МІФОЛОГЕМА ПУТИВЛЯ В СЦЕНОГРАФІЇ МИКОЛИ РЕРІХА

Сергій Побожій, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри психології, політології та соціокультурних технологій Сумського державного університету, (Суми, Україна).

Давньоруська писемна пам'ятка «Слово о полку Ігоревім» (далі - «Слово») протягом століть надихала митців образотворчого, музичного і театрально-декораційного мистецтва. В образотворчому мистецтві традиції ілюстрування «Слова» сягають часів Київської Русі. На початку XIX ст., після публікації цієї пам'ятки, спостерігаємо перші спроби ілюстрування, створення образів дійових осіб поеми. У другій половині позаминулого століття відбувається наступний сплеск інтересу митців до «Слова», що здебільшого втілювався в образах Ігоря, Бояна та Ярославни. Давньоруська поема входить до програмних тем Імператорської академії мистецтв Санкт-Петербурга та пропонується молодим митцям в якості історичного сюжету.

Образи «Слова» знайшли відображення у творчості майстрів мистецького об'єднання «Світ мистецтва»: Олександра Бенуа, Івана Білібіна, Мстислава Добужинського та представника молодшої генерації цього об'єднання Георгія Нарбута. Писемна пам'ятка привернула увагу Г. Нарбута під час навчання його у глухівській гімназії. Цікавий ескіз обкладинки до «Слова» створив у 1910-х рр. живописець і театральний художник Олександр Головін. Ілюстратор «Кобзаря» Тараса Шевченка та українських народних пісень український художник Амвросій Ждаха виконав обкладинку, заставки, орнаменти та ілюстрації до «Слова» упродовж 1892–1904 років. До «Слова о полку Ігоревім» зверталися у своїй творчості українські митці Юхим Михайлів, Василь Лопата, Георгій Якутович, Микола Бондаренко. Авангардну сценографію до опери «Князь Ігор» розробив Анатолій Петрицький, а сумський митець Василь Єрмоленко втілив образи поеми у декоративному мистецтві.

Не обійшли увагою «Слова» й музиканти. Знаковою подією стала поява опери «Князь Ігор» Олександра Бородіна (1833–1887). Процес її створення –

тексту і музики розтягнувся на 18 років і лише після смерті композитора опера досягла завершення як в увертюрі (її по пам'яті відновив Олександр Глазунов, так і в інструментуванні (її більшу частину виконав Микола Римський-Корсаков). Підказаний художнім критиком Володимиром Стасовим оперний сюжет прийшовся О. Бородіну *«страшенно до душі»*. На думку критика, в «Слові» він побачив ті мистецькі завдання, які в змозі міг вирішити композитор: широкі епічні мотиви, різноманітні характери, драматичність, пристрасті. Майбутня опера потребувала від композитора значної підготовчої роботи: знайомства з літописами, літературними та історичними джерелами, епічною пісенною творчістю.

Не виключено, що перебування О. Бородіна в маєтку поміщика та хіміка-любителя князя Кудашева у селі Аляб'єво Курської губернії Троїцької волості (знаходилося у 26 кілометрах від Курська), спричинило поїздку композитора до Путивля. Розпливчасту інформацію щодо цього питання подає енциклопедія Слова: *«Известно также, что летом этого года Б[ородин]. ездил в р-н Путивля, а осенью, в сентябре, сделал первый номер первого акта – «Сон Ярославны»* [23, с. 142]. В іншому джерелі також йдеться про перебування О. Бородіна в населеному пункті під такою ж назвою: *«Лето 1869 года Бородины провели в Алябьеве, расположенном близ Путивля – места действия оперы»* [12, с. 79]. Хутір Аляб'єве, який знаходився приблизно у 10 км від Путивля також входив на той час до складу Курської губернії (тепер Сумської області) [13, с. 477]. Отже, маємо дві топографічні версії, спричинені однаковою назвою села та хутора, але які знаходилися на різній відстані від Путивля. Та навіть більша відстань села від Путивля не завадила композитору здійснити подорож до літописного міста Путивль. Враховуючи те, що пролог, перша та четверта дії опери відбуваються у Путивлі, О. Бородіну напевно було цікаво ознайомитися з тими місцями, де розгортається сюжетна канва музичного твору. І хоча від літописного Путивля не залишилося архітектурних пам'яток, зберігся природний рельєф місцевості та Городок, де був розташований княжий терем

та церква. Після відвідання Путивля в уяві композитора постало місто княжих часів, що внесло емоційну ноту при створенні музики. Проте, сумніви та поневіряння О. Бородіна призвели до відмови від написання опери в 1870 р., але через чотири роки творчий процес відновився.

Сценічна історія «Князя Ігоря» розпочалася 23 жовтня (4 листопада) 1890 р., під час прем'єри в Маріїнському театрі. Восени наступного року вистава з успіхом пройшла в Києві, а через два роки – в Одесі. Успіхові оперних постановок сприяв виступ співака Федора Шаляпіна, який створив сценічний образ Володимира Галицького у Маріїнському театрі та вистава у Приватній опері Сави Мамонтова. Значною мірою успіхові театральних спектаклів сприяли артисти-співаки та безпосередньо музика опери. Меншою мірою – театрально-декораційне оформлення спектаклю. Від прем'єри опери «Князь Ігор» у 1890 р. Олександр Бенуа не пропускав жодного спектаклю не дивлячись на *«/.../ убожество, а местами и безвкусие тогдашней, докоровинской постановки»* [1, с. 648]. Ця оцінка адресувалася декораціям у виконанні І. Андрєєва, М. Бочарова та А. Янова. Найбільше враження на О. Бенуа справила музика в пролозі опери, що ілюструвала збір у похід дружини князя; музичний супровід тривоги Ярославни у сцені з боярами; хор a capella селян в останній дії; зворушлива пісня Ярославни в теремі та її плач на стінах Путивля, а також танок половецьких дівчат [1, с. 648]. У подальшому, у паризьких виставах «Князя Ігоря», приєдналося захоплення сценографією М. Реріха. В опері О. Бородіна критик відчув протиставлення світу європейського, християнського та азіатського світу. На думку О. Бенуа, світ східної християнської Європи був ближчим композитору, не дивлячись на його *«монгольське походження».* Насправді, О. Бородін був позашлюбним сином грузинського князя Луки Гедіанова. При народженні Олександра записали сином камердинера князя Порфірія Бородіна [2, с. 657].

Поступово ситуація змінюється з приходом до театрів в якості художників-декораторів майстрів станкового живопису. Цим змінам сприяла

Приватна опера Сави Мамонтова, в якій брали участь Віктор Васнецов, Валентин Сєров, Василь Полєнов, Михайло Врубель. Музика і театр причаровують Миколу Реріха, який зокрема надавав важливого значення у театральних спектаклях декораціям та костюмам. На думку художника, вони повинні не тільки вибудовувати історико-культурний образотворчий ряд, але й повинні створювати відповідну психологічну атмосферу сценічної історії, підсилюючи емоційно-духовний стан героїв спектаклю.

Успіх у Парижі антрепризи Сергія Дягилєва – гастролей балету та оперних вистав багато в чому залежав від костюмів та декорацій, авторами яких були художники-станковісти О. Бенуа, О. Головін, В. Сєров, М. Реріх. Художник стає не тільки оформлювачем театрального дійства, скільки співавтором концепції режисера-постановника. Роботи митців у галузі театрально-декораційного мистецтва отримали належну оцінку від сучасників, які зазначали, що художниками були вироблені *«/.../ формы и самый стиль современного театрально-декорационного майстерства»* [9, с. 27]. Участь М. Реріха в оформленні «Князя Ігоря» обумовлена декількома чинниками. Серед них – тяжіння митця до стародавньої історії та культури. Бувши гімназистом, виявив інтерес до археології, відшукував кургани та поховання, отримав дозвіл від Археологічного товариства на дослідження історичних пам’яток. Знахідки ретельно фіксував у щоденнику, який подає в якості звіту. У розробленому молодим дослідником проєкті правил гуртка, члени якого займаються самовдосконаленням, автор пропонує в тому числі студіювання книжок з археології та історії. У 1897 р. М. Реріх отримує звання художника за картину «Гонець. Восста рід на рід» (1897). Полотно цього ж року придбав Павло Третьяков. Конкурсна робота започаткувала серію творів «Початок Русі. Слов’яни». Не дивлячись на заняття в майстерні живописця (уродженця Маріуполя) Архипа Куїнджі, пейзаж не став для М. Реріха головним жанром. Лише архітектурний пейзаж із зображенням старовинних церков 1900-х – 1910-х рр. свідчить про захоплення М. Реріха минулим, яке постає у сакральних будівлях, монументальній архітектурі..

Мистецький критик Сергій Маковський найбільшої ваги у творчому доробку М. Реріха надавав саме архітектурним етюдам, написаним під час літніх поїздок митця стародавніми містами та урочищами [14, с. 182]. Разом з тим, критик, висловлює важливу думку про те, що національно-історична тема для М. Реріха є *«тільки декорація»*.

Відтворення подій часів язичництва спостерігаємо у творах М. Реріха «Язичницьке капище» (середина 1900-х, ДТГ), Давньої Русі («Червоні вітрила. Похід Володимира на Корсунь, 1900, ДТГ»; «Заморські гості» (1901, ДТГ). Поява історичних композицій «класичного» М. Реріха цього періоду була підготовлена від часів навчання у Вищому художньому училищі при академії мистецтв. До цього доєдналися теоретичні знання, набуті під час навчання у Санкт-Петербурзькому університеті (1893–1897). на юридичному факультеті Саме у Вищому художньому училищі знаходять візуальне втілення знання студента М. Реріха в композиціях «Пушкарі», «Ушкуйник», «Кургани». Але «перший номер першого розряду», що прирівнювався до найвищої оцінки, митець отримав за ескіз «Плач Ярославни». Ця тема хвилювала М. Реріха ще з часів вступу до академії. Київ часів Ярослава Мудрого постає в іншому сюжеті: «Наречена французького короля. Огляд нареченої послами». Бувши членом Товариства захисту і збереження пам’яток мистецтва і старовини М. Реріх продовжує вивчати старовину, бере участь в археологічних розкопках Новгорода разом з українським археологом та мистецтвознавцем Миколою Макаренком. Про товариські відносини між колегами свідчить і те, що в зібранні М. Макаренка був ескіз М. Реріха «Князь Ігор» (сірий папір, гуаш, білило, 25,8х12,2) до однойменної опери 1909 року [24, с. 117].

Ще під час навчання в гімназії М. Реріх грав в любительських спектаклях та писав декорації до вистав на теми творів Миколи Гоголя. Прагнучи до розквіту мистецтва, повернення Краси до життя, художник звернувся у 1907 р. до театру, виконавши театральний ескіз «Політ

валькірій» до опери Ріхарда Вагнера «Валькірія». Вивчення техніки акторської гри у «Старовинному» театрі» Миколи Євреїнова у 1910-х рр. впливає на костюми, розроблені художником. Ескізи М. Реріха до постановок у цьому театрі відкривають в ньому театрального художника. Як відомо, М. Реріх не брав участі у безпосередньому процесі виконання декорацій, створюючи лише ескізи до постановок. Театральні ескізи музикознавець і композитор Борис Асаф'єв небезпідставно визначав як «наміри» художника-сценографа, які не завжди здійснювалися або входили до комплексу, тобто *«/.../ в целое, именуемое постановкой, в измененном виде»* [4, с. 99]. Ось чому в нашій роботі розглядатимуться лише ескізи – наміри художника до сценічної дії.

Упродовж 1900-х – початку 1910-х рр. тематичний діапазон М. Реріха-сценографа розширюється завдяки замовленням йому театрами оформлення до постановок «Принцеса Мален», «Пеліас і Мелісанда» за творами бельгійського письменника-символіста Моріса Метерлінка. Про те, що подібна робота була для митця важливою та цікавою свідчить те, що, наприклад, до першого спектаклю художник виконав 14 ескізів. Сценічне втілення отримала лише одна декорація до «Сестри Беатріси» (на таку назву була перейменована «Принцеса Мален») за ескізом 1914 року. Мистецькі завдання в роботах над ескізами декорацій для п'єс М. Метерлінка М. Реріх вирішував передовсім як художник-станковіст: *«Для меня Метерлинковская серия была не только театральными эскизами, не иллюстрациями, но вообще композициями на темы, мне очень близкие. Хотелось в них дать целую тональную симфонию. У Метерлинка много синих, фиолетовых, пурпурних аккордов, и все это мне особенно отвечает»* [5, с. 151].

На тлі вдалого дебюту М. Реріха як театрального художника відбувається запрошення митця до участі в оформленні опери «Князь Ігор», прем'єра якої відбулась у паризькому театрі Шатле 19 травня 1909 року. Обізнаність М. Реріха з минулим Давньої Русі була до вподоби театральному

режисеру, актору та педагогу Олександру Саніну, від якого й отримав запрошення художник. Як вже зазначалося, історія роботи М. Реріха над сценографією опери «Князь Ігор» безпосередньо пов'язана з «Російськими сезонами» Сергія Дягилєва у Парижі. Для перших сезонів 1908–1909 рр. М. Реріху було замовлено оформлення опер «Псковитянка» М. Римського-Корсакова та «Князя Ігоря». Саме над зарубіжною антрепризою С. Дягилєва у Санкт-Петербурзі працював друг митця Олександр Санін. Знайомство режисера з творчістю М. Реріха, висока оцінка творчого потенціалу митця втілилася у словах О. Саніна, звернених до художника: *«Ты в этой опере будешь велик. Если бы ты не существовал, тебя надо было бы для Игоря выдумать и родить»*. У свою чергу, прийняти позитивне рішення щодо роботи над сценографією опери сприяло шанобливе ставлення М. Реріха до О. Бородіна. В одній з лекцій художник згадав творчість композитора як приклад поєднання мистецтва і науки (О. Бородін був хіміком), порівнюючи його з Леонардо да Вінчі.

Під час праці над сценографією М. Реріх був присутній на репетиціях у Маріїнському театрі, де під керівництвом хореографа здійснювалися заняття з артистами. Художник підготував ескізи декорацій та костюмів до чотирьох дій опери, але сценічне втілення отримала тільки третя дія опери – вокально-танцювальна сюїта «Половецькі пляски», яка постала перед паризькою публікою 19 травня 1909 р. у прем'єрному спектаклі. Але саме вона справила найбільше враження на присутніх у залі. Ось як описав цю подію режисер С. Григор'єв: *«Поднялся занавес, открыв замечательную картину южной русской степи в изображении Рериха и прекрасном освещении Дягилева. Это был половецкий стан из «Князя Игоря» /.../* [24, с. 37]. Петербурзькій дослідниці творчості М. Реріха Олені Яковлєвій вдалося виявити більше десяти ескізів костюмів М. Реріха до «Князя Ігоря» (князь Ігор, Кончак, Овлур, половчанок) [24, с. 38]. Високої оцінки дістав костюм хана Кончака від Федора Шаляпіна, образ якого артист створив на сцені. Лишилися нездійсненими на сцені ескізи «Путивль», «Терем Ярославни», «Плач

Ярославни». Нова, повна версія «Князя Ігоря» режисера О. Саніна знайшла втілення в лондонському Королівському театрі Дрюрі Лейн у програмі «Великого сезону російської опери та балету» в 1914–1915 роках. І знову для цього запрошується в якості художника М. Реріх, який, на думку режисера, цього разу повинен був надати сценічній постановці *«граничну опуклість»*. Схвально відреагувала на спектакль французька критика в особі Жана Водуайє, який відмітив у декораціях до спектаклю важливу роль колористики. У поєднанні декількох кольорів (наприклад, золота і лазурі) декорація справляла сильне враження. І головне, продовжував критик, російські митці пам'ятають про те, що *« /.../ декоратор, как и художник, имеет привилегию и выгоду условности»* [16, с. 166].

Перебування два роки у майстерні А. Куїнджі дало свої результати і в театрально-декораційному мистецтві М. Реріха. Тяжіючи до візуалізації природних ефектів, відступаючи у деяких пейзажних творах від природного кольору, А. Куїнджі досягав у багатьох роботах ефекту театральності. Використання умовного кольору дозволяло створити відповідну кольорову гармонію. В ескізах М. Реріха «Путивль» (1914), «Путивль (затемнення)», трактуючи небо умовними кольорами, митець використовує цю «вигоду умовності», про яку зазначав французький критик.

Очевидно, режисер поставив завдання (просив ?) М. Реріха надати найбільш сконцентрованої ваги декораціям, які слугували б важливим елементом постановки. Прем'єра «Князя Ігоря» в сценографії М. Реріха відбулась 8 травня 1914 року. Про тріумф опери М. Реріху повідомив художник-декоратор Петербурзьких імператорських театрів Орест Аллегрі, який емоційно описав реакцію англійців від вистави: *«від захоплення ричали»*. Підсумовуючи враження від спектаклю, висловився більш категорично: *«видатна постановка»*.

Як вже зазначалося вище, найбільше захоплення Олександр Бенуа отримав від музики «Князя Ігоря». У подальшому до цього доєдналося

захоплення сценографією М. Реріха. Роботу художника у цьому напрямку О. Бенуа назвав *«барсовими стрибками».* У книзі спогадів Олександр Миколайович зазначав: *«/.../ потрясающий успех нашего первого сезона обусловил «Половецкий стан» из Бородинского «Князя Игоря». /.../ и здесь декорация производила громадное впечатление. Созданный Рерихом по «принципу панорамы», лишенной боковых кулис, этот фон с его золотисто-алым небом над бесконечной далью степей, с его дымами, столбами подымающимися из пестрых приземистих кочевых юрт, – это было то самое, чему здесь надлежало быть!»* [2, с. 505]. Маститий мистецький критик і художник відзначив один з ескізів до оперної постановки, який побачив в експозиції виставки Сержа Лифаря, присвяченій С. Дягилєву: *«/.../второй, очень красивый, вариант декорации «Половецкого стана» (это тот, где заря имеет зеленоватый оттенок), но все же он никак не вознаграждает за отсутствие первоначальной версии (1909 год) – той картины, в которой художник так чудесно выразил зеленые сумерки в степи /.../»* [3, с. 498]. Підсумовуючи наприкінці свого життя враження від творчості М. Реріха, О. Бенуа найбільшої ваги віддавав тому періоду, коли *«/.../ им двигало искреннее увлечение какими-то видениями древнего прошлого, когда ему удавалось это прошлое передавать с большой убедительностью»* [3, с. 669].

Як вже зазначалося, М. Реріх виконував тільки ескізи, які пізніше експонувалися на виставках і мали успіх у колекціонерів і шанувальників мистецтва. З'являються колекціонери, фінансові можливості котрих не дозволяють їм купляти значних за розмірами творів. Їхні зібрання поповнюються ескізами та невеликими композиціями. Про одного з таких любителів, армійського офіцера Степана Крачковського, у зібранні якого були твори М. Реріха, останній писав: *«Он собирает небольшие размерами картины, эскизы, этюды, рисунки. Но по внутренней ценности его собрание становится очень значительным. Он стремится к лучшим художникам: он понимает, что часто эскиз ценнее самой картины»* [18, с. 96]. Слід

зазначити, що виконання іншими художниками декорацій за ескізами М. Реріха постановки 1908 р. залишало бути за краще. У листі О. Саніна до М. Реріха від 14/27 травня 1909 р. з Парижа режисер зазначав: *«От Ваших эскизов, от Вашего громадного таланта ничего не осталось»* [20, с. 184]. Не виключено, що подібна категорична оцінка була перебільшеною, але вона акцентувала проблему, притаманну подібного роду театрально-декораційної роботи, у процесі якої були задіяні декілька виконавців.

Як вже зазначалося, успіх постановки «Князь Ігор» супроводжував і успіх ескізів М. Реріха до сценічного дійства. Маємо розпорошені по приватних зібраннях та музейних колекціях ескізи до цієї вистави. У книзі «Реріх» (1916) зазначені ескізи, інформація про які на той момент була доступною: «Князь Ігор. Путивль», 1914. Зібрання О. І. Реріх; «Князь Ігор. Плач Ярославни», 1914. Зібрання Л. І. Жевержеєва [19, с. 141–142]. Ескіз «Путивль» (полотно, олія. 89,5х135) був у зібранні Нікіти та Ніни Лобанових-Ростовських.

Путивльська тема звучить в ескізах, виконаних до оперної постановки в Лондоні: «Терем Ярославни» (картон, темпера, 68,6х96,5, Музей М. Реріха, Нью-Йорк, США); «Путивль» (картон, темпера, 68,5х96,5, зібрання Джигода, Даллас, США); «Путивль (затемнення)» (картон, темпера, 68х97,5, зібрання родини В. Я. Куніна, Санкт-Петербург). До 1909 р. або 1914 р. відноситься ескіз «Князь Ігор» (папір, акварель, 32х21, Державний центральний музей музичної культури ім. М. І. Глінки, Москва).

Розпорошені по зібраннях ескізи М. Реріха різняться за техніками та розмірами. Наприклад, ескіз «Путивль» з колекції Музею театральної та музичної культури (СПб) виконано на картоні пастеллю (22х28); «У теремі Ярославни» (папір, картон, 50х63) до пастелі художник додав темперу (Калузький обласний художній музей). На подібній основі виконано пастеллю ескіз «Двір Галицького» (46х64, Смоленський державний музей-

заповідник). Вищезазначені ескізи відображають творчий процес створення сценографії опери «Князь Ігор» (1908–1909) в Парижі.

У роботі над сценографією до опери М. Реріх звичайно не міг обійти увагою знакової сцени «Слова» – плач Єфросинії Ярославни, доньки князя Ярослава Осмомисла, сестри Володимира Ярославича Галицького, дружини у другому шлюбі сіверського князя Ігоря Святославича. Декорацією повинна стати стіна з дерев'яною вежею, церква, від якої видніється лише баня, унизу – річка. Звернення Єфросинії Ярославни до вітра, Дніпра-Словутича та сонця у поемі відбувається на заборолі – дерев'яному парапеті, який прикриває верхній хід по стіні із зовнішнього боку дерев'яної фортеці. Цю сцену буквально відтворив Володимир Фаворський у гравюрі «Плач Ярославни» (1937) та заставці до «Слова». Жіночу постать з піднятими догори руками відтворив у композиції «Сум Ярославни» (1925, папір, пастель, гуаш. 47х61; Літературно-меморіальний музей-квартира П. Г. Тичини в м. Києві) український художник Юхим Михайлів. Цей жест став канонізованим не тільки у творах графіки та живопису, але й в скульптурі (пам'ятник Ярославні у Путивлі на Городку скульптора В'ячеслава Клокова; установлений у 1982 році). Безумовно, М. Реріх повинен враховувати умовність знаходження жіночої фігури в ескізі та на сцені. Головне завдання полягало у відтворенні психологізму сцени засобами кольоропису («Плач Ярославни», картон, темпера, пастель, 59х82), зібрання М. Блохіна, Москва) – ескізі до постановки 1909 року. Монументально і просто, на думку О. Яковлєвої, М. Реріх вирішує ескізи декорацій «Терем Ярославни» (1908) і «Плач Ярославни» (1909). Цим ескізам, продовжує розмірковувати мистецтвознавець: *«/…/ в полной мере присущи сценическая пластичность, монументальная тяжеловесность и немногословность»* [24, с. 39].

У пролозі опери «Князь Ігор» дія розгортається на площі перед «путивльським собором», з якого виходить князь Ігор у супроводі інших князів та бояр [10, с. 38]. Стародавнє літописне місто Путивль Чернігово-

Сіверської землі розташоване на правому березі річки Сейм. Місто згадується у Київському та Галицько-Волинському літописах. У XII ст. Путивль – головне місто удільного путивльського князівства. У «Слові» Путивль згадується чотири рази:

Заіржали коні за Сулою –
буйна слава в Києві дзвенить,
засурмили сурми з Новгорода,
у Путивлі стяги майорять [21, с. 190]

Ці урочисті рядки у поетичному перекладі української письменниці Наталі Забіли – онуки скульптора Пармена Забіли, про якого автор робив доповідь на XXIII Міжнародній науково-практичній конференції «Пошуки краси в культурі, мистецтві, науці» (Одеса, 2020) є своєрідним зачином літературного твору. Принагідно зазначимо, що в поетичному перекладі «Плач Ярославни» Тарас Шевченко чотири рази згадує Путивль, в якому *«квилить, плаче Ярославна»*. Між тим, як у давньоруському тексті з описанням цього сюжету літописне місто згадується тричі.

Завдяки археологічним розкопкам, які було проведено у середині 1960-х – кінця 1970-х рр. та на початку 1980-х рр. на путивльському дитинці, що знаходився в урочищі Городок з X ст. (час заснування Путивля сягає цього часу) було знайдено потужні оборонні укріплення. Подібна знахідка вповні співвідноситься з епізодом, згаданим у «Слові» та який відіграє важливу роль в поемі. На укріпленому дитинці знаходився княжий терем, церква, оборонні споруди, навколо яких розгортаються події в опері «Князь Ігор». Надійний захист міста обумовлений не тільки оборонними укріпленнями навколо Городка, але й самим природним рельєфом, що надавало Городку вигляд неприступної фортеці. Дослідники вважають, що дитинець Путивля відігравав значну роль в системі оборони Русі від кочовників [6, с. 5]. З путивльського Городка відкривається широка панорама заплави річки Сейм, яка знаходиться внизу на значній відстані від пагорбу з Городком та рівнинне

плато від лівого берега річки, звідки здійснювали свої набіги на місто половці. Саме таку панораму зображено на гравюрі Володимира Фаворського «Плач Ярославни».

Аналіз ескізів М. Реріха із зображенням площі перед церквою у Путивлі дозволяє зробити висновок про те, що основний композиційний вузол декорації склався вже в ескізі «Путивль» 1908 року. Зазначмо, що вживання у подальшому в деяких випадках слова «собор» по відношенню до театральних ескізів М. Реріха є синонімічним значенням церкви.

У лівій частині, ближче до центру – одноглава церква на доволі високому зеленому пагорбі, усипаному валунами; у правій – вежа та відкриті ворота, крізь які видніється пейзаж – улюблений прийом художника (як вважає О. Яковлєва). Ось яку характеристику цьому ескізу подає петербурзька дослідниця: *«Огромный белый собор – незыблемый, простой и величественный в эскизе декорации к прологу «Путивль» (1908) /.../ воздвигнут на небольшом зеленом холме, точно инкрустированном камнями-валунами»* [24, с. 39]. Також підкреслено вдало знайдену точку зору на собор, що дозволило, на думку О. Яковлєвої, підкреслити узагальнений образ давньоруського зодчества.

Якщо порівняти цей твір з однойменним ескізом 1914 року, побачимо різницю в ескізі 1914 р., яка полягала у трансформації правої частини – замість сторожової вежі з воротами з'явилися будівлі, які окільцьовують пагорб з церквою з перспективним скороченням від верхньої правої частини картинного простору до лівої, уходячи за пагорб. Цей прийом зустрічаємо в ілюстраціях давньоруських літописів, подекуди в іконописі. В аркуші «Плач Ярославни» (папір, типографський відбиток, гуаш, 28,4х20,5) до німецького видання «Слова», над якими Наталія Гончарова працювала упродовж 1923–1924 рр., завдяки архітектурі художниця створює свою міфологему Путивля. У ній наявні як елементи оборонної західної середньовічної архітектури (вежі), так і «ластівочкіни хвости» (кріпосної зубці з роздвоєнням у верхній

частині). Останні зустрічаємо в архітектурі замку Сфорца в Мілані, Кастельвеккьо у Вероні. Зрозуміло, що ції форми були відсутні в архітектурі Путивля і знадобилися художниці для того, щоб спрямувати німецького читача до сприйняття «Слова» як частки середньовічного європейського епосу, літературної пам'ятки літописної доби, дотичної до європейської культурної традиції.

Яким уявив М. Реріх путивльський дитинець в ескізі «Путивль» 1914 року ? Головне місце в композиції займає кам'яна одноглава церква з трьома апсидами. Монументальність сакральної будівлі передбачала також асоціації у реципієнтів опери з образом собору, ніж із звичайною церквою (як, наприклад, на малюнку «Древнє місто»). На першому плані – воїни з дружини князя. Знаково-символічну роль відіграють у творі камені-валуни. Головними символами творчості М. Реріха поет і мистецький критик Максиміліан Волошин вважав наступну тріаду: камінь, дерево, людина. Значущою темою для художника (як і для кримського художника Костянтина Богаєвського), продовжує свої роздуми М. Волошин, залишається земля – проста і трагічна: *«На земле Рериха так много камней и так мало почвы, что дереву негде там вырасти»* [8, с. 279]. Ці слова ніби мають відношення до ескізів М. Реріха путивльської тематики. В ескізах під однойменною назвою «Путивль» 1908 та 1914 років відсутні зображення дерев. Натомість, замість рослин – камені.

Змінилося й розташування церкви. Якщо в ескізі 1908 р. освітлений фасад у три чверті розгорнуто по вісі «схід–захід», то в ескізі 1914 р., навпаки, М. Реріх змінює розташування храму, де східна частина звернена до глядача. У той час, як в ескізі 1908 р. глядач не бачить апсид. Також змінилося трактування фасаду: від гладкої кам'яної стіни (1908) до декоративного оздоблення стін та апсид в ескізі 1914 року.

Цілком природньо, що М. Реріх вибрав для ескіза «Путивль» (1914) в якості взірця храм, який був йому добре знайомий: Дмитрівський собор у

Володимирі (1194–1197), побудований за ініціативи князя Всеволода Юрійовича Велике Гніздо. Зображення архітектурної пам'ятки художник подає від південного (?) фасаду, який складається з трьох ярусів. Так само, як і в Дмитрівському соборі, другий ярус – у вигляді аркатурного колончатого поясу з білокам'яними фігурами та орнаментом. Прорізаний вікнами третій ярус суцільно покритий різьбленням. На північному фасаді Дмитрівського собору майстер-різьбяр зобразив одного з героїв «Слова» – князя Всеволода Юрійовича Велике Гніздо з нащадками. Знання М. Реріха про відсутність храму часів Давньої Русі у Путивлі у тому вигляді, який дозволив би створити достовірний образ архітектурної пам'ятки в ескізі декорації оперної постановки, спрямували уяву художника до зображення Дмитрівського собору, дотичного у часі зі «Словом».

Залишки мурованої будівлі на княжому дворі, яка виявилася згодом храмом, були знайдені в Путивлі лише наприкінці 1950-х – початку 1960-х рр. українським археологом Володимиром Богусевичем (1902–1978). Рештки путивльського храму визначили в основних рисах концепції реконструкції храму, здійснені українськими знавцями зодчества літописної доби Григорієм Логвиним (1910– 2001) та Юрієм Асєєвим (1917–2005) [22, с. 229]. На лекціях з історії архітектури Ю. Асєєва, які автор слухав під час навчання у Київському художньому інституті, вчений знайомив студентів у тому числі зі своїми проєктами реконструкцій сакральних будівель доби Київської Русі: Десятинної та Кирилівської церков, Софійського собору в Києві; Спасо-Преображенського собору в Чернігові. Повернімось до Путивля. Залишки фундаменту дозволили авторам ренконструкцій зробити висновок про те, що храм на путивльському Городку був чотиристовпним, однобанним, хрестовоподібним з трьома апсидами. Мав доволі значний розмір (20х16,6 – з апсидами). Типологічно путивльський храм подібний до П'ятницької церкви (кін. XII–поч. XIII ст.) у Чернігові. На думку фахівців, церква на Городку не мала розписів в інтер'єрі. Скоріше за все, храм не був закінчений. Існуючі розбіжності щодо назви кам'яної церкви, рештки якої

були знайдені у Путивлі (церква Вознесіння, Спаський собор), можна пояснити тим, що на Городку існували церкви з подібними назвами. Але до якої саме сакральної будівлі вони мають бути віднесені – виявляється справою доволі складною [7, с. 65]. Археологи також не виявили скульптурних і декоративних елементів, які б прикрашали фасад та апсиди путивльського храму. Якщо співставити реконструкції путивльського храму на Городку, то ближчим до реріховського собору на ескізі 1914 р. є варіант, запропонований Ю. Асєєвим. Його відмінність від реконструкції Г. Логвина полягає у трактуванні закомар: у Ю. Асєєва вони мають напівкруглу форму; у Г. Логвина – кілеподібну.

В ескізі М. Реріха «Путивль» (1914) головною домінантою є храм. Завдяки йому митець створює величний та монументальний образ княжого двору літописного міста. Образ кам'яного храму ніби затверджує ідеї християнства, яка стала офіційною релігією, прийнятої на Русі за 150 років до появи «Слова». Час заснування Путивля збігається з цією важливою подією, яка стала невід'ємною частиною духовної культури князівств на Русі. Проте ще довгий час язичницькі вірування продовжували грати значну роль серед широких верств населення. Відлуння цих вірувань зустрічаємо у «Слові». Якщо дихотомія релігійних вірувань радше візуалізується у творах засобами графіки (Н. Гончарова, В. Фаворський) та живопису, то зробити це у сценографії виявляється складнішим завданням [15].

Очевидно, ескізу «Путивль», який планувалося втілити у декорації до постановки у кінці 1900-х рр. передував пошук композиції. Це засвідчує малюнок М. Реріха «Древнє місто», виконаний на початку 1900-х рр. у мішаній техніці (олівець, туш, гуаш) з Єкатеринбурзького музею образотворчих мистецтв. Розташування церкви та дерев'яних будівель обабіч неї на рисунку суголосне ескізу «Путивль» (1914). Зображення церкви на пагорбі подається як на рисунку, так і в ескізі. На першому плані, перед пагорбом ліворуч – дерев'яні перила огорожі до входу, які у малюнку

трактовані досить умовно. У той час, як в ескізі – це пандус, на який заходять воїни. І в першому, і в другому випадках художник будує композицію за допомогою законів лінійної перспективи. Точкою сходу є нижня частина вівтарної, головної апсиди частини храму. Збіг подібного композиційного прийому не є випадковим, але свідчить про характерну специфіку цих творів у розрахунку на театральне сприйняття декорації. Подібними за формами є конфігурація хмар у вигляді видовжених двох смуг, що простягаються від лівої верхньої до правої частини композиції в малюнку та ескізі. Головною відмінністю ескізу від малюнку є форма церкви. В останньому сакральна будівля майже квадратна у плані, кубічного типу, чотиристовпна, з барабаном і куполом. Характерною особливістю є відсутність закомар – напівкруглих або кілеподібних завершень верхньої частини наружної стіни, що відповідало внутрішній формі склепіння. Оскільки характер малюнку передбачав його втілення у театрально-декораційному мистецтві, можна припустити, що це скоріше за все є збірним образом сакральної будівлі, тип якої був добре знайомий М. Реріху. Прототипом храму, зображеного на малюнку міг слугувати собор Різдва Богородиці, головний храм Святогірського монастиря у Пскові – яскравий взірець мистецької школи цього регіону у зодчестві. Побудований пізніше за Дмитрівський собор – у 1311 році, псковський храм за своєю формою суттєво відрізняється від володимирського собору. Приземкувату, кубоподібну будівлю увінчує купол на барабані. Відсутність закомар надає собору простоти та суворості.

Принципово інший – живописний підхід сценографії опери «Князь Ігор» запропонував Костянтин Коровін. В ескізах до вистави, яка відбулася у паризькому театрі Єлисейських полів (паризька приватна опера Марії Кузнєцової) у 1929 р. художник подає свій образ Путивля, протилежний концепції М. Реріха. Цій роботі передувало оформлення опери в Маріїнському театрі і двічі у Большому театрі (1914, 1920). Якщо у петербурзькій постановці К. Коровін спирався на археологічні відомості щодо особливостей архітектури давньоруського міста, то в паризькому

спектаклі він уникнув достовірності заради того, щоб вразити французьку публіку пишністю та величчю. У результаті площа в Путивлі стала походити на площу перед московським Кремлем, де бані церков виблискують золотом («Соборна площа в Путивлі», 1928). Якщо у постановці Маріїнського театру митець сповідував традиційний підхід вирішення декорацій, то в ескізах паризької вистави на перший план виходять живописні завдання.

Як і в будь-якому героїчному епосі реальні події переплітаються з вимислом, міфологічними уявленнями народу – творця епосу. Не виключенням є «Слово о полку Ігоревім». Літературна образна система «Слова» спонукала митців образотворчого мистецтва до її трансформації. Переконливість образотворчої системи, її самобутність стає основою авторської міфологеми. Микола Реріх на основі знань з історії та культури Давньої Русі, напевно маючи інформацію про літописне місто, можливо його топографію та масштаб, створив власну міфологему Путивля, яка знайшла втілення в ескізах «Путивль». Відхід митця від реальної правди компенсувався «реальними замінами» (за В. Шкловським), що якнайбільше проявилося в ескізах із зображенням путивльського собору. Утвердження християнства на Русі стає змістовною композиційною домінантою, візуалізованою в образі путивльської сакральної будівлі. Важливим чинником у творенні образної системи ескізів стало кольорописьмо, розраховане на передачу та підсилення психологічного стану природи та героїв опери «Князь Ігор, підкреслюючи особливості театральної дії.

Література

1. Александ Бенуа. Мои воспоминания в пяти книгах. Книги первая, вторая, третья. Издание второе, дополненное. Москва: Наука, 1990. 711 с.

2. Александ Бенуа. Мои воспоминания в пяти книгах. Книги четвертая, пятая. Издание второе, дополненное. Москва: Наука, 1990. 743 с.

3. Александр Бенуа размышляет… Москва: Советский художник, 1968. 752 с.

4. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы / вступ. ст. и коммент. С. Г. Галагановой. Москва: Республика, 2004. 392 с.

5. Вакар И. А. Театр Метерлинка и некоторые аспекты символизма в русской живописи // Театр и русская культура на рубеже XIX–XX векав / Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва: 4-й филиал Воениздата, 1998. С. 140–174.

6. Вечерський В. В. Актуальні науково-методичні проблеми регенерації та музеєфікації «Городка» в Путивлі // Путивльський краєзнавчий збірник / Державний історико-культурний заповідник у Путивлі. Суми: Університетська книга, 2007. Вип. 3. С. 4–19.

7. Вечерский В. В., Гильбо И. А., Луговской А. В. Путивль: фотопутеводитель, Київ: Мистецтво, 1992. 192 с.

8. Волошин М. Лики творчества / изд. подгот. В. А. Мануйлов, В. П. Купченко, А. В. Лавров. Ленинград: Наука, Ленинградское отделение, 1988. 848 с.

9. Гидони А. Творческий путь Рериха // Аполлон. 1915. № 4-5. С. 1–34.

10. Головинский Г. Князь Игорь А. П. Бородина. Изд-е третье, дополненное. Москва: Музыка, 1980. 80 с.

11. Голынец С. В. «Сергей Дягилев и художественная культура XIX – XX веков». Заметки с выставки // Музей 10. Художественные собрания СССР: сб. ст. / сост. А. С. Логинова. Москва: Советский художник, 1989. С. 174–182.

12. Зорина А. П. Александр Порфирьевич Бородин. Москва: Музыка, 1987. 188 с.

13. Історія міст і сіл Української РСР в 26 т. Сумська область. Київ: Головна редакція Української Радянської енциклопедії УРСР, 1973. 693 с.

14. Маковский С. К. Силуэты русских художников. Москва: Республика, 1999. 383 с.

15. Побожий С. И. «Славлю Гончарову за Игоря». Об одной изобразительной версии к немецкому изданию «Слова о полку Игореве» // Словознавство: збірник наукових праць. / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України; Сум. держ. ун-т.- Київ – Суми – Путивль, 2000. Вип.1. С.141–159.

16. Полякова Е. И. Николай Рерих. Москва: Искусство, 1973. («Жизнь в искусстве»). 303 с.

17. Пути развития русского искусства конца XIX – начала XX века. Живопись. Графика. Скульптура. Театрально-декорационное искусство. Москва: Искусство, 1972. 271 с.

18. Рерих Н. К. О вечном… Москва: Политиздат, 1991. 462 с.

19. Рерих. Текст: Ю. К. Бальрушайтиса, А. Н. Бенуа, А. Гидони, А. М. Ремизова и С. П. Яремича. Худож. Редакция В. М. Левитского. Десять сказок и примеч. Н. К. Рериха. Петроград: Изд-во «Свободное искусство», 1916. 233 с.

20. Сергей Дягилев и русское искусство. В 2-х т. / авт.-сост. И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. Москва: Изобраз. искусство, 1982. Т. 2. 576 с.

21. Слово о полку Ігоревім. Давньоруський текст і ритмічний переклад / упоряд. та примітки О. Мишанича. Київ: Радянська школа, 1989. 309 с.

22. Сухобоков О. В., Юренко С. П. Давній Путивль: монографія. Київ–Суми: Університетська книга, 2019. 344 с.

23. Энциклопедия «Слова о полку Игореве»». В 5-ти т. / Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). СПб.: Дмитрий Буланин, Санкт-Петербург, 1995. Т. 1, А–В. 276 с.

24. Яковлева Е. П. Театрально-декорационное искусство Н. К. Рериха / Яковлева Е.: текст монографии, составление каталога, библиография, указатели; научн. ред. Р. И. Власова. Самара: Агни, 1996. 272 с.

Підписи під ілюстраціями

Реріх М. Древнє місто. Поч. 1900-х

Реріх М. Путивль. 1908

Реріх М. Путивль. 1914

Пам’ятник Ярославні у Путивлі на Городку. Скульптор В’ячеслав Клоков. Установлений у 1982 р.

Бондаренко Микола. Ілюстрація до «Слова о полку Ігоревім». 1997