джойи, эмоционально насыщенными, либо весёлыми и беззаботными с забавными проделками персонажей комедии масок, простыми и понятными даже и без помощи либретто. И, наконец, по третьему пути, по пути подражания Дидло ведёт московский балет Глушковский – ученик Дидло. Сюда же принимают и Гюльень-Сор. Он был главным балетным режиссёром и инспектором московской балетной труппы всё то время, что там служила Гюльень-Сор. Человек высокообразованный, страстный поклонник Дидло, сам он, по словам современников, как балетмейстер был весьма беспомощен. Один из рецензентов «Молвы» (1831 г.) пишет, что «его конкуренция с Гюльень-Сор решительно невозможна».

Что же поставила она на сцене Большого театра в интересующий нас период (1823–1831 гг.)?

Первый балетмейстерской работой Гюльень-Сор в Москве был трёхактный пантомимный балет «Сандрильона» (по сказке Перро) Альбера, музыка Сора, поставленный ею спустя 2 месяца после приезда 3 января 1824 г. (3 июля 1824 г. этот спектакль повторяет Дидло в Петербурге, а ещё через год он был поставлен на открытии Большого театра).

В декабре 1824 г. – трёхактный пантомимный балет «Альфонс и Леонора, или Любовник-живописец», музыка Сора.

В 1826 г. – четырёхактный балет «Геркулес и Амира», выдержанный в духе балетного классицизма.

В 1828 г. Гюльень-Сор сочиняет все танцы к большому четырёхактному лирико-пантомимическому балету Дидло, поставленному Глушковским в Москве – «Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад».

В 1829 г. – двухактный пантомимический балет на музыку Шольца – «Полифем, или Торжество Галатеи».

В декабре 1829 г. – трёхактный пантомимический балет – «Асольф и Токуну, или Искатели приключений».

В 1830 г. Гюльень-Сор вместе с Бернаделли ставит трагический пантомимный балет в 6-ти частях – «Смерть Атиллы царя гуннов, прозванного Бичом рода человеческого»²³.

Что касается Юсуповского театра, то там все наши сведения о нём сводятся к «Зефиру и Флоре» Дидло (1829 г.), «Севильскому

* Бернаделли (Bernadelli) Фортунатто (?–1830), итальянский артист, балетмейстер. С 1817 года работал в России. Творчество Бернаделли помогло московской балетной труппе познакомиться с основными течениями в западноевропейской хореографии. Оказал большое влияние на актёрское искусство московского балета.

цирюльнику» Соломони¹ и какому-то балету «пейзанского» характера – может быть «Сельские увеселения» того же Соломони²⁴.

Из 10 известных нам балетов, поставленных Штейном, лишь один «Освобождение Армиды» был перенесён им на сцену провинциального театра из столицы. Что же касается театра Хорвата – Рабутовской, то Гарновский прямо говорит о том, что, зная столичный репертуар, она ставит балеты «Зефир и Флора» Дидло, обошедший все европейские сцены, «Пират», «Дева Дуная», «Севильский цирюльник» Соломони и «Сварливые жёны»²⁵. То есть на основании имеющегося материала говорить о непосредственном заимствовании балетов у Гюльень-Сор не приходится. Может быть, всё сводилось к отдельным сценам. Причём, как известно, декорации Гонзага для Архангельского театра были им написаны в 1818–1819 гг.²⁶ – для иного круга спектаклей, что не исключает их использование и для спектаклей более позднего времени. Что касается декораций Московского Юсуповского театра, то о них ничего не известно.

Требуется, конечно, познакомиться и с либретто балетов Гюльень-Сор и с возможностью их использования, исходя из имеющихся в Архангельском декораций и рисунков с них.

Ю.А. Бахрушин считает, судя по сохранившимся либретто, что её балеты лишены органического единства между пантомимой и танцем, при всём великолепии их декоративного оформления, постановочных эффектов (требовавшей высокой постановочной техники) и различных превращений. Танец у неё порой не связан с развитием действия, а лишь оправдывается ходом сюжета, столь же мало оправдываются и вставные танцевальные номера. Ю.А. приходит к выводу, что как драматург она значительно слабее, чем как постановщик танцев²⁶. Мифологические балеты Дидло называли «настоящими поэмами» – драматическую канву балетов Гюльень-Сор часто обходят молчанием. Но не было в Москве такого балетмейстера (Лобанов, Бернаделли, Ритару, Глушковский), который бы не привлекал её в качестве постановщика танцев.

Мы знаем, что у Юсупова работал балетмейстер Соломони (он работал у Шереметева, Меддокса, на императорской сцене). Возможно, что роль Гюльень-Сор в Юсуповском театре сводилась к постановке (сочинению) отдельных танцев и к обучению балетному искусству крепостных девушек.

* См. примечание на стр. 41.

** Декорации для театра в Архангельском создавались с весны 1818 до середины 1820-х годов.

Её называет «прекрасной танцовщицей своего времени» Арапов – знаток театра²⁷, В. Ушаков, видевший всех лучших европейских балерин. Салтыков-Щедрин пишет – «знаменитая в то время танцовщица»²⁸.

Прелесть её танца, по отзывам современников, заключалась в удивительной лёгкости, силе, быстроте, гибкости, в великолепной технической виртуозности. Её лёгкость позволяла ей «зефиром взвиваться в воздух»²⁹.

В плане истории Юсуповского крепостного театра интересно бесспорное пристрастие балетмейстера к женским танцам. Ю.А. Бахрушин пишет, что в «её ансамблевых танцах участвуют или только танцовщицы или их количество значительно превышает количество танцовщиков»³⁰. Не этим ли объясняется исключительно женский состав балетной труппы, по приводимым Н.П. Кашиным спискам 30-х гг.? Те же современники рассказывают и об увлечении Гюльень-Сор национальными плясками – «то она танцует гавот и менуэт, то появляется в пейзажных, испанских, сирийских плясках, то танцует по-русски, по-казацки... Наверное, всё это было очень далеко от народных плясок и далеко не всегда уместно (в балете «Фигаро» она протанцевала русскую)»³¹.

Эту склонность к национальным пляскам, к дивертисментам Ю.А. Бахрушин объясняет отчасти слабостью её мимических данных и тем самым неспособностью к драматической игре.

И когда Гарновский пишет о том, что «балет Хорвата принимал участие почти в каждом её спектакле, имея свои нумера в пьесах или танцуя в дивертисментах па-де-де, па-де-труа, качучу, русскую, по-казацки, по-цыгански»³², то можно с уверенностью сказать, что это наследие Гюльень-Сор, и что до этого все эти танцы в её постановке исполнялись на юсуповской сцене и что все свои достоинства и недостатки она отдала не только известным московским балеринам – её ученицам (в частности – Санковской), но и крепостным танцовщицам Юсуповской труппы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Глушковский А.П. Воспоминания балетмейстера. Л.–М., 1940. С. 129.
- ² Кашин Н.П. Театр Н.Б. Юсупова. М., 1927. С. 21.
- ³ Гарновский И.А. Крепостной театр помещика И.О. Хорвата // Наша старина. Пг., 1916. Апрель–май. С. 293–294.
- ⁴ Там же. С. 294.
- Её фамилия фигурирует среди тех 9 лиц, которым ежемесячно отпусалось 5 р. на чай. См.: Кашин Н.П. Указ. соч. С. 14.
- ⁵ Пантеон. СПб., 1853. Т. 8. Март. Отд. «Провинциальные театры в России». С. 1.
- ⁶ Литературная газета. СПб., 1841. 11 октября. № 115. С. 460.
- ⁷ Дерман А.Б. Черты из биографии и творчества М.С. Щепкина // Записки актёра Щепкина. М.–Л., 1933. Academia. С. 246–247.
- ⁸ Литературная газета. СПб., 1841. 11 октября. № 115. С. 460; Украинский вестник. Харьков, 1816. Ч. 1. Январь. С. 116–117.
- ⁹ Кулчинский И.А. Театр в Курске. Курск, 1887. С. 6–7.
- ¹⁰ Канищев с 1828 г., Зелинский с 1832 г., Пирожков с 1839 г. См.: Гарновский И.А. Крепостной театр помещика И.О.Хорвата // Наша старина. Пг. 1916. Апрель–май. С. 292–299.
- ¹¹ Там же. С. 294–295.
- ¹² Кашин Н.П. Указ. соч. С. 13.
- ¹³ Отчет об этом спектакле, поставленном у Юсупова в 1829 г., даёт А.П. Милюков. См.: Милюков А.П. Доброе старое время. СПб., 1872. С. 94–95. Кстати, он пишет и о том, что неизвестная крепостная танцовщица, исполнявшая роль Флоры, вызвала всеобщее восхищение своими танцами.
- ¹⁴ Кукольник Н.В. Вилла // Художественная газета. 1837. №№ 11–12. С. 187–188.
- ¹⁵ Из переписки графа Н.П. Шереметева // Русский архив. М., 1896. Кн. 2. № 6. С. 206.
- ¹⁶ «Опись Разным вещам, мебели и картинам, имеющимся в Архангельском большом Доме, Капризе, флигелях и Театре. Учтена Сентября дня 1850-го Года» (ОРК ГМУ «Архангельское». Инв. № АГЮ 147. Л. 47 об.–48 об. – Ред.).
- ¹⁷ Пыляев М.И. Старое житьё. СПб., 1892. С. 192–193.
- ¹⁸ Кашин Н.П. Указ. соч. С. 21.
- ¹⁹ Н.Б. Юсупов-младший пишет о деде, что тот «содержал драматическую труппу, отчасти из иностранцев, выписанных с значительными издержками из Италии», т.е., когда мы говорим о балете и о балеринах, мы говорим лишь о части труппы. См.: О роде князей Юсуповых. СПб., 1866. Ч. I. С. 163.
- ²⁰ Baron M.A. *Lettres à Sophie sur la danse*. Paris, 1825. P. 289–290.
- ²¹ Драматический альбом. М., 1850. С. LXXXII.
- ²² Погожев В.П. Столетие организации Императорских Московских театров. Вып. 1. Кн. III (1826–1831). СПб., 1908. С. 205.
- ²³ Бахрушин Ю.А. Гюллень-Сор // История русского балета. Рукопись. (АРО ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 1. Оп. 2. Ед.хр. 3134. Л. 54 об.–70 об.).
- ²⁴ Кашин Н.П. Указ. соч. С. 28.
- ²⁵ Гарновский И.А. Указ. соч. С. 297.
- ²⁶ Бахрушин Ю.А. Указ. соч.
- ²⁷ Драматический альбом. М., 1850. С. LXXXII.
- ²⁸ Салтыков-Щедрин М.Е. Пошехонская старина. Л., 1935. С. 334.
- ²⁹ Щукинский сборник. Вып.1. М., 1902. С. 385–386; Драматический альбом. М., 1850. С. LXXXII.
- ³⁰ Бахрушин Ю.А. Указ.соч.
- ³¹ Щукинский сборник. Вып. 1. М., 1902. С. 385–386.
- ³² Гарновский И.А. Крепостной театр помещика И.О. Хорвата // Наша старина. Пг., 1916. Апрель–май. С. 297–298.

Л.Ю. Савинская

Любовь Юрьевна Савинская окончила отделение истории и теории искусства Исторического факультета МГУ (1976). Кандидат искусствоведения (1991). С 1971 по 1991 год работала в Музее-усадьбе «Архангельское» (экскурсовод, заведующая отделом изобразительного искусства). С 1991 года – старший научный сотрудник Отдела искусства старых мастеров, хранитель собрания живописи Германии, Австрии, Восточной Европы и Америки ГМИИ им. А.С. Пушкина. Автор более 50 статей.

Любовь Юрьевна – научный редактор каталога «Учёная прихоть». Коллекция Н.Б.Юсупова» (М., 2001); автор полного научного каталога «ГМИИ имени А.С. Пушкина. Собрание живописи. Германия, Австрия, Швейцария. XVII–XX вв.» (М., 2009).

Л.Ю. Савинская – организатор научных конференций «Випперовские чтения» и научный редактор сборников этих конференций на темы: «Частное коллекционирование в России» (1994); «Николай Борисович Юсупов и коллекционирование в эпоху Просвещения» (2001). Участник международных научных семинаров и конференций, посвящённых русско-немецким художественным связям и вопросам коллекционирования западноевропейской живописи в XVIII–XIX веках.

ТЕАТР ПЬЕТРО ДИ ГОТТАРДО ГОНЗАГА В АРХАНГЕЛЬСКОМ

(ЗАМЫСЕЛ – ВОПЛОЩЕНИЕ – ИСТОРИЯ)*

Музей-усадьба «Архангельское» сохраняет уникальный памятник театрального искусства начала XIX века – здание театра и декорации, созданные Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831), художником, творения которого восхищали современников и были важным новаторским шагом в развитии театрально-декорационного искусства.

С течением времени исчезали недолговечные декорации, созданные Гонзага для театров Италии и России, а его теоретические труды, изданные в России небольшими тиражами на французском языке, становились библиографической редкостью. Имя художника почти забыли к концу XIX столетия. Лишь в начале XX века с подъёмом русского театрально-декорационного искусства возродился интерес к его творчеству. Статьи И. Божерянова¹, С. Яремича², В. Курбатова³ вывели имя художника из забвения. А. Бенуа

* Савинская Л.Ю. Театр Пьетро ди Готтардо Гонзага в Архангельском (замысел – воплощение – история). 1988 г. (НА ГМУ «Архангельское». Инв. № 795-НА. Машинопись). Некоторые материалы данной статьи были ранее изложены в выступлении на конференции подмосковных музеев-усадьб в 1981 г. (К вопросу о театре и декорациях П.Г. Гонзага в Архангельском. 1981. – НА ГМУ «Архангельское». Инв. №663-НА) и опубликованы автором, см.: Савинская Л.Ю. Новое о театре и декорациях П. Гонзага в Архангельском. (К 170-летию театра Гонзага в Архангельском) // Искусство. 1989. № 2. С. 64–68.

и И. Грабарь определили место творчества Гонзага в истории русского искусства. Советские историки искусства И. Жарновский, Н. Гиляровская, В. Степанов, А. Эфрос, А. Фёдоров-Давыдов⁴ и другие осуществили публикации творческого наследия художника: перевод фрагментов его трудов и новые архивные материалы; сделали новые атрибуции, расширив круг произведений мастера; выявили связи творчества итальянского художника с развитием русского искусства конца XVIII–начала XIX века.

В.Я. Степановым была написана монография о Гонзага, но война помешала выходу уже набранной в 1940 году книги⁵. Первый обобщающий труд – монографическое исследование жизни и творчества П.Г. Гонзага Ф.Я. Сыркиной и переводы сочинений художника, сделанные А.Г. Мовшесоном, – вышел в свет в 1974 году.

Почти все исследователи творчества Гонзага обращают особое внимание и высоко оценивают единственные сохранившиеся в подлиннике декорации, созданные для театра в усадьбе Архангельское. Правда, в этих материалах у разных авторов встречаются расхождения в изложении фактов и датировок, связанных с созданием театра и его декораций. В 1969 году Н.Т. Унанянц обобщила имеющийся в публикациях материал о театре в Архангельском и выдвинула свои гипотезы о времени создания декораций и их количестве⁶, которые сейчас вызывают сомнения и не находят подтверждения. Исследование материалов архива Юсуповых (РГАДА. Ф. 1290) позволили уточнить и дополнить историю создания декораций и театра в Архангельском новыми фактами и именами.

Возможность говорить о замысле театра в Архангельском дают сохранившиеся эскизы театрального здания, выполненные П.Г. Гонзага⁷, его теоретическое сочинение «Замечания о постройке театров, составленные театральным декоратором» (СПб., 1817), архивные документы и вся история его жизни и творчества до 1817 года: года, когда началось строительство театра в подмосковной усадьбе известного екатерининского вельможи, коллекционера и мецената Н.Б. Юсупова (1750–1831).

Н.Б. Юсупов был одним из инициаторов приглашения П.Г. Гонзага в Россию. С произведениями итальянского мастера он мог познакомиться во время своего длительного пребывания в Италии, когда в 1783–1789 годах был посланником в Турине и, выполняя различные поручения, посещал Неаполь, Венецию, Рим. Могло это произойти и несколько ранее, когда в 1781–1782 годах князь сопровождал великого князя Павла Петровича и великую

княгиню Марию Фёдоровну в их путешествии по Италии. В 1781 году из Генуи в Рим переехал П.Г. Гонзага⁸. Позднее в сочинении «Сообщение моему начальнику» Гонзага писал о своём интересе в Риме к творчеству двух современных ему живописцев, Я.Ф. Хаккерте (1737–1807) и К.Ж. Верне (1714–1789). Случайность ли это, что именно с Хаккертом и Верне в 1780-е годы был тесно связан Юсупов: вёл с ними переписку, заказывал им картины для императорского собрания и своей картинной галереи.

«В 1789 году, – писал Гонзага, – меня пригласили в Россию в качестве художника-декоратора»⁹. 1789 год – это год отъезда Н.Б. Юсупова из Италии. В 1789 году архитектор Джакомо Кваренги (1744–1817) начал перестраивать для Юсупова дворец на Фонтанке в Петербурге, в котором после приезда князя из-за границы была размещена его знаменитая коллекция живописи и скульптуры. В 1791 году Юсупов назначается «Главным Директором над зрелищами и музыкою». В июне 1792 заключается контракт с приехавшим в Петербург П.Г. Гонзага. Начинаясь русский период его творчества.

Пьетро Гонзага суждено было продолжить череду итальянцев, определявших на русской сцене развитие театрально-декорационной живописи. Вслед за Джироламо Боной (до 1743), Джузеппе Валерини (до 1762), Пьетро и Франческо Градицци (до 1792) он в 1792 году занял пост главного декоратора императорских театров.

Юсупов принимал самое деятельное участие в судьбе художника, в том, как она складывалась у Гонзага в России. Подчас не понимая новаторских исканий и приёмов исполнения декораций, князь каким-то образом почувствовал, что именно талант этого мастера наиболее полно выражает прогрессивные тенденции в развитии современной архитектуры и декорационной живописи, определяет передовую линию развития декорационного искусства.

«Привыкший к технике и общепринятому языку художников, он (Юсупов – Л.С.) первоначально весьма изумился моим необычным речам и был весьма поражён моей манерой работать, совершенно своеобразной и беспримерной! Я показался ему неким феноменом, выходящим из ряда вон, а те художники, к которым он питал доверие, были ещё более поражены моей работой и тем, что я уже имел имя, и глухо роптали...»¹⁰.

По своим взглядам Гонзага в России оказался ближе архитекторам В. Баженову, Дж. Кваренги, Тома де Томону, обращавшимся в своём творчестве к архитектурной видовой декорации, также теоретика Гонзага не могло не сблизить с Дж. Кваренги и Н. Львовым

увлечение идеями Палладио. Джакомо Кваренги, выстроивший ещё до приезда Гонзага в Петербург Эрмитажный театр (1783–1787), нашёл в художнике единомышленника, написавшего для его театра немало декораций. Сам Гонзага, стремясь осуществить свои замыслы в качестве архитектора, опирался на авторитет Кваренги – архитектора театральных зданий.

Благодаря поддержке Юсупова и Кваренги перед Гонзага открылось большое поле деятельности. Он проявил себя как практик и теоретик театрально-декорационного искусства, создатель монументальных росписей и видовых парковых пейзажей в Павловске, оформитель коронационных и траурных торжеств. Расцвет его творчества в России приходится на рубеж XVIII–XIX столетий, что связано с особым расположением к нему наследника престола, а затем императора Павла I.

Равнодушие Александра I и уход в отставку Юсупова (1804) осложнили положение придворного декоратора. Гонзага продолжал оформлять спектакли, имел учеников, но при жизни видел, как гибнут его творения. Он мечтал об архитектуре реальной, «не столь эфемерной», мечтал стать архитектором. «При поддержке князя Юсупова я несколько времени тому назад уже предпринял нужные шаги и пытался достигнуть моей цели, подав прошение на имя Государя»¹¹. В 1814 году он просил о месте умершего Ч. Камерона, архитектора-иностранца. В просьбе было отказано.

С начала 1817 года Гонзага предпринял ещё одну попытку «дебютировать в качестве архитектора». Он обращается за покровительством к Императрице Марии Фёдоровне, представляет Императору проект нового здания Большого Каменного театра, обращается к графу Ю.П. Литта, начальнику гоф-интендантской конторы с просьбой назначить его архитектором-изобретателем, издаёт свой труд «Замечания о постройке театров, составленные театральным декоратором».

В апреле 1817 года в письме Г.И. Вилламову, управляющему делами вдовствующей императрицы Марии Фёдоровны, Гонзага писал: «В настоящее время собираются приступить к постройке театров, и это удачный случай не только помочь мне, но и для моего самого непосредственного и естественного перехода от моей старой профессии к архитектуре, которую я люблю и знаю достаточно хорошо, чтобы удовлетворить всем требованиям»¹².

Видимо, убедить своего старого покровителя, князя Юсупова, не составило труда, так как князь уже был озабочен строительством нового театра в подмосковном Архангельском. Старое помещение

театра в усадьбе, занимавшее часть западного придворцового флигеля и сооружённое в 1813 году¹³, уже не устраивало владельца, а перевезённые в усадьбу в 1815 году коллекции требовали места для их размещения. Помещение театра было отдано под картинную галерею, полностью занявшую первый этаж западного флигеля.

В 1816 году встал вопрос о строительстве нового здания театра в парадной усадьбе. Предполагалось перестроить под театр пришедшее в ветхость здание манежа. Проект этого театра был получен от О.И. Бове (1784–1834), который в 1815–1816 годах исполнял у Юсупова должность архитектора и вёл работы в его подмосковных имениях¹⁴. В 1817 году эту должность занял С.П. Мельников (1773–1845). Князь, активно строивший в 1810-е годы Архангельское, приглашал обычно московских архитекторов из Кремлёвской экспедиции, главноначальствующим которой он был с 1814 года.

В музее «Архангельское» хранится чертёж «Профиль театра, что хотели сделать в Манеже»¹⁵. Он был опубликован в книге С.В. Безсонова «Архангельское», где впервые даётся описание театра и декораций, сохранившихся в усадьбе. Сведениями из книги Безсонова пользовались многие исследователи, писавшие о театре, так как она до сих пор остаётся единственной монографией об Архангельском, написанной на основе изучения архивных документов и произведений живописи и графики из юсуповского собрания. К сожалению, ссылаясь на документы юсуповского архива, хранившегося тогда в Московском Централархиве, автор чаще всего не цитировал их, а только излагал факты. Сейчас выясняется, что ряд фактов, приведённых Безсоновым, требуют проверки, уточнения, но хранящийся теперь в РГАДА фонд Юсуповых разобран заново и перенумерован, и ряд сносок автора не поддаётся проверке. Возможно, располагая неизвестными нам документами, Безсонов связал чертёж без подписи – «Профиль театра, что хотели сделать в Манеже», который можно рассматривать как самый ранний замысел здания театра для усадьбы, с именем О.И. Бове. На разрезе представлен театр с полукруглым амфитеатром скамей, за которыми возвышается коринфская колоннада с обходом за нею. На вытянутом пространстве сцены отмечены места 7-ми планов кулис. По своему типу проект тяготеет к палладианским традициям театральных зданий, разрабатывавшихся активно в России архитекторами конца XVIII–начала XIX века. План не имеет принципиальных типологических различий с проектом, предложенным П. Гонзага Юсупову, вероятно, в мае 1817 года. Не исключено, что заказчик мог выдвинуть

перед Гонзага-архитектором определённые требования при устройстве своего усадебного театра.

25 мая 1817 года контора села Архангельское сообщала: «Его Сиятельство князь Николай Борисович приказать изволили написать в канцелярию дабы она объявила архитектору Степану Петровичу Г<осподину> Мельникову и архитектурному помощнику Г<осподину> Тюрину чтоб они, взяв с собой рисунки театру и большому дому все сколько оных имеется, и приехали б завтра так чтобы в седьмом часу утра могли быть у Его Сиятельства»¹⁶. 28 мая 1817 года: «... рисунки большому дому и театру получены, и архитекторский помощник Г<осподин> Тюрин к Его Сиятельству являлся»¹⁷.

Проект Гонзага воплощали в жизнь архитекторы Экспедиции Кремлёвского строения Степан Петрович Мельников и Евграф Дмитриевич Тюрин (1794–1870), всеми строительными работами непосредственно в усадьбе руководил крепостной архитектор Василий Яковлевич Стрижаков (1791–1819), исполнявший фактически должность управляющего. Им подписаны отчёты о работе, покупке материалов и прочие документы.

На плане и продольном разрезе театра, хранящихся в музее «Архангельское» представлен первоначальный замысел П.Г. Гонзага. Оба чертежа (ГМУ «Архангельское», инв. №№ 787-ГФ и 788-ГФ) не имеют подписи автора, но техника их исполнения: размывка тушью, штриховка – близка манере эскизов Гонзага. Она такая же свободная, более рисовальная, чем чертёжная. На листах из музея «Архангельское» изображено небольшое, компактное здание театра с овальным в плане зрительным залом, высоко поднимающимся амфитеатром зрительских мест, опоясанным ионической колоннадой. Портал сцены должен был украшаться лепным декором и статуями в нишах. Сцена предполагалась равной по длине зрительному залу. На значительно наклонённом полу сцены предполагалось пять планов кулис, шестой предназначался для декорационных задников.

Перед началом строительства Гонзага пришлось дорабатывать свой проект, о чём свидетельствует хранящийся в Государственном центральном театральном музее им. А. Бахрушина чертёж с надписью «Проект театра Г: Гонзаги» (инв. № 9139). В нём, видимо, были учтены не только требования заказчика, но нашли также определённое воплощение мысли, изложенные автором в «Замечании о постройке театров...». На проекте, принятом для исполнения московскими архитекторами, здание имеет простую призматическую форму. Его продольные фасады украшают ионические портики, из них был построен только один на восточном фасаде, обращённом

ко дворцу: 4 ионические колонны поставлены на цоколь-постамент и приставлены вплотную к стене. Гладь стен членит мерный ритм прямоугольных окон. Здание театра и сейчас хорошо просматривается из парка. Оно располагалось на полукруглой поляне в западной части, где регулярный парк сменялся пейзажным, и начиналась Аполлонова роща. В своём труде Гонзага особо выделял требования к внешнему виду театральных зданий и отмечал, что «снаружи подступ к ним был лёгким и приятным, а вид их был благороден и элегантен, отвечая духу находящегося в них учреждения, и даже в какой-то мере соответствовал тому, предназначаются ли они для серьёзных больших спектаклей или же для маленьких развлекательных приятных представлений – таким образом фасад и внутреннее убранство театров будут полностью соответствовать их назначению»¹⁸.

Аскетизм оформления фасадов словно рассчитан на смену впечатлений по мере движения зрителя внутрь театра. Величественность и разнообразие декоративных форм убранства нарастает от фойе к зрительному залу. В воплощённом проекте по-прежнему чётко соблюдена пропорциональность внутренних объёмов: зрительный зал равен сцене, пространство лестниц и лож – расположенным за сценой уборным, то есть внутренний объём рационально поровну поделён на два пространства: для зрителей и для спектакля, на пространство для реальной архитектуры и для иллюзорной перспективной картины. Преддверием зрительного зала служит фойе, призматический объём которого на четверть увеличивает пространство «для зрителей».

Задуманный вначале высокий амфитеатр зрительских мест заменён рядами скамей партера на небольшом возвышении. Лёгкая, ионическая колоннада превратилась в аркаду с двумя ярусами лож, скреплённых римско-коринфскими полуколоннами. Скульптурный декор портала, служивший для постепенного перехода от объёмных форм реальной архитектуры к иллюзорной архитектуре декораций на окончательном проекте превратился в лепной орнаментальный декор портала, а затем при строительстве исчез совсем. Единственной активной пластической декорацией зала остались полуколонны и лепной карниз, оформляющий переход к невысокому куполу.

На чертеже из Театрального музея архитектура зала оказалась более приближена к монументальным формам русского классицизма XIX века, в то же время она сохранила гармонию пропорций, спокойствие и строгость архитектурных форм в соответствии с идеями, изложенными Гонзага в своём теоретическом труде. Отметим, что ярусы лож, появившиеся в театре, исполнены именно так, как

предполагал Гонзага-теоретик: «... бывает более выгодно для лож, если оставляются на виду их опоры – не только ради большей прочности, но и потому, что эти опоры, украшая и сливая воедино горизонтальные линии своих парапетов, образуют более приятное целое»¹⁹. На кронштейнах с лепными розетками балкончики второго яруса лож вынесены из арок на линию полуколонн на уровне их энтазиса. Тем самым они задают архитектуре зрительного зала активную пластическую горизонталь.

Теоретические рассуждения Гонзага основывались на изучении труда французского архитектора Пьера Патта (1723–1814) «Опыт о театральной архитектуре, или наиболее выгодном устройстве театрального зрительного зала соответственно принципам оптики и акустики, сопровождаемый разбором наиболее существенных трудов по этому вопросу», вышедшем в Париже в 1782 году²⁰. Гонзага тщательно анализирует положения этого труда, развивает и дополняет их в своём «Замечании о постройке театров...»²¹, делая тонкие и передовые для того времени высказывания.

Гонзага-архитектора заботило, прежде всего, удобство зрителей, желание помочь им лучше всего видеть то, что находится на сцене. Оформление зрительного зала не должно вступать в борьбу с впечатлениями от спектакля, господствовать над иллюзорной архитектурной декорацией, и отсюда необходимость «избегать излишеств орнаментации в убранстве внутреннего помещения театра, но вместе с тем это помещение должно быть декорировано достойным общественного здания образом и со всем вкусом, приличествующим его назначению»²².

Понимая всю сложность демонстрации архитектурных перспективных декораций, Гонзага, опираясь на теорию Патта, пытался разрешить задачу, стоявшую перед архитекторами ещё со времён Палладио, так как «лишь небольшая часть зрителей в состоянии наслаждаться полным впечатлением от них (декораций – Л.С.); и как бы мало не обращали на это внимания, всё же ясно, что существует всего одна точка зрения, совершенно правдивая в отношении рас-труба, установки и перспективы декораций, и эта точка соответствует обычно центру ложи первого яруса, находящейся прямо против сцены... Именно к этой точке декоратор охотнее всего адресует главный эффект сценических картин»²³.

Вопрос о создании «естественной» точки зрения для наибольшего числа зрителей в театре с архитектурными перспективными декорациями был гениально решён Палладио в театре Олимпико в Виченце (1580–1585) и позднее волновал многих архитекторов

театральных зданий. Гонзага для его решения предлагал три способа размещения зрителей в зале: «не удалять зрителей слишком далеко от сцены»; «зал не может превышать 70 футов (21 м – Л.С.) в длину от сцены до самых отдалённых мест» (в театре Архангельского – 11,4 м – Л.С.); «чтобы в зрительном зале верхние места не были подняты выше определённого предела», чтобы «проводя зрительные лучи от верхних боковых мест, можно было увидеть всё, находящееся на сцене под углом не менее 30°». Размеры зрительного зала в театре Архангельского по обмерам архитектора В.Я. Либсона 1946 года: высота (от пола партера) – 10,23 м, ширина – 9,38 м, длина – 11,4 м. Третье «состоит в стремлении сообщить внутренности зрительного зала такую форму... чтоб ничто не мешало зрителю охватить глазами целиком всё зеркало сцены»²⁴. Здесь Гонзага, вслед за Паттом, считал наиболее пригодной для спектаклей, зрелищных и действенных, овальную форму зала, «чья большая ось перпендикулярна к зеркалу сцены, может вместить в партере, в первом ряду фронтальных лож примерно одну треть всех зрителей, рассажанных достаточно хорошо, чтобы они могли наслаждаться совокупностью спектакля»²⁵.

Доработанный таким образом проект стал основой при строительстве театра. 20 мая 1817 года заключается договор с «Владимирской губернии Покровского уезда, вотчины графа Владимира Григорьевича Орлова деревни Малых Горок крестьянином Осипом Ивановым», который «подрядился в подмосковной Его сиятельства вотчине Селе Архангельском, построить из, собственного тамошней экономии материала, по учинённому Г<осподином> Архитектором плану и фасаду, для театра деревянной корпус...»²⁶. Договор подробно оговаривает все виды работ и материалы, из которых должен возводиться на каменном основании деревянный корпус. «С одной продольной стороны, что к дому, поставить 4 колонны приставные, обвивая черепичными брусками к самой стене, укрепя оные на деревянных обвязках, на приготовленном буте, дабы не рыть ям и не ставить в земле деревянных столбов.

Над сими 4-мя колоннами сделать фронтон и обтянуть весь театр карнизом по задаче архитектора под штукатурку, ровно колонны и все стены сего театра приготовить... под штукатурку.

С одной поперечной стены сделать большое входное крыльцо...

На другой стороне сделать крыльцо со стороны фасада одинаковым образом, но ширину хода сделать... поуже...

* Об исследовательской работе в Архангельском В.Я. Либсона см. статьи в данном сборнике: Либсон В.Я. Архитектура интерьера театра эпохи русского классицизма; Дудина Т.А. Московские архитекторы и Театр Гонзаги (по материалам из собрания Музея архитектуры им. А.В. Щусева).

Во внутренность... наместить дощатый пол простой как в самом низу для машин, так в галереях, ложах, обоих этажах коридорах, под креслами и в уборных комнатах в обоих этажах, а на сцене, где будут декорации, то тут сделать клеевой, раскалывая доски по сердцевине и склеивая оные.

Потолок нашить во всём театре под положенным связям тёмом под штукатурку, раскалывая тоже по середине...

Для оркестра сделать перила со стороны кресел с пустотою под оными, как в рисунке показано, и поделать скамейки для сидения зрителей прочным образом под обтяжку материей»²⁷.

1 июня 1817 года архитектор В. Стрижаков сообщал: «Так как надстройка для театра сверх каменных стен назначена из брёвен стояком, то для прокладки в пазах между оных понадобятся войлоки и для прибивки войлоков щикатурные гвозди каковые буде потребное количество против сметы г-на архитектора куплены...»²⁸.

12 сентября 1817 года контора усадьбы сообщала о приезде театрального механика: «Вчерашнего числа был в Архангельском Г-н Театральный механик, который подал в сию контору требование... да сверх онаго на делание в театре скамеек потребно досок еловых... для делания в театре в дубовые кружки, на которых будут ходить кулисы, втулок меди латунной по посланному при сём образцу...»²⁹.

В сентябре 1817 года здание театра было оштукатурено, и контора докладывала 30 сентября: «Находящиеся в Архангельском в работе штукатурны от подрядчиков, Жукова и Косарева от первого в театре... штукатурную работу всю как следовало покончили...»³⁰. Все донесения о работах подписаны В. Стрижаковым.

С июня по октябрь 1817 года в театре выполнялись лепные работы. С.В. Безсонов ошибочно лепщика назвал Тимофеевым и датировал договор с ним январём 1817 года³¹. Документы же свидетельствуют, что 26 июня 1817 года с цеховым московским мастером Тимофеем Тимофеевичем Рыбаковым заключён договор на выполнение лепных работ в театре³². Из собственного материала и со своими рабочими он «в Театре к наружным 4-м колоннам зделал и поставил ионических капителей – 4, базов – 4. Над оными колонами во фронтоне медальонов гладких средней величины – 26, внутри к 12-ти колоннам зделано и на места поставлено коринфских капителей – 12, базов – 12. Над оными колонами в карнизе медальонов с листочками – 64. Между оных медальонов в восьмиугольных падинках розетов поставлено – 64, в ложах кронштейнов – 22. В приёмной комнате, у двух колонн ионических капителей – 2, базов – 2»³³.

В декабре 1817 года столяр Фёдор Захаров устанавливает в театре кулисы³⁴, а в январе 1818 года местные крепостные слесари и столяры делают детали для механизма сцены, крючья для ламп для освещения театра³⁵; вольные плотники Осипа Иванова выполняют на сцене «для ходу кулис» деревянные детали «хода хор»³⁶. Тогда же, 10 января 1818 года В.Я. Стрижаков обращается в Московскую канцелярию Юсупова с просьбой, так как «плотниками от подрядчика Осипа Иванова, вся работа, какая только была подряжена, покончена. Для освидетельствования... благоволи канцелярия попросить Г-на архитектора Степана Петровича Мельникова дабы он приехал в Архангельское, и учинил бы всем произведённым в прошлом 1817-м году работам надлежащий осмотр. Вас. Стрижаков»³⁷.

В марте 1818 года готовятся кулисные машины для уже привезённых декораций: «1 марта 1818 года. Для делания на присланные вчерашнего числа из Москвы для здешнего театра декораций рамок потребно брусков длиною 10 ар. толщиною 1^{1/2} ар. Всего щётом 16-ть штук, да для столярной работы мездриннаго клею один пуд... Василий Стрижаков»³⁸.

В мае 1818 года декорации развешивались на сцене, и налаживалась их механика. Стрижаков регулярно сообщает об этом в донесениях конторы усадьбы: «2 мая 1818 года. Для натягивания в театре последней присылки кулис вчерашнего дня прислан от театрального машиниста столяр, которой вместе с здешними столярами к работе приступил»³⁹.

«6 мая 1818 года... благоволи канцелярия попросить г<осподина> театрального машиниста дабы он завтрашней же день приехал в Архангельское ибо все кулисы на рамы уже натянуты и занавесы повешены – но для совершенного оных устройства нужно ему г. машинисту быть в Архангельском»⁴⁰.

«25 мая 1818 года... для приведения при освещении театра в порядок декораций попросить чтобы приехал театральный машинист Пётр Иванов»⁴¹.

А 5 июня 1818 года, за три дня до торжественного открытия театра в Архангельском Стрижаков писал: «Для вешания на место недавно привезённого для здешнего театра одного изображающего тюрьму занавеса, и для установления присланных с оным занавесом к прежде присланной и уже навешанной и изображающей внутренность кабинета занавеса, двух кулис, которые на рамки здешними столярами уже натянуты, благоволи канцелярия попросить театрального машиниста Петра Ивановича чтоб приехал завтрашний день в Архангельское»⁴².

Источники ясно показывают, что в 1817–1818 годах Гонзага в Архангельском не работал, и декорации для театра писались в его мастерской при Эрмитажном театре в Петербурге и пересылались в Архангельское.

8 июня 1818 года состоялось открытие театра. Оно было приурочено к посещению усадьбы императором Александром I и сопровождавшими его лицами. Старый покровитель художника нашёл иной способ просить императора о назначении Гонзага архитектором, представив императору не проект, не письменное прошение, а созданный Гонзага настоящий театр, в котором императору будет показан спектакль, созданный декоратором, чтобы можно было оценить реальное мастерство. Гонзага должен был дебютировать как архитектор уже сооружённого им театра. Владелец явно рассчитывал на успех. Сама усадьба настраивала на приподнятое, игровое настроение, смену впечатлений. Спектакль в театре становился частью праздника и кульминацией зрелищ, устроенных в усадьбе.

На празднике присутствовали: император Александр I, прусский принц Фридрих-Вильгельм III, придворные. М.И. Пыляев приводит описание открытия театра, оставленное графиней Разумовской: «После получасовой прогулки подъезжаем к театру. Все ожидают сюрприза, и точно, сюрприз был полный, переменяли три раза декорации и весь спектакль готов. Все закусили губы, начиная с государя»⁴³. Должного эффекта показанный спектакль не имел. Приём был холодным, Александр I по-прежнему стремился не заметить очередного необычного прошения Гонзага. Звание архитектора 8-го класса, архитектора императорских театров, Гонзага получил только при Николае I, в 1827 году в возрасте 76 лет.

На первых зрителей необычного спектакля ожидаемого впечатления не произвели ни здание театра – идея архитектора, воплощённая в «вечном» материале, ни декорации – иллюзорная архитектура, созданная одним из блестящих перспективистов. От Гонзага ожидали эффектных зрелищ. В юности Александр I мог видеть подобные спектакли. Один из них состоялся в 1793 году, через год после приезда Гонзага в Россию. Как сообщает «Камер-фурьерский журнал», в течение трёх часов показывались только декорации, сменявшие одна другую. Несмотря на то, что журнал не упоминает имён художников, Ф.Я. Сыркина предполагает, что среди декораций могли быть работы Пьетро Гонзага⁴⁴. Созданный в Архангельском театр должен был в полной мере раскрыть эстетику театра Гонзага, уходящую своими корнями в эстетику эпохи

Возрождения, воспринятую и переработанную мастерами классицизма XVIII–начала XIX века; осуществить его мечту о театре зрительских впечатлений, «музыки для глаз»⁴⁵, сохранить его недолговечные творения.

Постараемся восстановить, какие же из декораций могли увидеть гости при открытии театра. Из приведённого выше архивного документа видно, что накануне открытия монтировали два комплекта декораций: «Тюрьма» и «Внутренность кабинета». Представить их позволяют сохранившиеся акварельные зарисовки с декораций театра. Декорация «Внутренность кабинета», состоящая из задника-занавеса и двух кулис, легко идентифицируется с известной по фиксационной акварели декорацией «Кабинет». От этого комплекта до наших дней сохранились две кулисы. К сожалению, нельзя точно определить декорацию «Тюрьма», так как среди акварелей их две, и одна из них монтировалась перед открытием театра.

Наверняка к празднику был написан занавес, изображающий зал с коринфскими колоннами и кессонированным сводом. Занавес органично вписывается в реальную архитектуру зрительного зала, как бы продолжая и восполняя его усечённый зеркалом сцены овал. Он сохраняет сдержанную цветовую гармонию зрительного зала с сочетанием золотисто-охристых, серых и белого цветов. При этом художник не только выдерживает стилистическое единство архитектуры реальной и иллюзорной внутри театра, но создаёт образ зала, близкий архитектуре усадьбы в целом, рождающий воспоминания об интерьерах дворца, о его центральном Овальном зале.

Кроме названных декораций при открытии театра были показаны и другие (смен декораций было 3), но были ли среди них работы с выразительными эффектами перспективы, знакомые нам по эскизам Гонзага и фиксационным акварелям, не известно. Заметим, что показанные на открытии бытовая и романтическая декорации, конечно, не создавали величественного, впечатляющего зрелища.

К открытию театра, как показывают документы, не были привезены все декорации, написанные Гонзага для его театра. Провал спектакля декораций, данного в честь императора, не повлиял на отношения художника и его покровителя, видевшего в театре, созданном в усадьбе, не просто одно из временных развлечений, а своего рода ещё одну коллекцию среди других редкостей усадьбы, собрание произведений талантливого мастера. Здесь Юсупов проявил свой вкус, провидение, так необходимые коллекционеру, покровителю современных художников.

О следующем поступлении декораций для театра Архангельского контора сообщала в донесении 15 января 1819 года: «... ящик с уложенными в оной декорациями всё оное доставлено в надлежащей исправности. Ящик с декорациями расколочен из коего вынута: занавес с изображениями на оной лесу 1. к ней с такими же изображением кулис 8. занавес на коей написана внутренность избы 1. к ней кулис 6. Паддуг 3. всего девятнадцать штук. Которые и положены в театре, о чём к сведению канцелярии контора сим доносит. Василий Стрижаков»⁴⁶. Таким образом, в 1818 году были написаны несохранившаяся и не известная по фиксационной акварели декорация «Лесная» и «Изба», которую можно идентифицировать с хранящейся сейчас в музее декорацией «Таверна». Комплект «Избы» сохранился почти полностью: задник, 5 кулис, 3 падуги.

Но упомянутые уже декорации – далеко не всё, что было создано Гонзага для Архангельского и Юсуповского театра в Москве, который находился на углу Никитской и Леонтьевского переулка. В 1935 году Н. Кашин опубликовал письмо управляющему юсуповской московской канцелярией А.А. Агееву от 11 февраля 1826 года, в котором говорится о том, что князь «приказал г-ну Гонзага писать декорации, для чего и назначил ему занять комнату в Никитском доме...»⁴⁷. Это письмо, с одной стороны, заостряет внимание на вопросе о времени создания декораций для Архангельского, так как Н.Т. Унанянец выдвинула предположение, что последние комплекты декораций для усадебного театра писались в 1826 году, а с другой стороны, показывает, что контакты художника и его покровителя продолжались и в 1820-е годы.

1826 год – год коронационных торжеств в Москве – был вновь теперь уже удачно использован, чтобы напомнить новому императору о незаслуженно забытом художнике. Пьетро Гонзага вместе с сыном Паоло оформлял коронационные торжества в Москве и написал для Никитского юсуповского театра декорации к комической опере Валентино Фьораванти (1764–1837) «Деревенские певичцы». Опера была показана на приёме, который устраивал в Никитском доме Н.Б. Юсупов в честь императора 12 сентября 1826 года, «доставила приятнейший час для зрителей» и получила восторженный отзыв в «Отечественных записках» П.П. Свиньина⁴⁸. Гонзага написал к комической опере декорацию, «представляющую избу и в отворённом окне кошку»⁴⁹. Но уже в 1833 году именно такой декорации в театре на Никитской не нашли, «хотя и есть представляющая деревенское строение, но без изображения кошки»⁵⁰.

Таким образом, декорации Гонзага для театра в Архангельском создавались художником в его петербургской мастерской в 1817–1818 годах, одновременно со строительством здания театра в усадьбе. Наравне со всеми коллекциями, собранными Н.Б. Юсуповым, они были зарисованы, видимо, в 1820-е годы, когда завершалась работа над иллюстрированными альбомами-каталогами собрания, датированными 1827–1829 годами. Эти акварели в 1833 году были отправлены Московской канцелярией по требованию сына и наследника князя, Бориса Николаевича Юсупова, в Петербург: «Два рисунка, разрез сцены и декорации Архангельского театра, которые сделал Г. Ламберт, у сего подносятся»⁵¹. Этот обнаруженный нами документ даёт возможность предположить, что автором акварельных копий с декораций Гонзага является Август Филипп Ламбер, французский живописец по фарфору, работавший в Архангельском с 1822 по 1835 год (год смерти). Акварели написаны довольно скованно, художник скорее добросовестно стремился зафиксировать размещение кулис, арок, задников на сцене театра (что ему удалось), чем передать сложные перспективные построения и эффекты, с которыми он явно не справлялся. Долгое время эти акварели считались работами неизвестного крепостного художника.

Акварели до начала XX века хранились во дворце Юсуповых на Мойке и были внесены после Октябрьской революции в «Опись альбомов, хранящихся в бывшем дворце Юсуповых на Мойке», в ней указывается 9 «копий с Гонзага декораций Архангельского театра»⁵². В 1930 году эти акварели поступили из Государственного Эрмитажа в музей «Архангельское». Приведённая цифра расходится с той, которую указывает С.В. Безсонов – 11.

Сейчас фиксационные акварели являются ценным материалом для определения сюжетики декораций Гонзага, дальнейшей атрибуции его эскизов. Благодаря им можно проверить письменные источники о декорациях, представить расположение декораций на сцене. Они показывают сколь сюжетно разнообразны были декорации. Это разнохарактерные интерьеры: «Богатый кабинет», в котором поражает близость натуре и ощущается связь с реалистическими исканиями современных молодых художников; «Малахитовый зал» и «Римский храм», «Храм с колоннадой» – в них использованы распространённые в архитектуре классицизма мотивы храма-ротонды и колонных залов. Также в традиции классицистической пейзажной живописи созданы декорации «Ночь», «Римская площадь», «Сад». Иная, романтическая по духу архитектура, предстаёт в декорациях «Тюрьма» и «Подземелье». Декорации по сюжетам распадаются на ряд типич-

ных для театра начала XIX века тематических групп: храм, зал, кабинет, площадь, изба, тюрьма, пейзаж. Именно подобные типовые декорации Гонзага приходилось многократно повторять, и у него сложились многочисленные варианты излюбленных мотивов.

Вокруг акварелей формируется группа набросков и эскизов Гонзага. Ряд эскизов хорошо известен: «Храм» (архитектурная композиция с круглой колоннадой), «Таверна» (оба – ГМУ «Архангельское»; инв. №№ 786-ГФ, 785-ГФ) – эскизы к сохранившимся декорациям «Храм» и «Таверна». Два рисунка хранятся в ленинградской Государственной театральной библиотеке им. А.В. Луначарского: небольшой набросок «Лунная ночь. Река. Храм» (инв. №338/48) с двумя склонившимися друг к другу в виде арки деревьями на первом плане представляет композицию одного из двух задников декорации «Ночь» и эскиз подземелья-тюрьмы, композиция которого во многом совпадает с декорацией «Подземелье». В наброске из Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, изображающем колонный зал (инв. № 60916), можно увидеть первый замысел декорации «Малахитовый зал». В нём художник находит композицию кулис: коринфская колонна, перед нею женская статуя на постаменте около дверного портала. Этот фрагмент обведён художником и с оборота проверена возможность зеркального поворота композиции, использование её для правых и левых кулис. Эскизы прекрасно передают свободную манеру исполнения рисунка, когда вначале тушью, кистью размывкой на листе намечаются пятна-тени, то есть определяется расположение бликов света и тени, а затем пером пятнам придаётся форма, они оконтуриваются строгими штрихами в колонны, арки или лёгкими росчерками в купы зелени, облака. Внутри пятен-теней появляется штриховка-каркас, уточняющая детали.

В эскизах Гонзага встречаются не только различные композиционные варианты типичных сюжетов, но варьируется и их стилистика, вводятся готические и египетские мотивы, романтика мощной дорика, барочная пышность залов и реализм деревенских изб. Он пользуется многообразием исторических мотивов и форм для усиления эмоциональной атмосферы, создаваемой декорациями. Гонзага принадлежат слова о том, что «театральный декоратор не должен иметь излюбленного стиля, но должен сообразовываться с любым. Все они должны хорошо запечатлеться в его памяти, чтобы он мог их использовать применительно к требованиям представления, эпохи и костюма, которые известны»⁵³. Создавая ансамбль декораций для Архангельского, Гонзага проявил и здесь

стилистическую чуткость, выдержав его в целом в строгих, сдержанных классических формах.

История театра Гонзага в Архангельском начала писаться ещё при жизни Н.Б. Юсупова, тогда «Отечественные записки» за 1827 год впервые упомянули об этом сооружении. Описывая приём, устроенный Николаю I в подмосковной усадьбе, среди её достопримечательностей П.П. Свиньин вскользь отмечает: «... в театре декорации кисти знаменитого Гонзага»⁵⁴.

В 1831 году 15 июля скончался Н.Б. Юсупов, а через 10 дней, 25 июля умер в Петербурге Пьетро ди Готтардо Гонзага. Традиционно считалось, что Гонзага похоронен на Волковом кладбище, об этом пишет Ф.Я. Сыркина в монографии о художнике⁵⁵. Но ещё в 1969 году Н.Т. Унанянц обратила внимание на справку, которую даёт «Петербургский некрополь», что Гонзага был похоронен на упразднённом холерном кладбище по линии Царскосельской железной дороги на четвёртой версте⁵⁶, и отмечает, что «при ликвидации этого кладбища... могилы наиболее выдающихся лиц были перенесены на другие кладбища Ленинграда. Гонзага в их число не вошёл»⁵⁷.

Дальнейшая судьба театра не столь подробно документирована и имеет расхождения в изложении конкретных фактов. Впервые после смерти Н.Б. Юсупова и довольно подробно о театре написал Н. Кукольник в очерке «Вилла», опубликованном в «Художественной газете» за 1837 год. «Театр, построенный по рисунку Гонзага, который в последнее время жизни упорно требовал носить звание архитектора, и посвящённый покойным владельцем памяти сего знаменитого художника, можно считать, важнейшею достопримечательностью Архангельского села. Эта прелестная игрушка состоит из 22 двухместных лож с внутренним сообщением в двух ярусах и из небольшого партера, и может вместить в себе до 400 зрителей; но самая величайшая драгоценность это двенадцать перемен декораций, писанных неподражаемою кистью Гонзага; из уважения к художнику и желая сохранить сколь возможно долее эту живопись, которая столь же быстро осыпается как разноцветные украшения на крыльях мотылька, покойный владелец не позволял в этом театре сценических представлений, так, по крайней мере, нам рассказывали»⁵⁸.

Очерк Кукольника стал основным источником, на который опираются многие авторы, отсюда появились: посвящение театра художнику и его название «Театр Гонзага», отсюда заимствовано число 12, определяющее количество декораций, написанных мастером для усадебного театра. Новые публикации о Гонзага и его театре появились только в самом конце XIX века, а до этого были

десятилетия молчания, полного забвения великого декоратора и его творений.

Усадьба в эти годы продолжала жить своей новой, далеко не столь торжественно-парадной жизнью, как в начале XIX столетия. Наследник князя, Борис Николаевич Юсупов (1794–1849), обосновавшийся в Петербурге во дворце на Мойке, постепенно перевёз туда всё наиболее ценное из собрания своего отца. Его интересы коснулись и собственных театров. По его требованию декорации театров в Москве и Архангельском стали учитываться в описях наряду с другими произведениями искусства.

Самая ранняя опись, в которую включены декорации, датирована октябрём 1833 года. В самом конце её читаем: «Декораций на месте – 12 перемен, скатанных 4 перемены. Г. Гонзаги»⁵⁹. В 1834 году составляется уже более подробная опись декораций театра Никитского дома, в которой перечислены «передняя занавес» и 10 комплектов, в трёх из них задники имеют двустороннее изображение («с одной лес, а с другой стороны улица», «Тюрьма, а на другой стороне Башня», «с обеих сторон деревенская»)⁶⁰. Авторство декораций не указано.

Собираясь использовать имеющиеся в Москве декорации в своём театре во дворце на Мойке, Б.Н. Юсупов в 1834 году вывозит их первую партию из Москвы. В документах Московской канцелярии фиксируются все связанные с этим распоряжения: «Для обёртки отправленного из Московского из С.Петербургский Его Сиятельства дом ящика с театральными занавесами куплено рогож 10 шт.»⁶¹. «... Театральные Декорации отправлены 27 января. О чём Вашему Сиятельству донесено от 30 ч. Января за № 77»⁶².

1837 год, год выхода в свет очерка Н. Кукольника, был переломным в истории Архангельского – из усадьбы в феврале была вывезена значительная часть самых ценных произведений живописи и скульптуры. Основным хранилищем знаменитой Юсуповской коллекции с этого времени становится петербургский дворец на Мойке. После отправки коллекций в июле 1837 года была составлена новая «Опись разным вещам, мебели и картинам, имеющимся в Архангельском», в которой по-прежнему значатся в театре 12 висящих на сцене и 4 скатанных комплекта декораций, а в фойе театра находятся картины «Въезд Александра Македонского в Вавилон» (копия с Ш. Лебрена – Л.С.), «Дариева палатка» («Великодушие Александра Македонского», копия с П. Миньяра – Л.С.) и «Геркулес во младенчестве» («Геркулес, удушающий змей», копия с Дж. Рейнолдса – Л.С.)⁶³. Все картины хранятся сейчас в музее «Архангельское».

Значит, действительно, Н. Кукольник мог видеть на сцене театра в Архангельском 12 перемен декораций, то есть именно те, которые были развешены. О 4-х скатанных комплектах, которые, вероятно, находились в подвале, он не знал. Это могли быть декорации, поступившие в 1819 году, когда их уже не развешивали, а складывали в здании театра, как указывает приведенное донесение конторы. По этой же причине часть декораций могла оказаться не зафиксированной в акварелях. Таким образом, письменные источники ясно свидетельствуют, что в театре Архангельского находилось 16 комплектов декораций Гонзага.

В январе 1838 года из Москвы в петербургский дом Юсупова отправляется ещё один ящик с декорациями. Сохранилось их описание: «Месячное сияние, состоящее из 2-х полотен с двумя кулисами и двумя берегами. Площадь, состоящая из двух полотен и четырёх кулис»⁶⁴. Среди декораций Московского театра подобные сюжеты не встречаются, но такие описания очень близки декорациям архангельского театра, известным по акварелям «Ночь» и «Римская площадь». Не исключено, что это могли быть декорации Гонзага.

Б.Н. Юсупов задумывал перестройку дома на Никитской улице в Москве, где находился театр, и возникла необходимость вывезти из театра весь реквизит и машинерию, их отправили в Архангельское. Была составлена «Опись театральной принадлежности бывшей при Никитском Его Сиятельства доме в театре и отправленной в Архангельское на тридцати конных подводах февраля 29-го и марта 2-го и 7-го числ 1840 года»⁶⁵. В ней перечислены все те же декорации, что и в описи 1834 года. Донесения Архангельского правления дают ответ на вопрос, где же могли разместить всё это в Архангельском: «... предписывается: кулисы и занавесы с принадлежностью сложить – как Г-ном Гофетом словесно приказано – в бывшей Галерее, а скамейки поставить в театре – в комнате, в которой стояла Статуя Екатерины 2-й ...»⁶⁶. Дальнейшая судьба декораций Московского театра нам пока неизвестна, но здесь важно отметить, что эти декорации сразу же были отделены от декораций Гонзага, находящихся в усадебном театре.

В середине XIX века декорации, видимо, частично были вывезены из Архангельского, не исключено, что в театр петербургского дворца. «Описи разным вещам, мебели и картинам имеющиеся в Архангельском» 1850 и 1854 годов фиксируют в театре уже меньшее число декораций: «Декорации: висячих на местах с кулисами и падугами – 8, скатанных в трубках – 3»⁶⁷. Такой рисуют судьбу декораций письменные источники, но в изданиях, посвящённых му-

зею «Архангельское», в путеводителях по усадьбе отмечается, что для театра в Архангельском Гонзага написал десять перемен и занавес⁶⁸. Такая версия о количестве декораций была предложена Н.Т. Унанянц в её работе 1969 года и основывалась на «Реестре декорациям, имеющимся в Архангельском театре»⁶⁹, не датированном, но находящимся среди описей имущества 1849–1850 годов и количестве акварелей с декораций (одиннадцать), приводимом Безсоновым. Рассмотренные выше письменные источники показывают необоснованность такого подсчёта.

В конце XIX века при Зинаиде Николаевне Юсуповой (1861–1939) здание театра использовали для концертов и спектаклей приглашённых артистов, о чём свидетельствуют сохранившиеся в музее «Архангельское» программки-приглашения на спектакль (1894) и концерт (1896)⁷⁰.

О декорациях Пьетро Гонзага к началу XX столетия упоминали только в прошедшем времени. «Декорации Гонзага не сохранились ни в петербургских театрах, ни в Архангельском, где они будто бы существовали в 80-х годах прошлого века», – писал В. Курбатов в 1911 году в журнале «Старые годы»⁷¹, не заметив, как и другие авторы, маленькой сноски в журнале «Мир искусства» за 1904 год в статье «Архангельское»: «По полученным нами только что сведениям, декорации эти сохранились, но лежат свёрнутые в кладовой»⁷².

Когда в 1919 году в усадьбе был создан музей, в подвале театра обнаружили свёрнутые декорации: «занавес театра – «Римский храм» (ГМУА, инв. № 57-Ж), «Малахитовый зал» (инв. № 56-Ж), «Таверна» (инв. № 54-Ж), «Тюрьма» (инв. № 58-Ж), «Храм» (инв. № 55-Ж). Их комплекты сохранились почти полностью, отсутствуют несколько кулис и падуг. К этим, выявленным ещё в 1920-е годы декорациям, прибавились найденные фрагменты декораций: две кулисы из комплекта «Кабинет» (инв. №№ 421-Ж, 422-Ж), часть задника «Тюрьмы или Подземелья» (инв. № 420-Ж). Это всё, что сохранилось от декораций, созданных П. Гонзага для театра в Архангельском. И это единственные подлинные декорации крупнейшего европейского перспективиста рубежа XVIII–XIX веков, позволяющие реально судить о технике исполнения декораций того времени и создаваемых ими оптических эффектах, которые производили на зрителей незабываемое впечатление.

Замыслы декораций, рождавшиеся в эскизах мастера, воплощались в многометровые полотна занавесов, кулис, падуг в мастерской, где рядом с Гонзага работали его ученики и помощники: его сын Паоло, Бальдассаре Бевани, Ф. Лукини, Антонио Амадеи,

Михайло Яковлев, Иван Клементьев, Матвей Емельянов, Н. Дрогалов, Григорий Мухин.

Особенность техники мастера, отмеченная выше в эскизах, когда изображение строится от пятна к объёму с помощью линии-контура, присутствует и в декорациях. Здесь пятно, приобретая ещё многоцветность, сохраняет свободные и разнонаправленные движения кисти, отдельных мазков. Чёткие архитектурные формы формируют из отдельных пятен чёрные или тёмно-коричневые линии, исполненные довольно свободно, от руки. Так, например, колонны «Малахитового зала» при близком рассмотрении превращаются в «хаос» разного оттенка зелёных пятен и разнонаправленных мазков с вкраплением серых пятен. Чёрные линии, рисующие каннелюры, собирают их массу в стройную форму колонн. Если в эскизах световые блики передаёт белизна чистого листа бумаги, то в декорации свет активно пишется на холсте белилами, высветленными тонами основного цвета (блики от фонаря в «Тюрьме»), отдельными свободными мазками пастозно наложенной краски более светлого тона, одновременно лепящими форму (статуи в «Малахитовом зале» – жёлтыми мазками по коричневому пятну, намечающему силуэт). «... Он первый писал декорации прямо на полу, не картинною живописью, а наброском и толстой кистью и часто растушёвывал прямо ногой, и это ножное мараенье при искусственном освещении превращалось в полное очарование»⁷³.

Такая специфическая и очень свободная манера написания декораций объединяет все полотна усадебного театра и свидетельствует об их принадлежности одному мастеру (одной мастерской, усвоившей и с блеском передававшей манеру мастера), о высоком профессиональном уровне их исполнения, когда раскованность живописной манеры сочетается с точным расчётом для передачи необходимого зрительного и эмоционального эффекта, создаваемого архитектурной декорацией.

На сцене театра иллюзионистические эффекты создаются декорациями, имеющими в основе строгое конструктивное построение. Комплект декорации состоит из задника-занавеса – основного образительного элемента, кулис и падуг, количество которых рассчитано на определённое удаление задника от зеркала сцены, то есть на определённое место расположения декорации на сцене и возможность их последовательной смены. Комплект «Малахитового зала» содержит кроме задника 4 пары кулис и 4 падуги (на акварели их 5). Из сохранившихся декораций он рассчитан на размещение на самом дальнем плане сцены. В «Таверне» – 3 пары кулис и 3 падуги, она размещается на более близком плане. «Храм» вклю-

чает 1 пару кулис и падугу, его задник рассчитан на ещё более близкое размещение к зрителю. Декорация «Тюрьма» вместо кулис имеет прорезную арку, представляя иной элемент, используемый в классической декорации. Судя по акварелям, прорезные арки присутствовали и в других комплектах театра в Архангельском: «Римская площадь», «Руина и месяц». Для создания полного эффекта требовалось не только верное перспективное построение отдельной декорации, но и правильное расположение декораций на сцене. Большое впечатление производила перемена декораций, происходившая на глазах зрителей, когда работала вся механика сцены. Техническая оснащённость театра – отдельная, не менее важная для создания художественных эффектов область классического театра. К сожалению, механика театра в Архангельском не сохранилась*. Отметим только, что с П. Гонзага постоянно работали машинисты и механики Фома Дампъери и Джузеппе Бригонци.

Самое замечательное, что давал театр декораций – это наслаждение иллюзией. Зритель должен был поверить в правдоподобие сценической декорации, именно в правдоподобие, а не подлинность. Усматривая в живописи и архитектуре те же закономерности гармонических соотношений, способные вызвать в человеке всё богатство разнообразных эмоций, Гонзага пытался создать «музыку для глаз» в декорационной живописи. Динамика смены архитектурных видов чередовалась в спектакле со статичностью композиций отдельных картин; смена настроений и впечатлений – с длительностью переживания одной картины. Художник наблюдал и анализировал «практику искусственных зримых образов», их «влияние на чувство».

Не фантастическое, а вполне реальное изображение площадей, интерьеров, храмов и пейзажей предстаёт на декорациях Гонзага. Своё понимание видовой декорации, эмоционально насыщенной, но основанной на подражании реальным «идеальным» образцам, Гонзага-теоретик обосновывал с позиции эстетики классицизма. Одним из основных свойств стиля он считал порядок, ясность, энергичность. Сущность живописи он видел в замене предмета его видимостью. Основные принципы своего творческого метода, сформировавшегося в 1770–1780-е годы в Италии, он изложил в «Сообщении моему начальнику» (1807), где писал, что «отыскивал свои модели во внутренних помещениях зданий, на улицах городов и в деревнях». Разделяя взгляды Ж.Ж. Руссо, он писал: «Хотите показать нечто прекрасное...? Так выберите в природе самые красивые сочетания

* Машинерия Театра Гонзаги в Архангельском, за небольшим исключением, полностью сохранена и подлежит реставрации.

и подражайте им... Но пусть грация и выразительные формы никогда не будут лишены образца, который легко узнать самому простому зрителю, если он разумен и внимателен». «Наиболее приятная заслуга живописи заключается в том, что она повторяет нам эту действительность и красоту в своих подражаниях, приближая её к нам и делая её более знакомой»⁷⁴.

Сохранившиеся декорации и эскизы Гонзага рождают реминисценции с русской архитектурой, современной художнику, вспоминается Греческий зал Павловского дворца Ч. Камерона, колоннады И.Е. Старова и А.Н. Воронихина, дворцы В.И. Баженова. «Мои опыты не вызывали шумного одобрения при открытии занавеса и не привлекали взоров зрителей с такою же силой, как величественное, богатое, чудесное, но зато на мои декорации дольше смотрели, их дольше разглядывали, о них говорили и их сравнивали с теми предметами, которые я на них воспроизводил»⁷⁵. Правдоподобие и театральная условность, присутствующие на сцене усадебного театра, «выходят» за рампу, проникают в зрительный зал, когда зритель в его овальном пространстве получает возможность кругового осмотра интерьера, становится сопричастным пространству театра. Такая двойственность восприятия позволяет зрителю судить о степени сходства изображённой архитектуры с архитектурой реальной, например, рассматривая Занавес театра. Одновременно в таком пространстве зритель может почувствовать себя в роли персонажа спектакля. Он на виду у всех, обеспечен зрителями. «Двойственность положения (условность участия и зрительность) активизирует воображение»⁷⁶.

Усадебный театр обладает ещё одним ценным качеством для создания настроения приподнятости над повседневностью как неотъемлемой частью театрального мироощущения усадьбы в целом. Театральная условность остаётся в силе за его стенами. Покинув театр, зритель попадает в пространство усадьбы, не менее насыщенное сменяющимися мотивами и образами, дающими пищу уму и праздник чувствам. Театр включается в художественный мир усадьбы, имеющий свою систему ценностей, свой этикет и нормы поведения, мир, рассчитанный, повторяя Гонзага, «на разумного и внимательного» героя, способного воспринимать его и действовать в его условном пространстве.

К творческому наследию П. Гонзага мы продолжаем обращаться, когда изучаем историю театра или поднимаем остающиеся современными вопросы сценографии, роли художника в создании спектакля. И становится ясно, что ещё не достаточно полно изучено теоретическое и художественное наследие художника, что необходимо со-

хранить уникальный театр Гонзага в Архангельском, для чего потребуется совместный вдумчивый труд исследователей-искусствоведов, реставраторов-живописцев, реставраторов-архитекторов. При этом воплощённая мечта Гонзага о театре зрелищных впечатлений, «музыки для глаз» не должна предстать перед потомками в качестве искусственной подделки-новодела или законсервированного раритета.

К декорациям уже прикасалась рука реставратора, когда в 1946 году после эвакуации и возвращения в Москву заделывались прорывы и удалялись пятна сырости в мастерских МХАТа, и в 1949–1950 годах, когда А.Д. Кориным был дописан утраченный фрагмент занавеса театра. При реставрации здания театра принципиальным становится вопрос о нерасторжимости театра и усадьбы, единства их художественного пространства, сохранения для будущих зрителей эмоциональной атмосферы небольшого усадебного театра – уникальной возможности пережить смену настроений, создаваемых «мимикой архитектуры декораций» с их эффектами перемен.

Рукотворный памятник П. Гонзага – театр в Архангельском, которому исполнилось 170 лет, – живой дар истории. Он позволяет воочию видеть и переживать то, что волновало людей многие десятилетия тому назад, даёт уникальную возможность «посетить» театр эпохи русского классицизма. Сохранить и возродить его – лучшая память о выдающемся художнике Пьетро ди Готтардо Гонзага.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Божерянов И. Декоратор Гонзага // Ежегодник императорских театров. Сезон 1899–1900. СПб., 1900. Вып. 10. Ч. 1. С. 235–242.

² Яремич С. О театральных постановках // Старые годы. 1911. Июль–сентябрь. С. 126–130.

³ Курбатов В.Я. Перспективисты и декораторы // Старые годы. 1911. Июль–сентябрь. С. 120–122; Курбатов В.Я. Гонзаго // Ежегодник императорских театров. СПб., 1912. Вып. 4. С. 3–6.

⁴ Гиляровская Н.В. Музыка для глаз // Театр и драматургия. 1935. № 7. С. 17–16.; Жарновский И. Пьетро Гонзага в Венеции // Среди коллекционеров. 1923. № 11–12. С. 3–13; Степанов В. Новонайденный альбом театральных эскизов П. ди Г. Гонзага // Искусство. 1938. № 6. С. 178–180; Эфрос А. Живопись Гонзага в Павловске // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР. М.–Л., 1948. С. 337–360; Фёдоров-Давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII–начала XIX века. М., 1953. С. 194–208, 318–320; Гозенпуд А. Музыкальный театр в России от истоков до М.И. Глинки. Очерки. Л., 1959.

⁵ Степанов В.Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага (РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 1. Ед.хр. 10).

⁶ Унанянц Н.Т. Декорации П.Г. Гонзага в музее-усадьбе «Архангельское». 1969 (НА ГМУ «Архангельское». Инв. № 496-НА).

⁷ Гонзага П.Г. План театра в Архангельском. Бумага, тушь, перо, карандаш. 266x437 мм (ГМУ «Архангельское», инв. № 787-ГФ); Гонзага П.Г. Разрез театра в Архангельском. Бумага, тушь, акварель, карандаш. 276x433 мм (ГМУ «Архангельское». Инв. № 788-ГФ).

⁸ Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831). Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974. С. 32.

⁹ Information a mon chef ou éclaircissement convenable du decorateur théatral Pierre Gothard Gonzaque sur l'exercice de sa profession. St.-Petersbourg, 1807 (Гонзага П.Г. Сообщение моему начальнику или соответственное разъяснение театрального декоратора П.Г. Гонзага о сущности его профессии) // Сыркина Ф.Я. Указ. соч. С. 137–174.

- ¹⁰ Там же. С. 137–138.
- ¹¹ Письмо П. Гонзага Г.И. Вилламову от 27 октября 1814 года // *Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С.208.
- ¹² Письмо П. Гонзага Г.И. Вилламову от 28 апреля 1817 года // *Сыркина Ф.Я.* Указ.соч. С.211.
- ¹³ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2243. Л. 38 об., 48, 49 об., 54, 59.
- ¹⁴ Получение жалования от Московской канцелярии Юсупова за 1815–1816 годы // Там же. Ед.хр. 264. Л. 3 об., 9, 17 об.
- ¹⁵ Профиль театра, что хотели сделать в Манеже. Бумага, тушь, акварель. 263 x 495 мм (ГМУ «Архангельское», инв. № 1335-ГФ).
- ¹⁶ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2305. Л. 46.
- ¹⁷ Там же. Л. 50.
- ¹⁸ [Гонзага П.Г.] Замечания о постройке театров // *Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С. 122.
- ¹⁹ Там же. С. 123.
- ²⁰ *Patte P.* Essai sur l'architecture théâtrale, ou de l'ordonnance la plus avantageuse à une sale de spectacles, relativement aux principes de l'optique et de l'acoustique, suivi d'une analyse des écrits les plus importants sur cette matière. Paris, 1782.
- ²¹ [Pierre Gothard Gonzague.] Remarques sur la construction des théâtres, par un artist. St.-Petersbourg, 1817.
- ²² Гонзага П.Г. Замечания о постройке театров // *Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С. 129.
- ²³ Там же. С. 134–135.
- ²⁴ Там же. С. 135.
- ²⁵ Там же. С. 127.
- ²⁶ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2313. Л. 4. Опубликован: *Безсонов С.В.* Архангельское. М., 1937. С. 215–217.
- ²⁷ *Безсонов С.В.* Указ. соч. С. 217.
- ²⁸ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2306. Л. 2 об.
- ²⁹ Там же. Ед. хр. 2309. Л. 23.
- ³⁰ Там же. Л. 60.
- ³¹ *Безсонов. С.В.* Указ. соч. С. 148.
- ³² РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2313. Л. 6.
- ³³ Там же. Ед.хр. 2310. Л. 43; Ед.хр. 2299. Л. 47.
- ³⁴ Там же. Ед.хр. 2312. Л. 39 об.
- ³⁵ Там же. Ед.хр. 2321. Л. 7.
- ³⁶ Там же. Ед.хр. 2320. Л. 31 об.; Ед.хр. 2331. Л. 8.
- ³⁷ Там же. Ед.хр. 2320. Л. 14.
- ³⁸ Там же. Ед.хр. 2322. Л. 2.
- ³⁹ Там же. Ед.хр. 2324. Л. 6 об.
- ⁴⁰ Там же. Л. 18 об.
- ⁴¹ Там же. Л. 47.
- ⁴² Там же. Ед.хр. 2325. Л. 19.
- ⁴³ *Пыляев М.И.* Старая Москва. СПб., 1890. С. 280.
- ⁴⁴ *Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С. 52.
- ⁴⁵ «Музыка для глаз» – название труда Томаса Уитза, его перевод с английского на французский был издан Пьетро Гонзага в 1800 году. La Musique des yeux et l'optique théâtrale, – opuscules tirées d'un plus grand ouvrage sur le sens commun par sire Thomas Wittz sur le sens commun. Traduit de N.N. St.-Petersbourg, 1800. Перевод на русский А.Г. Мовшенсона. См.: *Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С. 89–120. Так как попытка найти сочинение Т. Уитза не увенчалась успехом, а во втором издании перевода (СПб., 1807) имя Уитза не называется, А.Г. Мовшенсон предполагает, что это литературная мистификация, и автором текста является сам Гонзага (*Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С. 119–120).
- ⁴⁶ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2340. Л. 18.
- ⁴⁷ *Кашин Н.П.* Новые материалы о П. Гонзага // Театр и драматургия. 1935. № 12. С. 37.
- ⁴⁸ Отечественные записки. 1827. Ч. 32. № 91. С. 224.
- ⁴⁹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 776. Л. 33 об.
- ⁵⁰ Там же. Ед.хр. 787. Л. 81.
- ⁵¹ Там же. Ед.хр. 777. Л. 60, 56.
- ⁵² Там же. Оп. 9. Ед.хр. 635. Л. 54, 55, 56, 57, 58.
- ⁵³ *Гонзага П.Г.* Предупреждение моему начальнику // Мастера искусств об искусстве. М., 1969. Т. 6. С. 146.
- ⁵⁴ *Свиньин П.П.* Прощальный обед в Архангельском // Отечественные записки. 1827. Ч. 32. № 92. С. 384.
- ⁵⁵ *Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С. 86.
- ⁵⁶ Петербургский некрополь. СПб., 1913. Т. IV. С. 732.
- ⁵⁷ *Унанянц Н.Т.* Указ. соч. С. 27.
- ⁵⁸ *Кукольник Н.В.* Вилла // Художественная газета. 1837. № 11–12. С. 187–188.
- ⁵⁹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2631. Л. 6 об.
- ⁶⁰ Там же. Ед.хр. 888. Л. 28.
- ⁶¹ Там же. Ед.хр. 834. Л. 55.
- ⁶² Там же. Ед.хр. 835. Л. 29.
- ⁶³ Там же. Ед.хр. 2683. Л. 12 об.
- ⁶⁴ Там же. Ед.хр. 1042. Л. 15.
- ⁶⁵ Там же. Ед.хр. 2705. Л. 148 об.–149 об.
- ⁶⁶ Там же. Л. 160 об.
- ⁶⁷ Там же. Оп. 6. Ед.хр. 1. Л. 50 об.; Оп. 6. Ед.хр. 9. Л. 58 об.
- ⁶⁸ Кусово. Останкино. Архангельское. М., 1976. С. 198.; *Булавина Л., Рапопорт В., Унанянц Н.* Архангельское. Краткий путеводитель. М., 1981. С. 85.
- ⁶⁹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2796. Л. 6.
- ⁷⁰ Программа спектакля «На пороге великих событий». 19 июня 1894 (ГМУ «Архангельское»). Инв. № 1712-ГФ); *И.Е. Крачковский (1854–1914).* Программа концерта в театре Архангельского. 1 июня 1896 (ГМУ «Архангельское»). Инв. № 1366-ГФ).
- ⁷¹ *Курбатов В.* Перспективисты и декораторы // Старые годы. 1911. Июль–сентябрь. С. 122.
- ⁷² *Вениаминов Б.* Архангельское // Мир искусства. 1904. № 2. С. 36 (сноска).
- ⁷³ *Петров М.П.* Материалы для истории Императорской Академии художеств. СПб., 1865. Ч. 1. С. 495.
- ⁷⁴ *Гонзага П.Г.* Сообщение моему начальнику или соответственное разъяснение театрального декоратора П.Г. Гонзага о сущности его профессии // *Сыркина Ф.Я.* Указ. соч. С. 143, 148, 146.
- ⁷⁵ Там же. С. 143.
- ⁷⁶ *Локтев В.И.* Театральность архитектуры и архитектура театра // Театральное пространство. Материалы научной конференции (1978). М., 1979. С. 195.

Т.А. Дудина

МОСКОВСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ И ТЕАТР ГОНЗАГИ

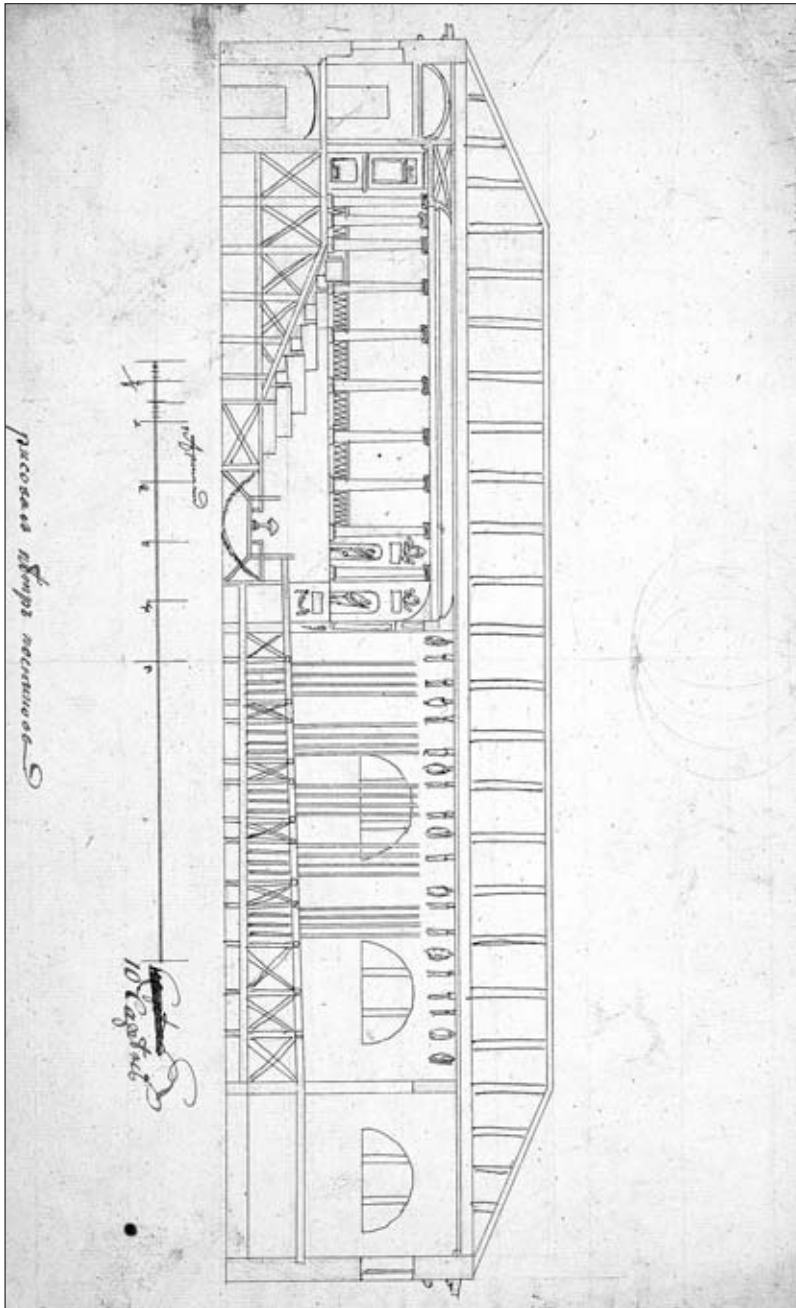
(ПО МАТЕРИАЛАМ ИЗ СОБРАНИЯ
МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА)

Самые ранние графические материалы по Театру Гонзаги, хранящиеся в фондах Музея архитектуры, относятся к началу XIX века. Некоторые являются копиями чертежей Гонзаги из Музея-усадьбы «Архангельское», они хорошо известны, неоднократно публиковались и экспонировались. Три чертежа из Музея архитектуры отражают различные этапы проектирования театра.

В первоначальном проекте кирпичное здание театра, перестроенного из манежа, имело усложнённый план зрительного зала с оригинально решённым проходом в партер, винтовыми лестницами, полуциркульными нишами разного размера, круглыми печами¹. Вдоль западного продольного фасада предполагалось устроить узкую тёплую галерею, разделённую на одинаковые помещения, возможно, артистические уборные. На главном фасаде обращает на себя внимание чётное количество осей – шесть очень широких оконных проёмов, очевидно, доставшихся новому театру в наследство от здания манежа. Под чертежом имеется подпись: «рисоваль Михаила Чеботавъ».

Разрез к этому плану выполнил Петр Посников². Этот беглый чертёж также является копией с первоначального проекта Гонзаги: на нём узнаются те же стройные колонны ионического ордера, скульптура в нишах, которую предлагал установить мастер, лепные гирлянды на стенах. Небольшая высота зрительного зала, перекрытого плоским плафоном с падугой, объясняется габаритами здания манежа.

Интересен вариант плана деревянного здания театра³, представляющий собой промежуточную стадию проекта. Видно, что главный вход предполагалось перенести в пристройку к западному фасаду театра. Его архитектура упрощается и становится более пластичной и монументальной. Ещё сохраняются барочные очертания одной из лестниц, но в целом зрительный зал решён уже более строго. Главное – вместо изящных ионических колонн в интерьере зрительного зала появляется строгая монументальная колоннада.



Посников П. Продольный разрез Театра Гонзати. Копия с чертежа П.Г. Гонзати. Начало XIX в.

На этом чертеже обращает на себя внимание его метрическая система – он выполнен не в традиционных русских саженьях, а в туазах (*фр. toise* – французская единица длины, равная 1,949 м – *Т.Д.*), широко распространённых во французской метрологии. Чертёж не подписан, и сказать что-то определенное о его авторе затруднительно. На чертеже просматривается плохо читаемая надпись на французском языке.

Интересен провенанс чертежей из собрания Музея архитектуры. На двух из них имеются поздние надписи: «Из рис. арх. Григорьева». Афанасий Григорьевич Григорьев – яркий представитель московского ампира, соратник О.И. Бове – автора первоначального проекта театра в Архангельском. Известно, что архив Григорьева включал немало чертежей, выполненных не только им самим. Проекты театра Гонзаги в Архангельском позже купил известный коллекционер Петр Иванович Щукин. Об этом говорят штампы на оборотах всех трёх листов: «Музей П.И. Щукина». В 1905 году Щукин передал своё богатое собрание художественных произведений в Исторический музей, откуда они поступили в 1935 году во вновь организованный Музей архитектуры. Эти чертежи ещё ждут своих исследователей.

Облик Театра Гонзаги запечатлён на двух фотографиях начала XX века из собрания Музея архитектуры. В фототеке Музея хранится коллекция из 30 негативов усадьбы Архангельское этого времени. Все стеклянные негативы размером 24x30 см отличаются высоким качеством. Некоторые из этих фотографий известны любителям русской старины, поскольку неоднократно публиковались. На них – дворец, парк, церковь, могила Татьяны Юсуповой. Одна из фотографий запечатлела праздник, на котором раздают подарки крестьянским детям на парадном дворе усадьбы. Имеются и две фотографии Театра Гонзаги⁴.

Автором этих фотографий является Иван Николаевич Александров. Хранитель отдела фототеки Музея архитектуры М.Г. Рогозина установила малоизвестные факты его биографии⁵. Оказалось, что Иван Николаевич с 1890-х годов сотрудничал с Московским Археологическим обществом. Кроме того, он много работал по заданиям архитектора Ф.О. Шехтеля, снимая построенные им здания. Известно также, что по поручению И.Э. Грабаря он снимал фрески в соборах Владимира в 1919 году. Помимо Музея архитектуры, коллекции негативов одного из самых выдающихся фотографов начала XX века И.Н. Александрова хранятся ещё в фотоотделе Третьяковской галереи и в Музее-усадьбе «Архангельское».

Несколько фотографий усадьбы Архангельское, выполненных И.Н. Александровым, но по традиции того времени без указания авторства, были опубликованы в журнале «Мир искусства» в 1904 году⁶. Иван Николаевич делал снимки по заданию С.П. Дягилева, который готовил в это время свою Таврическую выставку. Собирая экспонаты будущей выставки, Дягилев объездил 70 усадеб. И.Н. Александров сфотографировал пять усадеб (кроме Архангельского, это Дугино Смоленской губернии и три усадьбы Владимирской губернии – Ратислово, Снегирёво и Черкутино), остальную съёмку, очевидно, производили другие фотографы. Позже Александров снимал отдельные экспонаты выставки в залах Таврического дворца.

Остальные материалы по Театру Гонзаги из собрания Музея архитектуры относятся уже к советской эпохе. При новой власти в 1930-х годах красоты усадьбы Архангельское привлекали всё больше отдыхающих, и здание старинного театра, безусловно, манило работников культмассового отдела размещённого здесь военного санатория. Театр собирались активно использовать: ставить спектакли, устраивать концерты, то есть использовать по существу как постоянно действующий театр. Поэтому и стали появляться проекты его реконструкции, согласно которым предполагалось ради утепления обложить деревянное здание театра кирпичом, провести туда отопление и освещение. К счастью, этот замечательный памятник архитектуры находился постоянно в поле зрения известных искусствоведов, докторов архитектуры, реставраторов. Одним из них был Д.П. Сухов, проявлявший большой интерес к Театру Гонзаги по долгу службы. Его рисунки и эскизы по театру, хранящиеся в Музее архитектуры, датируются 1931 годом.

Дмитрий Петрович Сухов (1867–1958) – профессор, доктор архитектуры, заслуженный деятель искусств РСФСР, член-корреспондент Всесоюзной Академии архитектуры.

Д.П. Сухов принадлежит к плеяде зодчих-реставраторов, тесно связанных с реставрационными традициями XIX века и заложивших основы современной реставрационной науки. Это были одновременно учёные-энциклопедисты и практики, и их знаниям, верному глазу и умелым рукам обязаны своим возрождением памятники архитектуры самых разных эпох – от глубокой древности до Нового времени⁷. Всю свою долгую жизнь (он умер в возрасте 90 лет) Д.П. Сухов посвятил историко-архитектурным исследованиям памятников русского зодчества. Он известный автор рисунков и реконструкций древних зданий, а также эскизов театральных декораций.



Дмитрий Петрович Сухов (в центре)

Д.П. Сухов окончил архитектурный факультет московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Позже он сам преподавал в Строгановке акварельный рисунок, архитектурную композицию, проектирование интерьера и мебели. В 1910 году Сухов вместе с архитектором Н.В. Марковниковым принимал активное участие в создании женских строительных курсов. В предреволюционные годы Дмитрий Петрович много проектировал и строил, участвовал в конкурсах и не раз получал премии за свои проекты.

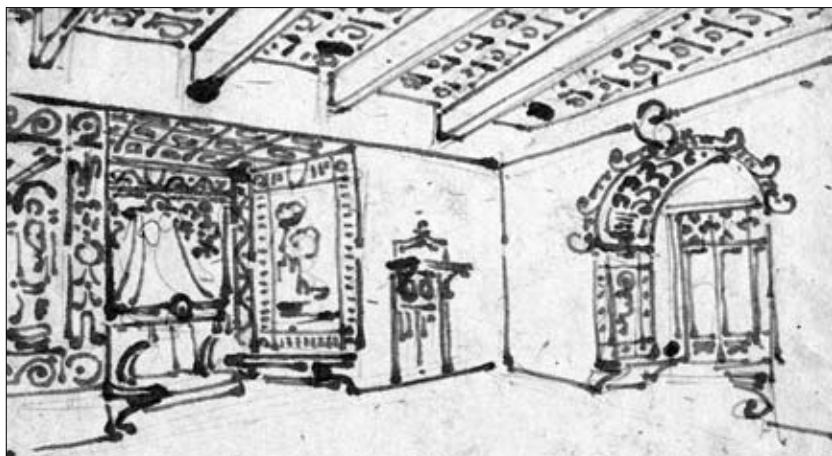
С начала 1900-х годов деятельность Д.П. Сухова была связана с Московским археологическим обществом, действительным членом которого он был избран в 1905 году. По поручению Общества он участвовал в обследовании и реставрации многих памятников архитектуры (башен и Успенского собора Московского Кремля, собора Василия Блаженного, церкви Вознесения в Коломенском, Крутицкого теремка, а также сооружений Троице-Сергиевой Лавры, Владимира, Вологды, Осташкова, Соликамска, Соловецкого монастыря и др.).

В первые послереволюционные годы Д.П. Сухов начал работать во Всероссийской Комиссии по охране и реставрации памятников искусства и старины. При нём была начата большая работа по обследованию и фиксации памятников Москвы и области, по составлению актов их состояния. Он руководил реставрацией памятников

Московского Кремля и других исторических зданий Москвы: Сухаревой башни, Воскресенских ворот, многочисленных церквей. Многие из них впоследствии были разрушены и сохранились только в исследовательских материалах и рисунках Дмитрия Петровича Сухова. В 1920-х – 1930-х годах его статьи публиковались в журнале «Строительство Москвы», сборниках «Вопросы реставрации» и «Русская архитектура». В 1935 году Д.П. Сухов стал членом Учёного совета только что созданного Музея архитектуры.

После войны Д.П. Сухов – руководитель научного сектора фиксации и методики реставрации памятников архитектуры. Разработанной им методикой пользовалось не одно поколение реставраторов. Кроме того, в послевоенные годы Сухов стал зачинателем важнейшего процесса, если не сказать – явления в исследовательской деятельности специалистов, а именно свода памятников истории и культуры. С конца 1940-х годов он занимался подготовкой к печати первой «Истории русской архитектуры» и серии альбомов «Русское зодчество».

Симптоматично, что Сухов, чьи интересы лежали в основном в круге памятников древнерусского зодчества, не обошёл вниманием и маленький шедевр эпохи классицизма – Театр Гонзаги в усадьбе Архангельское. В 1931 году Д.П. Сухов побывал в Архангельском, сделал несколько беглых зарисовок внешнего вида театра и его интерьера, осмотрел декорации Гонзаги и составил их перечень⁸. Перед Суховым стояла задача сделать проект пристройки к театру для хранения и показа декораций Гонзаги. Планировалось открыть доступ к подлинным декорациям и организовать их открытое



Сухов Д.П. Эскиз декорации для Театра Гонзаги. 1931 г.

хранение. Сухов составил смету на строительные работы, но они тогда так и не были выполнены.

Вдохновленный декорациями и рисунками итальянского мастера, Д.П. Сухов и сам сделал несколько эскизов декораций в духе Гонзаги⁹. Он выполнил также эскиз конверта для приглашения на спектакли в театр усадьбы Архангельское.

К вопросу о реконструкции театра вернулись в предвоенные годы. Тогда появился уже более конкретный проект, датированный 1939 годом. Его автором была архитектор Лидия Константиновна Комарова (1902–2002)¹⁰, чьи обмерные чертежи и проект реконструкции хранятся в собрании Музея архитектуры.



Л.К. Комарова (в центре) среди учеников ВХУТЕМАСа. 1923 г.

В наши дни известных художниц 1920-х годов А.А. Экстер, Л.С. Попову, В.Ф. Степанову часто называют «амазонками авангарда». Можно сказать, что в их стане Комарова выполняла миссию «амазонки архитектуры», тем паче, что была уроженкой «города женщин» Иваново-Вознесенска. В 1922 году она училась во ВХУТЕМАСе у Н.А. Ладовского, затем у А.А. Веснина. Позже Комарова сблизилась с мастерами «Баухауза» – немецкой Высшей школы строительства и художественного конструирования, сыгравшей важную роль в утверждении принципов рационализма в мировой архитектуре XX века.

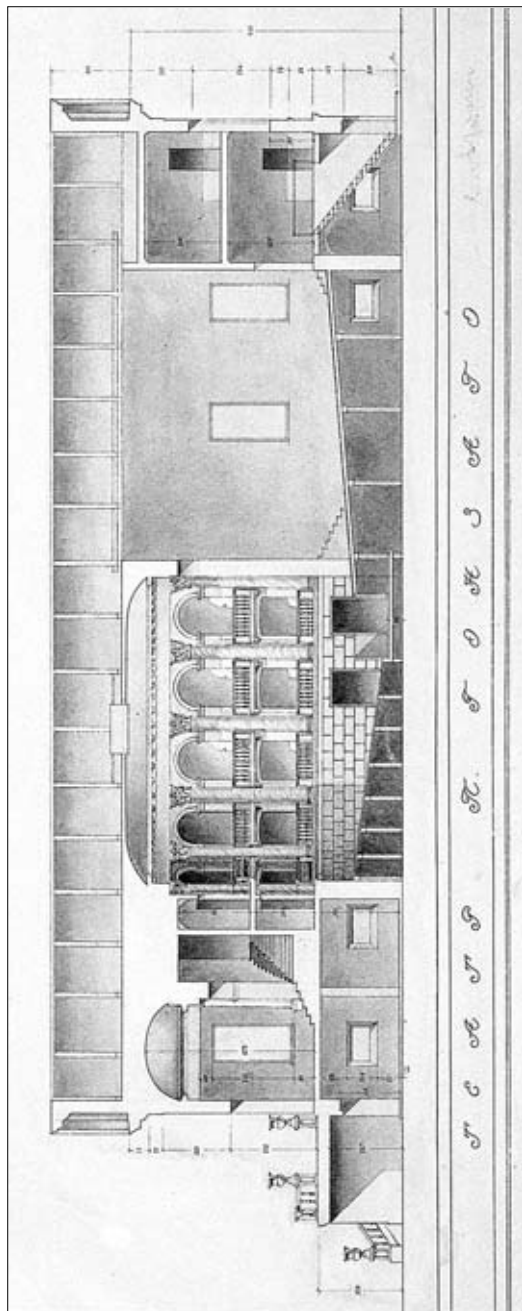
В 1921 году Л.К. Комарова защитила во ВХУТЕМАСе дипломную работу – проект здания Коминтерна в Москве. Сегодня этот

неосуществлённый проект широко известен на Западе, который до сих пор склоняет голову перед феноменом русского авангарда. В 1931 году Комарова совместно с И.З. Вайнштейном и Л.П. Вышинским участвовала в конкурсе на создание Дворца Советов. Их проект был одним из самых новаторских. К этому же времени относится и её проект социалистического городка «Автострой» в Нижнем Новгороде. В последующие годы творчество Л.К. Комаровой больше не опережало современную архитектурную мысль и шло в ногу с основными тенденциями советского зодчества. В 1940-х–1960-х годах по её проектам был возведён ряд крупных учебных заведений: Кораблестроительный институт в Ленинграде, Горный институт в Кемерове, Политехнический институт в Караганде и др.

Проект реставрации усадебного театра в Архангельском Л.К. Комарова выполнила в 1939 году, будучи аспиранткой Академии архитектуры¹¹. В числе этих чертежей – обмеры памятника и проект реставрации существующего здания. Но больше привлекают к себе внимание те чертежи Комаровой, которые являются проектом реконструкции Театра Гонзаги.

Приверженная рационалистическим идеям, она предложила щадящий и недорогой вариант с пристройкой, которая значительно увеличивала с запада объём здания, но оставалась совсем незаметна из парадной зоны усадьбы. Эта пристройка на уровне сцены предназначалась для декораций, которые должны были не скатываться всякий раз, а просто отъезжать в сторону по рельсам. Комарова продемонстрировала в своём проекте почтение к гению Гонзаги. Она не позволила себе внедриться не только в архитектурные формы зрительного зала, но оставила без изменений и первоначальную планировку трюма. Отдельные её решения приводят к мысли о том, что она была знакома с графическими материалами или сведениями, которые сегодня неизвестны. Это относится, например, к акцентированию входного портала нишей, предложенной ею в двух вариантах. Неожиданной выглядит и цветовая гамма фойе – охристая, в тон фасадов, хотя традиционно она была в оттенках серо-голубого, о чём свидетельствуют и расчистки стен. Предложения Л.К. Комаровой не кажутся случайными и нуждаются в дальнейшем осмыслении. Комарова также выполнила обмеры архитектурного декора театра и столярки.

Этот проект не был осуществлён, но он интересен как часть истории памятника. Глядя на чертежи, нельзя не сказать и о мастерстве Л.К. Комаровой как графика. Её блистательные чертежи выполнены в лучших традициях академического архитектурного рисунка.



Комарова Л.К. Продольный разрез Театра Гонзаги. Проект реставрации. 1939 г.



Комарова Л.К. Фасад Театра Гонзати с предлагаемой пристройкой для хранения декораций. Проект реставрации. 1939 г.

Безукоризненная передача архитектурных форм в технике отмывки сочетается здесь с живым изображением окружающего пейзажа, написанного в своеобразной авторской манере.

Следующий этап исследования памятника относится к послевоенным годам. В фондах Музея архитектуры хранятся материалы по Театру Гонзаги, выполненные в 1946–1947 годах В.Я. Либсоном.

Владимир Яковлевич Либсон (1910–1991) посвятил свою жизнь сохранению и реставрации памятников архитектуры и культуры и архитектурных ансамблей Москвы. Будучи выпускником архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, реорганизованного позже в Московский Архитектурный институт, в 1930-х годах он принимал участие во всех стадиях разработки Генерального плана Москвы. Во время Великой Отечественной войны В.Я. Либсон принимал активное участие в обороне Москвы: работал



Владимир Яковлевич Либсон

в службе маскировки столицы и в строительстве оборонительных сооружений. В 1943–1944 годах он вёл восстановительные работы в Кабардино-Балкарии, разрабатывал застройку центра Нижнего Тагила и Сталинграда. В 1944 году был награждён медалью «За оборону Москвы» и в числе аспирантов Академии архитектуры отправлен в Ленинград для составления обмерной документации по восстановлению дворца в Павловске.

В 1947 году В.Я. Либсон вернулся на работу в Главное архитектурно-планировочное управление Мосгорисполкома и организовал проектную группу по реставрации памятников архитектуры. На её базе в 1950 году была создана проектная мастерская, которой Либсон руководил 35 лет. За долгие годы своей деятельности коллектив мастерской выполнил массу уникальных и сложнейших работ по возрождению нашего культурного наследия. Среди отреставрированных им памятников – Большой Кремлёвский дворец, Грановитая палата, соборы Кремля, Дом

Союзов с его знаменитым Колонным залом, Триумфальная арка, Большой театр, ансамбли памятников архитектуры на Варварке, Симонова монастыря и др. В 1974 году В.Я. Либсону и ведущим сотрудникам возглавляемой им Мастерской №13 Моспроект-2 за реставрацию памятников архитектуры Москвы была присуждена Государственная премия.

Когда в 1990 году праздновали 80-летие В.Я. Либсона, газета «Моспроектвец» в юбилейной статье писала: «Мало кто из москвичей знает булочную № 7 и гастроном № 1, их знают как булочную Филиппова и магазин Елисеева. Мало кто знает, что такое мастерская № 13, но всем известна мастерская Либсона»¹². Имя В.Я. Либсона эта мастерская носит и поныне.

Но это всё будет позже. А в 1947 году аспирант Академии архитектуры В.Я. Либсон защитил кандидатскую диссертацию «Архитектура интерьера театра эпохи русского классицизма». Руководителем работы был член-корреспондент Академии архитектуры СССР, профессор Д.Е. Аркин.

Театр занимал большое место в жизни архитектора В.Я. Либсона. Он писал в автобиографии: «Я очень люблю искусство, особенно театр. Будучи школьником, весь свой досуг отдавал изготовлению макетов декораций... Для поступления в вуз (ВХУТЕМАС) мне как сыну интеллигентных родителей необходим был рабочий стаж. Поступил в декорационную мастерскую Малого театра. Трудился подсобником и, кажется, не пропустил ни одной репетиции... Театральным художником я не стал, но с театром связи не порывал. Мне трижды, уже в зрелом и пожилом возрасте довелось заниматься реставрацией здания Большого театра. И хотя я знаю театральный механизм от колосников до трюма, театральное зрелище осталось для меня тем же волшебным миром, как я его воспринимал в детстве и в юности»¹³.

Один из разделов диссертации Владимира Яковлевича посвящён театру усадьбы Архангельское. В нём подробнее анализируется композиция здания и особенности его архитектурного образа, встречается много ценных наблюдений и интересных сравнений, которые выдают блистательное знание автором мирового архитектурного наследия. Так, в решении интерьера Театра Гонзаги Либсон видит «несомненное влияние палладианства, но через преломление его на русской почве зодчими начала XIX века. Интерьер театра ассоциируется, прежде всего, с фасадом лоджии

* См. в данном сборнике статью В.Я. Либсона «Архитектура интерьера театра эпохи русского классицизма».

дель Капитано, хотя пропорции имеют здесь иной характер». В.Я. Либсон пишет также, что «в основу начертания плана принята 4-х центровая кривая, впервые предложенная в театральном строительстве. Форма эта является в известной степени модификацией Палладиева плана театра Олимпико».

В.Я. Либсон во время подготовки диссертации в 1946 году выполнил семь обмерных чертежей Театра Гонзаги, которые демонстрировались во время защиты его исследовательской работы. Пять из них хранятся в архиве Музея-усадьбы Архангельское. В фототеке же Музея архитектуры сохранились негативы чертежей, поступившие из фотолаборатории Академии архитектуры¹⁴.

Большая часть обмеров Либсона является иллюстрацией к его анализу архитектурного образа Театра Гонзаги. Он пишет: «Оперируя крайне ограниченным количеством архитектурных элементов, зодчий добился исключительной живописности интерьера. С различных точек архитектура зала раскрывается каждый раз по-новому, красота здесь создана не пёстрым декором, но связанным с основной архитектурной системой, а также, как и в театральных работах Кваренги, – гармоническим соотношением отдельных частей. Этот маленький по абсолютным размерам, сделанный исключительно из дерева театр, может быть, в ещё большей степени, нежели Эрмитажный театр, передаёт образ величественной каменной архитектуры седой древности. Думается, что причину этой монолитности следует искать, прежде всего, в исключительной пластичности архитектуры интерьера». Эту мысль исследователя прекрасно иллюстрирует выполненный им в 1946 году акварельный рисунок интерьера Театра Гонзаги, негатив с которого хранится также в Музее архитектуры.

Особое внимание в диссертации В.Я. Либсон уделяет ордерному решению Театра Гонзаги, в котором применён редкий вариант римско-коринфского ордера с каноническими соотношениями элементов, красивыми сочными профилями, но без слишком мелких элементов. «Исключительная цельность архитектоники театра в Архангельском в том, – считает В.Я. Либсон, – что здесь крупный ордер занимает всю высоту сооружения и является основной темой интерьера. Решение это едва ли не единичное в практике театрального строительства, аналогичный приём применён лишь в дворцовых театрах Кваренги».

Завершая раздел диссертации, посвящённый Театру Гонзаги, В.Я. Либсон написал прекрасные слова, которыми хочется завершить и данный обзор: «Посетивший в 1837 году Архангельское

Нестор Кукольник писал: «Театр можно считать важнейшей достопримечательностью Архангельского села». Думается, что значение этого театра значительно перерастает столь скромные масштабы. Это единственное (за исключением театра в Останкине, носящего несколько другой характер – дворца-театра), уцелевшее до наших дней русское театральное сооружение начала XIX века – интереснейший памятник зодчества – уникальный по своему своеобразию в истории архитектоники театрального зодчества».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ ГНИМА. Р I 2890.

² ГНИМА. Р I 2891.

³ ГНИМА. Р I 2892.

⁴ ГНИМА. Фототека, II 162, II 1274.

⁵ *Рогозина М.Г.* Усадебные фотографии И.Н. Александрова начала XX в. (из коллекции Музея архитектуры) // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 6 (22). М., 2000. С. 307–316.

⁶ Мир искусства. 1904. № 4.

⁷ *Харламова А.М., Эрн И.В.* Очерк жизни и творчества Д.П. Сухова // Сухов Дмитрий

Петрович (1867–1958). Выставка рисунков. Каталог. М., 1980. С. 5–16.

⁸ ГНИМА. Арх. 2849/1–4.

⁹ ГНИМА. Арх. 2850/1–5.

¹⁰ Наум Габо и конкурс на Дворец Советов. Москва. 1931–1933. Каталог выставки. Берлин, 1992. С. 319.

¹¹ ГНИМА. Р. V 1781/1–10.

¹² Моспроектвец. 1990. №22 (1542). 8 июня. С. 3.

¹³ ГНИМА. Архив. Фонд В.Я. Либсона. Б/н.

¹⁴ ГНИМА. Фототека, V 28120–28.

В.И. Иванова

У ИСТОКОВ ТЕАТРА КНЯЗЯ Н.Б. ЮСУПОВА

Театральная жизнь России в конце XVIII–начале XIX века была исключительно разнообразной и многоликой. Придворный театр (главный театр страны) и сколок с него – театры дворянские любительские, театры столичные и губернские, городские и усадебные, общественные и профессиональные, театры частные и государственные, народный театр и так называемый «крепостной», или «помещичий», составляли палитру российской театральной культуры того времени.

Крепостные театры в свою очередь подразделялись на два типа: так называемые «театры для себя», территориально замыкавшиеся помещьем владельца, и театры публичной направленности.

«Театр для себя» служил развлечением для своего хозяина, отвечал его художественным вкусам и создавался в рамках узкого домашнего общения, исключительно ради забавы самих господ или для приглашаемых ими гостей.

Второй тип театров составляли, во-первых, немногочисленная группа театров, существовавших на коммерческой основе, которые «...напоминали балаганы бродячих трупп, представлявших спектакли на больших ярмарках в уездных городах, в посадах при монастырях, а также в наместничьих и губернских городах»; и во-вторых, театры, имевшие огромное общественное значение, «...хорошо устроенные, с постоянным и хорошо отделанным театральным зданием, с большим репертуаром, большой труппой, оркестром, балетом, хористами и солистами»¹.

Такой театр являл собою «...мощную профессиональную организацию, преследующую определённую цель и для выполнения этого обладавшую штатом соответствующих людей, движимым, а иногда в лучшем случае недвижимым имуществом, организацию, которая имела не только своего актёра, режиссёра, музыканта, декоратора, машиниста и т.д., но также и своё художественное лицо и своего зрителя... Здесь действовал принцип – игра на неожиданность. Демонстрация помпезности зрелища, его пышности, роскоши и богатства владельца театра – вот сюрпризы, которые ждала публика»².

Это был театр высочайшей художественной направленности. Он служил доминантой любого праздника, устраиваемого в усадьбах богатых помещиков, и если этот праздник давался в честь какого-либо знаменательного события в истории страны или был связан с приёмом высокого гостя, смысл его сводился к прославлению России и правившей в ней монархии, а также и самого виновника торжества.

«Как правило, такие празднества не ограничивались одним жанром представления, и для каждого вида спектакля существовало особое помещение: концертный зал, специальный театр для более сложных постановок, «воздушный театр» с использованием естественной декорации, манеж, где устраивались карусели, и когда в усадьбе организовывалось какое-нибудь торжество, ничего не стоило включить все эти возможности в постановочный план. Обычно это и делалось»³.

По данным на первую половину минувшего столетия в России с конца XVIII до 40-х годов XIX века насчитывалось более 150 помещичьих театров, треть из которых приходилась на усадьбы и 103 театра составляли основу городских зрелищных мероприятий. Из этого числа 53 театра размещались в Москве, 10 – в Подмоскovie, 27 – в Петербурге и лишь 23 – в других городах страны⁴.

Среди многочисленных владельцев крепостных театров как городских, так и усадебных, как в Москве и в Петербурге, так и в губернских городах были представители самых знатных и влиятельных фамилий России: Апраксины, Белосельские-Белозерские, Бибииковы, Волконские, Всеволожские, Гагарины, Гудовичи, Давыдовы, Демидовы, Долгоруковы, Дурасовы, Лобановы-Ростовские, Мамоновы, Нарышкины, Одоевские, Орловы-Чесменские, Потёмкины, Разумовские, Салтыковы, Столыпины, Трубецкие, Шереметевы и др.⁵

В этом обширном перечне лиц, составлявших основу и опору Российского императорского дома, отсутствует имя одного из самых тонких знатоков и ценителей театрального искусства, «Главного директора императорских театров» князя Николая Борисовича Юсупова.

Документальные источники не подтверждают бытующее мнение о том, что уже в первые годы XIX века Юсупов имел свой собственный театр, хотя в работе Т.А. Дынник «Крепостной театр» содержится упоминание о постановке в 1808 году в доме Юсуповых в Петербурге балета Дидло «Зефир и Флора»⁶.

Но кроме представления самого факта постановки спектакля автор не даёт никакой информации об участниках спектакля, конкретном месте и времени его проведения. Скорее всего, такой спектакль мог состояться на одном из вечеров в доме княгини Т.В. Юсуповой, поскольку сам князь, готовясь к длительной поездке за границу,

постоянно находился в Москве, откуда и отбыл в Европу в конце марта 1808 года. Возможно, спектакль был поставлен силами крепостной труппы, сдававшей её владельцем в наём на коммерческой основе.

Однако уже в первые годы XIX века Юсупов имел свой оркестр, состоявший из крепостных музыкантов, выходцев из княжеских вотчин Курской и Украинско-Слободской губерний, обученных грамоте и игре на музыкальных инструментах. К 1812 году число таких оркестрантов составило более 20 человек. Музыканты не отличались глубокими профессиональными навыками, но оркестр в целом пользовался популярностью у московской публики своим «игранием в торжественные дни на Пресненских прудах и в Слободском дворце»⁷.

Лишь в начале осени 1818 года было принято решение о формировании труппы будущего театра Юсуповых. Это произошло спустя 10 месяцев после завершения строительства Театра Гонзаги в Архангельском, единственного своего рода театра в России с постановкой необычного спектакля, где «не было музыки и драматургии, монологов и арий, не было живых актёров»⁸, а весь спектакль состоял только в демонстрации при музыкальном сопровождении перемён трёх декораций Пьетро Гонзаги.

За почти двухсотлетнюю историю своего существования Театр Гонзаги не только стал предметом восторженных отзывов современников и последующих поколений знатоков и любителей русской усадьбы, но и объектом пристального внимания и исследования многих специалистов в области художественной и театральной культуры.

Однако даже при самом глубоком художественном анализе произведений Гонзаги и историко-культурной значимости его театра исследователи так и не пришли к единому мнению относительно природы происхождения «театра декораций» в Архангельском, его предназначения и роли в жизни усадьбы.

Так, например, В.Я. Степанов считал, что «тип и художественное назначение этого театра-здания – для музыкального показа декорационных творений великого итальянского художника-декоратора»⁹. Напротив, Ф.Я. Сыркина была убеждена в том, что основное назначение театра – быть хранилищем уникального наследия художника. «Князь Н.Б. Юсупов, друг и покровитель мастера, специально заказал ему неприкосновенный комплект декораций для своего театра с тем, чтобы сохранить их для будущего»¹⁰.

В ряде изданий по Архангельскому нередко встречается утверждение, «что приглашение Юсупова участвовать в проектировании нового театра и писать декорации Гонзага воспринял как возможность воплотить, наконец, свою мечту... возродить в России...

своеобразный, но хорошо ему знакомый тип спектакля – «спектакль декораций», который в середине и второй половине XVIII века ставился во многих европейских театрах, особенно итальянских»¹¹.

Подчас мнения исследователей приобретали крайне идеологизированный характер. Так, например, В.Я. Степанов утверждал, что «Юсупов, представляя Александру I и прусскому королю Фридриху-Вильгельму III свой «Театр Гонзаги», решил показать им спектакль-зрелище, в котором не было ни намёка на выражение верноподданнических чувств и раболепия, чем вызвал недовольство императора»¹².

Думается, что право на существование имеет и ещё одна версия, на этот раз уже сугубо житейского свойства.

При первом знакомстве с материалами из архива князей Юсуповых (РГАДА. Ф. 1290) обращает на себя внимание тот факт, что на протяжении всего предшествовавшего 1816 года и первых пяти месяцев 1817 года в документах Московской домовой канцелярии князя Н.Б. Юсупова полностью отсутствует какая-либо информация о возможности существования или вынашивания планов строительства театра в Архангельском.

Лишь в мае 1817 года внезапно принимается решение о начале «Театрального строения», которое и было завершено в августе того же года. Ускоренные темпы «строения», чётко прослеживающаяся в документах спонтанность в решении вопросов закупки, доставки и использования строительных материалов, а также в определении сроков начала и окончания строительных работ, обусловили для будущих исследователей серьёзные затруднения в определении авторства проектов театрального сооружения и цели, которую преследовал князь, затеявая это «строение».

Встречается только упоминание о том, что 15 февраля того же года Юсупов, испытывавший сильное недомогание, в письме к астраханскому губернатору Андреевскому сообщал о том, что, несмотря на нездоровье, на будущей неделе едет в Петербург. «Государь будет в Москву в сентябре, и я всё приготавливаю к Его приезду»¹³. Возвращение Юсупова в Москву состоялось 21 марта, а два месяца спустя на свет появился «Договор» Московской домовой канцелярии князя с владимирским крестьянином Осипом Ивановым на постройку «...из собственной тамошней Економии материала по учинённому Г-ном Архитектором (С.П. Мельниковым – *В.И.*) плану и фасаду для Театра Деревянный Корпус».

Театр было решено строить вдали от Большого дома, в западной части парка, на месте старого манежа. Сроки строительства – май–август; окончательное завершение работ – декабрь 1817 года.

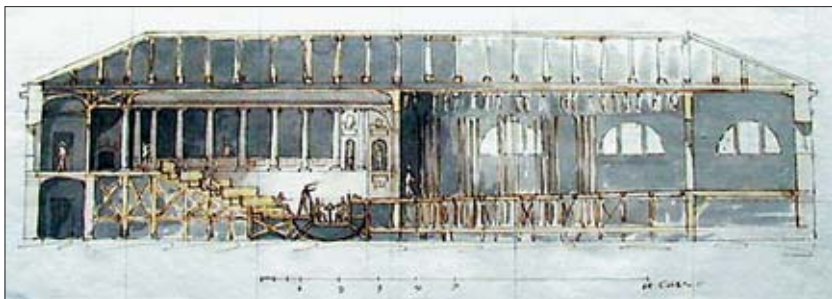


1. Театр Гонзага. Фотография И.Н. Александрова. 1904 г.

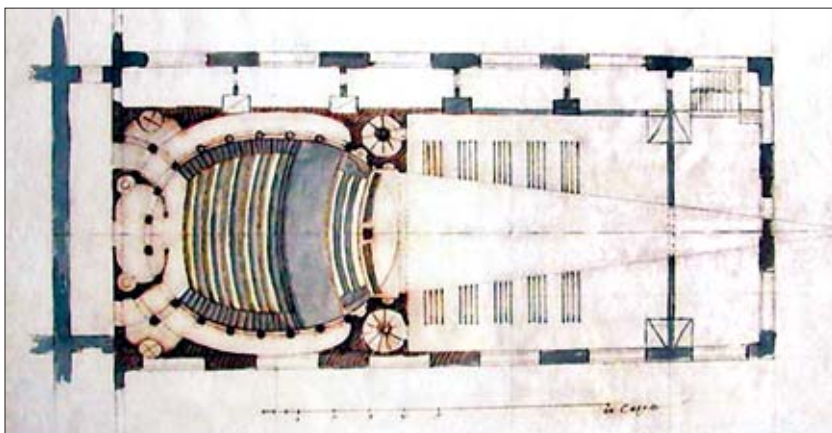


2. Театр Гонзага. 2010 г.

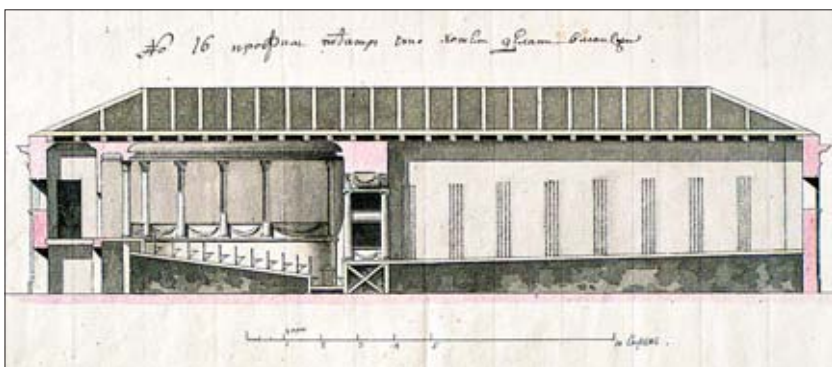
Иллюстрации 3–5 к статье Л.Ю. Савинской
 «Театр Пьетро ди Готтардо Гонзага в Архангельском (замысел — воплощение — история)»



3. Неизвестный архитектор. Проект театра в Архангельском (разрез). ГМУА.



4. П.Г. Гонзага. Проект театра в Архангельском (план). ГМУА.



5. П.Г. Гонзага. Проект театра в Архангельском (разрез). ГМУА.

Иллюстрации 6–7 к статье М.Д. Краснобаевой «Государственный музей-усадьба «Архангельское» и ассоциация исторических театров «Perspectiv»

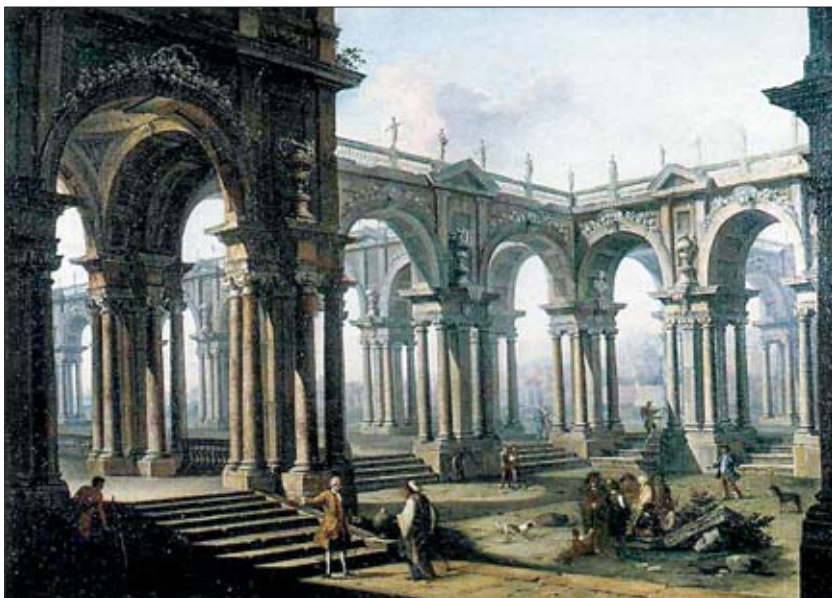


6. Театр Гонзаги. 2010 г.



7. Машинерия на сцене театра Гонзаги в процессе реставрации (восточная галерея)

Иллюстрации 8–15 к статье Н.Ю. Чаминой «Пьетро Гонзага и Италия»



8. Антонио Визентини. Каприччо с руинами. Болонья. Частное собрание. Ок. 1740 г.



9. М. Риччи. 1720–30-е гг. Речной пейзаж. Национальная галерея. Вашингтон



10. Пьетро Гонзага. Пейзаж. Венеция. Чини.



11. Фабрицио Галлиари. Пейзаж с руинами. 1772 г. Милан. Брера

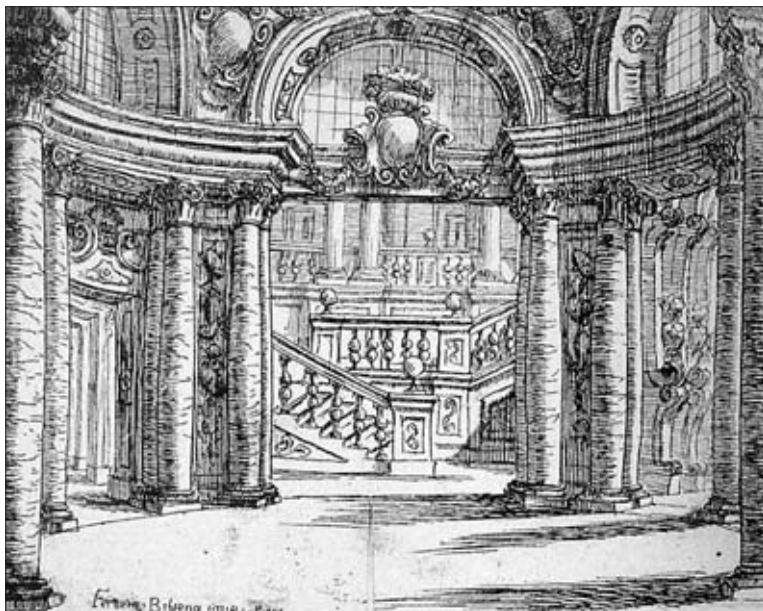


12. П. Гонзага. Темница. Рисунок.

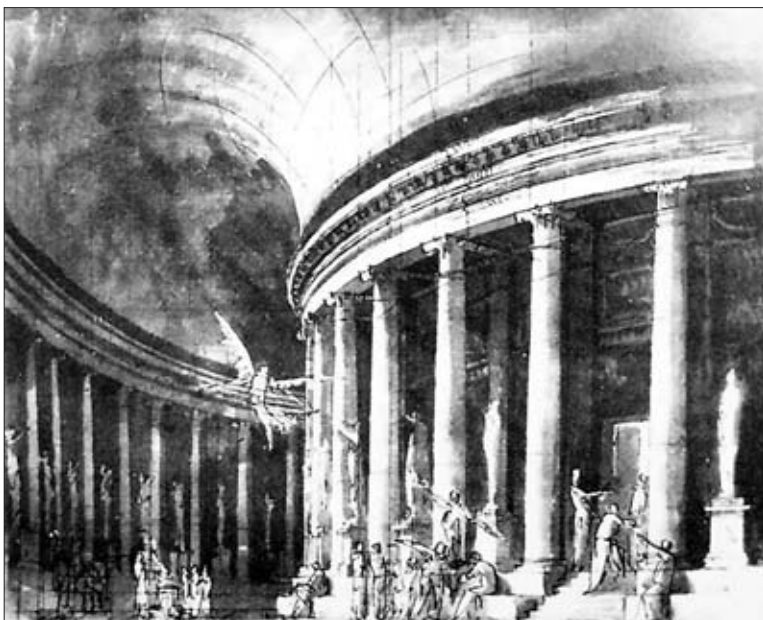


L'arresto usarsi con Antenna pel soplaro de mastiloro Sotivi de bura le Scale, che conducono al piano e se si vedono pure all' interno altre cose come carcere.

13. Пиранези. Темница. Гравюра. 1743 г.



14. Ф. Бибиена. Эскиз декорации. 1710-е гг. Болонья. Музей музыки.



15. Рисунок для занавеса «Ла Фениче». Санкт-Петербург. Гос. Эрмитаж.

Иллюстрации 16—17 к статье Т.А. Дудиной «Московские архитекторы и Театр Гонзага»



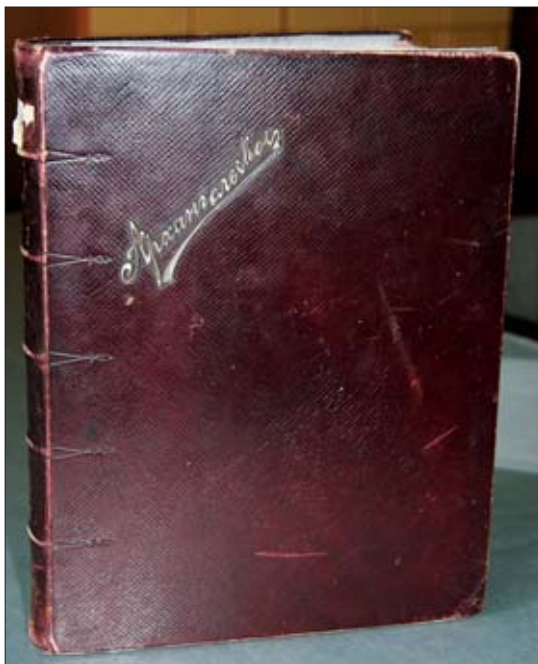
16. Д.П. Сухов. Эскиз декорации для театра Гонзага. 1931 г. ГНИМА.



17. Д.П. Сухов. Эскиз конверта для приглашения на спектакли в театр Гонзага. 1931 г. ГНИМА.



18. Общий вид переплётов
«Труды Василия Лёвшина».
ГМУА.
(К статье Н.И. Дозоровой
«Н.Б. Юсупов и его
коллекция театральная
литературы
в Архангельском»).



19. Гостевая книга.
ГМУА.
(К публикации
О.В. Мачугиной
«Гостевая книга князей
Юсуповых в Архангельском.
Записи 1884–1891 годов»).

К строительству театрального здания были привлечены около 100 человек. Под особым контролем проводились работы, связанные с оформлением помещений театра (вестибюль, зрительный зал, сцена, театральные уборные и подсобные комнаты), а также наружных и внутренних лестничных маршей.

За три дня до наступления нового 1818 года «Театральный механик» и «Театральный вольный столяр» установили в театре 2 декорации¹⁴. Все работы производились круглосуточно без выходных и праздничных дней.

В поисках истины невольно приходишь к осознанию того факта, что принятое в 1817 году решение о строительстве театра явилось мерой вынужденной, связанной с ожиданием посещения усадьбы императором Александром I и сопровождавшими его лицами. Оно могло быть продиктовано необходимостью соблюдения всех исторически сложившихся при Российском императорском дворе норм и традиций, связанных с церемониалом приёма Государя и проведением праздничных торжеств со всеми необходимыми для этого случая атрибутами (торжественная встреча гостей, прогулка по парку верхом или в экипаже, обед или званый ужин в зависимости от времени суток, бал, театральное представление, увеселительные «затеи» в парке, «иллюминация» и вечерний фейерверк во время праздничного веселья), что собственно и имело место быть впервые в Архангельском 8 июня 1818 года, в день пребывания в усадьбе российского императора Александра I и прусского короля Фридриха-Вильгельма III с наследным прусским принцем, а также всех членов Российского императорского дома.

Театр в Архангельском возводили в спешном порядке, в обстановке суеты и излишней нервозности, при затянувшейся неразберихе со старыми и новыми рисунками и чертежами, отстранением крепостного архитектора В.Я. Стрижакова от руководства работами непосредственно по театру и, наконец, сдача самого объекта произошла с многочисленными недоработками.

Торопясь строить, экономили на материалах: для покрытия здания театра использовали старое, снятое с крыши Большого дома листовое железо, пол настилали из простых досок, места для сидения делали из сбитых еловых досок, которые затем обтягивали сукном, изготовленным на одной из суконных фабрик Юсупова.

Может быть, в силу сложившихся обстоятельств, при ограниченных на тот момент финансовых возможностях и за неимением собственного театра крепостных актёров, князь Николай Борисович решил создать в Архангельском театр, строительство которого заняло бы

не слишком много времени и на сцене которого можно было бы поставить спектакль качественно новой направленности и иного свойства, доселе неизвестный на театральных подмостках Москвы.

Однако для присутствовавших на празднике гостей подобное представление стало полной неожиданностью, и было встречено более чем прохладно. Тем не менее, эта история имела далеко идущие последствия, и, к счастью, позитивного свойства.

Три месяца спустя Юсупов приступает к организации своего крепостного театра уже по традиционной театральной схеме: в основе спектакля – словесный текст, актёр как главное действующее лицо, режиссёр, художник, музыкант как неперенные участники спектакля.

Начинать надо было с формирования труппы и профессиональной подготовки актёров. Затевая подобное дело, князь не мог не отдавать себе отчёт в том, что залогом успеха будущего театра являются «предварительная школа, учёба... без чего немислимо было бы само существование крепостного театра», время, усилия, желание и огромные финансовые вложения¹⁵.

К 1-му октября 1818 года завершилось формирование хоровой капеллы, в состав которой первоначально вошли 14 отобранных крестьянских девочек, присланных в Московский дом для обучения пению и музыке. Руководителем капеллы был назначен регент Василий Григорович; музыкальную грамоту и обучение навыкам игры на клавинодах преподавали итальянец Доминичи и капельмейстер Шиндлер.

В конце ноября того же года под руководством приглашённого танцмейстера Г-на Соломони была сформирована и первая балетная группа, которая уже к середине 1819 года подготовила три балетных спектакля. В следующем году в театре состоялась премьера музыкальной комедии «Фединька и Лука»¹⁶.

Помимо занятий в музыкальном и танцевальном классах девочкам преподавали «грамоту» (чтение и письмо на родном языке), обучали итальянскому языку, знакомили с либретто опер и балетов, которые шли на сценах московских театров, вывозили на просмотр театральных спектаклей.

Для всех учениц была введена единая форма – платья, сшитые из «дикой» (серой) нанки и белой миткали. Приглашённая женщина, исполнявшая обязанности надзирательницы, строго следила за их поведением, занятиями, соблюдением норм гигиены и питанием.

По строгому распоряжению князя, в рацион будущих актрис были включены высококалорийные продукты: говядина, телятина, баранина, молоко, яйца, сахар, масло коровье, масло постное, рыба

солёная и свежая, грибы, картофель, зелень, лук, морковь, капуста (белокочанная, кислая), огурцы, репа, лапша, пироги, калачи (последние очень редко).

В 1819 году число обучающихся достигло 19 человек; теперь среди них были и юноши. Судя по количеству и наименованиям костюмов, которые приобретались для будущего театра, его репертуар предполагался быть довольно разнообразным. Тогда же впервые упоминаются имена крепостных балерин Авдотьи и Елизаветы Курочкиных и «певчего Ефима»¹⁷.

Уже в конце 1818–начале 1819 года театральные гардероб пополняется огромным количеством костюмов («греческие и гишпанские платья», «балетные платья Волшебницы», «балетное савойярское платье», немецкое платье, платья для пастухов и пастушек, театральные атласные платья и пр.). Чаще всего для изготовления костюмов использовали кисею, брокателъ, атлас, батист, перкаль, коленкор, дымку, петинет, тафту, шёлк и бархат, а также специальную ткань (свыше 120 аршин), расшитую вручную шёлковыми нитями мастерицами купавинской и ракирянской фабрик.

К костюмам и платьям заказываются и покупаются в большом количестве разного вида башмаки, корсеты, пояса, головные уборы, кушаки, парики, перья, украшения, бахрама, кисти, блёстки апплике, блёстки серебряные, мишура, гирлянды, позументы, вышивка, ленты разной ширины всех цветов, шнуры, тесёмки и т. д.¹⁸.

27-го февраля 1819 года был заключён договор с московским купцом Фёдором Михайловичем Ласиным о строительстве при княжеском доме в Москве (Яузская часть, первый квартал под № 83 в приходе церкви Харитония Исповедника в Огородной слободе) трёхэтажной «деревянной на каменном фундаменте пристройки для театра по утверждённому Его Сиятельством плану и фасаду. Подрядчик обязался «сделать пол как следует для театра с его отлогостями, оркестром и под оным пустоту, наместить пол против бельэтажа в галерее и под оную в верхней галерее клееной; поставить в полуциркуле колонны для утверждения верхней галереи. В задней стене позади сцены на обеих сторонах сделать два чуланчика или комнатки. Также устроить ход со двора в показанном от Г<осподина> Архитектора месте с покойною лестницею, также и с переднего крыльца. В одном углу в полуциркуле у амфитеатра сделать полуциркульную лесенку как вниз в креслы или партер, так и в верхнюю галерею, равно поместить маленькую лесенку под сцену. В самой сцене, где быть занавесу, сделать пролёты, обшив оной с лица, задней стороны и боков тёмсом как на рисунке изображено.

Работу сию начать со дня заключения сего договора, для чего поставить достаточное число работников, хорошо знающих всю вышеписанную работу, и кончить оную совершенною отделкою сходственной с планом и фасадом. Материал, какой на то строение потребен, употреблять самый прочный и лучший, особливо лесной, гнилого же и сырого отнюдь нисколько не употреблять; кирпич лучшей доброты и известь»¹⁹. Для покрытия нового строения использовали лучшее по всем стандартам покупное листовое железо.

Так было положено начало домашнему театру князя Н.Б. Юсупова. Скорее всего, его возникновение явилось следствием глубокого, возможно, болезненного, но честного переосмысления событий не очень удавшегося праздника в Архангельском 8 июня 1818 года.

К 1824 году театр «У Харитонья в Огородниках» был уже хорошо известен московским театрам.

Спустя много лет известный в России писатель Александр Петрович Милюков так опишет свои первые детские впечатления от посещения театра Юсупова в 1825 году:

«Дом Юсупова поразила меня своим богатством и роскошью и оставил во мне глубокое впечатление... Чем-то сказочным показалась мне эта обширная зала, освещённая люстрой и множеством кенкетов, окаймлённая тройным поясом лож, уставленная рядами кресел и замкнутая каким-то ландшафтом, в котором я ещё не подозревал занавеса. В среднем поясе прямо, против этой живописной стены, выделялась большая ложа, драпированная зелёным бархатом, над которой возвышался щит с княжеским гербом. Скоро ложи наполнились роскошно одетыми женщинами, а ряды кресел исчезли под сплошной массой мундиров и фраков. Княжеская ложа была ещё пуста. В зале носился глухой сдержанный гул. Но вдруг всё замолкло; мужчины встали и обратились к зелёной ложе: в ней показался князь. Это был невысокий седой старик во фраке со звездой. С ним вошло несколько мужчин и дам, из которых одна, как мне сказали, была танцовщица, управляющая княжеским балетом. Только что князь сел со своими гостями, загремел оркестр и вскоре поднялся занавес. Давали балет «Зефир и Флора». Я в первый раз увидел театральную сцену и на ней посреди зелени и цветов толпу порхающих женщин в каких-то воздушных нарядах. Я не знал ещё тогда, что весь персонал труппы – и музыканты в оркестре, и танцоры, и танцовщицы были крепостные люди князя... сотни зрителей любовались танцами и дружно хлопали при появлении Флоры. Когда упал занавес, артистку позвали в княжескую ложу, где она выслушала что-то от своего властителя и поцеловала ему руку»²⁰.

Становление крепостного театра Юсупова происходило в иных, совершенно новых для российской театральной действительности исторических условиях, когда к 1820 году значительная часть некогда мощных крепостных театров прекратила своё существование по причине смерти или разорения их владельцев. Другая часть театров перешла на сугубо денежные отношения как с частными и государственными театрами, так и с самой казной.

В такой ситуации затевать подобное дорогостоящее предприятие при крайне запутанных на тот момент финансовых делах князя было довольно рискованно. Но Юсупов приложил все усилия к тому, чтобы вновь созданный им театр занял достойное место среди известных театров Москвы.

Пока что мы не располагаем сведениями о том, как долго существовал домашний театр князя Юсупова. Известно лишь, что ещё в 1828–1829 годах на его сцене продолжали ставить спектакли. Скорее всего, в 1831 году после кончины старого князя театр повторил печальную, но неизбежную участь всех крепостных театров России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сахновский В.Г. Крепостной усадебный театр. Л., 1924. С. 5.

² Дынник Т.А. Крепостной театр. М.–Л., 1933. С. 81.

³ Там же. С. 32–37.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 31.

⁶ Там же. С. 270–271.

⁷ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ч. 2. Ед.хр. 2260. Л. 61, 72.

⁸ Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831). Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974. С. 52.

⁹ РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 2. Ед.хр. 1. Л. 35.

¹⁰ Сыркина Ф.Я. Указ. соч. С. 8.

¹¹ Глозман И.М., Рапопорт В.Л., Семёнова И.Г., Тудман Л.В., Унанянц Н.Т. Кусково. Останкино. Архангельское. М., 1976. С. 196–197.

¹² РГАЛИ. Ф. 872. Оп. 2. Ед.хр. 1. Л. 32.

¹³ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 2. Ч. 1. Ед.хр. 126. Л. 11.

¹⁴ Там же. Оп. 3. Ч. 2. Ед.хр. 2316. Л. 41.

¹⁵ Дынник Т.А. Указ. соч. С. 85.

¹⁶ Там же. С. 298–299.

¹⁷ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ч. 1. Ед.хр. 330. Л. 2, 4, 9, 10, 12, 20 об., 63 об., 65, 68 об., 69, 70 об., 73, 78.

¹⁸ Там же. Л. 10, 12, 13, 18 об., 19, 20 об., 36, 36 об., 42, 43 об., 46, 49, 49 об., 52 об., 53, 54 об., 58 об., 59 об., 60 об., 64 об., 65 об., 66, 68 об., 69, 72 об., 73, 73 об., 74, 74 об., 76, 78.

¹⁹ Там же. Оп. 3. Ч. 1. Ед.хр. 337. Л. 3, 3 об.

²⁰ Миллюков А.П. Доброе старое время (Очерки былого). СПб., 1872. С. 92–95.

М.Д. Краснобаева

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-УСАДЬБА «АРХАНГЕЛЬСКОЕ» И АССОЦИАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ «PERSPECTIV»

Ассоциация исторических театров Европы «Перспектив» (Association of Historic Theatres in Europe «Perspectiv»)¹, некоммерческая, общественная организация была создана в октябре 2003 года. Основной своей задачей основатели «Perspectiv» считают объединение всех существующих исторических театров, выдающихся памятников европейского культурного наследия, а также участие в их сохранении, защите и восстановлении. В статье мы попытаемся дать некоторое представление о деятельности Ассоциации и о результатах сотрудничества музея-усадьбы «Архангельское» с этой организацией.

Членами «Perspectiv» могут стать, прежде всего, исторические театры (бывшие частные и общественные, театры-музеи и действующие городские) и частные лица, занимающиеся изучением европейской театральной культуры или организацией спектаклей и концертов на сценах старинных театров.

Каждые два года члены Ассоциации собираются на Конгресс. Место для его проведения выбирается исходя из желания и возможностей представителей тех театров или стран, которые готовы взять на себя организационные вопросы по его устройству. Все расходы, связанные с поездкой на Конгресс, оплачиваются самими членами «Perspectiv». На Конгрессе обсуждается отчёт о проделанной работе, бюджет организации (он складывается из членских взносов и пожертвований), знакомятся с новыми членами, выбирается Правление. Здесь же происходит обмен новостями, связанными с деятельностью и проблемами исторических театров, читаются лекции по истории старинных театров, затрагиваются вопросы реставрации и реконструкции. Если члены Ассоциации не имеют возможности присутствовать на Конгрессе, то впоследствии они получают подробный письменный отчёт по электронной почте.

Почетным Президентом «Perspectiv» является Ханс-Дитрих Геншер (Hans-Dietrich Genscher), бывший министр иностранных дел Германии. Возглавляет Ассоциацию Президент, избираемый её членами на Конгрессе каждые два года. С момента создания «Perspectiv» этот пост бессменно занимал директор театра в Бад Лаухштедте, Германия, Берн Хеймуэле (Bern Heimuehle)².

Основная организационная работа между Конгрессами выполняется двумя вице-президентами и членами Правления, состоящего из представителей различных европейских стран. Они координируют взаимоотношения между историческими театрами, являющихся членами «Perspectiv». Один из вице-президентов – Марилена Фрати (Marilena Frati), представитель *Театра Виллы Альдрованди-Мадзакорати (Teatro di Villa Aldrovandi Mazzacorati)*, Болонья, поддерживает связи с театрами Италии, Мальты, Словении, Греции, Боснии и Герцоговины, Сербии, Черногории. Второй вице-президент – мэром города Ё (Eu), Франция, Франсуа Гуэ (François Gouet), объединяет театры Франции, Бельгии, Испании и Португалии.

Другие европейские страны поделены между членами Правления. Иржи Блага (Jirí Bláha) из Чешского Крумлова, Чешская Республика, поддерживает отношения с Россией, Белоруссией, Украиной. Профессор Петер Перина (Peter Perina), театр в Чешском Крумлове, занимается такими странами как Чешская Республика, Словакия, Венгрия, Польша, Болгария, Румыния, Молдавия, Грузия, Армения. Профессор Ханс-Иоахим Шолдерер (Hans-Joachim Scholderer), театр в Людвигсбурге, Германия, объединяет Южную Германию, Австрию, Швейцарию, Грецию, Македонию, Албанию, Кипр.

Важную роль в организационной работе «Perspectiv» играет Генеральный секретарь Карстен Юнг (Carsten Jung), Германия, который поддерживает связи с театрами Германии, Нидерландов, Люксембурга, Эстонии, Латвии, Литвы.

Должность казначея в Ассоциации занимает Пер Форсстром (Per Forsstrom), Королевский театр в Дроттнингхольме, Стокгольм, Швеция, отвечающий за связи со Швецией, Норвегией, Финляндией, Данией, Исландией, Великобританией, Ирландией. «Perspectiv» заинтересована в сотрудничестве всех сохранившихся исторических театров как на территории Объединенной Европы, так и не входящих в ее состав стран.

Ассоциация объединяет театры, основанные в период с XVI до конца XIX века, но главное – здания и интерьеры которых сохранили свой оригинальный облик, в большей или меньшей степени, имеющие коллекции старинных декораций, театральных костюмов, нот и т.д.

Музей-усадьба «Архангельское» вступил в Ассоциацию в 2005 году не случайно. В процессе подготовки проекта реставрации сцены Театра Гонзаги научно-методическому совету музея предстояло принять важное решение: использовать ли сохранившуюся машинерию для так называемых спектаклей декораций, которыми прославился театр в Архангельском, или только отдельные её детали, как поступили наши предшественники. Сегодня трудно поверить, что уникальной театральной машинерии в Архангельском исследователи никогда не уделяли внимания ни в публикациях, ни во время подготовки реставрационных работ 1960-х годов. Более того, высказывалось мнение, что машинерия в театре не сохранилась, хотя на галереях сцены до сих пор можно видеть значительных размеров деревянные валы и многочисленные барабаны³. В 1969 году во время спектакля, состоявшего из показа сменяющих друг друга четырех комплектов декораций П.Гонзаги, устроенного после завершения реставрации театра, детали машинерии почти не были задействованы⁴.

Вступив в «Perspectiv», музей получил возможность регулярно встречаться с европейскими специалистами, имеющими многолетний практический опыт изучения сценического оборудования и современного использования машинерии в исторических театрах. О существовании такого опыта свидетельствовали, в том числе и материалы книги «Faszination der Bühne» («Очарование сцены»), перевод которой появился в России в 2004 году⁵.

В настоящее время список членов «Perspectiv» составляют 34 исторических театра из 11 стран: Италии, Франции, Германии, Чехии, Хорватии, Мальты, Великобритании, Швеции, Дании, Норвегии и России. Многие из них не музеефицированы, а являются действующими городскими театрами. Наиболее активными членами Ассоциации можно назвать Германию (представлена 13 театрами) и Швецию (6 театров).

Благодаря собирательской деятельности Ассоциации, появились различного рода списки исторических театральных зданий Европы, и не только, дающие не только представления о том, насколько был обширен и разнообразен ещё недавно мир старинных театров. Они опубликованы на официальном сайте «Perspectiv».

В одном из них перечислены более ста названий преимущественно европейских театров, каждое описание сопровождается видами фасада и зрительного зала, сохранившихся в основном на старинных открытках и фотографиях. Большинство из них – городские и общественные постройки, возведенные в 1580–1815 годах, но встречаются и так называемые «зелёные» театры. Отметим, что целый ряд театральных зданий, имеющих раннюю дату основания, были перестро-

ены или воссозданы заново по старым проектам, как правило, во второй половине XIX века. Так, городской театр Аугсбурга (*Stadttheater*), Германия, основанный в 1776 году, впоследствии реконструирован в 1877-м. В Мадриде *Teatro del Principe* (1745), пострадавший от пожара в 1802 году, вновь построен в 1849, вторично сгорел в 1975 году. В Хваре (Hvar), Хорватия, театральный зал первого общедоступного театра Европы был устроен в здании Арсенала в 1612 году. Декоративное оформление зрительного зала неоднократно менялось на протяжении XIX века. В настоящее время сохраняется необарочное убранство 1900-х годов (является членом «Perspectiv»). И такие примеры могут быть продолжены.

В этот же перечень исторических театральных зданий включены театры Соединенных Штатов Америки. Один из театральных залов Нью-Йорка был создан по европейскому образцу в 1798 году (*Park Theatre*), уничтожен пожаром в 1848⁶. Необычно сложилась судьба театра в Сарасоте (*Asolo State Theatre*), США. Построенный в 1798 году в Асоло, недалеко от Венеции, Италия, спустя время он превратился в кинотеатр, затем стал складом, а в 1949 году театр перевезли в Сарасоту. Возможно, в ближайшем будущем в США появится еще один барочный театр, но станет он историческим, спустя сто лет. Его планирует построить Constellation Center, Кэмбридж, США, член «Перспектив», с просветительской целью, не копируя сохранившиеся образцы. Россию в этом списке представляют два театра: Эрмитажный – в Петербурге и в Калининграде (не сохранился).

Особо выделены в списке театры с подлинными интерьерами, сохранившимися в большей или меньшей степени. Их оказалось немало – 63 театра, признаемся, факт для нас неожиданный. К их числу относится один из театров, о котором писал П. Гонзага: «Самый красивый из зрительных залов, если и не самый выгодный, это, бесспорно, зал театра в Бордо⁷. Он достаточно хорошо приспособлен для спектаклей слуховых и концертов, но весьма мало пригоден для зрительных... Архитектор создал здесь прекрасное произведение архитектуры, но это не лучший театр». И тут же поясняет: «... в колоннах между ложами не следует пользоваться таким архитектурным ордером, который слишком господствует... грандиозность зала, украшенного таким образом... вступала бы в борьбу с впечатлением от спектакля, исполняемого на сцене, – которое всегда обязано господствовать⁸». Напомним, свои замечания он закончил писать в 1817 году, работая в это же время над проектом театра для князя Н.Б. Юсупова. Вероятно, учитывая «недочеты», допущенные, по его мнению,



Зрительный зал Большого театра, г. Бордо

архитектором В. Луи, он использовал в камерном зале театра в Архангельском большой ордер, но с полуколоннами, разместив между ними ложи в двух ярусах. Критически отзывался Гонзага и о планировке зрительных залов в театрах Неаполя, Милана, Болоньи⁹, которые сегодня включены в список исторических театров Европы, называя их форму «неправильными фигурами». К сожалению, мы никогда не узнаем, разделяли ли его мнение об итальянских театрах зрители-современники, в частности – князь Н.Б. Юсупов. Сопровождая великого князя

Павла Петровича с супругой, великой княгиней Марией Фёдоровной, путешествовавших по Европе под псевдонимом графов Северных, он бывал в этих городах, и, возможно, посещал театры, интерьеры которых полностью не сохранились до наших дней в своём оригинальном виде. В бывшей библиотеке Н.Б. Юсупова до сих пор хранится увраж с планами и разрезами миланского театра Ла Скала, изданный Д. Пьермарини в 1789 году¹⁰.

В этом же списке можно обнаружить целый ряд примеров бывших частных театров, ставших впоследствии музеями или концертными площадками для проведения музыкальных фестивалей. Один из них – театр на вилле Альдрованди Мадзокорати (*Teatro di Villa Aldrovandi Mazzacorati*), названный по имени его владельца сенатора Д.Ф. Альдрованди, сохраняет уникальное подлинное декоративное убранство (1763): консоли в виде крупных фигур тритонов, поддерживающие основания каждого яруса, многочисленные декоративные росписи, в том числе, необычные для театральных залов –

пейзажи. Отсутствие традиционных рядов лож-ячеек зрительно увеличивает пространство небольшого зрительного зала, рассчитанного на 80 мест. Центральная часть зала обозначена двумя колоннами-кариатидами в каждом из двух ярусов. Театр открыт для посещения организованных групп только один день в неделю.

Другой пример частного театра на Вилле д'Эсте построен для принцессы Уэльской Каролины Брюнsvик (Brunswick) в 1816 году. Судя по сохранившемуся старому рисунку, камерный зал состоял из партера и возвышающейся над ним колоннадой большого ордера на высоком подиуме, где, вероятно, могли находиться места для зрителей. В общих чертах он напоминает театральный зал в Останкине, над его колоннами также устроены арочные проемы райка или «парадиза», как называли их в России.

Наибольшее количество частных театров, по списку, сохранилось в Германии. Камерный театр в Ханану (*Comoedienhaus Wilhelmsbad*), принадлежавший принцу Вильгельму фон Гессен-Кассельскому (будущему императору Вильгельму I), основан в 1781 году, закрыт через четыре года, в связи с отъездом его владельца в Кассель. Изредка использовался в середине XIX века, с 1945 года в здании устроен склад. После реставрации 1968 года используется для проведения летних музыкальных фестивалей. В зрительном зале с очень скромным декоративным убранством на двух ярусах



Вилла д'Эсте. Зрительный зал театра

и в партере размещалось 195 зрителей. Театр в Шветцингене (*Rokokotheater*) построен в 1752 году для курфюрста Карла Теодора Пфальцского. Спустя десять лет сцена театра была реконструирована: её глубину значительно увеличили и в качестве декорации использовали, в частности, естественный пейзаж, открывавшийся через заднюю дверь сцены (такая же «декорация» существовала в Байройте). С 1778 года, после отъезда курфюрста в Мюнхен, спектакли устраивались редко. С конца XIX века театр приспособлен под склад. С 1930-х годов здесь устраивают музыкальные фестивали.

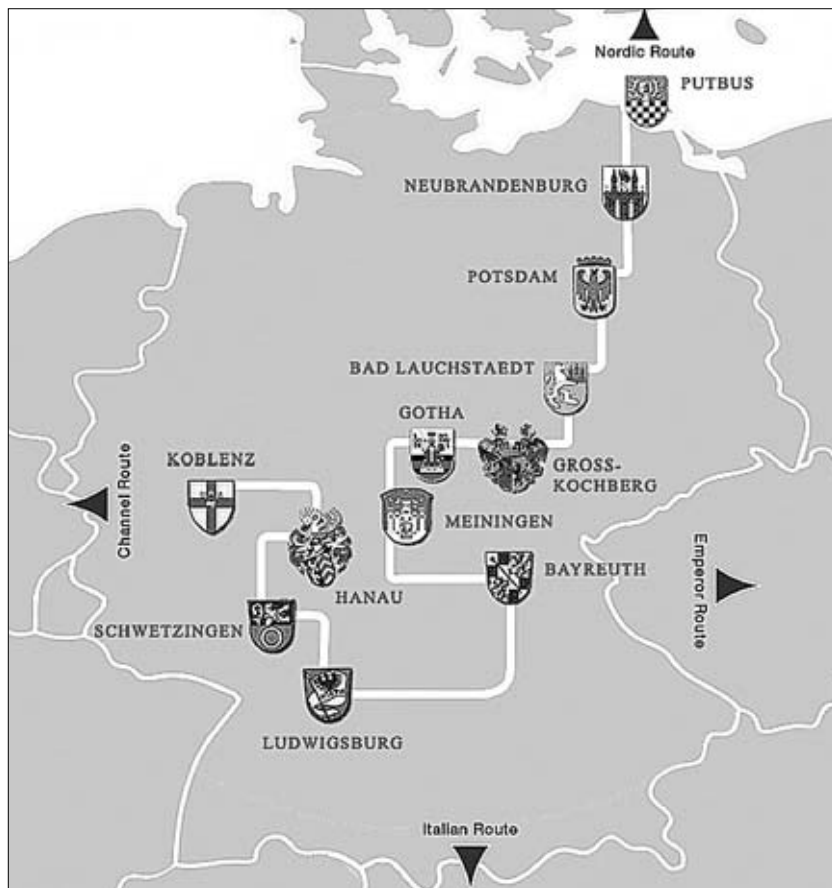
Один из замечательных примеров частного театра во Франции – в Валансэ (*Valençay*). Театр 1810 года появился в старом замке, основанном в 1540 году, можно сказать, случайно. В то время его новым владельцем стал Шарль Морис Талейран. По распоряжению Наполеона Бонапарта здесь находились в принудительной ссылке испанский принц Фердинанд со своей семьёй. Для развлечения пленников оборудовали театр в одном из подсобных помещений замка (на 150 мест). Он мало похож на традиционные театральные залы: вместо лож на задней стороне зала сооружен балкон. Главное его украшение – изящные декоративные золотисто-коричневые росписи на светлом фоне. В настоящее время театр не используется по своему прямому назначению. К сожалению, в кратких описаниях упомянутых театров не встречаются сведения о сохранности сценической машинерии.

Многие исторические театральные здания не сохранились до наших дней, они погибли в пожарах или во время Второй мировой войны.

Другой список, опубликованный «*Perspectiv*» составляют сохранившиеся исторические театры Центральной Европы, а также Мальты, Великобритании, Скандинавского полуострова и России. Его составляют 62 театра, основанные в 1500-е–1800-е годы. Например, в Германии насчитывается 18 исторических театральных зданий, в Швеции – 6 театров, во Франции – 5, но, по нашим сведениям, пропущены исторические театры, расположенные в старинных замках Дижона и Фонтенбло (*Château de Digoine*, 1840; *Château de Fontainebleau*, 1857) и другие. Пять старинных театров находятся в Испании, столько же в Великобритании. По списку в Чешской Республике значатся пять исторических театров, но по опубликованным П. Славкой сведениям – 7, среди которых самые известные – в Чешском Крумлове и Литомышле.

И, наконец, в отдельный список выделены 34 театра – членов «*Perspectiv*».

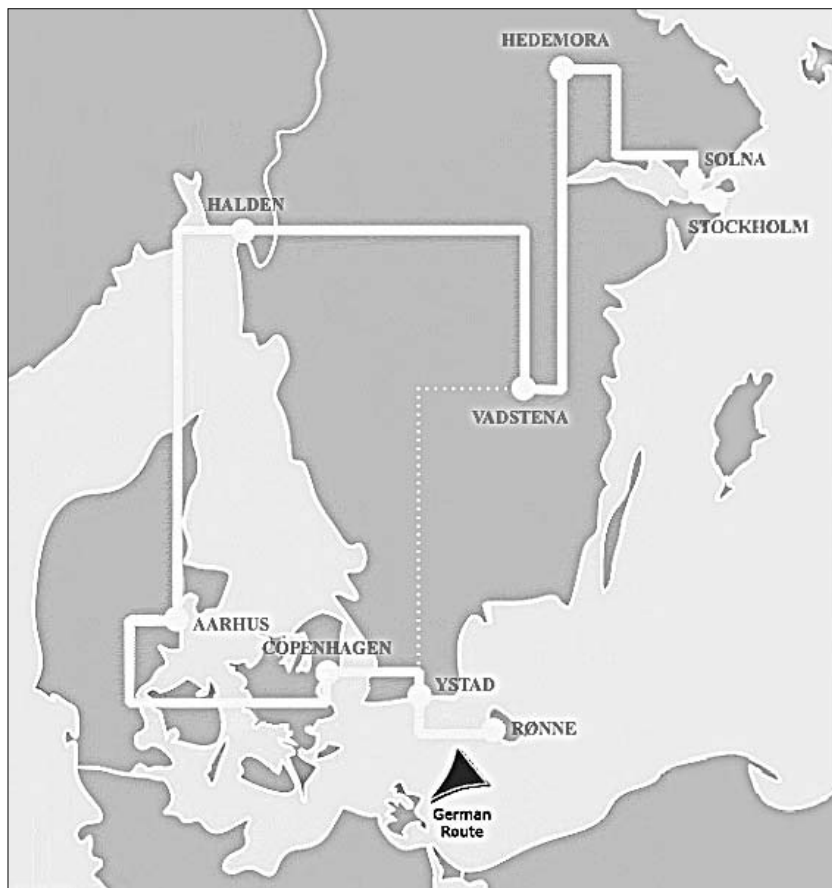
В настоящее время Ассоциация предлагает воспользоваться результатами своей деятельности не только узкому кругу специали-



Немецкий маршрут

тов, занимающихся старинными театрами. Специальные туристические маршруты знакомят с историческими театрами европейских стран. В отдельных случаях предусмотрены посещения спектаклей в замках или королевских дворцах. Первыми были составлены два маршрута: Немецкий (The German Route) – по Германии и Северный (The Nordic Route) – по Швеции, Дании, Норвегии¹¹.

Немецкий маршрут включает 12 театров, познакомиться с которыми можно, проехав с севера на юг или в обратном порядке, по городам: Путбус (Putbus, дата основания театра – 1821 год), Нойбранденбург (Neubradenburg, 1797), Подсдам (Potsdam, 1769), Бад Лаухштедт (Bad Lauchstädt, 1802), Гросскохберг (Grosskochberg, 1802), Гота (Gotha, 1681/1775), Мейнинген (Meiningen, 1866), Байройт (Bayreuth,



Северный маршрут

1748), Людвигсбург (Ludwigsburg, 1758), Шветцинген (Schwetzingen, 1752), Ханану (Hanau, 1781), Кобленц (Koblenz, 1787). Большая часть театров – бывшие частные, в том числе и королевские.

Совершив путешествие по Северному маршруту, можно увидеть исторические театры Швеции (5 театров), Норвегии (1) и Дании (3). Они расположены в городах: Стокгольм (Stockholm, 1766), Сольна (Solna, 1753), Хедемора (Hedemora, 1829), Вадстена (Vadstena, 1825), Истад (Ystad, 1894), Хальден (Halden, 1838), Аархус (Aarhus, 1817), Копенгаген (Copenhagen, 1767), Рённе (Rønne, 1823). В Северном маршруте преобладают общественные театры.

В опубликованных на сайте Ассоциации путеводителей по маршрутам содержатся краткие сведения о каждом театре. В отдельных

случаях представлены виды театральных зданий, иногда – зрительных залов.

К сожалению, сегодня невозможно совершить путешествие по этим маршрутам, купив единый билет на посещение всех театров. Сделав свой выбор, необходимо заранее заказать входные билеты, особенно, в тех случаях, когда театральное здание не является музеем. Надо иметь в виду, что существующие маршруты предлагают далеко не полный список исторических театров в отдельно взятой стране. Но, несомненно, в них включены выдающиеся образцы старинных театров, многие из которых музеефицированы.

Став членом «Perspectiv», музей-усадьба «Архангельское» получил возможность приобрести собственный практический опыт изучения и использования старинных театров Европы, позволивший оценить по достоинству сохранившееся сценическое оборудование Театра Гонзаги. В первую очередь, нас интересовали барочные театры, не подвергавшиеся существенным перестройкам и реконструкциям, лишившись своих прежних владельцев, но особенно те, в которых сохранилась действующая машинерия, и, что важно, имелся опыт её реставрации или реконструкции. В основном благодаря поездкам, организованных Ассоциацией во время проведения Конгрессов, мы познакомились с отдельными королевскими или принадлежавшими европейской знати театрами Франции, Германии, Чехии. Пользуясь случаем, считаем необходимым поделиться отдельными наблюдениями, касающимися в основном технического оснащения барочной сцены, а также некоторыми выводами относительно театра Гонзаги.

В названиях отдельных европейских театров, как и в Архангельском, встречаются имена тех, кто способствовал их известности. Например, *Экхоф-Театр*, – один из самых старых в Германии – в Готе, бывшей столицы Тюрингского герцогства (недалеко от Веймара). К. Экхоф (Ekhof), известный актер, основавший собственную театральную школу, некоторое время возглавлял театр во времена герцога Эрнста I. Зрительный зал *Экхоф-Театра* устроен в одной из башен старинного замка Фриденштейн на месте Большого танцевального зала. Уже в XVII веке в театре находилось чуть ли не самое лучшее машинное отделение в Германии, располагавшееся преимущественно в трюме. Машинерия на галереях сцены появилась только в середине XVIII века. Спустя время здесь отказались от традиционного центрального вала в трюме (другое название – королевский или главный), его заменили на два боковых. В таком виде оборудование трюма сохранилось до наших дней. После смерти

Эхофа в 1778 году театр пришел в запустение, впоследствии редко использовался. В настоящее время в замке открыт музей; в экскурсионный маршрут входит посещение театра. В летнее время в театре устраиваются музыкальные фестивали.

Не менее известный старинный придворный театр – в Бад Лаухштедте называют *Театром Гёте*. Он построен в знаменитом курортном месте Германии (с минеральными водами) для развлечения веймарского общества в летнее время по проекту Иоганна Вольфганга Гёте. Это скромное в архитектурном отношении двухэтажное здание внешне создает обманчивое впечатление – кажется небольшим. В действительности зрительный зал вмещал более 400 зрителей. На сцене ставились драматические пьесы, в том числе Ф. Шиллера и самого Гёте. Большая часть его машинерии была утрачена. Существующее сценическое оборудование *Театра Гёте*, выполненное по старым образцам, – один из замечательных примеров научной реконструкции. Для изготовления различных деталей использовали старые деревянные конструкции из ветхих строений на окраине города, а также те же инструменты, что и во времена Гёте. Такой пример, несомненно, заслуживает уважения. Но, когда во время экскурсии, сцену исторического театра используют для своего рода аттракциона, демонстрируя движение кулисных рам (без декораций) с помощью электрического привода, то подобный просветительский метод, на наш взгляд, выглядит сомнительно. Стоило ли тогда таких трудов возрождение старинной машинерии, чтобы потом перемену декораций осуществляли электро-механическим способом, как в любом современном театре, а не вручную, как было раньше.

Имя поэта увековечено также в одном из названий частного театра в Гроскохберге (*Liebhabertheater*), Германия, но о нём мало что известно. Он является частью дворцового ансамбля, принадлежавшего Карлу фон Штейну, его мать связывали дружеские отношения с поэтом. В настоящее время зрительный зал, рассчитанный на 75 зрителей, восстановлен для исторических постановок.

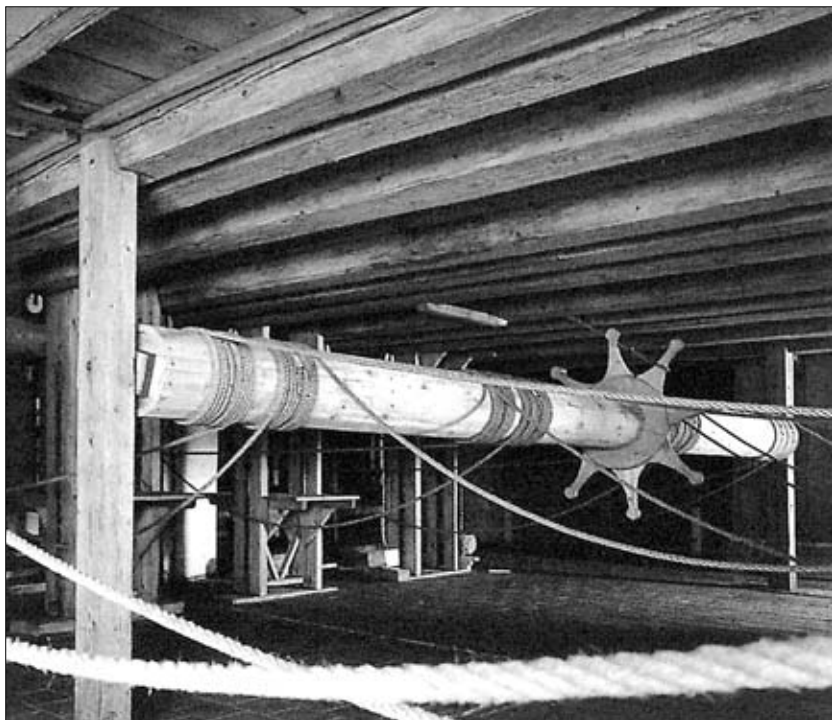
Отметим, что таких примеров частных театров в Европе, для которых возводили бы отдельные здания, немного. Кроме упомянутых, к ним относится *Театр Королевы*, Малый Трианон, Версаль (*Théâtre de la Reine*, 1780) – небольшое двухэтажное здание, «больше похожее на фабрику», располагающееся на значительном расстоянии от большого дворца. В декоративном убранстве зрительного зала, рассчитанного на 120 зрителей, преобладает голубой цвет и большое количество позолоченных деталей. Надо сказать, подобное цветовое решение встречается в исторических театрах чаще, чем какое-либо другое.

В хорошей сохранности верхняя (на галереях) и нижняя (в трюме) машинерия, но спектакли устраиваются крайне редко, в особых случаях. Театр музеефицирован, в хорошей сохранности, но не доступен для большинства посетителей бывшей резиденции французских королей. С большой долей вероятности можно предположить, что Н.Б. Юсупов, бывавший в Версале, посещал этот театр.

Отдельное здание придворного театра в Байройте (*Markgraefliches Opernhaus*), Германия, отличается от других своими представительными размерами. Его можно сравнить только с Версальской оперой, построенной чуть ли ни на 20 лет позднее. Когда-то стараниями маркиграфини Вильгельмины, родной сестры прусского короля Фридриха Великого, этот маленький город был на время превращен в одну из культурных столиц Европы. И сегодня здесь устраиваются знаменитые Вагнеровские фестивали. Открытие театра в 1748 году приурочили к свадьбе дочери маркиграфини Елизаветы Фридерики с герцогом Вюртембергским Карлом Евгением (он позднее построит собственный театр в Людвигсбурге). Внутренняя планировка и детали декоративного убранства зрительного зала, созданные Джузеппе Галли-Бибиенной и его сыном Карлом, сохранились до наших дней. Гордостью маркиграфини Вильгельмины были многочисленные театральные «машины», с помощью которых «впечатляли и очаровывали» зрителей. Грандиозные размеры Байройтской сцены позволяли, чтобы во время представлений по ней могла скакать конница. Невольно вспоминается, как в одном из театров С.С. Апраксина, известного московского театрала, в опере «Диана и Эндимион» на сцену выбежали живые олени¹². После смерти маркиграфини в театре всё реже устраивали пышные представления, отпала необходимость и в содержании громоздкого сценического оборудования, почти в два раза уменьшили глубину сцены. Машинерию впоследствии реконструировали под нужды Баварской оперы (1806), купившей этот театр, а в 1962 году полностью уничтожили. Знаменитая когда-то Байройтская опера в настоящее время – действующий городской театр, его сцена оснащена современным оборудованием¹³.

Судьба многих сохранившихся бывших частных театров складывалась драматично: недолгий период расцвета сменялся годами забвениями и возвращением к новой жизни уже в XX столетии чаще всего в качестве объекта музейного показа, в редких случаях – действующего театра.

Следует упомянуть, что именно в Байройте издана книга «Faszination der Bühne» («Очарование сцены»). Один из ее авторов – известный специалист по барочной машинерии – К.-Д. Ройс (Klaus-



Главный вал в трюме театра в замке Чески Крумлов

Dieter Reus). Он же подготовил проект реконструкции сценического оборудования Байройтской оперы, которая планируется во время предстоящей реставрации театра. В качестве консультанта К.-Д. Ройс посетил Архангельское с тем, чтобы помочь нам определить назначение сохранившихся деталей машинерии.

Отдельно стоящее здание придворного театра (*Schlosstheater*), сохранилось в Людвигсбурге, Южная Германия. Он является частью самого большого немецкого дворцового комплекса (здесь же находился фарфоровый завод, основанный в 1758 году). Первые постановки опер и балетов начались при герцоге Карле Евгении, зяте маркграфини Вильгельмины, в 1812 году его перестроили внутри, но использовали только до середины XIX столетия. В настоящее время на галереях сцены установлены как сохранившаяся часть подлинных «машин», так и современное оборудование, предназначенное для обычных, не исторических постановок и концертов. Особый интерес для нас представляло знакомство с нижним машинным отделением театра с почти полным комплектом оборудования. Возможно,

аналогичное когда-то находилось в Театре Гонзаги. Основная достопримечательность трюма исторического театра – протяженный вал с рулевым колесом (в Людвигсбурге – 11,4 м). Его часто называют центральным не только по его местоположению, но и потому, что он объединяет верхнее и нижнее машинное отделения, а его движение обеспечивает смену кулис, перемену задников и падуг на сцене. Говорят, что машинерия является «сердцем» театра, но чтобы почувствовать его «биение», нужно непременно спуститься в трюм. В отличие от Людвигсбургского театра, в Чешском Крумлове (*Zámecké Divadlo*, 1766), где машинерия трюма также находится в рабочем состоянии и в идеальной сохранности после реставрации, центральный вал приводил в движение только кулисы, а дополнительные валы и барабаны на боковых галереях сцены – задники и падуги.

Таким образом, полная смена всех декораций осуществлялась двумя способами: либо из трюма, либо раздельно – задники (или проспекты) и падуги управлялись «машинами» с галерей сцены, а кулисы – из трюма. В Архангельском не сохранилось оборудование нижнего машинного отделения. Но мы выяснили, что кулисными станками в театре Гонзаги управляли с помощью центрального вала: на нижней их стороне сохранились металлические поводки,



Машинерия на сцене Театра Гонзаги в процессе реставрации (восточная галерея)

опускавшиеся в трюм через прорези на сцене. Остается уточнить, какую роль играли валы и барабаны на боковых галереях, основную или вспомогательную. Наличие многочисленных отверстий различного диаметра в полу галерей, через которые канаты от верхних «машин» могли соединяться с центральным валом, не исключают того, что одновременная смена всех декораций производилась из трюма. Но окончательные выводы помогут сделать только специалисты, занимающиеся барочной машинерией.

Напомним, что перемену кулис в XVIII веке производили и другим способом – с помощью так называемого шпиля – вертикальной оси, как, например, в оперном театре Дроттнингхольма. Её преимущество в основном заключалось в том, что в трюме освобождалось место для другого оборудования, например, для подъемных платформ.

Движение роликов кулисных станков по сцене, как в Архангельском, несмотря на достаточно просторное пространство трюма, почти не встречается в барочных театрах. Нам известно несколько примеров, преимущественно по описаниям. В замковом театре в Мнихово Градиште (*Zámecké Divadlo*, 1833), Чешская Республика, направляющие кулисных станков смонтированы прямо на сцене, устроенной в бывшем танцевальном зале. Перемещаются кулисные станки между деревянными направляющими, слегка выступающими над полом, а не по сквозным прорезям в полу, как в Театре Гонзаги. О «скольжении» кулис по сцене упоминается в описании театров северных стран, где его называют «Английской системой» («English system»), например, в Старом театре Вадстены (*Vadstena Gamla teater*, 1825), Швеция и в Фридриксхолдс Театре (*Fredrikshalds Teater*, 1838), Хольден, Норвегия.

С помощью «машин» в барочных театрах могла осуществляться смена декораций за 5–10 секунд (например, в *Экхоф-Театре*), так называемая «чистая перемена» – в присутствии зрителей. По другим источникам для перемены декораций требовалось 14 секунд (как в *Театре Гёте*). Как свидетельствуют современники, во время спектаклей нередко случались сбои в работе машинерии: «Часто прекрасная колесница сопротивляется противовесу; /Бог висит на верёвке и взывает к машинисту; /Кусок леса остается среди моря; /Или половина неба среди ада...»¹⁴. Маркграфиня Вингельмина (Байройт) однажды жаловалась в письме своему брату: «Все машины отказали. Неразбериха была ужасная»¹⁵. Очень часто успех постановки зависел не только от степени технического оснащения сцены, но и мастерства тех, кто её обслуживал.

Сохранившиеся образцы сценического оборудования каждого театра – бесценны, поскольку чертежи самих «машин» редко встречаются в архивах. В XVIII веке архитекторы, как правило, полагались лишь на собственный опыт, сохраняя профессиональные тайны.

Однако далеко не в каждом историческом театре подлинная машинерия используется по своему прямому назначению. Например, в бывшем королевском театре Густава III в Грипсхольме (*Gripsholms Slottsteater*, 1781), Швеция, или в Версале. В Грипсхольме сегодня отказались от использования не только машинерии, но и сцены. Здесь поднят занавес и установлена оригинальная перспективная декорация с видом замка. На наш взгляд, это один из лучших способов сохранения уникального памятника. У машинерии знаменитого дворцового театра в Версале (*Opéra Royal*, 1770) трагическая судьба. В 1950-х годах в процессе реставрации оставшаяся к тому времени на сцене машинерия была демонтирована и заменена на современную, выполненную из металла. С тех пор многочисленные деревянные детали складированы в различных уголках галерей на нескольких уровнях. В обширном трюме по-прежнему находятся на своих местах гигантские валы, еще не потерявшие способность вращаться вокруг собственной оси, привлекающие внимание редких специалистов. Но их дальнейшая судьба неизвестна.

Если в каждом из трёх московских театров князя Н.Б. Юсупова было собственное сценическое оборудование и комплект декораций, то в Европе нередко «машины» переносили со сцены одного театра в другой, как и декорации¹⁶. Подобный экономический подход существовал во французских королевских театрах, в том числе и в *Театре Королевы* в Версале. Машинерия *Театра Гёте* должна была соответствовать сцене Веймарского театра, чтобы можно было использовать одни и те же декорации. О том, что декорация должна непременно соответствовать не только размерам сцены, но и зрительного зала, писал П. Гонзага.

Во многих исторических театрах Европы хранятся значительные коллекции старых декораций XVIII–XIX века, к сожалению, в большинстве случаев недоступные посетителям музеефицированных театров, не говоря уже о зрителях. В основном они находятся вне сцены, иногда в специально построенных отдельных зданиях, как в Дроттнингхольме. В редких случаях их можно увидеть выставленными в экспозициях, как например, в бывшем замке графов Вальдштейнов в Литомышле, Чешская Республика, где в парадных залах демонстрируется целый ряд оригинальных задников (проспектов)

прославленного мастера Габсбургской империи Й. Плацера (1751–1810). Они предназначались для дворцового театра (*Divadelko*, 1797), сохранившегося до наших дней. Как и в Архангельском, на задниках представлены архитектурный пейзаж, интерьеры дворцов, гостиниц, тюрем и т.д.

Еще недавно мы не знали, каким образом декорации, особенно задники, смонтированные на многометровые штанкеты, проносили в театр, если не считать дверного проема на самой сцене, не всегда позволявшего выполнять такие работы без помех. В *Театре Гёте* на боковой стороне сцены сохранился высокий вертикальный, узкий проём, выходящий прямо на улицу, предназначенный, как оказалось, исключительно для декораций. Такой же, но большего размера, обозначен в проекте Гонзаги на западной стороне сцены в Архангельском, хотя в действительности он не существует¹⁷. Как же тогда декорации проносили на сцену? Скорее всего, в этом не было необходимости. Если в действительности театр предназначался для одного лишь спектакля, состоявшего из перемен декораций, как гласит легенда, то в таком случае, они находились на сцене постоянно, все 10 комплектов (в том числе 12 задников), что подтверждается архивными документами. В описи 1833 года в театре значилось: «Декораций на месте 12 перемен /Гонзаги/ скатанных 4 /Гонзаги»¹⁸, в 1837 году – «Декорации висячих на месте – 12...»¹⁹.

В настоящее время нам не удалось обнаружить описания спектаклей, в которых принимали участие одни лишь декорации, за исключением постановок в Эрмитажном театре. В.И. Козлинский упоминает итальянского художника и машиниста Дж. Сервандони, устраивавшего в середине XVIII века в «Зале машин» в Тюильри специальные демонстрации декорационных спектаклей под музыку²⁰.

Как известно, в барочном театре уделялось большое внимание освещению сцены. Осветительные приборы в виде свечных или масляных ламп (в отдельных случаях авансцена освещалась люстрами), располагались, как правило, на рампе, на задней стороне кулисных станков или рядом с ними на специальных поворотных шестах. Так было и в Архангельском. На кулисных станках Театра Гонзаги сохранились кованые держатели для шестов, на которые крепились светильники. О том, где располагались осветительные приборы в верхней части сцены, известно из архивных документов – «на ящиках», как называли в Архангельском верхние направляющие для кулис²¹.

В трюме придворного театра в Компьене (*Théâtre Louis-Philippe*, 1832, Франция) и в Чешском Крумлове, сохранились действующие механизмы, с помощью которых опускали вниз горизонтальную подставку со светильниками («ламповое корыто»), расположенную у края авансцены. Тем самым меняли освещённость авансцены или, в случае необходимости, использовали для заправки ламп. В Архангельском, судя по сохранившимся креплениям для ламп на бортике рампы, светильники оставались неподвижными. Однако деревянный настил у края авансцены является съёмным, поэтому можно предположить, что ранее существовала другая система – с подвижными светильниками.

Для освещения декораций на сценах исторических театров в настоящее время используют современные приборы, отдаленно напоминающие исторические свечные или масляные лампы, как правило, электрифицированные. Одинаковые копии масляных ламп Арганда с рефлекторами установлены в фойе, зрительном зале и на сцене *Театра Гёте*.

Не будет преувеличением сказать, что одна из лучших коллекций подлинных театральных светильников сегодня находится в Архангельском. Она состоит из ламп Арганда (другое название – «кинкетные» лампы) и целого ряда свечных настенников разных размеров и форм, выполненных из левкаса, выкрашенных под бронзу. Точное число осветительных приборов, когда-то находившихся на сцене Театра Гонзаги, нам не известно. Но, например, в 1819 году только масляных ламп с двумя горелками значилось 65. Такие лампы, как правило, освещали кулисы. В случае необходимости эти же масляные лампы отправляли в московские театры князя Юсупова²².

Кроме того, для освещения декораций в Архангельском использовали масляные лампы с большими зеркальными рефлекторами. Сами отражатели напоминают по форме головку цветка с лепестками из отдельных зеркальных сегментов, в центре которого или по нижнему краю крепилась масляная лампа. Они являются модернизированными образцами «кулибинского фонаря», идея создания которого принадлежит известному механику. Его описание было опубликовано в «Санкт-Петербургских ведомостях» 19 февраля 1779 года: «... механик... изобрел искусство делать некоторой особой вогнутой линией составленное из многих частей зеркало, которое – когда перед ним поставится только одна свеча – производит удивительное действие, умножая свет в 500 раз против обыкновенного свечного свету и более, смотря по мере числа зеркальных частиц»²³.

Фонарь использовали в театральных постановках в качестве дневного или ночного светильа. Позднее на основе этого изобретения появился новый осветительный прибор с вогнутым зеркальным рефлектором, соединявшийся с масляной лампой. Аналогичные светильники находились в театре усадьбы Ольгово, принадлежавшего С.С. Апраксину, и в Останкине²⁴. Что касается свечных настенников, то часть из них оказалась в Архангельском, когда после смерти князя Н.Б. Юсупова его сын Б.Н. Юсупов распорядился разобрать театр на Никитской улице²⁵.

В заключение отметим, вступление музея-усадьбы «Архангельское» в Ассоциацию исторических театров «Perspectiv», способствовало началу нового этапа в изучении Театра Гонзаги, а главное впервые – уникальной сценической машинерии.

В ближайшем будущем музею предстоит принять важное историческое решение о дальнейшей судьбе машинерии в Архангельском: сохранять ли её как музейный экспонат или сделать действующей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Gesellschaft der historischen Theater Europas; Association des Theatres historiques d'Europe.

² В 2009 г. Берн Хеймуэле умер после продолжительной болезни.

³ Савинская Л.Ю. Театр Пьетро ди Готтардо Гонзага в Архангельском (замысел – воплощение – история). 1988. Л. 28–29. (НА ГМУ «Архангельское». Инв. № 795-НА).

⁴ Спектакль состоялся 30 июня 1969 г. по случаю празднования пятидесятилетнего юбилея со дня основания музея.

⁵ Reus K.D., Lerner M. Faszination der Bühne. Bayreuth, 2001. (Ройс К.-Д., Лернер М. Очарование сцены. Пер. И. Дубинина. М., 2004).

⁶ Сохранилась акварель с фрагментом интерьера театра 1822 г./ John Searle (1783–1834). Interior of Park Theatre, N.Y.C., 1822. Watercolor on paper. 38 x 23.

⁷ Театр в Бордо (Grand Theatre), Франция, построен архитектором В. Луи в 1780 г.

⁸ Гонзага П. Замечания о постройке театров, составленные театральным декоратором. СПб., 1817 // Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751–1831). Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974. Пер. с фр. А.Г.Мовшенсона. С. 128–129.

⁹ Театр в Неаполе (*Teatro San Carlo*) построен в 1737 г., архитекторы Д.А.Медрано, А.Каразале, сгорел в 1816 г., заново построен в 1817 г., архитектор А. Никколини; театр в Милане (*Teatro alla Scala*), 1778 г., архитектор Д. Пьер-

марини; театр в Болонье (*Teatro Comunale*), 1763 г., архитектор Антонио Галли Бибиена.

¹⁰ G. Piermarini. Teatro della Scala di Milano. Milano, 1789. (ОРК ГМУА, инв. № РК-9659).

¹¹ Когда сборник готовился к печати, Ассоциация сообщила своим членам, что созданы ещё два новых маршрута: один – по Бельгии, Нидерландам, Великобритании «The Channel Route»: Richmond (*Georgian Theatre Royal*, 1788), Nottingham (*Music hall*, 1877), Craig-y-Nos (*Adelina Patti Theatre*, 1891), London, Bury St Edmunds (*Theatre Royal*, 1819), Leiden (*Schouwburg*, 1705/1865), Brussels (*Théâtre Royal du Parc*, 1780), Ghent (*Opera*, 1840), Chimay (*Théâtre du château*, 1861), а другой маршрут – по Италии «The Italian Route»: Vicenza (*Teatro Olimpico*, 1585), Sabbioneta (*Teatro all'Antico*, 1590), Parma (*Teatro Farnese*, 1618), Mantua (*Teatro Scientifico*, 1767), Carpi (*Teatro Comunale*, 1861), Bologna (*Teatro Comunale*, 1763; *Teatro di Villa Aldrovandi Mazzacorati*, 1763), San Giovanni in Persiceto (*Teatro Comunale Politeama*, 1659), Faenza (*Teatro Comunale Angelo Masini*, 1788), Cesena (*Teatro Bonci*, 1846).

¹² Дудина Т.А. Архитектура крепостных театров и театр усадьбы Ольгово // Старинные театры России. Сб. научных трудов. М., 1993. С. 32.

¹³ На последнем Конгрессе, состоявшемся в Байройте (2009 г.), от имени членов Ассоциации было сделано обращение к местным

властям с просьбой о положительном решении вопроса, связанного с реконструкцией машинерии, требующей немалых денежных средств.

¹⁴ Перевод из Лафонтена; цитата предоставлена О. Купцовой.

¹⁵ *Ройс К.-Д., Лернер М.* Очарование сцены. Пер. И. Дубинина. М., 2004. С. 13.

¹⁶ Два театра находились в Москве: в доме в Харитоньевском переулке, на Никитской улице (бывш. театр П.А.Поздныкова, куплен в 1821 г.) и в Архангельском.

¹⁷ Проект хранится в Государственном театральном музее им. А.А. Бахрушина (инв. № 9139).

¹⁸ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2631. Л. 6 об.

¹⁹ Там же. Ед.хр. 2683. Л. 11 об.

²⁰ *Козлинский В.И., Фрезе Э.П.* Художник и театр. М., 1975. С. 179–180.

В.И.Козлинский (1891–1967) – театральный художник, известный график.

²¹ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2325. Л. 14. Сведения о коллекции масляных ламп в Архангельском и ссылки на архивные документы любезно предоставлены А.Е. Москалёвой.

²² «Во исполнение предписания канцелярии для Московского театра из находящихся в Здешнем театре жестяных 65-ти двойных ламп при сём отправлено сорок, к ним коробочек таких же сорок...» (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2349. Л. 12 об.). Одна из таких ламп с двумя горелками хранится в ГМУА (инв. № П–934).

²³ *Корндорф А.* Кинетическое солнце и архитектурная механика на театральной сцене XVIII века // Пинакотека. М., 2002. № 15. С. 100.

²⁴ *Ефремова И., Петухова И.* Осветительные приборы. Коллекция Музея-усадьбы «Останкино». М., 2005. С. 422–423.

²⁵ РГАДА. Ф. 1290. Оп. 3. Ед.хр. 2705. Л. 192.

И.О. Пащинская

ПЬЕТРО ГОНЗАГО В ПЕТЕРГОФЕ

(Иллюминации 1811–1817 годов)

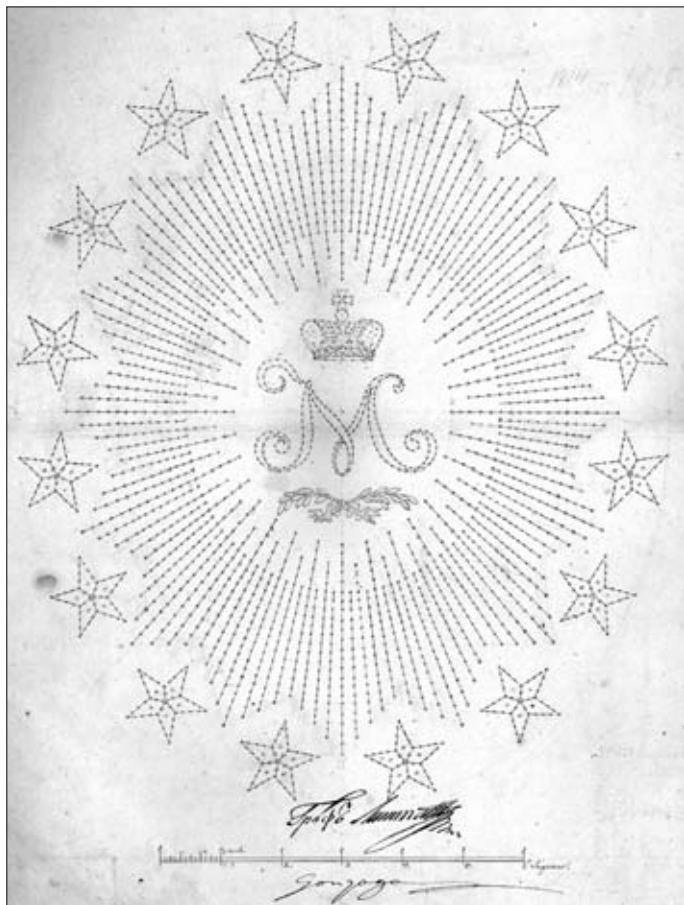
Традиция праздничного освещения каскадов и аллей Нижнего парка и прогулок «по иллюминации» в колясках и на линейях¹, была заложена в первый период его существования, в годы царствования Петра I и Екатерины I.

Один из таких праздничных дней в Петергофе описал в своих записках камер-юнкер Ф.-В. Берхгольц: «Так как вечером весь обширный петергофский сад был иллюминирован, и погода стояла превосходная, то императорская фамилия и все гости гуляли в нём до часу или до 2 часов ночи... каждый восхищался изобретением нового прекрасного способа иллюминировать сады, находя такое освещение истинно царским. И в самом деле, едва ли где удастся увидеть иллюминацию, которая бы соединяла в себе столько великолепия и изящного вкуса».

Записи в походных журналах Екатерины I свидетельствуют, что огнями иллюминаций украшались каскады и аллеи, огни расставлялись «по всему огороду» и иллюминации были «преизрядные». Императрица ездила «по дорогам в малой коляске, а господа на линейях»².

С течением времени иллюминации Нижнего парка стали частью больших праздничных мероприятий. В традицию вошли и маскарады в Большом дворце, которые стали предшествовать праздничному освещению парка.

Начало костюмированным балам в России также было положено в царствование Петра I. Подобные развлечения были самыми частыми и блестящими праздниками во время правления Елизаветы Петровны. В Петербурге они совмещались с итальянской оперой, иногда завершались иллюминацией и фейерверком. Именно тогда подобные праздники стали «публичными», т.е. на них приглашались не только лица первых классов Табели о рангах, но и представители дворянства, а иногда и купечества. В эти годы появились четкие правила их проведения в императорских дворцах³. Маскарады



Общий вид иллюминации вензеля: «М». 1814–1815 гг. ГМЗ «Петергоф».

Екатерининской эпохи были зрелищны и великолепны. Как и прежде существовало деление на мероприятия, которые устраивались только для «света», и на праздники, где присутствовали представители высшего общества, а также дворяне и купцы. Вторые по пригласительным билетам посещало от двух до пяти тысяч человек⁴.

Екатерина Великая устраивала маскарады и иллюминации в Петергофе 29 июня – в день святых апостолов Петра и Павла и день тезоименитства цесаревича Павла Петровича. В годы её царствования сложился церемониал празднования тезоименитства царственных особ в приморской резиденции. День начинался заутренней во внутренних покоях и продолжался благодарственным молебном

в придворной церкви Святых апостолов Петра и Павла. Затем придворные приносили поздравления великому князю Павлу Петровичу. Позже в придворной церкви служилась торжественная литургия. После её завершения поздравления принимала императрица. За обедом, сопровождавшимся инструментальной и вокальной музыкой и пением хора певчих, императрица пила за здоровье сына и наследника. Чуть позже «иностранные министры», как называли дипломатических представителей при российском дворе, поздравляли наследника престола, а к вечеру во дворце начинали собираться гости, приглашённые по повесткам. Это были представители высшей знати в маскарадных костюмах, иностранные дипломаты, дворяне, знатные иностранные и российские купцы. Праздник во дворце продолжался до глубокой ночи. Ужин накрывали для особ первых двух классов и иностранных дипломатов на галерее под навесом у корпуса «Под Гербом». В галерее ужинали представители российского и иностранного купечества. В другой галерее у дворцовой церкви накрывали столы для представителей генералитета, а затем туда приглашали дворян, участвовавших в празднике.

При императоре Павле Петровиче в Петергофе 22 июля стали отмечать тезоименитство его супруги, императрицы Марии Фёдоровны. Эта традиция продолжилась и в царствование Александра I. Именно этот праздник стал главным для приморской резиденции.

В этот день, согласно церемониалу, происходило четыре типа событий. В части мероприятий принимали участие члены императорской семьи и самые близкие приближённые. Это были заутрени в дворцовых покоях. Более широкий круг приглашённых участвовал в поздравлениях, торжественной литургии и парадном обеде. Несколько тысяч гостей прибывало по повесткам для участия в маскараде. Среди них было много дворян, а наряду с ними чиновники и купцы. Часть из них приглашались на ужин во дворце и за столы, накрытые в дворцовых галереях, а также палатках в Верхнем саду рядом с дворцом. Больше всего людей собиралось в Нижнем парке для гулянья по иллюминации. Огненное убранство парка поражало своим размахом и роскошью и притягивало многие десятки тысяч зрителей, среди которых были представители всех слоев общества. Огненное убранство приморского парка было главным событием этого дня.

Один из современников писал: «Петергофский праздник есть единственный на свете; для этого взгляда (на освещённый огнями Нижний парк из Большого дворца – *И.П.*) только можно приехать в Петергоф, как для Ниагарского водопада сделать путешествие в Америку!»⁵.

Как готовились и проводились эти иллюминации, рассказывают документы гоф-интендантской конторы. Именно в них нашла своё отражение вся организаторская работа по заключению договоров с подрядчиками, расчётам и закупкам материалов, устройству огненных декораций, созданию рисунков для них.

Так, в хозяйственных документах по иллюминации 1786 года упоминается имя тогда главного архитектора конторы строений домов и садов И.Е. Старова и указывается, что ему велено явиться в Петергоф и «сделать расположение оной иллюминации»⁶. В обязанности архитектора в это время, наряду с проектированием и постройкой загородного дворца в Пелле, Троицкого собора Александроневской Лавры, Таврического дворца, руководства работами в Зимнем, Мраморном, Аничковом и Чесменском дворцах, входило и оформление петергофского парка. Существует предположение, что иллюминации в Петергофе оформлял и Ю.М. Фельтен. Архитектор упоминал о них в своём формулярном списке⁷. В первое десятилетие XIX столетия сооружением иллюминационных декораций руководил архитектор Луиджи Руска.

В 1811 году для художественного устройства праздничного освещения приморского парка был назначен Пьетро Гонзаго. Выдающийся декоратор, много лет работавший над созданием Павловского парка, он неоднократно создавал огненные действия и декорации по случаю разнообразных торжественных событий. Такого рода профессиональные умения были обязательны для декораторов той эпохи. По свидетельству московского балетмейстера Адама Павловича Глушковского, Гонзаго вместе с Д. Корсини⁸ изготовлял декорации для фейерверка на даче обер-гофмаршала А.А. Нарышкина под Петербургом: «Однажды на этой даче был достопримечательный праздник, который удивил даже иностранных посланников. В разных местах его сада под открытым небом устроены были подмости с декорациями, на которых играли и пели отрывки из лучших пьес французские, немецкие и русские актёры, а в роще, примыкавшей к саду, расположены были фокусники, канатные плясуны, роговая музыка, хор цыган, русские песельники, под пенье которых качались на качелях; кроме того, для крестьян были устроены палатки с кушаньями, шляпами, водкой и прочим... Вечером на поле был сожжён великолепный фейерверк. Великолепными декорациями Гонзаго и Корсини были нарисованы горы Этна и Везувий с механическим течением лавы; из кратеров их... вылетали тысячи ракет»⁹. П. Гонзаго участвовал в оформлении Нижнего парка Петергофа для иллюминации 1804 года. Тогда

работы велись под руководством Л. Руска, а декоратор написал для размещения в разных местах парка несколько десятков «транспарантных» картин на «фламском полотне»¹⁰.

Организация подобных торжеств всегда была связана с большими затратами и значительным объёмом работ. Праздники в Петергофе отличались ни с чем не сравнимым масштабом, и, соответственно, требовали огромных средств для их проведения и значительных усилий по их подготовке и проведению.

В 1811 году после получения указания об устройстве праздника в день 22 июля из гоф-интендантской конторы в Петергоф были отправлены коллежский ассессор Ильин – «к приготовлению и наливки посуды» и титулярный советник П.В. Писцов – «по архитектурной части в практике». Надворный советник Суляков назначался ответственным «для покупки потребного количества сала»¹¹.

«Архитекторскому помощнику» П.В. Писцову из гоф-интендантской конторы отправили «опробованные Его Императорским Величеством рисунки на приготовление в Петергофе иллюминации». Вероятно, это были утвержденные Александром I рисунки Пьетро Гонзаго. Писцову предписывалось «со всей точностью по оной исполнить». В документе оговаривалась необходимость «при крашении же наблюдать, чтобы леса были чёрные, а фигуры белые, так чтобы оные и днём явственно представляли бы настоящий их вид»¹².

Хозяйственные документы «рассказывают» о тех материалах и документах, которые требовались для устройства праздничного освещения парка. Это были: сало свечное, жёлтое и белое, лучший скипидар, бумага хлопчатая для шкаличной светильни, поташ, бечёвки, верёвки, рогожи, ушаты, вёдра, шайки, кисти, чёрная краска, мел, белая известь, лопаты, банки, горшки и «прочие мелочи». Для иллюминации закупались кольца шкаличные, шкалики зелёного стекла, лампочки и «прочая стеклянная посуда», восковые факелы, а также «лесные» материалы – брёвна разных мер, бруски, доски¹³. В добавление к вновь приобретённым материалам использовались и те, что оставались от предыдущих праздников.

Для наполнения шкаликов было куплено полторы тысячи пудов сала. Для изготовления фитилей приобрели пять пудов «хлопчатой бумаги». Отчитываясь перед конторой, Писцов сообщал, что в ходе подготовки, за десять дней до праздника уже было вымыто 65000 шкаликов, ламп малых 1100, нарезано и выправлено колец 97200, налито сала в 63500 шкаликов¹⁴.

Работали по устройству иллюминации адмиралтейские плотники, путиловские и никольские каменщики. Организаторам праздника

специальным циркуляром гоф-интендандской конторы предписывалось следить за тем, чтобы деревянные конструкции собирались «с такой надежностью и безопасностью, дабы во время зажигания, когда множество народа для того употреблено будет, не могло последовать никакого несчастного случая...»¹⁵.

Как распределялись по количеству шкалики на иллюминационных конструкциях в разных частях парка, даёт возможность представить «Ведомость по иллюминации, сколько именно будет огней, лампочек, шкаликов и плошек, сколько станций, равно к зажиганию потребно оной и кто к смотрению назначается»¹⁶.

Особо выделялся огненными декорациями Морской канал. С балкона Большого дворца открывался эффектный вид на эту перспективу. Вдоль канала, начиная от бассейна Самсона до главного щита, было сооружено десять «фигур», на которых укрепили 5500 шкаликов. Сам главный щит горел 3300 лампами над Самсоньевским каналом. Еще 500 плошек было поставлено вдоль аллей параллельных Морскому каналу.

Центрами праздничного освещения парка были площади у четырех каскадов. 5000 шкаликов и 650 плошек поместили на деревянных конструкциях у грота Большого каскада и по обе стороны от него, около террасных фонтанов и у четырех входов и двух съездов.

На площади у Римских фонтанов на иллюминационных конструкциях помещалось 22000 шкаликов. Змеиная гора освещалась 100 шкаликами и 100 плошками. Главный спуск в парк – большой пандус был украшен 1500 шкаликами.

Цельностью и размахом отличалась декорировка Марлинского участка. Иллюминационные фигуры были выставлены вокруг пруда и у Марли. Огнями шкаликов выделялись «ездовые аллеи» вокруг пруда и небольшого дворца. У Марли был установлен щит «в окончателность аллеи». Вокруг пруда и дворца горело 10900 шкаликов и 650 плошек. Для освещения каскада Золотая гора и двух фонтанов перед ним использовали 1000 шкаликов, «на каскад горы и на большой проспект» – 500 плошек. Еще 300 шкаликов освещали арку над Золотой горой.

На аллее от Эрмитажа к Львиному каскаду «и до конца, оканчивающегося полуциркулем», выставили 3000 шкаликов.

Аллеи парка превратились в «огненные дороги». На двух параллельных, ведущих от лестниц около дворцовой церкви и от корпуса «Под Гербом» до Марлинской аллеи было размещено по 500 шкаликов. Косая аллея от Большого дворца до Монплезира и Монплезирский сад освещались 5000 шкаликами. На 600 больше было на

симметричной ей Косой аллее от дворца до Эрмитажа. Марлинская аллея от пруда у Марли до фонтана «Ева» была украшена 8140 шкаликами, а далее – от фонтана «Ева» до Самсоньевского канала – 4630. На установленном здесь трельяже поместилось 1500 шкаликов. Столько же использовали и на части Марлинской аллеи от трельяжа на другом берегу канала до фонтана «Адам». От последнего до Монплезированной аллеи – 5500. Одним из ярко освещённых участков парка было пространство вокруг фонтана «Пирамида». По Марлинской аллее, вокруг фонтана, по аллее от Зверинца к каскаду «Шахматная гора» стояло 110 плошек и 5500 шкаликов.

На Монплезированной аллее горело 22000 огней. Приморская аллея от Монплезира до канала освещалась 9980 шкаликами и далее, до Эрмитажа на ней горело еще 6020 штук. 180 плошек освещало пространство в Верхнем саду у фасадов Большого дворца. Последнее свидетельствует о том, что Верхний сад, в отличие от Нижнего парка, был погружен во мглу.

Всего для проведения иллюминации было установлено 131890 огней¹⁷.

К 22 июля все было готово. Камер-фурьерский журнал оставил нам сухое, протокольное описание последовательности событий этого дня. Праздничный день начался парадным выходом в дворцовую церковь Петра и Павла и литургической службой. Позже в Большом дворце подданные приносили поздравления имениннице – вдовствующей императрице Марии Фёдоровне, а вечером были устроены маскарад и иллюминация Нижнего парка, по которой прогуливались в линиях¹⁸.

Виденное в тот день в Петергофе описал участник этого праздника, тогда молодой человек, воспитанник Дворянского полка, Михаил Николаевич Кареев¹⁹. Оказавшийся в составе стрелкового дивизиона в дворцовом карауле, он стал свидетелем происходящего в главных залах дворца. Он вспоминал: «Часов в восемь начался приезд. Появилось множество генералов, увешанных орденами с лентами различных цветов, флигель-адъютантов, гвардейских офицеров, наконец, множество разряженных дам, из коих заметили очень мало хорошеньких».

М.Н. Кареев по именам назвал только членов императорской семьи. А между тем, среди генералов в этот день на празднике были выдающиеся военачальники – военный министр Михаил Богданович Барклай де Толли и генерал-лейтенант Матвей Иванович Платов. Молодой человек не отметил в своих записках участвовавших в тот день в торжествах генерал-фельдмаршала графа Н.П. Салтыкова, генерала от артиллерии А.А. Аракчеева, генерала

от инфантерии С.К. Вязмитинова, М.И. Ламздорфа, адмиралов В.П. фон Дезина, Н.С. Мордвинова, маркиза И.И. де Траверсе и др.

На празднике присутствовали и высшие государственные чины – обер-камергер, сенатор, президент Академии Художеств и директор Публичной библиотеки Александр Сергеевич Строганов, министр финансов Дмитрий Александрович Гурьев, министр народного просвещения Алексей Кириллович Разумовский, ректор Института Корпуса инженеров путей сообщения генерал-майор Августин де Бетанкур, государственный секретарь Михаил Михайлович Сперанский и многие другие, имена которых были зафиксированы в камер-фурьерском журнале дежурившими в тот день офицерами.

М.Н. Кареев вспоминал: «Вскоре вошел в залу государь Александр Павлович, ведя под руку вдовствующую государыню Марию Фёдоровну, великий князь Николай Павлович с императрицей Елизаветой Алексеевной. Что за ангельское лицо! Когда она проходила мимо нас, великий князь довольно громко сказал ей: «Вот мои молодцы!». Государыня сделала нам благосклонный поклон. Музыка заиграла польский и начались танцы. После польского составились несколько кадрилией».

В Петергофе в этот праздничный день также была сестра императора, великая княжна Екатерина Павловна, её супруг Георг Ольденбургский и его старший брат, а также принц Евгений Вюртембергский и принцесса Амалия Баденская. Была приглашена и приехала в Петергоф грузинская (имеретинская) царица Анна Матвеевна, вдова царя Давида II Георгиевича и вместе с ней грузинские «царевны и царевичи»²⁰.

В этом году важной частью праздничного действия стал фейерверк, устроенный в Верхнем саду. Для его устройства в Петергоф был прислан артиллерийский офицер²¹. Больше пока ничего не известно об организаторе огненного действия перед дворцом. Кареев пишет, что «императрица зажгла голубя, который должен был зажечь весь фейерверк». Камер-фурьерский журнал зафиксировал, что фейерверк начался в десять часов вечера в Верхнем саду «по сю сторону фонтана». Императорская семья и высокие гости смотрели это огненное представление «с перехода, что из Картинной комнаты к стороне Верхнего сада, а прочие зрители того выходили в сад»²².

После фейерверка праздник продолжился иллюминацией Нижнего парка. У зрителей петергофских иллюминаций всегда складывалось впечатление, что сразу вспыхивали десятки тысяч огней. Это был один из важнейших моментов петергофских праздников, неизменно восхищавших всех присутствовавших. Эффект необычайной быстроты создавался чёткой организацией работы тысячи

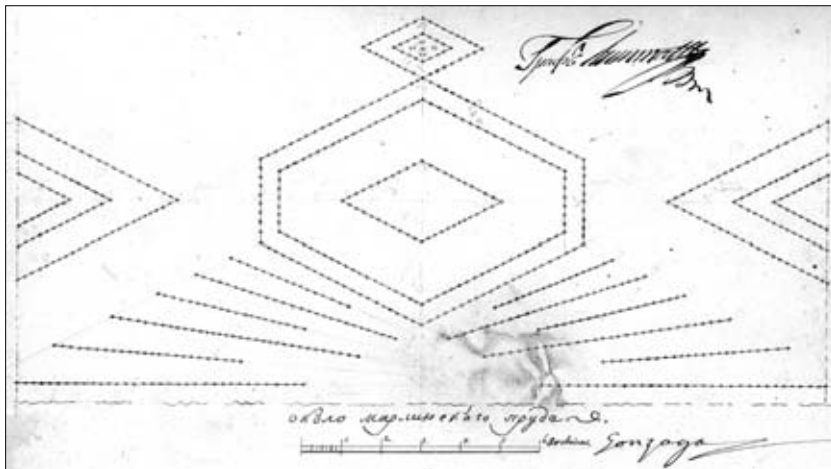
людей. Так, для зажжения иллюминации в 1811 году было назначено 1040 человек. Это были садовники садов Нижних и Верхних Царского села и Петергофа, находившиеся на работах в Петергофе каменщики из Зимнего, Таврического и Михайловского дворцов, работники живописной, лакирной, золотарной, оконичной, столярной, токарной, медной, кузнецкой, польной, печной, конопатной мастерских, кровельщики, петергофские крестьяне. В помощь им было прислано пятьсот матросов. Эти люди распределялись по всему парку около иллюминационных конструкций. Именно они обеспечивали поражающую зрителей скорость, с которой огни загорались по всему парку. Сигналом для начала их работы служили три ракеты, выпущенные одна за другой. Они же и тушили огни через несколько часов, а затем убирали всю «посуду».

На каждом из двадцати одного участка, или станции, как их называли тогда, находился ответственный. Главным был щит над Морским каналом с его тремя тысячами ламп. Для их быстрого зажжения было назначено сто двадцать человек.

М.Н.Кареев, который с патрулём вышел из дворца, позднее писал о фейерверке и иллюминации: «Не могу объяснить вам, как поразила меня вид этого громадного количества ракет, фонтанов, бурков²³; при взрыве их было светло как днём... Иллюминацию Нижнего сада, фонтанов, каскада можно считать волшебством».

Впечатления об этом петергофском празднике много лет спустя записал и другой зритель, бывший в тот день в Петергофе. По-видимому, Павел Свинын²⁴ был автором статьи в журнале «Отечественные записки» за 1822 год, в которой писал: «Как жалко, что с моста не видеть за арками ни горы, ни дворца, ни щита с вензелем августейшей именинницы! Гонзаго, коему в 1811 году поручена была вся иллюминация, сделал для сего арки вниз, а не сверху канала. К довершению гармонии и очарования, он осветил ярко и сам дворец. Гонзаго доказал ещё более, что он истинный художник, осветив Золотую марлинскую гору одним отражением, отчего она в самой близи казалась совершенно огненною. Для сего не пожалел он только плошек и шкаликов для противоположной стороны»²⁵. У автора статьи впечатление от праздничного освещения парка было столь сильным, что он восторженно вспоминал о его устройстве спустя одиннадцать лет.

После ужина в половине двенадцатого, вся императорская фамилия отправилась кататься по иллюминации в линиях. Праздничная приподнятость, созданная фантастическим освещением, дополнялась музыкой духовых и роговых оркестров, располагавшихся в разных частях парка.



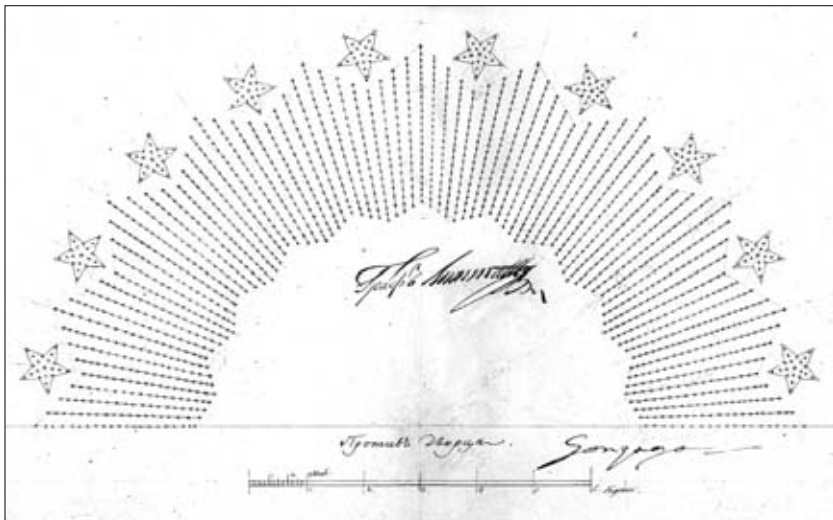
Общий вид иллюминации у Марлинского пруда. 1814 г. ГМЗ «Петергоф».

То, что иллюминация этого года удалась, свидетельствует следующий документ. Граф Юлий Помпеевич Литта, Главноуправляющий гоф-интендантской конторы, обер-гофмейстер, через неделю после проведения иллюминации, 28 июля 1811 года письменно сообщал своим подчинённым: «... государь неоднократно изъявлял мне совершенное своё удовольствие и монаршее благоволение за исправность, хорошее распоряжение и совершенную успешность по одной иллюминации». Граф объявлял своим подчинённым «полное удовольствие и благодарность»²⁶.

Возможно, предположить, что не только император, но и большая часть многочисленных зрителей испытала подобные чувства в этот праздничный день. Пьетро Гонзаго получил за «сделание иллюминационных рисунков» бриллиантовый перстень²⁷. Ю.П. Литта 27 августа писал, обращаясь к художнику: «Препровождая при сем, милостивый государь, пожалованный Вам государем императором бриллиантовый перстень, с Высочайшей Его Величества апробацией в подарок Вам выбранный за сделания Вами рисунков для бывшей в Петергофе минувшего июля иллюминации – имею удовольствие поздравить Вас с получением сей Высокомонаршей милости».

В выписках из архивных дел в приложениях к камер-фурьерским журналам за 1811 год зафиксировано: «25 августа. Живописцу Гонзаго за сделание рисунков для иллюминации в Петергофе перстень в 825 рублей»²⁸.

Вскоре художник получил письмо и от Г.И. Вилламова²⁹: «Её величество поручила мне передать Вам прилагаемый перстень в знак



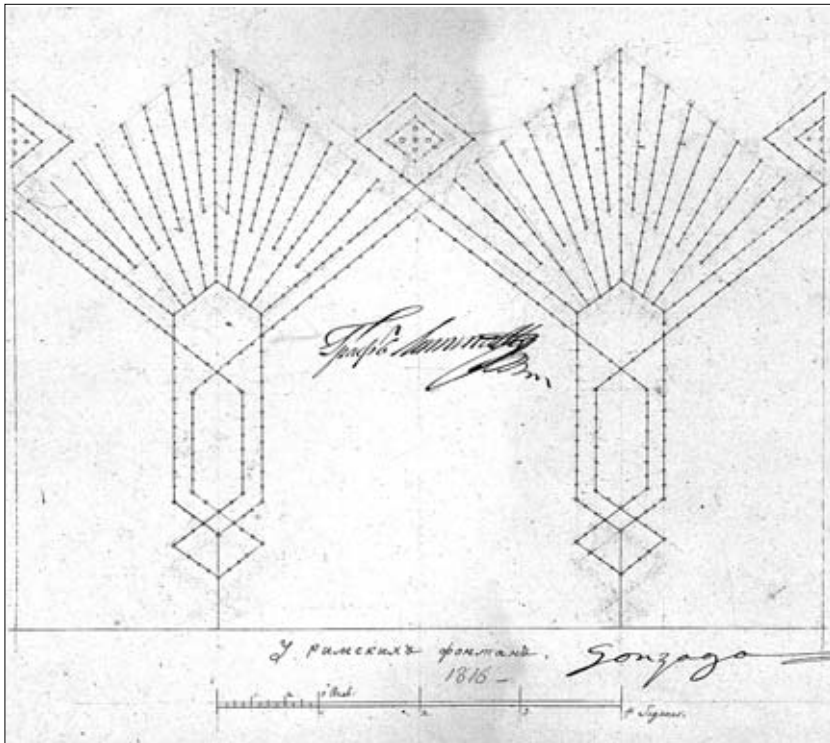
Общий вид иллюминации против дворца, 1814 г. ГМЗ «Петергоф».

признательности за все труды, кои вы приложили, выполняя её распоряжения»³⁰. Это письмо не даёт понимания того, за какие заслуги был награжден П. Гонзаго. Возможно, императрица таким традиционным образом также выразила благодарность художнику и за организацию праздничной иллюминации на петергофском празднике в честь её тезоименитства.

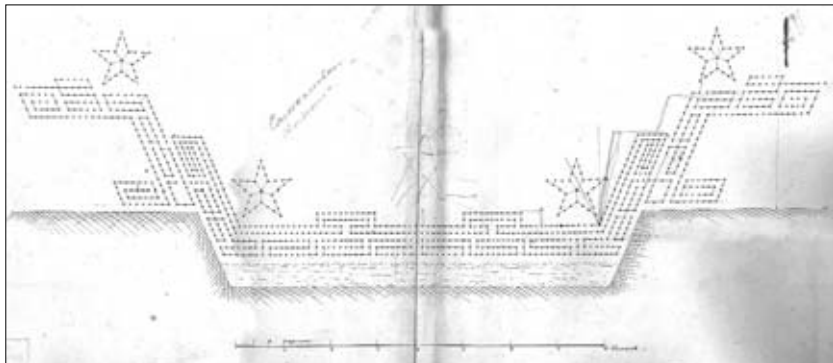
Следующая иллюминация состоялась в 1814 году. О её проведении было объявлено только 13 июля, за десять дней до назначенного праздника и она готовилась в чрезвычайной спешке³¹. Всеми работами по художественной части руководил «архитекторский помощник» П.В. Писцов. Имя П. Гонзаго не встречается в документах этого года. Места расположения «фигур» совпадали с местами расположения фигур на празднике, прошедшем за три года до этого. Лишь совсем незначительно отличалось количество шкаликов, на них укрепленных³². Возможно, в этот раз использовались прежние чертежи П. Гонзаго. Такая практика была довольно обычной при устройстве петергофских праздников, к тому же спешка при его подготовке свидетельствует в пользу этого предположения.

При начале подготовки к следующему торжеству в 1816 году по указанию Александра I начальнику Главного штаба князю Петру Михайловичу Волконскому было поручено подать сведения о том, сколько стоили предыдущие иллюминации в 1811 и 1814 годах, и о том, насколько можно сократить расходы на праздник этого

года. Гоф-интендантская контора, которой руководил граф Ю.П. Литта, сообщила цифры расходов – 42161 руб. в 1811 году и 73640 руб. в 1814-м. Император пожелал значительно уменьшить расходы на петергофский праздник и приказал рассчитать, во что он обойдется, если сократить иллюминацию: не освещать фонтан «Пирамида» и рядом лежащие аллеи, две Косые аллеи между площадью у Большого дворца и Марлинской аллеей, а также Приморскую аллею. Ему было сообщено, что тогда иллюминацию можно сделать за 65000 рублей. Сам отметив на генеральном плане Петергофа места сокращения декорационных фигур, Александр I выделил на праздник сумму почти на треть меньшую – 45000 рублей³³. Общее «наблюдение» за иллюминацией было поручено коллежскому советнику Егору Марковичу Деконскому, а «сочинение рисунков и практическое производство строения иллюминации» – титулярному советнику архитектору В.П. Писцову.



Общий вид иллюминации у Римских фонтанов. 1816 г. ГМЗ «Петергоф».

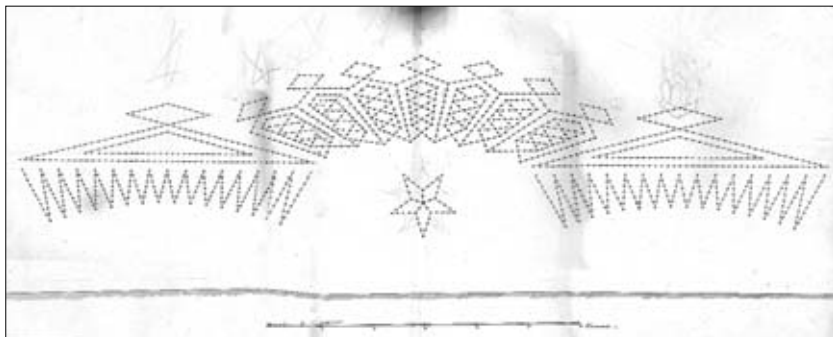


Общий вид иллюминации по Самсониевскому каналу. 1817 г. ГМЗ «Петергоф».

На рассмотрение императора Ю.П. Литта передал П.М. Волконскому два рисунка главного щита – один, выполненный в 1811-м и 1814-м годах³⁴ и новый. Император утвердил новый³⁵.

Уменьшение огней иллюминации было проведено не только за счёт сокращения числа освещённых аллей, но и за счёт того, что арки около фонтана «Самсон» и фигуры по канаве делались по прежним рисункам, но гораздо ниже с меньшим количеством брусков и числом шкаликов на них. Уменьшалось число огней и на декорациях Марлинской аллеи.

Писцову было поручено срочно составить рисунок с «ограничением числа огней» для Монплезира́льской аллеи. Предписывалось устанавливать шкалики на расстоянии от 7 до 10 вершков, что было, видимо, больше чем в предыдущие годы, «а в прямую горизонтальную линию и более, сколько позволять будет сообразно фигуре»³⁶. В ордере, который граф Литта направил П.В. Писцову, со всеми этими указаниями, также было написано «Для площади у Римских



Общий вид иллюминации против дворца и колоннад. 1817 г. ГМЗ «Петергоф».

фонтанов составляется рисунок с уменьшением огня противу прежнего и с некоторым прибавлением противу новопрожектируемого, который в своё время и доставлен будет»³⁷.

Позже князь Волконский отсылает графу Литта утверждённый императором рисунок для иллюминации площади у Римских фонтанов³⁸.

Иллюминация этого года, несмотря на столь значительную экономию и сокращение огней, удалась, и граф Литта объявил всем участникам его подготовки и проведения благодарность от имени императора. Были выданы и денежные премии. П. Гонзаго среди награжденных не упоминался³⁹.

Но в следующем 1817 году Гонзаго снова был направлен в Петергоф для подготовки праздничного освещения парка. Возможно, это было связано с тем, что иллюминацию этого года планировалось провести с гораздо большим размахом, чем предыдущие. Праздник в Петергофе стал частью торжеств по поводу бракосочетания великого князя Николая Павловича и прусской принцессы Шарлотты, ставшей в православии Александрой Федоровной.

П. Гонзаго предложил «приумножить» огненные декорации около Самсона, где были добавлены «звёзды» и возвышены фигуры на две сажени, и на главной Марлинской аллее, добавив на последней «поперечные фигуры аркадами». Эти предложения были одобрены императором. Нововведения увеличивали количество огней на тридцать тысяч по сравнению с первоначальным вариантом. Значительно выросла и стоимость иллюминации, составив почти 90000 рублей⁴⁰.

Кроме главного щита шестнадцать фигур были созданы по берегам Морского канала. Через канал были перекинuty восемь конструкций для укрепления огней. Десять фигур украшали площадь у Большого каскада по обеим сторонам напротив дворца⁴¹.

Пандус от дворца до «Шахматной горы» был декорирован 64-мя фигурами и аркой со звездой. 41 фигура была собрана вокруг этой площади у каскада, здесь же ещё использовались 40 «пластин из досок».

На Монплеzirской аллее стояли 98 фигур. Щит завершал эту аллею у входа в Монплеzirский сад.

На самую длинную в парке Марлинскую аллею установили 163 фигуры и ещё 41 – вокруг Марлинского пруда. Вдобавок здесь, у пруда, стояли и 52 «пластины».

Каскад «Золотая гора» выделялся своим убранством. Над ним горел щит, здесь были установлены 19 лестниц и 3 плота⁴².

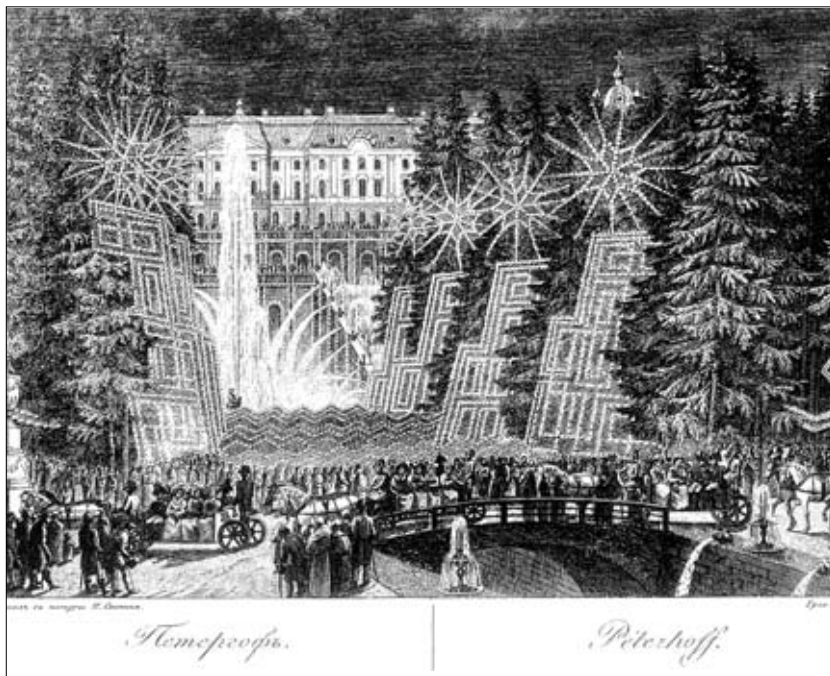
«Северная Почта, или Новая Санкт-петербургская Газета» сообщала своим читателям: «В этот день поутру съехались в Петергофский дворец знатные обоюбого пола особы для слушания божественной литургии и для поднесения поздравления её императорскому величеству государыне императрице Марии Фёдоровне, по принесении которого был великолепный для знатнейшего обоюбого пола особ обеденный стол. Вечеру был там для дворянства и купечества маскарад, а с наступлением ночи началась иллюминация около дворца... в обоих, Нижнем и Верхнем садах, продолжавшаяся всю ночь. Чрезвычайно многолюдное собрание разного звания и возраста обоюбого пола особ, различие убранств, превеликолепное и пребольшое освещение садов, а также и судов, стоявших против Петергофа, и фонтаны в полном своем действии представляли единственную в своём роде величественную картину, приводившую в неизъяснимое восхищение зрителей. Казалось, что Петергоф образовал в этот раз одну из величайших столиц в Европе, со всем её блеском. Несмотря на чрезвычайное многолюдство, бывшее на том празднике, везде сохранён был приличный порядок»⁴³.

За проведение этой иллюминации П. Гонзаго, коллежский советник Е. Деконский и П. Писцов были награждены и, по их желанию, подарки им были выданы деньгами⁴⁴.

Красоту и неповторимость огненного действия, огненных декораций парка трудно передать в изображении. Но даже их было создано крайне мало в те годы, когда устраивались иллюминации. Первый известный нам вид петергофской иллюминации – литография Новикова по оригиналу П. Свинына «Вид Большого каскада с иллюминацией в день тезоименитства императрицы Марии Фёдоровны в 1818 г.»

К сожалению, не обнаружены пока рабочие рисунки иллюминации 1811 года, что делает невозможным представить себе, как в тот год украшался парк под руководством П. Гонзаго. В архиве ГМЗ «Петергоф» хранятся тридцать пять рисунков, которые без сомнения можно отнести к праздникам 1814–1817 годов⁴⁵. На восьми из них есть подпись «Гонзаго»⁴⁶.

На сохранившихся рисунках иллюминационных конструкций изображены деревянные декорации для разных участков парка: Самсоньевского канала, Марлинского пруда, спусков, площади у Большого каскада, у Монплезира, для большой, Монплезирской, двум косым и приморской аллеям, главный и «окончательные» щиты в конце аллей и т. д. На некоторых из них поставлены карандашом



Новиков (1795/?—1820/1823). Вид Большого каскада с иллюминацией в день тезоименитства императрицы Марии Фёдоровны. 1818. С оригинала П.П. Свинына.

даты 1814, 1816, 1817. На трёх рисунках есть надписи «Высочайше утверждено. 1816», на семнадцати подписи свидетельствуют, что они были утверждены императором в 1817 году. Последнее даёт основание предполагать, что именно по ним сооружались парковые иллюминационные декорации.

Большая часть тех документов, где нет надписей о высочайшем утверждении, подписаны графом Ю.П. Литта.

В данном комплексе хранятся как копии с сохранившихся документов, так и копии рисунков, которых нет в наличии. На многих из них карандашом и чернилами проставлены номера, но и они не позволяют увидеть какую-либо систему в этой коллекции. Не встречаются упоминания о нумерации чертежей и в письменных источниках. На пяти документах поставлена буква «Б».

Судя по всему, до наших дней частично дошли рисунки, которые сохранялись с целью использования их для будущих иллюминаций. Пометы на них и письменные источники гоф-интендантской конторы подтверждают это предположение.

Именно рисунки, подписанные Гонзаго, с пометками «Высочайше утверждено» и проставленными на них датами и хозяйственные документы по организации петергофских праздников, где упоминается имя декоратора, приоткрывают одну из страниц разнообразной деятельности Пьетро Гонзаго в России. Они делают более яркой и чёткой историю императорской приморской резиденции. Эти документы дают возможность воображению представить то, что так восхищало зрителей два века назад.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Линей – длинные многоместные экипажи, запряжённые четвёркой лошадей, в которых скамейки располагались так, чтобы пассажиры сидели спиной друг к другу, боком по ходу движения.

² № 31. Походный журнал за 1725 г. // Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1695–1817. Т. 4. СПб., 1855. С. 22, 23; № 32. Походный журнал за 1726 г. // Там же. С. 27.

³ Агеева О.Г. Увеселения русского двора от Петра I до Екатерины Великой // Отечественная история. 2006. № 5. С. 3.

⁴ Там же. С. 4.

⁵ Праздник в Петергофе 22 июля // Отечественные записки. 1822. Ч. 11. С. 279.

⁶ РГИА. Ф. 490. Оп. 1. Ед.хр. 804. Л. 2.

⁷ Коршунова М.Ф. Юрий Фельтен // Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII в. СПб., 1997. С. 495.

⁸ Корсини, Доменико (1774–1814) – театральный художник, по происхождению итальянец. С 1802 года работал в Петербурге. Оформлял балеты Ш. Дидло, некоторые вместе с П. Гонзагой. В 1811 году получил звание академика Академии художеств «по известному его искусству в живописи декораций».

⁹ Глушковский А. Воспоминания балетмейстера. М.–Л., 1940. С. 137. Цит. по: Сыркина Ф.Я. Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзаго. Сочинения. М., 1974. С. 79.

¹⁰ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед.хр. 91. Л. 86, 132. Фламское полотно – грубое льняное полотно. Гонзаго получил за работу 700 р. Материалы для этих картин (полотно и краски) обошлись в 3000 рублей.

¹¹ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед.хр. 140. Л. 6.

¹² Там же. Л. 24.

¹³ Шкалики – стеклянные стаканчики с зауженным и снова расширяющимся горлом, куда заливало масло, сало или, позже, «цветные химические воды» и вставлялся фитиль. Крепились металлическими кольцами к деревянным конструкциям.

¹⁴ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед.хр. 140. Л. 27. В один шкалик наливали 30 золотников (около 40 г)

сала, в лампочку – 35 (около 45 г), в плошку – 1 фунт (около 400 г).

¹⁵ Там же. Л. 24.

¹⁶ Там же. Л. 52.

¹⁷ Там же. Л. 53.

¹⁸ Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1811 г. Июль–декабрь. 22 июля // Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1695–1817. Т. 87. СПб., 1910. С. 78.

¹⁹ Кареев М.Н. Записки Михаила Николаевича Кареева // Русская старина. 1890 г. Т. 67. С. 23–26.

²⁰ Орбелиани Анна (Мате) (1765–1832) – вдова царя Давида II Георгиевича. После присоединения Западной Грузии к России в 1810 году была отослана в Петербург, где поселилась вместе с невесткой и внуком.

²¹ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед.хр. 140. Л. 40.

²² Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1811 г. Июль–декабрь. 22 июля // Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1695–1817. Т. 87. С. 78.

²³ Бурак – гильза для фейерверка с пороховым зарядом, выбрасывающая из себя огненный фонтан, светящийся от самой земли и до верхней точки подъёма.

²⁴ Свинин, Павел Петрович (1787–1839) – писатель, журналист, издатель и редактор.

²⁵ Свинин П.П. Праздник в Петергофе 22 июля // Отечественные записки. 1822. Ч. 11. С. 182–183.

²⁶ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед.хр. 140. Л. 50.

²⁷ Там же. Л. 63.

²⁸ Приложения. Выписки из архивных дел (Высочайшие повеления). 1811 г. // Камер-фурьерский церемониальный журнал. 1695–1817. Т. 87. С. 967.

²⁹ Вилламов, Григорий Иванович (1772–1842) – служил в Управлении дел при императрице Марии Фёдоровне с 1801 по 1828 гг.

³⁰ Сыркина Ф.Я. Жизнь и творчество Пьетро ди Готтардо Гонзаго. Сочинения. М., 1974. С. 73.

³¹ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед.хр. 184. Л. 1.

³² Там же. Л. 25–27.

³³ Там же. Ед.хр. 198. Л. 2, 18 об., 19.

³⁴ Это ещё одно подтверждение того, что иллюминация 1814 года делалась по рисункам П. Гонзаго 1811 года.

³⁵ РГИА. Ф. 490. Оп. 2. Ед.хр. 198. Л. 8–9.

³⁶ Там же. Л. 20.

³⁷ Там же. Л. 19 об.

³⁸ Там же. Л. 21.

³⁹ Там же. Л. 48.

⁴⁰ РГИА. Ф. 470. Оп. 3 (145/579). Ед.хр. 4. Л. 1.

⁴¹ Там же. Л. 42.

⁴² Там же. Л. 43.

⁴³ Северная Почта, или Новая Санкт-петербургская Газета. 1817. № 59. 25 июля. С. 1.

⁴⁴ РГИА. Ф. 470. Оп. 3 (145/579). Ед.хр. 4. Л. 44.

⁴⁵ Часть из них выполнена на одном листе. (ПДМП 2054 ар–2082ар).

⁴⁶ Шесть подписаны размашистым почерком, судя по всему, самим художником, две подписи выполнены аккуратным писарским почерком.

Н.Ю. Чамина

ПЬЕТРО ГОНЗАГА И ИТАЛИЯ

К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МАСТЕРА

Не секрет, что зачастую иностранные художники приобретали в России гораздо большее признание, нежели у себя на родине. Это касается и искусствоведческой стороны вопроса. Годовое общение с исследователями из Болонского университета показало, что знатоки искусства конца XVIII–начала XIX века и по сей день довольно обобщенно представляют себе развитие русского театрально-декорационного искусства, в частности, динамику взаимодействия русско-итальянских мастеров периода неоклассицизма. Доказательством существования довольно пёстрой методологической картины является каталог последней крупной выставки итальянских мастеров в России, организованной Государственным Эрмитажем в 2004 году¹, в составлении которого приняли участие учёные обеих стран. Одной из противоречивых фигур рубежа веков по сей день остаётся декоратор Пьетро Гонзага, более известный у нас, хотя он провел в Италии и в России практически равные отрезки времени. Его художественное наследие, соответственно, поделено между этими странами.

После смерти мастера в 1831 году и периода забвения, о нём первой вспомнила Россия, его вторая родина. С конца 1880-х годов имя Гонзаги постоянно появляется в справочниках и ежегоднике императорских театров. В начале XX-го века в связи с самостоятельным расцветом русского театрально-декорационного искусства и популярностью русских сезонов в Париже, творчество Гонзаги начинает шире интересоваться специалистов. В течение 1907–1916 годов публикации В. Курбатова и С. Яремича, а затем А. Бенуа и И. Грабаря вводят имя Гонзага в историю русского искусства².

После революции отдельные атрибуции, гипотезы и уточнения внесли статьи Н. Кашина и В. Степанова³. В 1941 году уже набранная монография Степанова с рядом важных архивных данных из-за начала войны так и не увидела свет, но отдельные данные из неё обогатили в дальнейшем труды по изобразительному искусству.

В 1948 году вышла статья А. Эфроса⁴ о произведениях Гонзаги в Павловске, а А. Гозенпуд⁵ в книге о русском оперном театре посвятил целый раздел итальянскому декоратору. В 1960-х–1970-х годах публикуется серия статей, помещающих Гонзагу в широкий культурный контекст рубежа веков, среди них особое место занимают работы М. Коршуновой⁶ и Ф. Сыркиной⁷, чья монография о художнике, хоть и постоянно дополняется новыми сведениями, остаётся до сих пор ориентиром для многих исследователей.

Итальянская сторона позже подключается к анализу творчества своего соотечественника, что в свое время вызывало возмущение Эфроса, несогласного с обобщенным определением Гонзаги в энциклопедиях как средней руки «тьеполеска». В 1930 году Коррадо Риччи писал о связи Гонзаги с драматургией Станиславского и Мейерхольда и декорациями Л. Бакста и А. Бенуа к русским балетам, но не коснулся значения творчества мастера для самой Италии, как бы отдав его полностью русской культуре. Важную роль в пробуждении интереса к Гонзаге на его родине сыграла публикация документов о Гонзаге в «Анналах» Алоизиуса Мозера 1948–1951 годов⁸, постепенно стали появляться издания писем и свидетельств современников. Итоги зарубежных «открытий» подвела обстоятельная статья-исследование Е. Поволедо в итальянской «Театральной Энциклопедии» (1958)⁹, а в 1963 году рисунки из Италии и России, наконец, встретились на первой персональной выставке Гонзаги в Венеции. Её каталог под редакцией М.Т. Мураро¹⁰ стал непререкаемым авторитетом для итальянской традиции рассмотрения творчества Гонзаги. В наши дни продолжают выходить отдельные публикации атрибуционного характера, и всё актуальнее звучит тема стилистических сопоставлений работ Гонзаги и его современников из Северной Италии, в частности, из Реджо Эмилии, о чём постоянно напоминает болонская исследовательница Анна Мария Маттеуччи¹¹. В 2006 году теоретические труды Гонзаги были переведены на итальянский язык при поддержке венецианского Фонда Чини с комментариями Марии Иды Биджи¹², таким образом, полностью реабилитировав итальянское гражданство обрусевшего мастера Петра Федоровича Гонзаги.

Несомненно, на данный момент деятельность Гонзаги в Италии и России довольно хорошо документирована, сохранилось большое количество рисунков, проектов и эскизов декораций в музеях и библиотеках Санкт-Петербурга, Москвы, Милана и Венеции, отреставрированы фрески-обманки и монументальные росписи интерьеров в Павловске, наконец, существует уникальный театр в подмосковном Архангельском с четырьмя сменами декораций и занавесом.

Конечно, то, что мы имеем сегодня, даже весь обширный корпус рисунков и холсты Архангельского не в состоянии передать истинного воздействия иллюзий Гонзаги. Тем не менее, по наброскам сценических планов, остаткам павловских фресок, архитектурным, парковым и коронационным проектам можно составить портрет образного мира мастера в контексте эпохи. Стоит признать, что этим сегодня мало кто занимается, хотя именно в России в семидесятые годы в статьях и работах Ф. Сыркиной¹³ и М. Коршуновой¹⁴ впервые имя Гонзаги было поставлено в широкий контекст развития декоративного и театрально-музыкального искусства неоклассицизма.

Огромное графическое наследие мастера довольно пёстро по качеству и часто кажется, что все рисунки принадлежат разным художникам. Не исключено, что часть из них выполнена помощниками или учениками Гонзаги. В массе своей они не датированы и часто лишь по ассоциациям могут быть соотнесены с теми или иными спектаклями или празднествами. Для нас, тем не менее, важно, что этот графический опус в полной мере передаёт характер и вариативность мира образов и идей Гонзаги. Кроме того, сохранились два теоретических труда Гонзаги, опубликованные им в России в 1807 году: «Музыка для глаз» и «Сообщение моему начальнику»¹⁵, дающие нам ценные автобиографические факты и повод рассуждать о его творческой позиции. К тому же незаменимый материал дают заметки и критические статьи современников, не упускавших Гонзагу из виду и в Италии, и в России.

Гонзага представляет собой интересный пример практически ренессансного универсала – декоратора, художника, архитектора, философа и теоретика. Он родился в 1751 году в семье театрально-го декоратора в североитальянском городке Лонгароне близ Беллуно¹⁶. Первые уроки мастерства Гонзага получил от отца, с которым они странствовали по Венето и расписывали виллы, но об этом периоде сведения довольно скудны. Он присутствовал при реконструкции театра Ониго в Тревизо, учился в Венеции перспективной живописи и ведуте, работал в Милане в мастерской братьев Галлиари и до отъезда в Россию в 1792 году снискал головокружительный успех в театрах по всей Италии – в миланском Ла Скала, в театрах Рима (Алиберт), Венеции (Ла Фениче), Генуи (Сант-Агостино), Пармы (Театро Дукале) и Мантуи.

В данном случае хотелось бы поподробнее остановиться именно на итальянском периоде жизни Гонзаги, поскольку здесь закладывается основа его творчества. Важно подчеркнуть влияние

впечатлений, мест, где ему приходилось работать, на образный мир мастера и его профессиональные установки. Проведённое в Италии время сложно назвать ранним периодом, поскольку Гонзага провел здесь практически полжизни, с 1751 по 1792 год.

Главные сведения о жизни и творчестве мы можем почерпнуть из автобиографического очерка Гонзага «Сообщение моему начальнику» для Н.Б.Юсупова в Петербурге. Так, мы узнаём, что первая встреча Гонзага с миром театра состоялась в 1767 году. Тогда в Тревизо в возрасте 16 лет Гонзага помогал в оформлении театра Оноги¹⁷ Антонио Бибиене, одному из потомков великого рода декораторов¹⁸. Поразившись мастерству учителя, Пьетро хотел было последовать за ним, но мудрый отец предпочёл отправить его в Венецию к «педантам» (как он напишет о них позже) Антонио Визентини и Джузеппе Моретти, последователям Каналетто, для изучения основ перспективной живописи.

Надо сказать, что помимо технических навыков и традиций везувти, сам эфемерный образ Венеции, города-видения между небом и водой, играющей со светом, отражениями, лучами, то явный, но исчезающий, сыграл тут немалую роль. Венеция прочно вошла в образный строй работ Гонзага и стала их постоянным фоном, давая почву настроенческому вариациям одних и тех же мотивов в его дальнейшем творчестве. Пейзажные капрично с венецианским влиянием могут быть соотнесены с творениями Марко Риччи и Джамбаттиста Крозато, работы которых Гонзага, несомненно, хорошо знал. В натуральных же набросках можно отметить близость дрожащим линиям Франческо Гварди. В архитектурных эскизах порой встречается сетка чёрточек, напоминающих приемы учащенной штриховки Каналетто.

Венецианский период наложил отпечаток на саму творческую индивидуальность Гонзага, с тех пор он устремился к развитию темы атмосферных эффектов в декорации, к поиску крайне своеобразной передачи остро контрастной светотеневой игры в условиях сцены. Вместе с тем он не был изолирован от своего века узами ремесла, получил блестящую теоретическую подготовку, освоил законы физики и оптики, ознакомился с неоклассическими трудами Милиции¹⁹, Руссо и французских просветителей, ценил эссе эрудита Франческо Альгаротти. При этом Гонзага сам любил размышлять об искусстве и законах сценической иллюзии и оптики, проверяя теории опытным путем.

Через три года, в 1772 году Гонзага переехал в Милан и примкнул на пять лет к мастерской братьев Фабрицио и Бернардино Галлиари, еще одной сплоченной семье декораторов в зените славы²⁰.

Пребывание у Галлиари не только дало Гонзаге практический опыт, но и открыло глаза на недостатки традиционного цехового метода декоративистов, базирующегося на копировании образцов главы мастерской. В воспоминаниях Гонзага критикует ремесленную ограниченность последних Бибиен и неповоротливость фантазии Галлиари.

Тем не менее, в эскизах этого периода чувствуются близость мотивам Фабрицио Галлиари (это пейзажные виды, фантастические площади, парковые павильоны и биваки) и принятие его антибарочной схемы сцены-картины²¹. Несмотря на критику методов работы современников, Гонзага был многим обязан пятилетнему пребыванию у Галлиари с профессиональной точки зрения – здесь окончательно сформировался его тематический репертуар, универсально покрывающий все необходимые ситуации музыкального театра того времени. Это городские ведуты и каприччо с античными темами, руины, рощи, бури, экзотические сцены (восточные и псевдоготические), дворцы и величественные залы, сельские виды и интерьеры хижин.

После мастерской Галлиари Гонзага стал главным декоратором Ла Скала. В этот период очень чётко определилась его позиция по отношению к творческой миссии декоратора. В своих заметках, в духе эстетики Просвещения, он не раз будет подчёркивать важность функции художника-мыслителя, стройность идеи которого способна сформировать впечатление зрителя. Поэтому необходимо напомнить об изменениях в восприятии самой фигуры художника-декоратора в Италии к началу XIX века²². Особенно активны в борьбе за творческую значимость профессии были как раз Галли-Бибиены²³.

Фердинандо Бибиена, особенно гордящийся своим изобретением, или точнее, – как показал Мейджор, – новым прочтением схемы «сцены углом», еще в 1700 году так отстаивал интеллектуальное составляющее декорационного искусства: «Косое построение в декорации никогда прежде не практиковали и не изучали, его вычислил, ввел в обиход и развил я. Все дело в подчинении перспективы силе замысла, а не замысла – перспективе»²⁴.

Отношение к декораторам как к столярам и мазилам было общим местом критики в XVIII и в XIX веках, тому есть немало примеров, поэтому художникам приходилось недвусмысленно отстаивать свои права перед искусством. Впоследствии, уже в России, Гонзага будет недоволен цеховой ограниченностью своего положения декоратора, тщетно требуя предоставить ему место театрального архитектора, в чём чувствуется эхо этих возвышенных идей.

Потомок Фердинандо Антонио, автор Коммунального театра Болоньи (1755–1763) и один из учителей Гонзаги, хоть и признавал себя «чистым практиком», напоминал, как долго члены его семейства вопреки отсталым театральным вкусам насаждали новые виды декорации и открывали новые художественные перспективы (во всех смыслах), которые в результате неизменно приводили в восторг зрителей – почитателей прежних сценографических манер. Фигура творца-изобретателя (*inventore*, от «*inventio*» – изобретаю. – *Н. Ч.*) обогащена здесь типичным для XVIII века качеством – художник наделён возможностью создания и утверждения нового *вкуса*, будучи способным наравне с автором пьесы перевернуть привычки зрителя, преобразить и удивить его.

Во время, когда Пьетро Гонзага трудился в мастерской Галлиари, в работе декораторов наметился поворот в обывательское русло. Здесь все охотно решали бюрократические проблемы и добивались государственного признания, при этом не теряя практических навыков. Сам термин «*арте*» в значении «искусство» как-то затёрся и упоминался чаще в значении «ремесла» (в итальянском языке слова художник – *artista* и ремесленник – *artigiano* имеют один корень – *Н. Ч.*). «Артиста» – мог быть инженером, декоратором, художником и посредственным архитектором одновременно. Гонзагу возмущало у Галлиари подобное исключение из профессии декоратора творческого компонента, особой чуткости, выразительности (*espressione*). Для него в искусстве сценографии заключался стержень театрального языка, который не был абстрактной системой, порождением чистого разума, а подпитывался чувством. Именно это чувство должно напитать декорацию и всё сценическое целое и как музыка проникнуть в души зрителя. По сути, Гонзага считал декорационное искусство порождением чисто эмоционального порыва и по воздействию на зрителя сродни музыке, но, как музыка, построенное на выверенных гармониях. Для создания подобного искусства, естественно, требовался особенно чуткий творец-синтетик. Не случайно Франческо Альгаротти несколькими годами ранее (1784) рассуждая о свойствах живописи в «Эссе о живописи» (*Saggio sopra la pittura*) вспоминал о мелодраматической реформе Глюка и Кальцабиджи, построенной на остром сопереживании зрителя героям, которое Альгаротти называет глубинным компонентом искусства – *espressione degli affetti* (эмоциональная чуткость)²⁵. Сами люди XVIII века хотят быть чутки – знаменитая серенада Моцарта «В вечерний час», написанная через несколько лет после реформы Глюка, называется *Abendempfindung* (1787) – как бы

«вечернее вчувствование»²⁶. Автору требуется именно восприятие его творения «с чуткостью», эмоциональной отзывчивостью, а вовсе не с «чувствительностью». Отсюда рукой подать до нервного, взбудораженного вихрем судьбы художника романтизма. К сожалению, уже после отъезда Гонзаги из Италии, где тон в театре стали задавать музыкальные издательства, задача сочинителя декораций ограничилась написанием типовых эскизов только к премьере спектакля, потом же они адаптировались случайными авторами к тому или иному театру без творческой переработки. В России поле деятельности было явно шире.

Что касается усвоения неоклассических теорий, широко бытующих в театральной среде во второй половине XVIII века, то и тут Гонзага подошёл к вопросу с присущей ему индивидуальной свободой. Он принял к сведению уроки аббата Лодоли в переложении Франческо Милиции и знаточеские изыскания Альгаротти. Но, как можно предположить, не считал трактаты неоклассиков образцами для буквального следования, он слишком ценил внутреннюю творческую независимость от любой власти. Подобная свобода Гонзаги сродни характеру творчества его старшего современника, венецианца и декоратора-монументалиста Джамбаттиста Тьеполо, близкого в 1740–1750 годах к кругу Альгаротти. Принятие и освоение неоклассической культуры, как в свое время у Тьеполо, помогло Гонзаге освободиться от жёстких иконографических штампов в области декорации. Но это не значит, что он безоглядно окунулся в бурную стихию формообразования. Живописная лёгкость осталась, но художник стал внимателен к форме. Порождение чистой фантазии считается им знаком упадка, поэтому, пользуясь идеями Руссо и следуя предписаниям Милиции, мастер старается отобрать в природе «самые красивые вещи» и подражать им, то есть обращается к натурным зарисовкам и усовершенствует их. Хотя он и здесь идёт своим путем, заявляя, что подражания в природе достойны и некрасивые вещи.

Театральный критик начала XIX века Роберто Джирони писал о методе Гонзаги в 1829 году: «когда в свет вышли гравюры прославленного Пиранези, в глазах нашего художника они нашли своеобразный отклик, потому как вдохновленный ими он обратился с рвением к самостоятельному развитию образов римской античности, заметно в сём преуспев»²⁷.

Значение офортов Пиранези в становлении иконографии второй половины XVIII–начала XIX века общеизвестно. Характерно, что Гонзага, как представитель романтической линии классицизма, вдохновлялся Пиранези, а его более строго настроенный современник

Кваренги – Палладио. По мнению Г. Ревзина²⁸, само противопоставление иконографических ориентиров на Палладио и на Пиранези можно считать основой двух этапов развития русского классицизма – классического и романтического. Репертуар тем Гонзаги в таком случае относится к романтической линии классицизма. При этом связь Пиранези с театральной декорацией несомненна, поскольку переключку Гонзаги и Пиранези можно вести шире, через учителя Пиранези – Фердинандо Галли-Бибиену, изобретателя косой диагонали, обрушивающего на зрителя величественный архитектурный лабиринт под углом в 45 градусов. Именно этот принцип часто использовал Пиранези. Его манящие и иррациональные перспективы могут рассматриваться соответственно и в контексте формальных поисков Бибиены.

Что же касается прямого влияния Пиранези на Гонзагу, оно тоже несомненно, но преломилось у него по-своему. Разница – в настроении, с которым трактует мотив Пиранези Гонзага. На первый взгляд, неизменны все основные признаки подземелья или склепа, но мотив слегка обобщён. Но ещё важнее то, что благодаря четко разграниченным контрастным массам света и тени исчезает трагическая таинственность, тёмная фантастика Пиранези. Тот же эффект сопровождает все образы подземелий, склепов и гробниц Гонзаги позднего периода. Дух драматизма уступает место созерцательной повествовательности. Конечно, для полноты картины недостаёт восприятия театральной декорации в натуральную величину, но, к сожалению, единственная темница кисти Гонзаги в Архангельском в силу посредственной сохранности не обладает достаточной силой воздействия.

Подобное восприятие мотивов Пиранези, благодаря зарисовкам и гравюрам Гонзаги, распространится и на его последователей в Италии (в частности, Винченцо Карневали из Реджо Эмилии и Антонио Каноппи из Модены).

Уже в Италии декоратор имел последователей и учеников. Например, он часто делился своими мыслями с коллегой, Паоло Ландриани, который впоследствии стал теоретиком неоклассицизма и опубликовал ряд фундаментальных работ: «Некоторые соображения о недостатках, вызванных плохой конструкцией сцены» (1815–1824).

Но, если теоретические установки Гонзаги можно почерпнуть из его сочинений, то довольно сложно составить полное впечатление о творческой свободе и новаторстве Гонзаги на сцене, о которых рассказывает Джирони: «Гонзага заставил засиять солнечный свет в декорациях, которые ранее пребывали в тумане, поскольку художники в погоне за многоцветием избегали чистого белого цвета и злоупотребляли примесями чёрного... Гонзага подметил, что

декорации нуждаются в естественном освещении и ярких тенях и стал использовать чистые белила, отмечая наиболее тёмные места сгустками сажи, которую его предшественники боялись за излишнюю интенсивность. Только такие краски могли пробиться через летающую в воздухе театральную пыль. Но напомним, что помимо этого Гонзага был «подкован» искусством великого Каналетто и как никто другой знал меру в соотношении света и тени»²⁹.

Именно занавес для нового венецианского театра Ла Фениче стал последней крупной работой Гонзаги перед отъездом в Россию в 1792 году. Лист с эскизом занавеса хранится в Государственном Эрмитаже. Гонзага вновь вернулся в Венецию. Круг итальянских путешествий замкнулся и увенчался символическим образом ротонды с вылетающим из колоннады фениксом. Этот идеальный архитектурный образ пройдёт потом через многие эскизы декораций русского периода творчества Гонзаги.

Конечно, искусство театра в идеале должно восприниматься в синтезе действия и декоративного оформления, но признаем, что часто достаточно взглянуть на виртуозный набросок Гонзаги, чтобы погрузиться в мир фантастических и манящих конструкций, бесконечных портиков и аркад. Это – головокружительный спектакль, режиссёр которого – сам декоратор. Не случайно бытует мнение, что в театре Николая Борисовича Юсупова в Архангельском главным героем действия были именно декорации без актёров, эта «музыка для глаз» по выражению самого Гонзаги. Он выбрал неблагодарную стезю – область кратких успехов и истлевающих триумфов, но несмотря ни на что, его музыка для глаз всё равно продолжает звучать в наши дни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Каталог выставки в Государственном Эрмитаже (СПб) «От мифа к проекту. Влияние итальянских и тичинских архитекторов в России эпохи классицизма» (18.02–18.04.2004). Помимо статей и исследований содержит обширную библиографию о творчестве итальянских зодчих XVIII–XIX веков в России. Мы воспользовались итальянским изданием каталога: *Navone N., Tedeschi L.* (a cura di). *Dal mito al progetto. La cultura architettonica dei maestri italiani e ticinesi nella Russia neoclassica.* Lugano, 2004.

² *Курбатов В.* Гонзаго // Ежегодник императорских театров, 1912, № 4; *Яремич С.* О театральных постановках // Старые годы. 1911. № VII–IX; *Бенуа А.* История живописи XIX века. СПб., 1911; *Грбавь И.* История русского искусства. Т. III. М., 1910.

³ См., в частности: *Кашин Н.* Новые материалы о Пьетро Гонзаго // Театр и драматургия, 1935. № 12; *Степанов В.Я.* Новонайденный альбом театральных эскизов Пьетро ди Готтардо Гонзаго // Искусство. 1938. № 6.

⁴ *Эфрос А.* Живопись Гонзаго в Павловске // Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР в 1941–1945. М.–Л., 1948.

⁵ *Гозенпуд А.А.* Музыкальный театр в России. От истоков до Глики. Л., 1959.

⁶ М.Ф. Коршунова – хранитель графики Пьетро Гонзаги в Государственном Эрмитаже, автор многочисленных статей к каталогам выставок художника в России и за рубежом. См., в частности, ее исследование об итальянских декораторах в России: *Korschunova M.* *Gli scenografi italiani a Pietroburgo // Pietroburgo e l'Italia. 1750–1850. Catalogo della mostra.* Milano, 2003. P. 84–92.

⁷ Сыркина Ф.Я. Пьетро ди Г. Гонзага. Жизнь и творчество. Сочинения. М., 1974.

⁸ Mooser R.A. Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII^{me} siècle. Geneve, 1949.

⁹ Povoledo E. Pietro Gonzaga // Enciclopedia dello spettacolo. Vol. V. Milano. 1958. P. 1472–1474.

¹⁰ Muraro M.T. (a cura di). Scenografie di Pietro Gonzaga. Venezia, 1967.

¹¹ Matteucci A.M. La musique des yeux, Fantasia in scena a corte // Dal mito al progetto... P. 835–854.

¹² Biggi M.I. (a cura di). La Musica Degli Occhi: Scritti Di Pietro Gonzaga. Venezia: L.S. Olschki, 2006.

¹³ См. также комплексное исследование театрально-декорационной живописи в контексте развития репертуара русского театра XVIII–XIX веков: Сыркина Ф.Я., Костина Е.М. Русское театральное-декорационное искусство. М., 1978.

¹⁴ Показательна вступительная статья М. Коршуновой к каталогу выставки эскизов Гонзаги. См.: Гонзаго Пьетро ди Готтардо. Выставка произведений. Л., 1980.

¹⁵ «Сообщение моему начальнику» было издано 1807, в один год с «Музыкой для глаз» в петербургской типографии А. Плюшара. См.: La musique des yeux et l'optique théâtrale, St. Petersbourg, 1807; Information a mon chef ou éclaircissement convenable du decorateur théâtrale, St. Petersbourg, 1807. См. также: Idee d'un théâtre pour être bâti dans le jardin du chateau St. Michel. Roma, 1805; De sentiment de gut et de beau.... St. Petersbourg, 1811; Opinion... sur l'économie des spectacles. St. Petersbourg, 1815; Remarques sur la construction des théâtres... St. Petersbourg, 1817. Сочинения Гонзаги в переводе на русский язык А.Г. Мовшесона, с комментариями опубликованы Ф.Я. Сыркиной в обстоятельной и по сей день актуальной монографии о мастере. См.: Сыркина Ф. Я., Указ. соч. С. 89–174.

¹⁶ В 80-е годы город был стерт с лица земли при прорыве дамбы, унеся с собой ценные сведения о ранних годах жизни декоратора.

¹⁷ В 1763 году граф Гульельмо Ониго решил расширить и обновить театр в Тревизо. Проект доверили архитектору Антонио Галли-Бибиене и Джованни Миацци из Бассано. Бибиена возвел внушительную конструкцию на 1175 мест с пятью ярусами лож, Миацци занимался декорацией фасада и вестибюлем. Театр торжественно открылся 8 октября 1766 году «Демофонтом» Пьетро Гульельми (либретто Метастазіо). К сожалению, в 1836 пожар разрушил большую часть театра, впоследствии претерпевшего кардинальную перестройку. Подробнее о реконструкции Бибиены в Тревизо см.: Vicentini M., Lenzi D. (a cura di). Milano Il teatro Onigo a Treviso di Antonio Galli Bibiena. Un album di disegni inediti, a cura di Azzi, 2000.

¹⁸ Именно Антонио, а не Карло, как было принято ранее считать в русской традиции.

¹⁹ Франческо Милициа (1725–1798) – литератор, знаток и теоретик неоклассицизма является постоянным «оппонентом» Гонзага в «Сообщении моему начальнику». В частности, для Гонзаги важны его мысли о воздействии форм архитектуры, изложенные в кн.: Milizia F. Dell'Arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e Mengs. Venezia: Pasquali, 1792.

²⁰ О семействе Галлиари и их творчестве в театре Ла Скала см.: Crespi Morbio V. I Galliarri alla Scala // Arte moderna e contemporanea, Allemandi, 2004 (с библиографией). Также см.: Boscaglia R. I fratelli Galliarri, pittori. Meschina, 1985; Viale Ferrero M. La scenografia del '700 e i Fratelli Galliarri. Torino, 1963.

²¹ Анализ развития различных систем (статической и динамической) театральной декорации семейств Галлиари и Бибиена см., в частности, в кн.: Mancini F., Muraro M.T., Povoledo E. (a cura di) Illusione e pratica teatrale. Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'Opera comica veneziana. Venezia, 1975.

²² Подробнее о размышлениях Гонзаго о стиле Галлиари см. в каталоге первой выставки Гонзага в Венеции: Muraro M.T. (a cura di). Scenografie di Pietro Gonzaga... P. 22.

²³ О семействе Бибиена и революции сценического пространства эпохи барокко см., в частности: Lenzi D., Bentini J. (a cura di). I Bibiena: una famiglia europea. Venezia, 2000; Farneti F. Realta e illusione nell'architettura dipinta: quadraturismo e grande decorazione nella pittura di eta barocca, Firenze, 2006.

²⁴ Mayor A.H. The Bibiena Family. New York, 1940.

²⁵ Теоретические эссе Франческо Альгаротти с комментариями см. в кн.: Algarotti F. Saggi, a cura di G. A. Pozzo. Bari 1963; Algarotti F., Saggio sopra l'opera in musica, con introduzione di Annalisa Bini. Roma, LIM, 1989; Magrini M., Francesco Algarotti avventuriero e plenipotenziario // Le Venezie e l'Europa. Cittadella, Ed. Biblos, 1998. P. 96–107; Spaggiari W. Il «Saggio sopra la pittura» di Francesco Algarotti // Gusto dell'Antico e cultura neoclassica in Italia e in Germania, a cura di F. La Manna. Cosenza: Universita della Calabria, 2006. P. 9–21.

²⁶ Параллелизм развития музыкальной и сценической «чуткости» отмечен в статье музыковеда К.А. Кузнецова, точно уловившего близость интонаций в изобразительном искусстве и музыке того времени. См.: Театральная декорация в XVII–XVIII столетиях и ее историко-музыкальные параллели // Советская музыка. 1934. № 2. С. 34–43.

²⁷ Muraro M.T. (a cura di). Scenografie di Pietro Gonzaga... P. 17 (перевод мой – Н.Ч.)

²⁸ Ревзин Г. «Мир иной» как мотив архитектурной иконографии // Очерки по философии архитектурной формы. М., 2002. С. 69–84.

²⁹ Muraro M.T. (a cura di). Scenografie di Pietro Gonzaga... P. 22.

Н.И. Дозорова

Н.Б. ЮСУПОВ И ЕГО КОЛЛЕКЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В АРХАНГЕЛЬСКОМ*

В письме Д.И. Фонвизина из Парижа к графу П.И. Панину от 14(25) июня 1778 года читаем: «Комедия возведена здесь на возможную степень совершенства. Нельзя, смотря её, не забытья до того, чтоб не почесть истинною историею, в тот момент происходящею. Я никогда себе не воображал видеть подражание природы столь совершенным; словом, комедия есть в своём роде лучшее, что я в Париже видел. Напротив того, трагедию нашёл я посредственною. По смерти Лекеневой она гораздо поупала. Оперу можно назвать великолепнейшим зрелищем: декорации и танцы прекрасные; но певцы прескверные: удивился я, как можно безстыдно так реветь, а ещё более, как можно такой рёв слушать с восхищением»¹. В последней трети XVIII века русская аристократия, следуя примеру самой императрицы Екатерины II, была увлечена театром. Лучшее из европейской драматической литературы переводили, издавали, ставили в театрах. Однако и сама по себе русская драматургия к концу XVIII века уже начинает громко заявлять о себе как со страниц книг, так и со сцены.

Образованный вельможа, князь Н.Б. Юсупов был хорошо знаком с миром театра. За свою жизнь ему пришлось видеть много различных спектаклей и опер в разных театрах Европы и России. Известен князь не только как зритель, но и как увлечённый читатель драматических сочинений. Театральная литература в книжном собрании усадьбы Архангельское насчитывает более 2000 из почти 18000 единиц хранения, составляющих в настоящее время юсуповский фонд редкой книги.

В музее-усадьбе «Архангельское» в Отделе редкой книги изучение разделов «Театр» и «Драматургия» началось ещё в 1970-е годы:

* Автор благодарит за содействие при работе над статьёй своих коллег – зав. ОРК Боленко К.Г., ведущего научного сотрудника ОРК Никифорову И.В. и фотографа Б.Н. Кондракова.

Л.И. Плешковой был сделан обзор фонда французской драматической литературы². В начале 1990-х годов Е.В. Дружинина опубликовала статью, в которой создание библиотеки соотнесено с обстоятельствами жизни Н.Б. Юсупова и с архивными материалами по каталогизации³. Во второй половине 1990-х годов сотрудниками Научной библиотеки МГУ И.Л. Великодной, Г.А. Космолинской и Е.А. Смелянской описана почти половина французских и итальянских изданий из театральной коллекции. В 2009 году в «Итальянском сборнике» напечатана статья Н.И. Дозоровой с обзором итальянской драматургии⁴. В популярной серии «Шедевры музейного собрания» в последние годы выпущен буклет по театральной литературе, подготовленный К.Г. Боленко и Н.И. Дозоровой⁵.

Сохранившиеся рукописные каталоги библиотеки – 1800-го и 1830-х годов позволяют понять, как пополнялось и тематически изменялось собрание. Так, специальный раздел «Театр» в библиотеке Юсупова существовал не всегда.

В Каталоге 1800 года⁶ мы видим общий раздел «Романы. Поэзия. Изящная словесность. Театр». В нём – 2138 томов. Произведения и сочинения на театральные темы составляют около 500 томов, то есть почти четверть всего объёма. Обращает на себя внимание тот факт, что конволютов сравнительно немного, не более 50, а их содержание в этом каталоге раскрыто только для 26. Раздел «Музыка и оперные партии» насчитывает 82 тома (в отдельный подраздел вынесен 31 том французских опер). Из 701 тома в разделе «Итальянские авторы» отношение к театру имеют 107 изданий. Произведения для театра или на театральную тему зафиксированы также в разделах «Античность и изящные искусства» – 5 из 599, «Архитектура» – 4 из 210, «Российские книги» – 53 из 880, «Каталоги» – 1 из 98. Таким образом, Каталог 1800 года позволяет выявить порядка 750 томов книг и рукописей, имеющих отношение к театру.

В каталоге начала 1830-х годов⁷, находящемся в РГАДА, существует самостоятельный раздел «Театр», в нём – 1149 томов, ещё 163 тома перечислены в дополнении к каталогу. И это без учёта изданий из других разделов, к примеру, «Художественной литературы».

Можно утверждать, что за последние 30 лет жизни князя Н.Б. Юсупова собрание театральной литературы увеличилось почти вдвое. Если в 1800 году числились не более 50 конволютов, то к 1830 году уже не менее 150 подобных сборников. Таким образом, театральная коллекция пополнялась быстрее, чем росла в эти годы библиотека в целом.

Frontispice du Tome II.*H. Gravé et in-***SOLIMAN II.***N. le Mercier Sculp.*

До наших дней в библиотеке не сохранились некоторые редкие книги, обозначенные во владельческих каталогах. После революции 1917 года были переданы в другие библиотеки 42 тома «Российского Феатра», 16 томов «Разных комедий», «Драматический словарь», трагедия М.М. Хераскова «Освобождённая Москва», комедия неизвестного русского автора «Сродник у города Архангельска». Известно, что переводы комедии Д'Аленваля «Школа мещан», драмы А. Коцебу «Попугай» и список либретто оперы неизвестного русского автора «Селима и Гасан» сейчас находятся в РГАДА.



Текст к нотам из книги
 «Théâtre de M. Favart...». Т. 4.

AIRS,
 ET
 VAUDEVILLES
 DE LA SOIRÉE DES BOULEVARDS.

N^o 1.

Allons, gai, Ma-ri-en-nettes, Donnez
 Vos fa-çons & vos courbettes Sont en
 vous des airs gentils : On voit fa- se vos piro-
 vogues en ce pa- is.
 ettes Aux Finan-ciers, aux Robins, aux Marquis ;
 On ne voit plus à présent à Pa- ris, Que
 Ma-ri-on-net-tes.
 N^o 2.

Ac- cez des bouons, ton, ton, Des bou-
 A

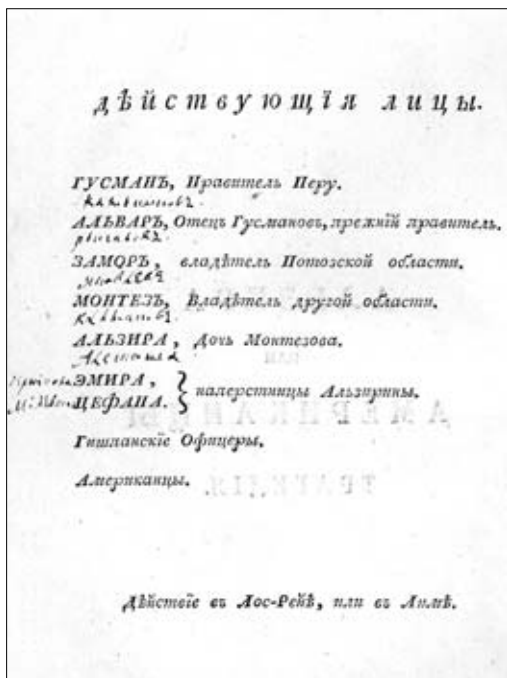
Ноты из книги
 «Théâtre de M. Favart...». Т. 4.

Вкусы владельца тяготели к репертуару классицистической эпохи, в 1820-х годах он проявляет интерес и к литературе зарождающегося романтизма. Упомянутое резкое увеличение доли конволютов свидетельствует о постоянном внимательном отношении Н.Б. Юсупова к новым литературным веяниям.

Издания пьес и оперных либретто составляют основной массив коллекции. Хронологический охват произведений максимально широк: от древнегреческих и римских авторов – Эсхила, Софокла, Еврипида, Аристофана, Теренция, Плавта до французских драматургов

романтической школы – Виктора Гюго и Альфреда де Виньи, представленных произведениями конца 1820-х–начала 1830-х годов.

Самой объёмной группой является *французская драматургия XVII и XVIII веков*. Она включает более 2900 наименований пьес почти 400 авторов, вышедших отдельными изданиями или напечатанных в собраниях сочинений и антологиях, в числе которых произведения – Мадлен де Сюдери, Жана де Ротру, Жана де Мере, Поля Скаррона, Донна де Визе, Франсуа Лагранжа-Шанселя, Рене-Шарля де Пиксерекура, Жана-Анри Ламартеьера, Кювелье де Три, Филиппа Детуша, Луи Жана Лемерсье. В коллекции имеются творения знаменитых писателей – Пьера Корнеля, Жана Расина, Мольера, Вольтера, Дени Дидро, Жан-Жака Руссо, Пьера Огюстена Карона Бомарше. Из сочинений последнего Н.Б. Юсупов мог похвастаться первыми изданиями драмы «Евгения» (1767) и комедии «Севильский цирюльник» (1776), вышедшими в Париже, а также «Фигаровой женитьбой», напечатанной в Москве в 1787 году.



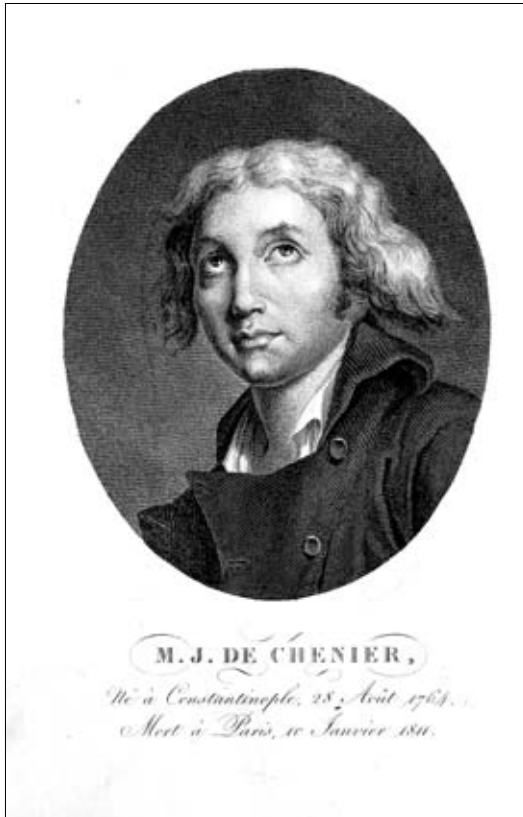
Страница с рукописными пометами из трагедии Вольтера «Альзира и американцы».

Отметим наличие книг Мари Жозефа де Шенье и Фабра Д'Эглантина, известных деятелей Французской революции⁸. Шенье своё отношение к современным ему событиям ярко выразил в пьесе «Фенелон, или Монахини из Камбре», поставленной в театре Робеспьера в 1793 году. В библиотеке князя хранится московское издание этой трагедии на французском языке (1802) и парижское собрание сочинений в 3-х томах «Театр М.Ж. де Шенье» (1818). Фабр Д'Эглантин начинал как актёр и был одним из основных драматургов первого этапа революции. В его комедии «Филинт» Мольера, или Продолжение «Мизантропа»» поднимался вопрос

о новых чертах характера человека, о герое – борце за демократические идеалы. В Архангельском есть первое парижское издание комедии (1791), а также другая комедия Д'Эглантина – «Наставники».

Значительная часть отдельных изданий французских пьес объединена в конволюты по 5–10 сочинений. Нередко они представляют многотомные собрания с единым типом переплёта, сквозной нумерацией томов и общим заголовком. К примеру, 14-томное собрание мелодрам или 3-томное собрание пьес, поставленных в 1804–1810 годах на сцене парижского театра «Одеон». Однако, преобладают сборники под общими названиями: «Théâtre» или «Pièces du théâtre». Большинство конволютов на французском языке. Правда, есть и такие, когда в общем переплётё встречаются рядом французские, итальянские и даже русские издания.

Итальянская часть коллекции намного меньше по объёму, чем французская. В целом состав итальянской драматургии по структуре аналогичен французской – это собрания сочинений, антологии, отдельные издания пьес, конволюты. Коллекция насчитывает более 60 имён итальянских драматургов, около 20 пьес без указания автора. Всего насчитывается 650 названий драматических пьес на итальянском языке. Почти все эти произведения относятся к XVIII–началу XIX веков.



Портрет Мари Жозефа Шенье из собрания сочинений «Théâtre de M.-J. Chenier». Т. 1.

трагико-сакральное действие «Моисей в Египте»¹², либретто к опере Луиджи Дзамбони «Муж-пустынник»¹³ с авторским посвящением Н.Б. Юсупову. Сохранились два рукописных альбома с нотными партиями к операм «Аделаизия и Алерамо»¹⁴ и «Любовь не терпит возражений»¹⁵, тоже на итальянском языке. По качеству бумаги и манере написания эти рукописи датируются концом XVIII–первой третью XIX века. За исключением либретто Дзамбони, они не имеют переплётов, на страницах с текстом и нотами много исправлений, а иногда и зачёркиваний целых строк. По всей вероятности, они использовались при постановке представлений на сцене крепостного театра князя.

Произведения английских авторов имеются в коллекции исключительно в переводах на французский язык. В частности, 2 тома «Английского театра» (1745) и 2 тома избранных английских пьес (1767), есть полное собрание сочинений в 20 и избранные сочинения в 13 томах Шекспира, которые напечатаны в Париже соответственно в 1776–1783 и в 1821 годах.

Немецкая драматургия также представлена только переводами на французский и русский языки: «Новый немецкий театр» в 12 томах (1782–1785) и «Лучшие немецкие драматические сочинения» в 4 томах (1785). Фридрих Шиллер представлен парижскими изданиями 1799–1820 годов (здесь и отдельные пьесы, и собрания сочинений). Иоганн Вольфганг Гёте – сочинениями в 4 томах (1820), Эрнст Теодор Амадей Гофман – отдельными пьесами начала XIX века, Август Коцебу – московскими и петербургскими изданиями конца XVIII–начала XIX века. Есть перевод на русский язык немецкой трагедии Томаса Оттвая «Возмущение против Венеции», выполненный Яковом Козельским¹⁶.

В театральной коллекции хранятся *произведения испанских драматургов*: появившаяся в Париже антология переведённых на французский язык пьес испанских авторов «Théâtre Espagnol» в 4 томах (1770); полное собрание комедий испанского драматурга Кальдерона в 11 томах, опубликованное в Мадриде в 1760–1763 годах и религиозная драма этого же писателя¹⁷.

Работа с коллекцией продолжается. Пока не удалось установить, с чьих именно произведений Василием Лёвшиным сделаны переводы имеющихся драм и комедий с итальянского, французского, английского и немецкого языков. Драма «Клементина и Дезорм»¹⁸ переведена А.Ф. Малиновским с сочинения Ж.М. Монвеля. Любопытно, что Малиновским было написано много исторических сочинений, одним из главных считалось «Описание Оружейной

палаты». Князю Юсупову в 1814 году было поручено руководство над Экспедицией Кремлевского строения и над Оружейной палатой. Вероятно, общие интересы неоднократно сводили вместе этих людей.

Издания европейской драматургии из собрания князя на протяжении многих лет изучались сотрудниками музея: составлены алфавитные картотеки французских и итальянских авторов.

Русская драматургия оставалась долгое время в «тени». Может быть, именно из-за собрания малого объёма. Русская часть коллекции измеряется не сотнями, как итальянская и французская, а лишь десятками названий и авторов. После внимательного просмотра разделов: «Драматургия», «Театр» и «Художественная литература» выявлены имена 12 драматургов и 11 переводчиков иностранных драматических сочинений. Эти авторы представлены разным количеством произведений: от 1–2, а иногда и 10. Всего более 90 названий. Несколько пьес напечатано анонимно. 20 сочинений на русском языке являются переводами: с французского (9), немецкого (10) и польского (1) языков.

По своему содержанию русская драматургия отличается разнообразием тем. Основные жанры – трагедия и комедия. По количеству экземпляров, учитывая все издаваемые русские сочинения на тот период времени, русская часть театральной коллекции является далеко не малочисленной. Чаще всего – это собрания сочинений, но есть и отдельные издания пьес, и конволюты. Здесь встречаются имена почти всех известных на сегодняшний день в России драматургов прошлого и тех, кто уже забыт, но в своё время был очень популярен. В усадебной коллекции представлены практически все литературные стили XVIII века – классицизм, сентиментализм, просветительский реализм и зарождавшийся романтизм.

Начало классицизму в русской драматургии положил А.П. Сумароков. На протяжении нескольких десятилетий XVIII века его пьесы составляли основу первого русского профессионального театра. В полном собрании сочинений в 10 томах¹⁹, находящемся в Архангельском, напечатаны все его трагедии и комедии, а также либретто к операм «Альцеста» и «Цефал и Прокрис». В 4-м томе для ценителей творчества этого писателя был напечатан подарок – «Любовная гадательная книжка», состоящая из некоторых любовных стихов шести трагедий Сумарокова²⁰.

Творчество учёного М.В. Ломоносова, заложившего основы современного русского языка, представлено в коллекции 6-томным

собранием сочинений. Кроме научных работ издания во 2-й том включены трагедии «Тамира и Селим» и «Демофонт»²¹.

В 1779 году в русской литературе появилось новое имя – Г.Р. Державин. Он считал творческую личность поэта основой поэзии, разрушал каноны классицизма. Сочинения Державина представлены в 4-х томах²². Последний том состоит из драматических сочинений. Сюда вошли аллегорические прологи, театральные представления «Добрыня», «Пожарский, или Освобождение Москвы», детская комедия «Кутерьма от Кондратьев».

При дворе Екатерины II начитанность и образованность были в «цене». Сама императрица написала 18 пьес на французском языке, не считая «драматических пословиц», предназначавшихся для Эрмитажного театра. Князь Юсупов с почтением относился к императрице, преданно служил ей многие годы. В усадьбе хранятся три одинаковых экземпляра сочинений для Эрмитажного театра на французском языке, но в разных переплётках²³, и выпущенная отдельной книжкой сказка «Горе-богатырь Косометович»²⁴. Книга состоит из трёх частей: изложения самой сказки, оперы комической (слов и стихов к опере из 5 действий) и музыки (нот оперы Мартина и Прача). Причём автор не указан, а в предисловии витиевато сообщается, что «сказка... списанная от слова до слова с рукописи... славного целовальника питунам отменно любезного Ивана Ефимова сына Краснобая». Несмотря на свой сказочный характер, это произведение содержало в себе элемент достоверности. Опера показывала в комическом свете шведского короля Густава III и была исключена из репертуара сразу же, как только заключили мир со Швецией.

В 1783 году появляются первые трагедии Я.Б. Княжнина. В Архангельском есть собрание сочинений этого писателя²⁵. В 1-й и 2-й тома вошли трагедии: «Дидона», «Титово милосердие», «Росслав», «Владисан», «Владимир и Ярополк», «Софонисба», в 3-й и 4-й тома – комедии «Хвастун», «Неудачный примиритель» и комические оперы «Несчастье от кареты», «Сбитеньщик», «Скупой», «Притворно сумасшедшая». Автор помещает перед «Дидоной» посвящение императрице Екатерине II, перед «Росславом» – княгине Екатерине Романовне Дашковой, а перед «Владисаном» – Александру Петровичу Ермолову. Отметим, что на форзаце одного из томов «Нового итальянского театра»²⁶ встречается запись коричневыми чернилами: «Изъ библиотеки Александра Ермолова». А.П. Ермолов (1754–1836) служил при дворе Екатерины II и был генерал-майором свиты Её Императорского

Величества. Возможно, дальнейшая работа с архивными документами раскроет, почему и когда эти книги оказались в библиотеке князя Н.Б. Юсупова.

Известным русским драматургом был В.А. Озеров. По внешней форме его трагедии «Эдип в Афинах», «Фингал», «Димитрий Донской», «Поликсена» ещё относятся к классицизму, но по содержанию они уже ближе к сентиментализму. Названные сочинения Озерова вошли в 2-х томное издание (1817)²⁷. Огромный успех имела его трагедия «Димитрий Донской», отвечавшая патриотическим чувствам русских людей во время борьбы против Наполеона. В театральной коллекции присутствует первое издание этой трагедии (1807)²⁸.

И.Ф. Богданович положил начало русской «лёгкой поэзии», которой была суждена важная роль в переходный период к романтизму в конце XVIII–начале XIX века. В библиотеке есть полное собрание его сочинений в 6-ти частях²⁹. Часть 4-я состоит из театральных представлений на различные пословицы. Сюда же включены: драма «Славяне» в 3-х действиях и лирическая комедия «Радость Душеньки».

В 2-х томное издание драматических произведений В.А. Лёвшина³⁰ вошли 2 драмы и 6 комедий, две из них «Молодые поскорее старых могут обмануть» и «Глухой и слепой» сочинены им самим, остальные являются его вольными переводами с иностранных языков. Писатель состоял членом многих научных русских и иностранных обществ, в частности, Московского общества сельского



Титульный лист из книги «Сочинения Ипполита Фёдоровича Богдановича». Ч. 4. Театр.

хозяйства. Н.Б. Юсупов – почётный член этого общества – собрал большое количество журналов «Экономический магазин», в которых помещались статьи В.А. Лёвшина.

На протяжении 1790-х годов русским театрам было знакомо творчество драматического писателя и переводчика вольтеровской «Генриады» князя Алексея Ивановича Голицына. В коллекции хранятся три тома его сочинений и переводов³¹. В 1-м и 3-м томах напечатаны переводы комедий. К комедии Д. Гаррика «Светское обращение, или Нравы века» Голицын добавил собственный третий акт. Во 2-м томе помещено вышедшее из-под его же пера сочинение «Отец-невидимка, или Сватался на <так!> матери, женился на дочери».

Василий Павлов, автор лишь одного произведения, получившего известность. В 1788 году он сочинил прозаическую комедию «Три сундука, или Хитрость женщины». Комедия включена в общий переплёт с другими пьесами на русском языке, переведёнными с польского, немецкого и французского языков³². По-видимому, она шла на сцене, так как текст её был перепечатан в издании «Российский Феатр» за 1791 год в части 38.

С 1769 по 1783 год Д.И. Фонвизин – крупнейший представитель русского просветительского реализма был секретарём руководителя Коллегии иностранных дел Н.И. Панина. Н.Б. Юсупов числился при этой Коллегии с 1772 по 1774 год в подчинении у Дениса Ивановича, пока не отправился на учёбу в Голландию. В 1777–1778 годы писатель посещал Францию, где он также мог встречаться с князем. Имеющиеся издания сочинений Фонвизина³³ по содержанию похожи. В них включены статьи о жизни и сочинениях писателя, различные его письма, описания путешествий, комедии «Бригадир» и «Недоросль». Безусловно, наличие книг в усадебной библиотеке лишь подтверждает интерес её собирателя к Фонвизину как к драматургу, так и, возможно, как к бывшему сослуживцу.

М.Н. Загоскин с 1817 года служил помощником по репертуарной части петербургского театра. Переехав в Москву, он вошёл в кружок любителей театра, а в 1831 году был назначен директором московских театров. За эти годы им было написано несколько комедий. В библиотеке Н.Б. Юсупова имеется только одно произведение этого автора – «Благородный театр»³⁴.

Помимо драматических произведений в Архангельском хранятся книги, посвящённые различным аспектам театрального дела. К примеру, труды по строительству театральных зданий

и устройству сцены. Упомянем редкое издание, напечатанное в Париже и выявленное научным сотрудником музея И.В. Никифоровой, «Архитектонография театров Парижа» Донне (1821)³⁵. Есть сборники по истории музыки и танца, биографии артистов, книги с цветными, гравированными изображениями театральных костюмов и декораций, пособия по теории театрального дела, театральная критика. Все они напечатаны на французском языке. Имеется 3-х томное издание, состоящее из цитат трагедий и трагикомедий, появившихся в период с 1630 по 1761 год³⁶. В алфавитном указателе первого тома даны названия всех произведений с обозначением их автора и даты появления в печати. Далее по томам на все самые значимые понятия и происходящие в перечисленных пьесах события, в алфавитном порядке приводятся соответствующие цитаты.

Статья французского актёра-трагика Жана Модюи Ларива «Размышления о театральном искусстве»³⁷ включена в конволют с комедиями и трагедиями, напечатанными в конце XVIII–начале XIX века. Книга Ларива о театральной декламации хорошо известна специалистам. Названные заметки появились в 1801 году, на три года раньше того, как автор приступил к работе над книгой. В этих «Размышлениях...» Ларив подробно излагает свои взгляды на речь и произношение со сцены, характер игры, роль мимики, важность разнообразия интонаций, даёт характеристику некоторых старинных и современных ему театральных залов, делится собственным многолетним опытом создания душевного тона, способного держать зрителей в «плёну». Кроме того, в театральном разделе Юсуповской библиотеки находится подборка французской театральной периодики: «Театральный ежегодник» за 1801–1804 годы и «Альманах спектаклей» за 1825, 1826 и 1829 годы.

Разумеется, в усадебной библиотеке, являющейся самым задушевым «собеседником» для хозяина-меломана, невозможно было обойтись без книг, связанных с музыкой. Небольшие очерки о музыке в форме писем – «Письмо к господину Ньепсу, написанное господином Монморанси 5 апреля 1759 г.», «Записки о французской музыке», «Послание симфониста в Музыкальную Академию» – объединены в единый сборник без указания места и года их издания³⁸. Книга «Несколько слов о моде на пение, написанных в Санкт-Петербурге в 1820 г.»³⁹ раскрывает различные способы, препятствующие, по мнению автора, полному упадку искусства пения.



Изображение костюма актёра Ларива
в роли Пигмалиона из книги
«Costumes des Grands Théâtres de Paris». Т. 2.

К настоящему моменту нот в библиотеке сохранилось мало. Это лишь мелодии небольших арий, тексты которых приплетены к текстам различных пьес. Основная часть нотного собрания находится в Российской национальной библиотеке в Петербурге. Что-то хранится в Секторе рукописей и фотофондов музея-усадьбы «Архангельское», некоторые издания попали в РГАДА. Однако в «родных» юсуповских шкафах лежат три объёмных альбома с нотами Ораса Куанье к монологу Руссо «Пигмалион»⁴⁰. Писатель разработал теорию сочетания слов и музыки в сценическом представлении и совместно с композитором написал первую музыкальную мелодраму на античный, мифологический сюжет. Герои

«Пигмалиона» не пели, а декламировали, при этом музыка сопровождала произнесение текста. Помимо нот, есть отдельное издание этой пьесы⁴¹ и либретто к одноименной опере. В одном из томов издания «Костюмы великих театров Парижа» Ларив изображён в костюме скульптора и рядом помещён отзыв о постановках «Пигмалиона» в 1770 году в Лионе и Париже: «Этот длинный монолог, перемежающийся симфонией, имеет притягательность новизны! Руссо был истинным автором! Здесь сохранены несколько отрывков музыки его собственного сочинения. Подобный опыт в необыкновенном жанре во многом удался!...»⁴². Приобретение

всех этих произведений указывает на стремление князя знать все нюансы всего происходящего в театральном мире.

Николай Борисович Юсупов умел поражать своих современников. Прочитируем одного из очевидцев, который находился на спектакле крепостного Юсуповского театра: «Чем-то сказочным показалась мне эта обширная зала, освещённая люстрой и множеством кенкетов, окаймлённая тройным поясом лож, уставленная рядами кресел и замкнутая каким-то ландшафтом, в котором я ещё не подозревал занавеса. В среднем поясе, прямо против этой живописной стены, выделялась большая ложа, драпированная зелёным бархатом, над которой возвышался щит с княжеским гербом. Скоро ложи наполнились роскошно одетыми женщинами, а ряды кресел исчезли под сплошной массой мундиров и фраков. Княжеская ложа была ещё пуста. В зале носился глухой, сдержанный гул. Но вдруг всё замолкло; мужчины встали и обратились к зелёной ложе; в ней показался князь...»⁴³. Подобно зрителям того театра, рассматривая книжные сокровища библиотеки князя, начинаешь чувствовать почти осязаемое присутствие этого человека в Архангельском.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фонвизин Д.И. Собрание сочинений и переводов. Т. 1. М., 1829. С. 59 (Инв. № РК 8082 – далее все «Инв. № РК» – номера фонда редкой книги); Фонвизин Д.И. Полное собрание сочинений. Ч. 2. М., 1830. С. 40–41 (Инв. № РК 8510).

² Плешкова Л.И. Сочинения французских драматургов в собрании музея-усадьбы «Архангельское», 1983 г. (НА ГМУА. Инв. № 708).

³ Дружинина Е.В. Усадебная библиотека Н.Б. Юсупова в Архангельском // Книга: Исследования и материалы. Сб. 68. М., 1994. С. 320–336.

⁴ Дозорова Н.И. Итальянская драматургия в библиотеке князя Н.Б. Юсупова // Итальянский сборник. Вып. 5. Сб. ст. М. 2009. С. 196–207.

⁵ Боленко К.Г., Дозорова Н.И. Театральная литература в библиотеке князя Н.Б. Юсупова. М. 2009.

⁶ Catalogue de la Bibliotheque du Prince Youssouppoff. S. Petersbourg, L'an 1800 (Инв. № РК 18965).

⁷ Рукописный каталог библиотеки князя Н.Б. Юсупова, раздел «Théâtre» (РГАДА. Ф 1290. Оп. 5).

⁸ *Chenier M.J. Fenelon. Moscou. 1802* (Инв. № РК 15831). *Chenier M.J. Theatre. T. I-II. Paris, 1801* (Инв. № РК 9922–9923). *Fabre d'Eglantin P.F.N. Le Philinte de Moliere... Paris, 1791* (Инв. № РК 15788). *Fabre d'Eglantin P.F.N. Le convales cent de qualite... Paris, 1791* (Инв. № РК 15641). *Fabre d'Eglantin. Les Precepteurs, comedie. Moscou, 1804* (Инв. № РК 17225).

⁹ Rinaldo d'Aste. Farsa in musica, tradotta dal Francese. Messa in musica espressamente dal Sigr. Gennaro Asterita. S.I., s.a. (Инв. № РК 16764). Rinaldo d'Aste, farsa in musica, tradotta dal Francese. SPb, s.a. (Инв. № РК 16798).

¹⁰ Armide. Parodie par M.B.*** S.I., s.a. (Инв. № РК 17125). Renaud et Armide. Comedie. S.I., s.a. (Инв. № РК 17126).

¹¹ La Nina Pazza per Amore. S.I., s.a. (Инв. № РК 17548).

¹² Mose in Egitto. S.I., s.a. (Инв. № РК 17547).

- ¹³ Il Marito Eremita. S.l., s.a. (Инв. № РК 8660).
- ¹⁴ Adelasia e Aleramo. S.l., s.a. (Инв. № РК 9780).
- ¹⁵ Amore non Soffre opposizioni. S.l., s.a. (Инв. № РК 9781).
- ¹⁶ L'Alcalde de Zalamea, du Theatre Espagnol de D.P. Calderon de la Barca. Paris, 1778 (Инв. № РК 17238).
- ¹⁷ Отуэй Т. Возмущение против Венеции. СПб., 1764 (Инв. № РК 8627–8628).
- ¹⁸ Малиновский А.Ф. Клементина и Дезорм. М., 1789 (Инв. № РК 17169). Возможно им же переведены пьесы: «Нина, или Сумасшедшая от любви». (Б.м., б.г. Инв. № РК 17170) и «Бедность и благородство души» Коцебу. (М., 1798, – инв. № РК 15651).
- ¹⁹ Сумароков А.П. Полное собрание сочинений в стихах и прозе. Ч. I–X. М., 1787 (Инв. № РК 6847–6856).
- ²⁰ Сумароков А.П. Полное собрание сочинений. Ч. IV. С. 303–324 (Инв. № РК 6850).
- ²¹ Ломоносов М.В. Полное собрание сочинений в 6-ти тт. СПб., 1784–1787 (Инв. № РК 12741–12746).
- ²² Державин Г.Р. Сочинения. Ч. 1–4. СПб., 1808 (Инв. № РК 8357–8360).
- ²³ Théâtre de L'Hermitage de Catherine II, Imperatrice de Russie, compose par cette Princesse, par plusieurs personnes de sa societe intime et par quelques ministres etrangers. T. I-II. Paris, 1799 (Инв. №№ РК 17013–17016, РК 8674–8675).
- ²⁴ Сказка о Горе-богатыре Косометовиче и Опера комическая из слов сказки составленная. СПб., 1789 (Инв. № РК 16115).
- ²⁵ Княжнин Я.Б. Собрание сочинений в 4-х тт. СПб., 1787 (Инв. №№ РК 5988–5991).
- ²⁶ Le nouveau théâtre italien ou recueil general des comediens. T. II. Paris, 1753 (Инв. № РК 15679).
- ²⁷ Озеров В.А. Сочинения. Т. 1–2. СПб., 1817 (Инв. №№ РК 16752–16753).
- ²⁸ Озеров В.А. Димитрий Донской. Трагедия в 5-ти действиях. СПб., 1807 (Инв. № РК 1575).
- ²⁹ Богданович И.Ф. Полное собрание сочинений и переводов в 6-ти частях. М., 1809–1810 (Инв. №№ РК 6198–6203).
- ³⁰ Лёвшин. В.А. Труды. Т. 1–2. М., 1796 (Инв. №№ РК 8672–8673).
- ³¹ Голицын А. Сочинения. Т. 1–3. М., 1798–1799 (Инв. №№ РК 6862–6864).
- ³² Павлов В. Три сундука, или Хитрость женщины. СПб., 1788 (Инв. № РК 17194).
- ³³ Фонвизин Д.И. Собрание сочинений и переводов. М., 1829 (Инв. №№ РК 8082, РК 18375, РК 18376); Фонвизин Д.И. Полное собрание сочинений. Ч. 1–4. М., 1830 (Инв. №№ РК 8509–8512).
- ³⁴ Загоскин М.Н. Благородный театр. М., 1828 (Инв. № РК 17381).
- ³⁵ *Donnet A. Architectonographie des théâtres de Paris, ou parallele historique et critique de ces edifices, consideres sous le rapport de l'architecture et de la décoration.* Paris, 1821 (Инв. № РК 9709).
- ³⁶ *Esprit des Tragedies et Tragicomedies qui ont paru depuis 1630 jusques en 1761, par forme de dictionnaire.* Paris, 1762. Т. 1–3 (Инв. № № РК 16588–16590).
- ³⁷ *Réflexions sur l'art theatral, par J. Mauduit-Larive.* Paris, 1801 (Инв. № РК 17281).
- ³⁸ *Lettre à Monsieur Le Nieps, écrite de Montmorenci le 5 avril 1759. Lettre sur la musique Francoise Lettre d'un Symphoniste de l'Académie Royale de Musique a ses camarades de l'orchestre.* S.l., s.a. С. 198–211 (Инв. № РК 10155); С. 237–308, 309–322 (Инв. № РК 10157).
- ³⁹ *Quelques mots sur La Mode du Chant, Écrits a Saint-Petersbourg, en 1820.* Moscou, 1823 (Инв. № РК 17542).
- ⁴⁰ *Coignet O. Pigmalion de Rousseau.* Paris, s.a. (Инв. №№ РК 9788–9790).
- ⁴¹ *Rousseau J.J. Pigmalion, scene lyrique.* S.l., s.a. (Инв. № РК 10156).
- ⁴² *Costumes des Grands Theatres de Paris. P. 2.* S. l., s.a. С. 27–32 (Инв. № РК 15187).
- ⁴³ Милоков А.П. Доброе старое время. СПб., 1872. С. 94.



ГОСТЕВАЯ КНИГА КНЯЗЕЙ
ЮСУПОВЫХ В АРХАНГЕЛЬСКОМ



ЗАПИСИ 1884–1891 ГОДОВ

Публикация О.В.Мачугиной*

В период с 1884 по 1891 годы владельцем Архангельского являлся князь Николай Борисович Юсупов-младший, который по состоянию здоровья большей частью жил за границей. Несмотря на это летняя резиденция Юсуповых поддерживалась в респектабельном состоянии. Большое внимание усадьбе уделяла его дочь Зинаида Николаевна Юсупова.

В её браке с графом Феликсом Феликсовичем Сумароковым-Эльстоном¹ сложились некоторые традиции, согласно которым семья в течение года несколько раз меняла место своего проживания. В зимнее и весеннее время Юсуповы жили в петербургском Дворце на Мойке. Осень чаще всего проводили в Крыму, на даче в Кореизе. На лето почти всегда приезжали в Москву и Архангельское.

Дачная жизнь знати, выезжающей летом в свои загородные усадьбы, была продолжением городской светской жизни с её визитами и балами. Один из таких балов был устроен в Архангельском



К.И. Бергамаско. Зинаида Николаевна и Феликс Феликсович Сумароковы-Эльстоны с сыном Николаем. Ок. 1884 года.

* Автор выражает благодарность заведующему Отделом редкой книги, рукописей и фотофонда ГМУ «Архангельское» К.Г. Боленко за содействие и поддержку.

¹ С 2.07.1891 года по высочайшему разрешению императора Александра III Феликс Феликсович стал именоваться князем Юсуповым, графом Сумароковым-Эльстоном. В дальнейшем княжеский титул и фамилия могли передаваться только старшему сыну.



Неизвестный фотограф. Феликс Феликсович Юсупов (в центре на заднем плане) с гостями и сыновьями — Николаем (во втором ряду крайний слева) и Феликсом (в центре второго ряда). Первая половина 1900-х годов.

18 июля 1884 года. К этому времени Зинаида Николаевна и Феликс Феликсович два года состояли в браке. На свет появился их первенец – Николай.

Красивая и знатная пара встречала гостей бала и, по-видимому, желая отразить в своём семейном архиве такое важное событие, Юсуповы заводят в Архангельском Гостевую книгу.

Записи в Книге показывают широкий круг общения Юсуповых. Чаще других посещают Архангельское хозяева окрестных имений: из Ильинского – великие князья Романовы, из Никольского-Урюпина – большая семья князей Голицыных, из Петровского – представители другой ветви большого родословного древа Голицыных, из Кораллова – князя Васильчиковы.

Принадлежность большинства автографов удалось выявить, изучая семейные связи по письмам, документам и мемуарам Юсуповых, а также их современников. Из родословных Юсуповых и Сумароковых-Эльстонов видно, что в разной степени родства с ними находились семьи Милютиных, Кантакузенов, Оболенских, Рибопьеров, Толстых, Голицыных из Никольского-Урюпина, Голенищевых-Кутузовых, Пиларов.

Большую группу составляют приближенные и лица, входящие в свиту великого князя Сергея Александровича и великой княгини

Елизаветы Фёдоровны, сопровождавшие их в поездках. Подписи этих гостей всегда стоят рядом с автографами великокняжеской четы.

Некоторые неполные имена были расшифрованы путем сравнительного анализа почерка, если гость на других страницах оставлял более полный автограф.

Расположение некоторых записей нарушает хронологический порядок, что можно объяснить, скорее всего, невнимательностью их авторов. Обращают на себя внимание двойные датировки подписей иностранных гостей – разница между юлианским календарём, по которому жила Россия вплоть до 1918 года, и григорианским, принятом в Западной Европе[†].

После 9 сентября 1884 года до 13 июня 1888 года записи в Книге отсутствуют. Семья в эти годы пережила несколько потрясений. Зинаида Николаевна тяжело переболела тифом, затем перенесла двое родов, закончившихся смертью младенцев. Радостным событием этого периода жизни Юсуповых ознаменовался 1887 год, когда на свет появился младший сын Феликс. Однако вскоре пришла новая беда: в июне 1888 года в Архангельском в возрасте 22-х лет умерла младшая сестра Зинаиды Николаевны, княжна Татьяна. Похоронили её у церкви Архангела Михаила. Родственники и близкие друзья приезжают поддержать Юсуповых, их имена записаны в Книге карандашом рукой Зинаиды Николаевны^{**}.

17 августа 1888 года Архангельское посетил император Александр III^{***}. Его сопровождали родные братья – великие князья Алексей, Сергей, Павел, великая княгиня Елизавета Фёдоровна и десятилетний сын Михаил.

Автографам столь знатных гостей нужна была хорошая «оправа», и вскоре Юсуповы заказывают в Санкт-Петербургской типографии Л.В. Вейдле специальную визитную книгу. В следующем летнем сезоне 1889 года гости Архангельского расписываются уже в новой книге с кожаным переплетом и серебряной надписью «Архангельское» на верхней крышке. Старые записи на линованных листах меньшего формата вклеиваются в начало книги.

Особое внимание обращают на себя даты приезда большого количества гостей. Одна из таких дат – 6 июля 1889 года^{****}. С ней соотносятся воспоминания Михаила Владимировича Голицына^{*****}, где он описывает свои юношеские впечатления о летней ярмарке

[†] Например, см. л. 5 об. – подпись Марии, принцессы Ганноверской датирована: 2/14 сентября.

^{**} См. л. 6 об.

^{***} См. л. 7 об.

^{****} См. л. 10, 10 об., 11.

^{*****} Михаил Владимирович Голицын (1873–1942), князь – уездный предводитель дворянства (с 1897). Имел либеральные взгляды. Его деятельность отличалась заботой о народных нуждах.



Неизвестный фотограф. Народное гулянье в Архангельском. Сер. 1890-х годов.

в Архангельском¹. Точную дату этого события М.В. Голицын не помнил, а на обороте листа 10 Гостевой книги среди многочисленных автографов обнаружены подписи почти всего семейства Голицыных, которое проживало летом в имении Петровском, в т.ч. и самого автора воспоминаний, его братьев и сестер. Исходя из этого, возможно, вышеупомянутая ярмарка в Архангельском была устроена именно в этот день.

В Книге отсутствуют записи за 1890 год.

Как уже было сказано, многие гости Юсуповых неоднократно приезжали в Архангельское и оставляли свои записи в Гостевой книге. Даты и местонахождение повторных автографов отражены в именном указателе.

Ограничивая данную публикацию записями 1891 года, следует отметить, что именно в этом году З.Н. Юсупова официально вступила во владение наследством. После смерти её отца, последовавшей летом 1891 года, 30-летняя княгиня стала единственной и полноправной хозяйкой подмосковного Архангельского².

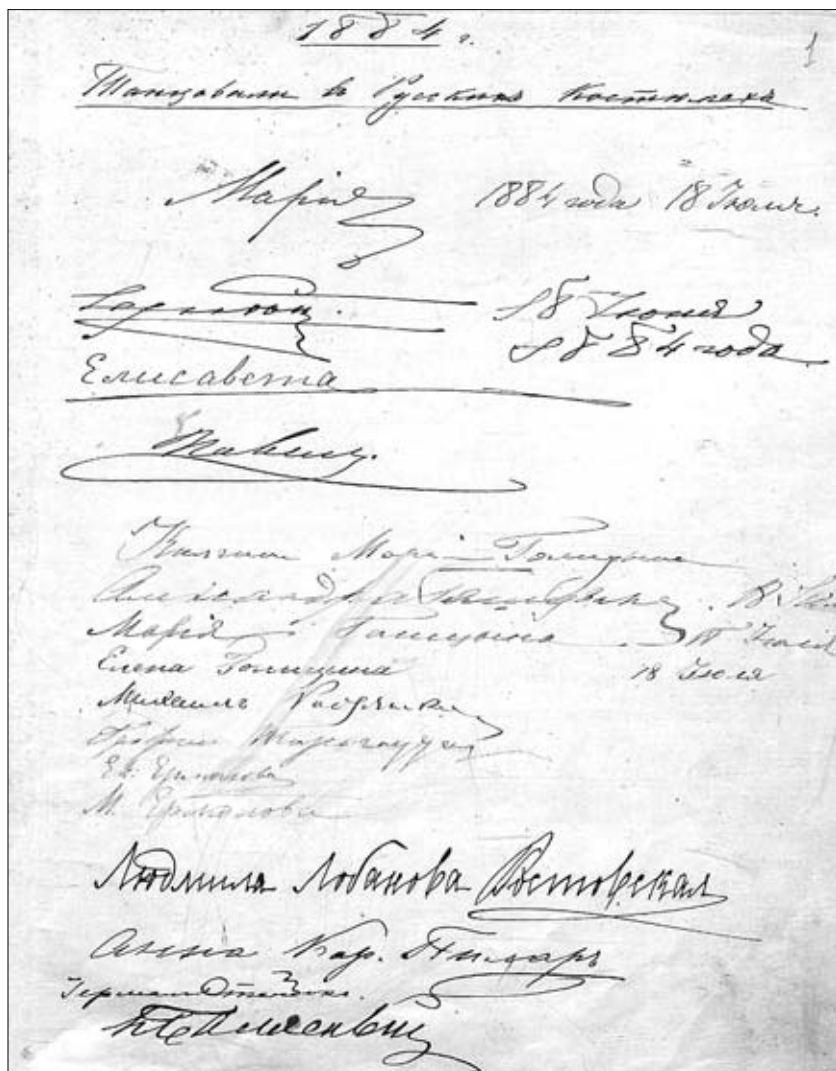
Орфография оригинала отчасти сохранена. Записи, сделанные под разными датами разделены пробелом. Условно прочитанные слова и указания на неразборчивые (нрзб.) части текста заключены в угловые скобки.

¹ «...Таковую же ярмарку у себя в Архангельском устроили и Юсуповы, и однажды я тоже побывал на ней с братьями». (Голицын М.В. Мои воспоминания. 1873–1917. М., 2007. С. 109–110).

² Ввод во владение имуществом начался сразу же по утверждению в правах наследства – 12 ноября 1891 г. и закончился – 30 ноября 1892 года. (РГАДА. Ф. 1290. Оп. 5. Ед. хр. 169, 235).

Л.1

1884 г.

Танцевали в русских костюмах¹Мария² 1884 года 18 Июля.Сергей³ 18 Июля 1884 года.¹ Запись сделана рукой З.Н. Юсуповой.² Предположительно, Мария Александровна (1853–1920), великая княжна, дочь Александра II. С 1874 года – герцогиня Саксен-Кобург-Готская.³ Сергей Александрович (1857–1905), великий князь, сын Александра II – командир лейб-гвардии Преображенского полка (1887–1891), московский генерал-губернатор (1891–1905).

Елисавета⁴
 Павел⁵
 Княгиня Мари Голицына⁶
 Александра Голицына 18 Июля
 Мария Голицына 18 Июля
 Елена Голицына 18 Июля
 Михаил Родзянко⁷
 Графиня Тизенгаузен⁸
 Эк<атерина> Ермолова⁹
 М.Ермолова
 Людмила Лобанова-Ростовская¹⁰
 Анна Кар<ловна> Пилар¹¹
 Герман Стенбок¹²
 К.Балясный¹³

Л.2

Мария Голенищева-Кутузова¹⁴
 Аглаида Голенищева-Кутузова
 13–14 Августа

Князь Александр Голицын¹⁵
 1е Сентября

Л. 3

Отец Иоанн¹⁶ 18–19 Июля 1884

Княгиня Луиза Голицына¹⁷
 19 Июля 1884

Georgii Ribeaupierre¹⁸
 5–6 Июля 1884
 Ozeroff
 Kisselkoff
 6 Июля 1884

Мария Васильчикова¹⁹
 А.Васильчиков
 6–7 Июля 1884

Л. 4

Dr.Stern<так>
 12 Июня–7 Июля 1884

⁴ Елисавета Фёдоровна (урожд. принцесса Гессен-Дармштадтская Елисавета-Александра-Луиза-Алиса; 1864–1918), великая княгиня, старшая сестра императрицы Александры Фёдоровны, с 1884 года супруга великого князя Сергея Александровича. В 1911 году стала настоятельницей Марфо-Мариинской обители, ею же организованной.

⁵ Павел Александрович (1860–1919), великий князь, сын Александра II – генерал от кавалерии, командир гвардейского корпуса.

⁶ Мария Сергеевна Голицына (урожд. Сумарокова; 1832–1902), княгиня. Ниже подписи ее дочерей: Александры Николаевны (1857–1937), Марии Николаевны (1865–1943), Елены Николаевны (1867–1943).

⁷ Михаил Владимирович Родзянко (1859–1924) – впоследствии председатель III и IV Государственной думы.

⁸ Екатерина Фёдоровна Тизенгаузен (урожд. Хитрово; 1803–1888), графиня, бабка Ф.Ф.Сумарокова-Эльстона-старшего – камер-фрейлина.

⁹ Екатерина Петровна Ермолова (1829–1910) – камер-фрейлина, ниже подпись ее дочери Марии Николаевны Ермоловой (1853–1928) – фрейлины.

¹⁰ Людмила Григорьевна Лобанова-Ростовская (1860–?) – фрейлина великой княгини Елизаветы Фёдоровны.

¹¹ Анна Карловна Пилар (1832–1885), тетка Ф.Ф.Сумарокова-Эльстона-старшего – фрейлина императрицы Марии Фёдоровны.

¹² Герман Германович Стенбок, граф – полковник лейб-гвардии Преображенского полка, управляющий двором великого князя Сергея Александровича.

¹³ Константин Александрович Балясный – адъютант великого князя Сергея Александровича, камергер, действительный статский советник.

¹⁴ Мария Васильевна Голенищева-Кутузова (1851–1915), ниже подписи ее родной сестры Аглаиды Васильевны Голенищевой-Кутузовой (1853–?). Обе – камер-фрейлины императрицы Марии Фёдоровны, двоюродные сестры З.Н.Юсуповой.

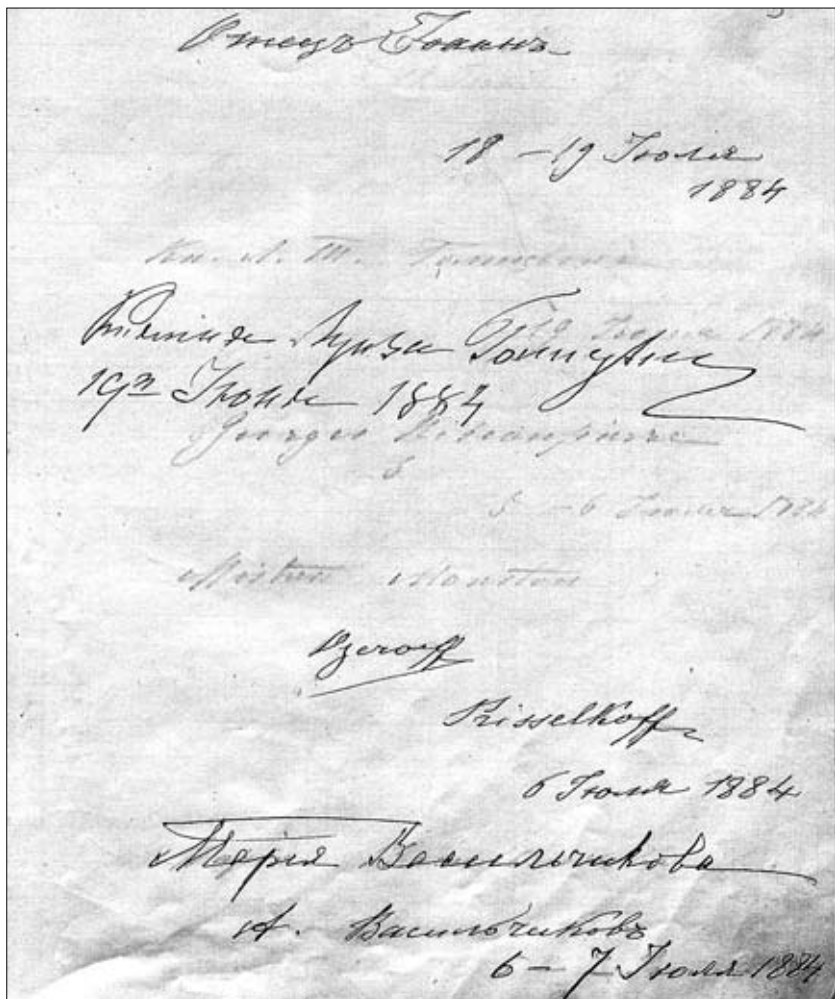
¹⁵ Александр Михайлович Голицын (1838–1919), князь – предводитель дворянства Звенигородского уезда, владелец имения Петровское.

¹⁶ Иоанн Кронштадтский (в миру Иван Ильич Сергиев; 1829–1908) – священник Русской Православной Церкви, настоятель Андреевского собора в Кронштадте. Духовный писатель, церковно-общественный деятель. Канонизирован РПЦ.

¹⁷ Луиза Трофимовна Голицына (урожд. Баранова; 1810–1887), княгиня. Над автографом полустертая запись карандашом рукой З.Н. Юсуповой: «Кн. Л.Т. Голицына. 19 Июля 1884».

¹⁸ Родственник Юсуповых. Запись карандашом сделана рукой З.Н. Юсуповой. Рядом неразборчивая запись карандашом.

¹⁹ Мария Александровна Васильчикова (1859–1926), княжна – фрейлина великой княгини Елизаветы Фёдоровны. Ниже предположительно подписи её отца Александра Алексеевича Васильчикова (1832–1890) или брата Алексея Александровича Васильчикова (1862–1900).



Лист 3 Гостевой книги. Запись 1884 года. ГМУА.

<нрзб.> Volkoff
10-14 Juillet 1884

Г.Селиверстов
5-6 Августа 1884

Helene Sheremeteff²⁰
9 Août 1884

²⁰ Предположительно, Елена Григорьевна Шереметева (урожд. Строганова; 1861-1908).

М.Хитрово²¹

Lizine²²

Августа 10го 1884 года

Марченко²³

Л. 5

Гр<афиня> Тизенгаузен

<с> 12 Июля до 11 Августа 1884

Кн<язь> Шаховской

Кн<ягиня> Шаховская

19 Августа 1884

Кн<язь> Горчаков

20 Августа 1884

Л. 5 об.

Mary Princesse de Hanovre²⁴

2/14 Sept 1884

Anna de Hinuber. Dame d' honneur

de S.M. la Reine de Hanovre²⁵.

Александр Кирлек

Екатерина Ермолова 7 Сентября

Мария Ермолова 7 Сентября

Михаил Хитр<ово>

Михаил Анд<нрзб.> 7 Сентября <18>84 г.

Кн<яжна> Анна Голицына²⁶ 8 Сентября <18>84 г.

Кн<яжна> Мария Голицына

Л. 6

Catherin Tolstoy²⁷ 8 Авг. <так!>

Константин²⁸

Елисавета 8 Сентября 1884.

Гр<афиня> Любовь Комаровская

8 Сентября 1884.

Илья Зеленой²⁹. Флигель-Адъютант Капитан I ранга

9 Сент<ября> 1884 г.

²¹ Михаил Александрович Хитрово (1837–1896), дипломат, поэт.

²² Елизавета Михайловна Хитрово (1870–1918), дочь М.А. Хитрово.

²³ Запись чернилами сделана поверх аналогичной карандашом.

²⁴ Мария (Мария-Эрнести-на-Жозефина-Адольфина-Генриетта-Тереза-Элизабет-Александрина), принцесса Ганноверская и Кумберлендская (1849–1904), младшая дочь короля Георга V и принцессы Марии Саксен-Альтенбургской.

²⁵ Анна Хинубер – придворная статс-дама Ганноверской королевы.

²⁶ Анна Николаевна Голицына (1859–1929), княжна, дочь М.С. Голицыной и Н.М.Голицына.

²⁷ Предположительно, Екатерина Илларионовна Толстая (1862–1916).

²⁸ Константин Константинович Романов (1858–1915), великий князь, сын великого князя Константина Николаевича, внук Николая I; известный поэт (псевдоним – К.Р.), президент Академии наук (с 1889 года). Рядом подпись его супруги великой княгини Елизаветы (урожд. принцессы Саксен-Альтенбургской Елизаветы-Августины-Марии-Агнессы; 1865–1927).

²⁹ Илья Александрович Зеленый (Зеленой) – капитан I ранга, флигель-адъютант. Заведовал двором великого князя Константина Константиновича.

К.Балясный
Гр<аф> Герман Стенбок

1888 года
Августа 3го–17го Петр Марченко.

Л. 6 об.

Сергей 13 Июня 1888года

Елисавета
Екатерина Шнейдер³⁰
Г.Стенбок
М.Степанов³¹
Мещеринов

Кн<язь> Щербатов³²

Кн<ягиня> Щербатова³³

Кн<язь> Кантакузен

Кн<ягиня> Кантакузен

Гр<аф> Рибопьер

Катя Всеволожская³⁴

Граф Ностиц³⁵

Ген<ерал> Адъ<ютант> Галл³⁶

М.Галл

Кн<ягиня> Софья Ник<олаевна> Голицына³⁷

Алек<сандр> Михай<лович> Голицын

М.В.Кутузова

Гр<афиня> А.В.Кутузова

Л. 7

Катуся Васильчикова 26 Июля 1888 г.

Лиза Хитрово 26 Июля 1888 года.

Евгений Иванович Бернов³⁸

<с> 28 Июля 1888 года до 1го Августа 1888

6 Августа 1888 г.

Гр<аф> Л.Игнатьев³⁹

Олонецкий губернатор Григорьев⁴⁰

10 Августа 1888 года.

1888 года Августа 3го–17го Петр Марченко⁴¹

³⁰ Екатерина Адольфовна Шнейдер (1856–1918) – учительница русского языка у великой княгини Елизаветы Фёдоровны.

³¹ Михаил Петрович Степанов (1853–?) – генерал-лейтенант, состоял при великом князе Сергее Александровиче.

³² Эта запись и все последующие на этом листе сделаны карандашом рукой З.Н. Юсуповой.

Николай Сергеевич Щербатов (1853–1929), князь – егермейстер двора, директор Морского корпуса, чиновник особых поручений при великом князе Сергее Александровиче.

³³ Софья Александровна Щербатова (урожд. Апраксина), княгиня, супруга Н.С. Щербатова.

³⁴ Екатерина Илларионовна Всеволожская (урожд. Толстая; 1862–1916), княгиня – фрейлина императорского двора.

³⁵ Иван Григорьевич Ностиц (1824–1905), граф – генерал-лейтенант, фотограф-любитель, действительный член Императорского Русского технического общества.

³⁶ Александр Александрович Галл (1831–1904) – генерал-адъютант, попечитель при его императорском высочестве великом князе Николае Николаевиче-младшем. Рядом имя его жены – Мины Константиновны Галл.

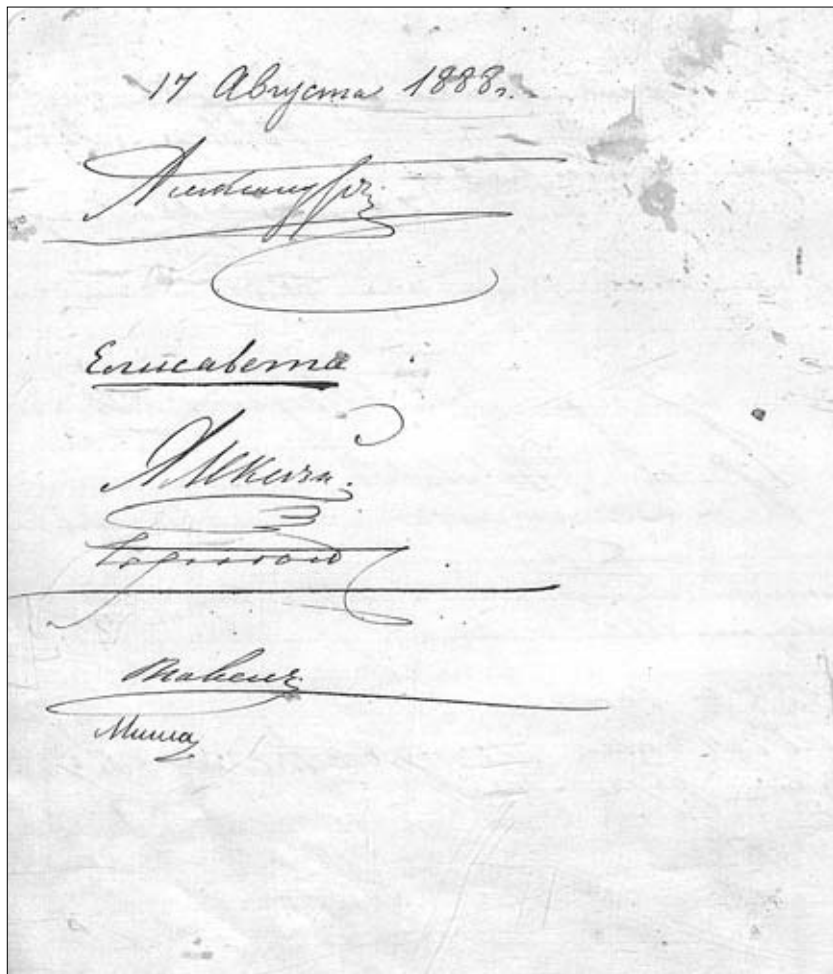
³⁷ Софья Николаевна Голицына (урожд. Делянова; 1851–1925), княгиня.

³⁸ Евгений Иванович Бернов (1855–1917) – ротмистр Кавалергардского полка, друг семьи Юсуповых.

³⁹ Леонид Николаевич Игнатьев (1865–1943), граф – полковник, адъютант командующего войсками Московского военного округа.

⁴⁰ Григорий Григорьевич Григорьев (1819–1899) – губернатор Олонецкой губернии (1870–1890).

⁴¹ Автор подписи дважды расписался под одной и той же датой: аналогичная запись на л. 6.



Лист 7 об. Гостевой книги. Запись 1888 года. ГМУА.

Л. 7 об.

17 Августа 1888 г.

Александр⁴²

Елисавета

Алексей⁴³

Сергей

Павел

Миша⁴⁴

⁴² Александр III (1845–1894) – российский император (1881–1894).

⁴³ Алексей Александрович (1850–1908), великий князь, сын императора Александра II – генерал-адмирал, глава Морского ведомства (1881–1905), член Государственного Совета.

⁴⁴ Михаил Александрович (1878–1918), великий князь, младший сын императора Александра III.

Л. 8

Е.Козлянинова 18ое Авг<уста> 1888

Т.Е<нрзб.>

Граф Сергей Шереметев⁴⁵Е.Веригин⁴⁶ 20 Авг<уста>

Полковник Курновский

Софа Горчакова 20 Августа

А.Филатьев 22 Августа <18>88 г.

23 Августа Княгиня Мария Голицына

Александра

Мария Голицына

Елена Голицына

Елена Милютина

П. Милютина

26 Августа М.Родзянко

Л. 8 об.

От 14 Июля до 30 Августа 1888.

Е.Сумарокова-Эльстон⁴⁷

Мария Васильчикова 2 Сентября 1888.

Л. 10

28 Июня Е.Всеволожская

Н.Всеволожский⁴⁸

1 Июля Гр<аф> Л.Игнатьев

2 Июля Соня Апраксина и ея муж

4 Июля Князь Друцкой-Соколинский

6го Июля 1889 г.

Елисавета

Александра⁴⁹

Сергей

Павел

Мария Васильчикова

А.Лобанова-Ростовская⁵⁰

⁴⁵ Сергей Дмитриевич Шереметев (1842–1918), граф – предводитель дворянства Московской губернии (1885–1890).

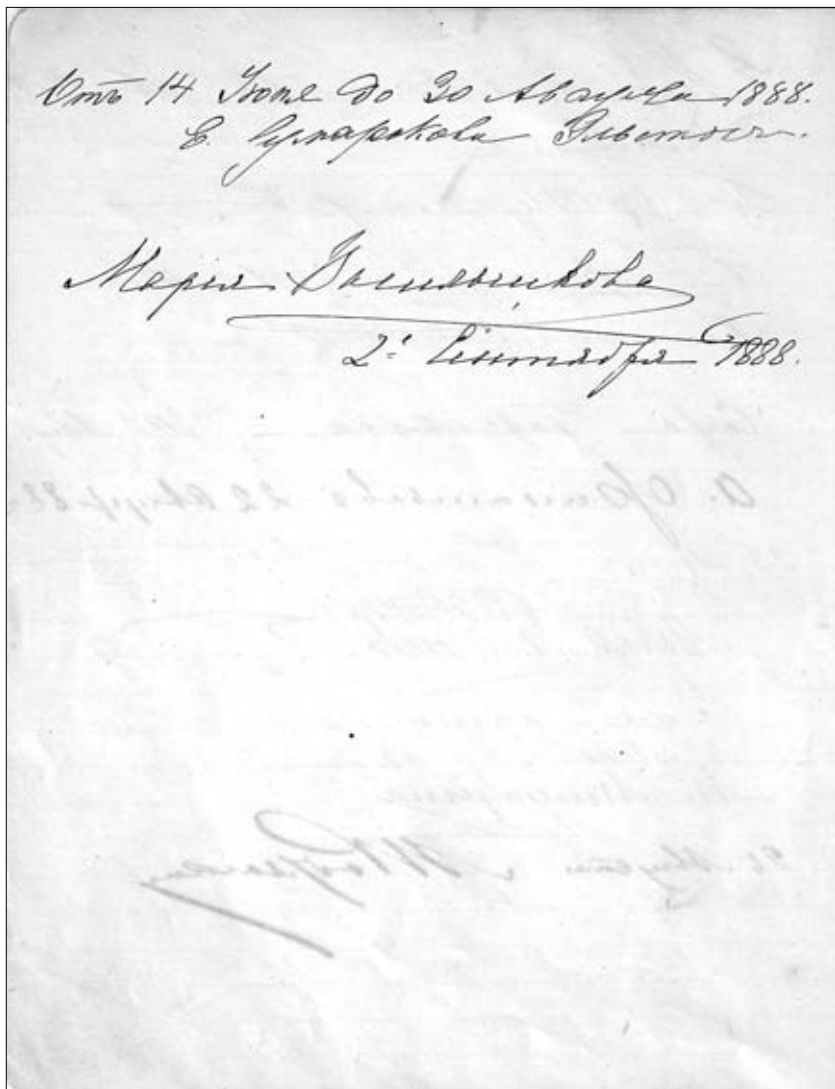
⁴⁶ Евгений Александрович Веригин (?–1891) – полковник Генерального штаба.

⁴⁷ Елена Сергеевна Сумарокова-Эльстон (1829–1891), графиня, мать Ф.Ф. Сумарокова-Эльстона-старшего.

⁴⁸ Николай Дмитриевич Всеволожский (1859–1891), князь, супруг Е.И. Всеволожской – камер-юнкер.

⁴⁹ Александра Георгиевна (1870–1891), дочь великой княгини Ольги Константиновны и греческого короля Георга I. Вышла замуж (4.06.1889) за великого князя Павла Александровича (его подпись на этом листе – ниже).

⁵⁰ Александра Николаевна Лобанова-Ростовская (1868–?), княжна – фрейлина великой княгини Александры Георгиевны, после 1891 г. – фрейлина великой княгини Елизаветы Фёдоровны. Известна под именем «Фафка».



Лист 8 об. Гостевой книги. Запись 1888 года. ГМУА.

Е.Шнейдер
Г.Шиллинг⁵¹
М.Степанов
Lacovte
Гр<аф> Стенбок

⁵¹ Густав Николаевич Шиллинг – поручик, адъютант великого князя Павла Александровича.

Л. 10 об.

Кн<ягиня> София Голицына
 Кн<язь> Александр Голицын
 Кн<язь> М.В.Голицын⁵²
 Николай Голицын⁵³
 P<rin>cesse H.Maurocerolaloz
 Соня Голицына⁵⁴
 Саша Голицын⁵⁵
 Вера Голицына⁵⁶
 Вовик Голицын⁵⁷
 Margaret W.Macdonald⁵⁸
 Княгиня Мария Голицына
 Саша бывшая
 Маша Голицына
 Елена Голицына

Л. 11

Лиза Хитрово
 А.Сумарокова-Эльстон⁵⁹
 Pitache <так!> en face <далее нрзб.>
 memorable 6 Juillet⁶⁰.

Надежда Веригина⁶¹ 11 Июля
 Е.Веригин
 С.Щербатова
 К<нязь> Н.С.Щербатов

Νικολαοζ⁶² 1889
 Catherine C.Sapo<нрзб.> 17 Juillet
 Ανδρεαζ
 Μαρια 1889

Петр Марченко.
 От 5го Июля по 19го <так!> 1889 года

Л. 11 об.

Дина Танеева 23го Июля
 Надя Танеева⁶³
 А.Танеев

⁵² Михаил Владимирович Голицын, сын С.Н. Голицыной и В.М. Голицына. См. прим. 6.

⁵³ Николай Владимирович Голицын (1874–1942), князь, сын С.Н.Голицыной и В.М.Голицына.

⁵⁴ Софья Владимировна Голицына (1875–1952), княжна, дочь С.Н. Голицыной и В.М. Голицына.

⁵⁵ Александр Владимирович Голицын (1876– 1951), князь, сын С.Н. Голицыной и В.М.Голицына.

⁵⁶ Вера Владимировна Голицына (1878–1967), княжна, дочь С.Н. Голицыной и В.М.Голицына.

⁵⁷ Владимир Владимирович Голицын (1879– 1963), князь, сын С.Н. Голицыной и В.М.Голицына.

⁵⁸ Маргарет Макдональд – гувернантка Голицыных. Ниже подпись на иностр. яз. неразборчиво.

⁵⁹ Александра Феликсовна Сумарокова-Эльстон (1863–1936), графиня, младшая сестра Ф.Ф. Сумарокова-Эльстона-старшего.

⁶⁰ Запись сделана неграмотно (фр.яз.).

⁶¹ Надежда Александровна Веригина (урожд. Казакова; 1854–1939), супруга Е.А. Веригина.

⁶² Предположительно, Νικολαοζ(1872–1938), Ανδρεαζ (1882–1944) и Μαρια (1876–1940) – дети великой княгини Ольги Константиновны и греческого короля Георга I.

⁶³ Надежда Илларионовна Танеева (урожд. Толстая; 1860–1937). Ниже подпись ее супруга Александра Сергеевича Танеева (1850–1918) – обергофмейстера и главного управляющего канцелярией императора Николая II.

Л. 12

1891 г.

18–25 Августа Павел Столыпин⁶⁴Анна Родзянко⁶⁵ 25 Августа

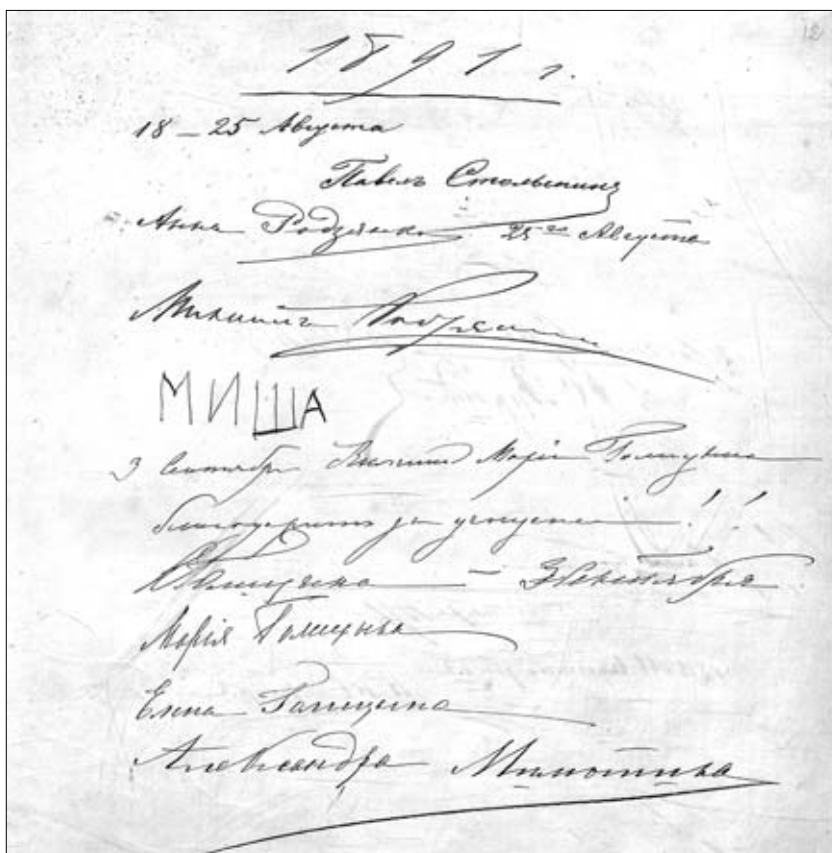
Михаил Родзянко

Миша⁶⁶3 сентября. Княгиня Мария Голицына
благодарит за угощение!!

С<аша> Голицына – 3 сентября

Мария Голицына

Елена Голицына

Александра Милютина⁶⁷⁶⁴ Павел Валерьянович Столыпин (1843–1899) – камер-юнкер. Был женат на Елизавете Карловне Пилар – родственнице Юсуповых.⁶⁵ Анна Николаевна Родзянко (урожд. Голицына). См. прим. 26.⁶⁶ Михаил Михайлович Родзянко (1884–?), сын М.В. Родзянко.⁶⁷ Александра Феликсовна Милютина (урожд. Сумарокова-Эльстон). См. прим. 59.

Л. 12 об.

5 сентября 1891 г.
Иоанникий Митрополит Московский⁶⁸
Протоиерей <имя нрзб.>
7 Сентября 1891

10 Сент<ября>.
Кн<ягиня> София Голицына
Князь Иван Голицын⁶⁹

Просто Софа⁷⁰ 14 сентября
Кн<язь> Н.С.Щербатов
Михаил⁷¹ 12–15 Сентября
Алексей⁷² 15 сентября 1891 г.
Князь М.Кантакузен⁷³ 12–15 Сентября.

Юрий Милютин⁷⁴ 20 Сентября 1891 г.
Евгений Бернов
26 Августа–24 Сентября 1891 год.

Л. 13

25 Сентября 1891 г.
Алекс<нрзб.>

28 Сентября 1891 г.
Гр<аф> Л.Игнатъев

27–30 Сентября 1891 г.
А.Галл

А.Философов⁷⁵ 30 Сентября 1891 г.
Г.Стенбок 30 Сент<ября> <18>91 г.

М.Келлер⁷⁶ 29–9 Октября 1891 г.
Анастасия Шереметева 9 Октября 1891 г.

Елисавета
Сергей 11 октября 1891 г.
Константин

Л. 13 об.

Е.Козлянинова 11 Сентября 1891 г.
А.Лобанова-Ростовская

⁶⁸ В миру Иван Максимович Руднев (1827–1900) – епископ Русской Православной Церкви. С 27.06.1882 г. – митрополит Московский и Коломенский.

⁶⁹ Иван Михайлович Голицын (1835–1896), князь – президент Придворной конторы, обер-гофмаршал. По воспоминаниям М.В. Голицына, приезжал каждое лето на месяц в Петровское к своему младшему брату А.М. Голицыну.
⁷⁰ С.А. Щербатова. См. прим. 41.

⁷¹ Михаил Николаевич (1832–1909), великий князь, младший сын императора Николая I – генерал-фельдмаршал, генерал-фельдцейхмейстер.

⁷² Алексей Михайлович (1875–1895), великий князь, сын великого князя Михаила Николаевича, внук Николая I.

⁷³ Михаил Михайлович Кантакузен – полковник, адъютант великого князя Михаила Николаевича.

⁷⁴ Юрий Николаевич Милютин (1856–1912) – общественный деятель, публицист. Женат на сестре Ф.Ф. Сумарокова-Эльстона – Александре. См. прим. 67.

⁷⁵ Алексей Алексеевич Философов – действительный статский советник.

⁷⁶ Мария Александровна Келлер (урожд. Шаховская; 1861–1944).

С<om>te de Kergaradec 12/24 Octobre 1891

E. de Dra<нрзб.>

Н.Веригина 13 Octobre

София Арапова⁷⁷

Лили Звегинцова

15е Октября. Князь Александр Голицын.

⁷⁷ Софья Николаевна Арапова, дочь Н.У. Арапова и В.А. Араповой, племянница Н.А. Веригиной.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

№ п/п	Имя, годы жизни	Дата подписи	Местонахождение подписи (лист)
1.	Александр III (1845–1894), российский император (1881–1894)	08. 1888	7 об.
2.	Александра Георгиевна (1870–1891), греческая принцесса	07. 1889	10
3.	Алексей Александрович (1850–1908), вел. кн., сын императора Александра II	08. 1888, 09. 1891	7 об.
4.	Алексей Михайлович (1875–1895), вел. кн., сын вел. кн. Михаила Николаевича	09. 1891	12 об.
5.	Апраксина Софья	07. 1889	10
6.	Арапова Софья	10. 1891	13 об.
7.	Балясный Константин Александрович	07, 09. 1884	1, 6
8.	Бернов Евгений Иванович (1855–1917)	07. 1888, 08–09. 1891	7, 12 об.
9.	Васильчикова Екатерина («Катуся»)	07. 1888	7
10.	Васильчикова Мария Александровна (1859–1926)	07. 1884, 09. 1888, 07. 1889	3, 8 об., 10
11.	Веригин Евгений Александрович (?–1891)	08. 1888	8, 11
12.	Веригина Надежда Александровна (урожд. Казакова; 1854–1939)	07. 1889, 10. 1891	11, 13 об.
13.	Волков	07. 1884	4
14.	Всеволожская Екатерина Илларионовна (урожд. Толстая; 1862–1916)	09. 1884, 06. 1888, 06. 1889	6, 6 об., 10
15.	Всеволожский Николай Дмитриевич (1859–1891)	06. 1889	10
16.	Галл Александр Александрович (1831–1904)	06. 1888, 09. 1891	6 об., 13
17.	Галл Мина Константиновна	06. 1888	6 об.
18.	Голенищева-Кутузова Аглаида Васильевна (1853–?)	08. 1884, 06. 1888	2, 6 об.

№ п/п	Имя, годы жизни	Дата подписи	Местонахождение подписи (лист)
19.	Голенищева-Кутузова Мария Васильевна (1851- 1915)	08. 1884, 06. 1888	2, 6 об.
20.	Голицын Александр Владимирович (Саша) (1876- 1951)	07. 1889	10 об.
21.	Голицын Александр Михайлович (1838- 1919)	09. 1884, 06. 1888, 07. 1889, 10. 1891	2, 6 об., 10 об., 13 об.
22.	Голицын Владимир Владимирович (Вовик) (1879- 1963)	07. 1889	10 об.
23.	Голицын Иван Михайлович (1835- 1896)	09. 1891	12 об.
24.	Голицын Михаил Владимирович (1873- 1942)	07. 1889	10 об.
25.	Голицын Николай Владимирович (1874- 1942)	07. 1889	10 об.
26.	Голицына Александра Николаевна (1857- 1937)	07. 1884, 08. 1888, 07. 1889, 09. 1891	1, 8, 10 об., 12
27.	Голицына Вера Владимировна (1878- 1967)	07. 1889	10 об.
28.	Голицына Елена Николаевна (1867- 1943)	07. 1884, 08. 1888, 07. 1889, 09. 1891	1, 8, 10 об., 12
29.	Голицына Луиза Трофимовна (урожд. Баранова; 1810- 1887)	06. 1884	3
30.	Голицына Мария Николаевна (1865- 1943)	07, 09. 1884, 08. 1888, 07. 1889, 09. 1891	1, 5 об., 8, 10 об., 12
31.	Голицына Мария Сергеевна (урожд. Сумарокова; 1830/1832- 1902)	07. 1884, 08. 1888, 07. 1889, 09. 1891	1, 8, 10 об., 12
32.	Голицына Софья Владимировна (София) (1875- 1952)	07. 1889	10 об.
33.	Голицына Софья Николаевна (урожд. Делянова; 1851- 1925)	06. 1888, 07. 1889, 09. 1891	6 об., 10 об., 12 об.
34.	Горчаков, князь	08. 1884	5
35.	Горчакова Софья	08. 1888	8
36.	Григорьев Григорий Григорьевич (1819- 1899)	08. 1888	7
37.	Друцкой-Соколинский, князь	07. 1889	10
38.	Елизавета Фёдоровна, великая княгиня (1864- 1918)	07. 1884, 06. 08. 1888, 07. 1889, 10. 1891	1, 6 об., 7 об., 10, 13

№ п/п	Имя, годы жизни	Дата подписи	Местонахождение подписи (лист)
39.	Елизавета, принцесса Саксен-Альтенбургская (1865- 1927)	09. 1884	6
40.	Ермолова Екатерина Петровна (1829- 1910)	07, 09. 1884	1, 5 об.
41.	Ермолова Мария Николаевна (1853- 1928)	07, 09. 1884	1, 5 об.
42.	Звегинцова Лили	10. 1891	13 об.
43.	Зеленый (Зеленой) Илья Александрович (1841- ?)	09. 1884	6
44.	Игнатъев Леонид Николаевич (1865- 1943)	07. 1888, 07. 1889, 09. 1891	7, 10, 13
45.	Иоанн Кронштадтский (в миру Иван Сергиев; 1829- 1908), священник	07. 1884	3
46.	Иоанникий, митрополит Московский и Коломенский (в миру Иоанн Руднев; 1827- 1900)	09. 1891	12 об.
47.	Кантакузен Михаил Михайлович	09. 1891	12 об.
48.	Кантакузен, княгиня	06. 1888	6 об.
49.	Кантакузен, князь	06. 1888	6 об.
50.	Келлер Мария Александровна (урожд. Шаховская; 1861- 1944)	10. 1891	13
51.	Кирлек Александр	09. 1884	5 об.
52.	Кисельков	07. 1884	3
53.	Козлянинова Екатерина («Кити»)	08. 1888, 09. 1891	8, 13 об.
54.	Комаровская Любовь, графиня	09. 1884	6
55.	Константин Константинович, великий князь (1858- 1915)	09. 1884, 10. 1891	6, 13
56.	Курновский	08. 1888	8
57.	Лобанова-Ростовская Александра Николаевна (1868- ?)	07. 1889, 09. 1891	10, 13 об.
58.	Лобанова-Ростовская Людмила Григорьевна (1860- ?)	07. 1884	1
59.	Мария Александровна, великая княжна, дочь императора Александра II (1853- 1920); с 1874 г. - герцогиня Саксен-Кобург-Готская	07. 1884	1
60.	Марченко Петр	08. 1884, 08. 1888, 07. 1889	4, 6, 11
61.	Милотин Юрий Николаевич (1856- 1912)	09. 1891	12 об.

№ п/п	Имя, годы жизни	Дата подписи	Местонахождение подписи (лист)
62.	Милютина Александра Феликсовна (урожд. Сумарокова-Эльстон; 1863–1936)	07. 1889, 09. 1891	11, 12
63.	Милютина Елена	08. 1888	8
64.	Милютина П.	08. 1888	8
65.	Михаил Александрович (Миша) (1878–1918), великий князь, младший сын императора Александра III	08. 1888	7 об.
66.	Михаил Николаевич (1832–1909), великий князь, младший сын императора Николая I	09. 1891	12 об.
67.	Ностиц Иван Григорьевич (1824–1905)	06. 1888	6 об.
68.	Озеров Сергей Сергеевич	07. 1884	3
69.	Павел Александрович, великий князь (1860–1919)	07. 1884, 08. 1888, 07. 1889	1, 7 об., 10
70.	Пилар Анна Карловна (1832–1885)	07. 1884	1
71.	Рибопьер Георгий, граф	06. 1884, 06. 1888	3, 6 об.
72.	Родзянко Анна Николаевна (урожд. Голицына; 1859–1929)	09. 1884, 08. 1891	5 об., 12
73.	Родзянко Михаил Владимирович (1859–1924)	07. 1884, 08. 1888, 08. 1891	1, 8, 12
74.	Родзянко Михаил Михайлович (Миша) (1884–?)	08. 1891	12
75.	Селиверстов Г.	08. 1884	4
76.	Сергей Александрович, великий князь (1857–1905)	07. 1884, 06, 08. 1888, 07. 1889, 10. 1891	1, 6 об., 7 об., 10, 13
77.	Стенбок Герман Германович	07, 09. 1884, 06. 1888, 07. 1889	1, 6, 6 об., 10, 13
78.	Степанов Михаил Петрович (1853–?)	06. 1888, 07. 1889	6 об., 10
79.	Столыпин Павел Валерьянович (1843–1899)	08. 1891	12
80.	Сумарокова-Эльстон Елена Сергеевна (1829–1891)	07–08. 1888	8 об.
81.	Танеев Александр Сергеевич (1850–1918)	07. 1889	11 об.
82.	Танеева Дина	07. 1889	11 об.
83.	Танеева Надежда Илларионовна (урожд. Толстая; 1860–1937)	07. 1889	11 об.
84.	Тизенгаузен Екатерина Фёдоровна (урожд. Хитрово; 1803–1888)	07. 1884, 08. 1884	1, 5

№ п/п	Имя, годы жизни	Дата подписи	Местонахождение подписи (лист)
85.	Филатьев А.	08. 1888	8
86.	Философов А.	09. 1891	13
87.	Хитрово Елизавета Михайловна (1870–1918)	08. 1884, 07. 1888, 07. 1889	4, 7, 11
88.	Хитрово Михаил Александрович (1837–1896)	08, 09. 1884	4, 5 об.
89.	Шаховская, княгиня	08. 1884	5
90.	Шаховской, князь	08. 1884	5
91.	Шереметев Сергей Дмитриевич (1842–1918), граф	08. 1888	8
92.	Шереметева Анастасия	10. 1891	13
93.	Шереметева Елена Григорьевна (урожд. Строганова; 1861–1908)	08. 1884	4
94.	Шиллинг Густав Николаевич	07. 1889	10
95.	Шнейдер Екатерина Адольфовна (1856–1918)	06. 1888, 07. 1889	6 об., 10
96.	Щербатов, князь	06. 1888	6 об.
97.	Щербатова, княгиня	06. 1888	6 об.
98.	Щербатов Николай Сергеевич (1853–1929)	07. 1889, 09. 1891	11, 12 об.
99.	Щербатова Софья Александровна (урожд. Апраксина)	07. 1889, 09. 1891	11, 12 об.
100.	Ανδρέας (1882–1938), сын вел.кн. Ольги Александровны и греческого короля Георга I.	07. 1889	11
101.	Anna de Hinuber	09. 1884	5 об.
102.	Catherine C.Σαρο<нрзб.>	07. 1889	11
103.	de Kergaradec, comte	09. 1891	13 об.
104.	Lacovte	07. 1889	10
105.	Mary Princesse de Hanovre	09. 1884	5 об.
106.	Margaret W. Macdonald	07. 1889	10 об.
107.	Μαρία (1876–1940), дочь вел.кн. Ольги Александровны и греческого короля Георга I.	07. 1889	11
108.	Maurocerolaloz, H., princesse	07. 1889	10 об.
109.	Νικόλαος (1872–1938), сын вел.кн. Ольги Александровны и греческого короля Георга I.	07. 1889	11
110.	Stern	07. 1884	4



ХРОНИКА МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ



ЗНАЧИМЫЕ СОБЫТИЯ В НАУЧНОЙ ЖИЗНИ МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»

Апрель 2009—сентябрь 2010 года

События научной жизни музея в 2009 г. были непосредственно связаны с празднованием 90-летия со дня открытия музея в усадьбе Архангельское.

Более четырехсот коллег-музейщиков из Москвы и Подмосковья посетили 27 мая 2009 года открывшуюся в «Конторском флигеле» выставку, посвященную юсуповскому фарфору, а также впервые после завершения основного объема реставрационных работ им был показан Театр Гонзаги. К особо значимым вехам в жизни музея следует отнести завершение работы над каталогом французской живописи из фондов музея, осуществленную научными сотрудниками-хранителями коллекции. Вышли из печати первый научный сборник статей об усадьбе Архангельское, музее и его коллекциях, а также номер журнала «Жизнь в усадьбе», посвященный этой знаменательной дате. В подготовке юбилейного номера журнала приняли участие Московский музей-усадьба «Останкино» и Государственный музей керамики и «Усадьба XVIII в. Кусково», отметившие своё 90-летие.

Большим достижением коллектива музея в 2009 году стало окончание строительства современного фондохранилища и перемещение в него музейных экспонатов.

2009 год

К 190-летию фарфорового заведения князя Н.Б. Юсупова Музей-усадьба «Архангельское» открыл выставку «*РУССКИЙ ФАРФОР. ФАРФОРОВОЕ ЗАВЕДЕНИЕ Н.Б. ЮСУПОВА. 1818–1831 гг.*» совместно с ведущими музеями России – Государственным Эрмитажем, Государственным Русским музеем, ГМЗ «Павловск», ГМЗ «Петергоф», Государственным Историческим музеем, Государственным музеем А.С. Пушкина, Всероссийским музеем декоративно-прикладного и народного искусства, Государственным музеем керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.», Музеем-усадьбой «Останкино»,



Выставка «Русский фарфор. Фарфоровое заведение Н.Б. Юсупова. 1818–1831 гг.».

Историко-архитектурным, художественным и археологическим музеем «Зарайский Кремль», Российским государственным архивом древних актов. В выставке приняли участие частные коллекционеры Москвы и Петербурга.

Изделия фарфоро-фаянсового заведения Юсупова в Архангельском и живописной мастерской по росписи фарфоровой посуды считаются большой

редкостью, высоко ценятся знатоками и коллекционерами. Их отличает искусная орнаментальная роспись золотом, изящные полихромные миниатюры и богатая позолота. Многие предметы выполнялись по индивидуальным заказам, служили подарками высокопоставленным особам. Тарелки, предметы чайно-кофейных сервизов украшались портретами, пейзажными композициями, миниатюрными повторениями шедевров живописи из собрания Юсупова, а также произведений графики и книжной иллюстрации. Создавались уникальные серии вещей, роспись которых передавала тематические циклы: например, «Розы» или «Виды села Грузина».

В экспозиции было представлено более 400 предметов, что позволило продемон-



Выставка «Русский фарфор. Фарфоровое заведение Н.Б. Юсупова. 1818–1831 гг.».

стрировать различные этапы работы предприятия, приоткрыть «тайны» и особенности декорировки фарфора, обозначить и показать круг изблюбленных тем росписи. На выставке впервые были собраны находящиеся ныне в различных музеях юсуповские фарфоровые изделия, неизвестные ранее отдельные вещи и целые сервизы завода Юсупова.

29 апреля 2009 года состоялось открытие выставки. Она была приурочена к изданию научного каталога «ЮСУПОВСКИЙ ФАРФОР. ИЗДЕЛИЯ ФАРФОРОВОГО ЗАВЕДЕНИЯ КНЯЗЯ Н.Б. ЮСУПОВА В АРХАНГЕЛЬСКОМ».

В октябре 2009 года в рамках работы выставки в Музее-усадьбе «Архангельское» состоялась научная конференция, посвящённая юсуповскому фарфору.

Жемчужина Архангельского – *Театр Гонзаги*, построенный при князе Н.Б. Юсупове в 1818 году. Проектные предложения знаменитого итальянского театрального художника Пьетро ди Готтардо Гонзаги стали основой архитектурного решения здания. Для нового театра Гонзага создал 10 комплектов живописных декораций и занавес. История театра в Архангельском не знает существенных перестроек. Музей-усадьба «Архангельское» располагает четырьмя сценами декораций и занавесом – единственными в мире подлинными декорациями кисти Гонзаги. Сохранилась и оригинальная сценическая машинерия.



Интерьер Театра Гонзаги

20 июня 2009 года состоялся первый экскурсионный показ Театра Гонзаги для приехавшей в усадьбу публики. Особенностью экскурсии является её интерактивный характер. Рассказ непосредственно по истории театра сочетается с музыкальными фрагментами и сопровождается подъёмом занавеса и показом копии декорации Гонзаги «Ночь».

Государственный музей-усадьба «Архангельское» совместно с Государственным музеем А.С. Пушкина разработал первый межмузейный экскурсионный проект «Блажен в златом кругу вельмож пиит...», состоящий из двух частей:

1. «К тебе собираюсь снова я...» – экскурсия по Музею-квартире А.С. Пушкина на Арбате, в которой речь идёт о встречах поэта с князем Н.Б. Юсуповым в первопрестольной, о квартирах Пушкина в Москве, о даче, снимаемой им в Царском Селе.



Пушкинский праздник в Архангельском

2. «В ожидании поэта...» – интерактивная экскурсионная программа в Музее-усадьбе «Архангельское», рассказывающая о приездах А.С. Пушкина в юсуповскую усадьбу, об известных людях, побывавших в Архангельском. Участники программы имеют также возможность посетить Театр Гонзаги и выставку «Русский фарфор. Фарфоровое заведение князя Н.Б. Юсупова. 1818–1831 гг.», ознакомиться с экспозицией в «Колоннаде», посетить отреставрированные залы дворца (Вестибюль, Аванзал, Овальный зал). 20 сентября 2009 года состоялась презентация данного проекта. Его успех вдохновил авторов на создание в 2010 году дополнительного варианта под названием «На дачу, к Юсупову!», в котором идёт речь о дачных сезонах вельмож и разночинцев XIX века.

В октябре 2009 года Государственный музей-усадьба «Архангельское» как член Ассоциации исторических театров Европы «Perspektiv» принял участие в Международной конференции, посвященной историческим театрам Европы, состоявшейся в г. Байройте (ФРГ).

2010 год

2010-й год, как и два предыдущих, является юбилейным для Музея-усадьбы «Архангельское». 6 октября исполнилось 200 лет со дня покупки имения князем Николаем Борисовичем Юсуповым. Человек блистательного века Екатерины II князь остро ощущал наступление новой эпохи и, желая сохранить для себя частицу дорогого сердцу времени, задумал создать под Москвой свой «Музейон» с произведениями живописи, скульптуры, библиотекой, парком. Архангельское стало любимым детищем князя и достопримечательностью Москвы. *«Как Архангельское не есть доходная деревня, а расходная и для веселья, а не для прибыли, то стараться... то заводить, что редко, и чтобы все было лучше, нежели у других»*, – писал князь своему управляющему в 1826 году. Люди искусства, знатные вельможи, члены императорской фамилии стремились сюда, чтобы насладиться совершенной красотой дворца, парка, великолепием художественных коллекций.

5 февраля 2010 года при содействии посольства Швеции в России в Музее-усадьбе «Архангельское» была открыта выставка *«ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПРИНЦЕССЫ»*, посвященная Марии Павловне Романовой – великой княгине и шведской принцессе, кузине Николая II. Организация этой выставки в Музее-усадьбе не случайна: детские годы Марии Павловны и её брата Дмитрия Павловича

Музей-усадьба "Архангельское"
Посольство Швеции в Москве
представляет:

История одной принцессы
Выставка, посвященная великой княгине и шведской принцессе Марии Павловне Романовой

Нижний зал «Колоннады» с 5 февраля по 25 марта 2010 г.
5 февраля 15:00 Открытие выставки
15:30 Выступление учащихся ЦМШ при МХТ им. П.И. Чайковского

На выставке представлены экспонаты из частной коллекции историка моды-Александра Васильева



Пригласительный билет на выставку «История одной принцессы»

прошли рядом с Архангельским – в имении Ильинское под опекой великой княгини Елизаветы Фёдоровны, супруги московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича, а также духовной наставницы молодого князя Феликса Юсупова.

В восемнадцать лет Мария Павловна была выдана замуж за шведского принца Вильгельма, но затем возвратилась в Россию, оставив сына Леннарта при шведском дворе. Во время первой мировой войны Мария Павловна работала сестрой милосердия во фронтовом госпитале. За проявленное мужество она была награждена Георгиевским крестом. После Октябрьской революции вместе со вторым супругом Мария Павловна покинула Россию, поселившись сначала в Румынии, позже в Англии. В начале 1920-х годов она проживала в Париже, где обустроила небольшую мастерскую, развившуюся в Дом вышивки «Китмир», и сотрудничала с уже модной тогда Коко Шанель. Та обеспечивала предприятие Марии Павловны заказами, что позволило ей не только поддерживать своих близких, но и заниматься благотворительностью.

На выставке получили отражение два периода жизни Марии Павловны – «шведский» и «парижский». В экспозиции были представлены фотографии из коллекции Королевского дворца в Стокгольме за период с 1908 по 1913 год. Экспонаты «парижского» периода – платье дома вышивки «Китмир» вместе с фотографиями – представлены известным историком моды Александром Васильевым.

16 июня 2010 года, как продолжение темы, посвящённой Юсуповскому фарфору, состоялось открытие выставки «ФАРФОР ЮСУПОВА. ФАЯНС ЛАМБЕРА. ИЗДЕЛИЯ ФАРФОРОВО-ФАЯНСОВОГО ЗАВОДА В АРХАНГЕЛЬСКОМ. 1818–1839 гг.», на которой представлены изделия, находящиеся только в фондах Музея-усадьбы «Архангельское».

В 1831 году после кончины князя Н.Б. Юсупова его наследник Б.Н. Юсупов, упразднив живописное заведение – мастерскую по росписи фарфора, фаянсовый завод закрывать не стал, а сдал его в аренду А.Ф. Ламберу сроком на 7 лет. Завод был небольшим, состоял из ученической и вольной точилини, машинного строения, горнового сарая, красильни, капсульной и прочих подсобных помещений. Оборудование включало 19 станков, в том числе «печатный станок» с шестью медными досками и «деревянной для литографического печатания станок», прессы, капсулы, различные посудные формы. Мастера фабрики Ламбера владели разными способами декорирования фаянсовой посуды: рельеф, роспись, печать. Так, например, в начале 1830-х годов были выполнены тарелки с печатным портретом

княжны Евдокии Борисовны Юсуповой, в замужестве герцогини Курляндской. В экспозиции представлены предметы из сервиза 1831–1835 годов с бордюром из стилизованных пурпурно-лиловых плодов лотоса, выполненного в лучших традициях английского фаянса. Фарфорово-фаянсовое предприятие в Архангельском на протяжении четырнадцати лет выпускало изящную, художественно отделанную посуду из фарфора, а также с 1828 по 1839 год – изысканные фаянсовые изделия «столичного» характера и ординарные предметы бытового плана, придерживаясь общеевропейских форм и декора. Выставка представляет большой интерес не только для узкого круга исследователей фарфора и фаянса, но и для широкой публики.

16 июня 2010 года состоялось открытие выставки «МАРСОВЫ ТРУДЫ. (ВОЕННАЯ КНИГА ИЗ СОБРАНИЯ КНЯЗЯ Н.Б. ЮСУПОВА)», на которой впервые представлена специальная военная литература из библиотеки князя, позволяющая проследить систему воспитания молодых дворян в России, а также определить место военной книги в деле воспитания русского офицера.

Князь Юсупов был сведущ и в военных вопросах. С XVI века его предки служили России на поле брани, в военно-административных и военно-учебных учреждениях. Юного князя по семейной традиции готовили к карьере офицера: недоросль, приписанный к лейб-гвардии Конному полку, изучал военные предметы под руководством учителей Сухопутного кадетского корпуса. Собирая библиотеку, князь



не обошёл вниманием и «марсовы труды», как именовали в старину военное дело. Украшенные гравированными иллюстрациями, снабжённые таблицами и картами книги были предметом гордости собирателя. Библиотечная коллекция отражает все аспекты военного дела и даёт широкое представление о роли армии в жизни общества той эпохи. Незаурядный художественный облик многих изданий напрямую связан с достижениями искусства книгопечатания того времени. На выставке коллекция военной литературы князя Н.Б. Юсупова впервые экспонируется как целостный памятник наряду с фамильными портретами, образцами оружия, научными приборами и другими раритетами из собрания Музея-усадьбы «Архангельское».

С апреля 2009 по сентябрь 2010 года продолжалась издательская деятельность музея. Осуществлен выпуск следующих научно-популярных работ:

В серии «Владельцы усадьбы»:

- *Крючкова М.А.* Князь Дмитрий Михайлович Голицын (1665–1737). М., 2009.
- *Парушева В.Г.* Князь Николай Алексеевич Голицын (1751–1809). М., 2009.
- *Иванова В.И.* Князь Николай Борисович Юсупов (1751–1831). М., 2009.
- *Симонова В.М.* Вельможа и Поэт. М., 2010.

В серии «Достопримечательности усадьбы»:

- *Колесникова О.В.* Храм-усыпальница в Архангельском («Колоннада»). М., 2009.
- *Маресева Г.Н.* Церковь Архангела Михаила в Архангельском. М., 2010.

В серии «Шедевры музейного собрания»:

- *Колесникова О.В.* Пейзажи Юбера Робера. М., 2009.
- *Колесникова О.В.* История Антония и Клеопатры в картинах Джованни Баттисты Тьеполо. М., 2009.
- *Боленко К.Г., Дозорова Н.И.* Театральная литература в библиотеке князя Н.Б.Юсупова. М., 2009.
- *Боленко К.Г., Дозорова Н.И.* Книжные знаки князей Голицыных в Отделе редкой книги музея-усадьбы «Архангельское». М., 2009.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АРО ЦТМ — Архивно-рукописный отдел Государственного центрального театрального музея имени А.А. Бахрушина, Москва.
- ВАА — Всероссийская Академия Архитектуры, Москва
- ВМДПиНИ — Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, Москва.
- ВПНРК — Всесоюзный производственный научно-реставрационный комбинат Министерства культуры СССР, Москва.
- ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские, Москва.
- ГАФКЭ — Государственный архив феодально-крепостнической эпохи, Москва.
- ГИИ — Государственный институт искусствознания, Москва.
- ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва.
- ГМЗ «Павловск» — Государственный музей-заповедник «Павловск», Санкт-Петербург.
- ГМЗ «Петергоф» — Государственный музей-заповедник «Петергоф», Санкт-Петербург.
- ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва.
- ГМК «Кусково» — Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково XVIII в.», Москва.
- ГМП — Государственный музей А.С.Пушкина, Москва.
- ГМУА — Государственный музей-усадьба «Архангельское», Московская обл.
- ГМФ — Государственный музейный фонд, Москва.
- ГНИМА — Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А.В. Щусева, Москва.
- ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- ЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Москва.

- ГЭ — Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
- ДКРП — Дворец культуры работников просвещения (Юсуповский дворец), Санкт-Петербург.
- ИФЛИ — Институт философии, литературы и истории, Москва
- ЛО ГМФ — Ленинградское отделение Государственного музейного фонда.
- ЛОЦИА — Ленинградское отделение Центрального исторического архива.
- МАРХИ — Московский архитектурный институт, Москва.
- МПГУ — Московский педагогический государственный университет, Москва.
- НА ГМУА — Научный архив Государственного музея-усадьбы «Архангельское», Московская обл.
- ОИРУ — Общество изучения русской усадьбы, Москва.
- ОПИ ГИМ — Отдел письменных источников Государственного Исторического музея, Москва.
- ОРК ГМУА — Отдел редкой книги, рукописей и фотофондов Государственного музея-усадьбы «Архангельское», Московская обл.
- ПДМП — Петергофские дворцы-музеи и парки.
- РГАДА — Российский государственный архив древних актов, Москва.
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства, Москва.
- РГБ — Российская государственная библиотека, Москва.
- РГВИА — Российский государственный военно-исторический архив, Москва.
- РГИА — Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
- РО РНБ — Рукописный отдел Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург.
- ЦГИА СПб — Центральный государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
- ЦНРМ — Центральные научно-реставрационные мастерские, Москва.
- ЦО ГМФ — Центральное отделение Государственного музейного фонда, Москва.

АВТОРЫ

Дозорова Надежда Ивановна (Москва) – старший научный сотрудник ГМУА

Дудина Татьяна Александровна (Москва) – заведующий отделом ГНИМА

Иванова Валентина Ивановна (Москва) – ведущий научный сотрудник ГМУА

Колесникова Ольга Викторовна (Москва) – старший методист ГМУА

Краснобаева Марина Дмитриевна (Москва) – заведующий отделом ГМУА

Маресева Галина Николаевна (Москва) – учёный секретарь ГМУА

Мачугина Ольга Васильевна (Москва) – хранитель фондов ГМУА

Пацинская Ирина Олеговна (Санкт-Петербург) – хранитель фондов
ГМЗ «Петергоф»

Чамина Надежда Юрьевна (Москва) – кандидат искусствоведения,
старший преподаватель МПГУ

Щедринский Борис Носонович (Москва) – ведущий научный сотрудник ГМУА

СОДЕРЖАНИЕ

Л.Н. Кирюшина. К ЧИТАТЕЛЯМ	3
Г.Н. Маресева. ВЫДАЮЩИЙСЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЬ АРХАНГЕЛЬСКОГО. К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ СЕРГЕЯ ВАСИЛЬЕВИЧА БЕЗСОНОВА	6
Г.Н. Маресева. К ЮБИЛЕЮ ЛАНДШАФТНОГО АРХИТЕКТОРА МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ» В.А. АГАЛЬЦОВОЙ	9

ЮСУПОВ И ТЕАТР.
ТЕАТР ГОНЗАГИ В АРХАНГЕЛЬСКОМ

О.В. Колесникова, М.Д. Краснобаева. ВВЕДЕНИЕ	16
ИЗ НАУЧНОГО НАСЛЕДИЯ	
МАТЕРИАЛЫ ПО ТЕАТРУ ГОНЗАГИ В НАУЧНОМ АРХИВЕ ГМУ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ».	20
Н.П. Кашин. Н.Б. ЮСУПОВ И ЕГО ТЕАТРАЛЬНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ	26
В.Я. Степанов. ДЕКОРАЦИИ «ТЕАТРА ГОНЗАГА» В ВОТЧИНЕ КН. Н.Б. ЮСУПОВА «АРХАНГЕЛЬСКОЕ»	48
В.Я. Либсон. АРХИТЕКТУРА ИНТЕРЬЕРА ТЕАТРА ЭПОХИ РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА	66
Э.С. Пышновская. К ИСТОРИИ ЮСУПОВСКОГО КРЕПОСТНОГО ТЕАТРА	80
Л.Ю. Савинская. ТЕАТР ПЬЕТРО ДИ ГОТТАРДО ГОНЗАГА В АРХАНГЕЛЬСКОМ (ЗАМЫСЕЛ – ВОПЛОЩЕНИЕ – ИСТОРИЯ)	90
СОВРЕМЕННЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ	
Т.А. Дудина. МОСКОВСКИЕ АРХИТЕКТОРЫ И ТЕАТР ГОНЗАГИ (ПО МАТЕРИАЛАМ ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ АРХИТЕКТУРЫ ИМ. А.В. ЩУСЕВА)	115

В.И. Иванова. У ИСТОКОВ ТЕАТРА КНЯЗЯ Н.Б. ЮСУПОВА	129
М.Д. Краснобаева. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ-УСАДЬБА «АРХАНГЕЛЬСКОЕ» И АССОЦИАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКИХ ТЕАТРОВ «PERSPECTIV»	138
И.О. Пащинская. ПЬЕТРО ГОНЗАГО В ПЕТЕРГОФЕ (Иллюминации 1811–1817 годов)	158
Н.Ю. Чамина. ПЬЕТРО ГОНЗАГО И ИТАЛИЯ. К ВОПРОСУ О ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА МАСТЕРА	176
Н.И. Дозорова. Н.Б. ЮСУПОВ И ЕГО КОЛЛЕКЦИЯ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В АРХАНГЕЛЬСКОМ	186

ГОСТЕВАЯ КНИГА КНЯЗЕЙ ЮСУПОВЫХ В АРХАНГЕЛЬСКОМ

ЗАПИСИ 1884–1891 ГОДОВ. Публикация О.В. Мачугиной	203
---	-----

ХРОНИКА МУЗЕЙНОЙ ЖИЗНИ

Г.Н. Маресева. ЗНАЧИМЫЕ СОБЫТИЯ В НАУЧНОЙ ЖИЗНИ МУЗЕЯ-УСАДЬБЫ «АРХАНГЕЛЬСКОЕ». Апрель 2009–сентябрь 2010 года	226
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	234
АВТОРЫ	236

Государственный музей-усадьба «Архангельское»

Печатается по решению Научно-методического совета
Государственного музея-усадьбы «Архангельское»

Под общей редакцией
кандидата искусствоведения Л.Н. Кирюшиной

АРХАНГЕЛЬСКОЕ
Материалы и исследования. Часть I.
К 200-летию приобретения усадьбы Архангельское
князем Н.Б. Юсуповым

Ответственный редактор – Б.Н. Щедринский

Корректор – Л.А. Кулешова
Дизайн и вёрстка – А.В. Досаев

Отпечатано в ООО «Бьорк».
Адрес: 127018, г. Москва, ул. Суцёвский вал, д. 49, корп. 2.
Тираж 500.

