АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Научный совет
по истории мировой культуры

ПК
НО

# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

# НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность
Искусство
Археология

Ежегодник
1983

ПК
НО

# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

1983

*Одна из важнейших задач нашего издания — расширение понятия „памятники культуры“. Это важно во многих отношениях: для их разыскания, для их сохранения и, наконец, для составления в будущем „Истории мировой культуры“: конечной цели Научного совета по комплексной проблеме „История мировой культуры“ Президиума АН СССР.*

*В данном ежегоднике мы вводим в число „памятников культуры“ редкостную по полноте морскую библиотеку имени А. П. Соколова, погибшее в пожаре 1812 г. „Собрание российских древностей“ А. И. Мусина-Пушкина, иллюстрированную Аракелом Геламеци армянскую рукопись XVI в. и многое другое.*

*Огромная роль в подборе материалов и определении широкого профиля нашего издания в целом принадлежит заслуженному деятелю культуры РСФСР кандидату искусствоведения Татьяне Борисовне Князевской. Все члены редколлегии и авторский коллектив сборника рады поздравить ее с юбилеем и пожелать ей многих лет плодотворной работы.*

Члены редколлегии и авторы ежегодников
«Памятники культуры. Новые открытия»

Октябрь 1984 г.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Научный совет
по истории мировой культуры

ACADEMY OF SCIENCES OF THE USSR

Yearbook of the Scientific Council of the History of World Culture

# MONUMENTS OF CULTURE
# NEW DISCOVERIES

«Nauka» Publishing House. Leningrad. 1985

# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

# НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность
Искусство
Археология

Ежегодник

1983

Издательство «Наука». Ленинград. 1985

Редколлегия:

И. Л. АНДРОНИКОВ
В. Э. ВАЦУРО
Л. А. ДМИТРИЕВ
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН
Ю. В. КЕЛДЫШ
Т. Б. КНЯЗЕВСКАЯ (заместитель председателя)
Д. С. ЛИХАЧЕВ (председатель)
Е. С. ЛИХТЕНШТЕЙН
Т. В. НИКОЛАЕВА
Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ
Б. А. РЫБАКОВ
С. О. ШМИДТ

П $\frac{4901000000-580}{042\,(02)-85}$ 359-84-IV.

© Издательство «Наука», 1985 г.

# ПИСЬМЕННОСТЬ

Одно из новых приобретений Матенадарана — рукопись конца XVI в., иллюстрированная Аракелом Геламеци

О «Собрании российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина

Евгений Болховитинов и вопросы древнегрузинской культуры и истории

Неизданные стихотворения М. В. Милонова

Письма Е. И. Елагиной к И. С. Аксакову

Узбекский перевод «Бадаи ал-вакаи» Зайнаддина Васифи

«Non possumus». Анонимный памфлет из заграничного архива Герцена и Огарева

Статьи Вяч. Иванова о Скрябине

О «Юношеских стихах» Марины Цветаевой

Русская морская библиотека имени капитана 2-го ранга Александра Петровича Соколова

# I

# ОДНО ИЗ НОВЫХ ПРИОБРЕТЕНИЙ МАТЕНАДАРАНА — РУКОПИСЬ КОНЦА XVI в., ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ АРАКЕЛОМ ГЕЛАМЕЦИ

*Э. М. Корхмазян*

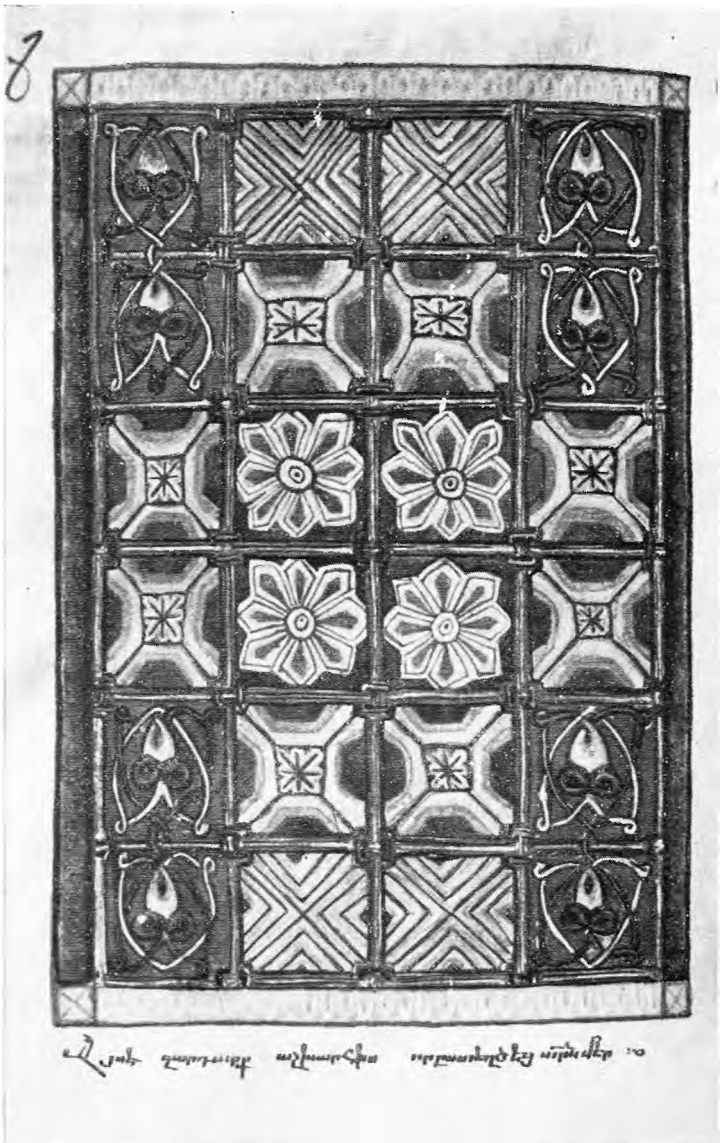
Рукописные фонды Института древних рукописей им. Маштоца — Матенадарана постоянно пополняются. Так, за последние 30 лет сюда поступило около 2500 армянских и около 2000 иноязычных рукописей[1] (в основном за счет дарственных поступлений и большей частью от зарубежных армян; немало рукописей выявлено и сотрудниками Матенадарана, которые периодически совершают специальные рейды по районам и селам Советской Армении).

К числу новых приобретений Матенадарана принадлежит и богато иллюстрированное Евангелие, написанное в 1587 г. близ города Карина (Эрзерум). Рукопись эта в 1979 г. была куплена на аукционе в Париже тремя армянами (Геворком Бакрджяном и братьями Гургеном и Сурeном Горцунянами), которые и прислали ее в дар Матенадарану.[2] Данная рукопись оказалась одной из ранних работ известного в конце XVI—начале XVII в. писца и миниатюриста Аракела Геламеци, девять иллюстрированных кодексов которого уже давно вошли в фонды хранилища.[3] Последние уже привлекали к себе внимание специалистов, публиковались и отдельные миниатюры из них.[4] Однако поскольку в свое время были допущены ошибки в датировке некоторых из этих рукописей, то их исполнение, при всей идентичности стиля миниатюр, невозможно было приписать руке одного мастера. Разрыв во времени их создания растягивался на целое столетие (от 1576 до 1688 г.). Между тем стилистическая близость их художественного оформления не вызывала сомнений, и Л. А. Дурново выдвинула предположение об особом ответвлении Эрзерумской школы миниатюры.[5] Внимательное прочтение памятных записей всех рукописей этой группы показало, что в ряде случаев поздние их владельцы подделывали дату, приближая ее ко времени своего здравствия.[6] Теперь временные рамки создания этих рукописей уточняются и суживаются — от 1576 до 1601 г. Поскольку некоторые рукописи не только украшены, но и текст их переписан рукою Аракела, то это позволяет проводить сопоставление как изобразительного материала, так и почерка мастера.

Во всех рукописях Аракел называет свое имя, а иногда и прозвище — Геламеци, указывающее на происхождение его из провинции Геларкуник, расположенной у Геламских гор, близ Геламского озера (ныне озеро Севан). В памятной записи к рукописи, написанной Аракелом в 1601 г., художник пишет о себе:

Я — Аракел Геламеци (Геламский),
По названию села — Варзелеци (Варзельский),
По имени великого рода — Аргутеци
(Аргутинский).[7]

Селение Варзел находилось в указанной области Геларкуник. Что же касается рода Аргутеци — то это один из древнейших и знатнейших родов средневековой Армении. Аргутяны—Долгорукие были потомками Захаридов и долгое время владели Лорийскими землями (северо-восточная Армения). Как и многие армянские княжеские дома, после монгольских завоеваний они с течением времени утрачи-



*«Красота мира». Рукопись № 10805, л. 8а.*

вают свое былое значение, постепенно лишаются и остатков своих владений.[8] Однако потомки их, часто не без гордости, не упускают случая вспомнить о своем происхождении, как это делает в данном случае и наш мастер Аракел.

До нас дошла лишь одна рукопись Аракела, написанная им в области Геларкуник, — Евангелие 1576 г. (№ 7869). Написано оно в селении Батакала (близ села Варзел) и имеет лишь незначительные орнаментальные украшения. В памятной записи Аракел просит помянуть своего учителя, настоятеля монастыря Кечарук, вардапета Филиппоса.[9] Следующая известная нам рукопись создана мастером уже на западе, в селении Двик, недалеко от Карина (Эрзерум). Отныне Аракел продолжает свою деятельность близ города Карина в различных селах и монастырях (большей частью в селении Дванч, в монастыре св. Георгия), где им были созданы все остальные дошедшие до нас рукописи.[10]

Полученная Матенадараном новая рукопись Аракела (вошедшая в хранилище под № 10805) написана им в селении Саладзор Каринской области под сенью новопостроенной церкви св. Саргиса (Сергия). Рукопись богато украшена миниатюрами — 45 лицевых сюжетных иллюстраций, 10 хоранов,[11] 4 портрета евангелистов, 4 титульных листа и множество маргиналов.[12]

Отобранный мастером для данной рукописи тематический ряд иллюстраций повторяется им, с незначительными изменениями, и в других его кодексах.

Рукопись открывается изображением бога-отца, восседающего на тетраморфном престоле в окружении сонмов ангелов, херувимов и серафимов. Затем следуют иллюстрации к шести дням творения, каждому из которых отведена отдельная страница (за исключением четвертого дня творения, когда были созданы солнце и луна — чудо это разделено на соответствующие две миниатюры). Среди иллюстраций к дням творения наибольший интерес представляет миниатюра, посвященная седьмому дню, когда, сотворив мир, бог увидел, как «совершенны небо и земля» (Бытие, гл. 2, ст. 1). Все поле миниатюры художник покрыл здесь орнаментальными узорами, расцвеченными яркими, сверкающими красками, и под этой своеобразной симфонией линий и цвета поместил надпись: «Это есть красота мира, созданная Господом нашим». Подобное, наивное по своей простоте и непосредственности изображение «красоты мира» характеризует Аракела как мастера, тесно связанного с народными традициями, воззрениями и миропониманием, что свойственно культуре данного времени вообще. Утраченная государственная целостность страны, засилие чужеземных захватчиков привели к стремлению отстоять, по мере возможности, свою национальную культуру, хранителями которой были слои простого народа. В обычаях и обрядах, в песнях и сказаниях продолжали жить образы дорогой старины, ставшие теперь особенно притягательными

для обездоленного народа. Именно в это время большую популярность приобретают сказки и легенды, а также всевозможная апокрифическая литература. Что касается миниатюрной живописи данного периода, то она интересна не столько своими художественными достоинствами, сколько богатством иконографического материала, в котором причудливо сплетаются элементы канонической и апокрифической литературы с чисто фольклорными наслоениями. С этой точки зрения творчество Аракела и, в частности, вновь полученная Матенадараном его рукопись представляют большой интерес.

На листе 39б этой рукописи изображено Второе пришествие. Иконография данной сцены представлена в варианте, получившем в Армении своеобразную трактовку: при использовании известных, более древних образцов здесь была выработана четкая схема, в основе которой лежит изображение в центре крупного креста с Христом в медальоне на средокрестии, с трубящими ангелами по сторонам. В нижних частях таких композиций обычно изображались заказчики, владельцы или создатели рукописи. В данном случае Аракел изобразил себя и своего учителя, епископа Филиппоса Кечареци.

Искать в изображениях портретного сходства, конечно, невозможно. Портреты выполнены в той условной манере, которая так характерна для средневекового искусства, особенно для искусства восточной Армении, в силу создавшихся условий еще долго продолжавшего развиваться здесь на основе старых принципов.

В покрытии орнаментами всего поля креста, его подножия, небесных дисков в верхних углах композиции проявилась тяга художника к узорочью, которая еще более усилилась в его творчестве последующих лет. Даже складки на одеяниях представленных здесь фигур расположены таким образом, что образуют своеобразный орнаментальный узор. Кстати, эта характерная условность стиля, любовь к узорочью и декоративизму — черты, не свойственные эрзерумским центрам письменности и в то же время весьма типичные для памятников восточной и северо-восточной Армении (откуда Аракел был родом). Это говорит о том, что художник перебрался в Каринскую область уже сложившимся мастером. Его учитель, вардапет Филиппос, также писал и украшал миниатюрами рукописи, одна из которых хранится ныне в Матенадаране.[13] Менее умелый мастер, он работает, однако, в том же условном, плоскостном стиле и также предпочитает покрывать все детали изображаемых форм орнаментальными узорами.

*Второе пришествие. Рукопись № 10805, л. 39б.*

Согласно обычаю, существовавшему в ряде письменных центров Армении, особенно в Васпуракане, миниатюры Аракела сопровождаются пояснительными надписями, которые не только помогают в ряде случаев понять назначение тех или иных деталей, но в определенной степени раскрывают особенности мышления и мировосприятия художника, про-

*Распятие. Рукопись № 10805, л. 31б.*

диктованные временем и средой. Приведем примеры.

В сцене Распятия Аракелом использован расширенный вариант этого сюжета с распятыми разбойниками и воинами, один из которых прободает ребро Спасителя, а другой подносит ко рту его губку с уксусом. Представлены здесь и символические образы: пеликан с птенцами наверху и лев — у основания креста.

Прочно вошедший в армянскую миниатюру с XV в. образ пеликана, который, по древним понятиям, приносил себя в жертву во имя спасения птенцов,[14] символизировал Христа, также пожертвовавшего собой во имя спасения рода человеческого.[15] Подобное осмысление данного изображения приобретает у Аракела (точнее — в той среде, где работал художник) еще одно значение: птица разрывает свое ребро не только для спасения своих птенцов, но и во имя скорби по Христу. В надписи к этой миниатюре так и сказано: «птица пеликан, которая во имя скорби по Христу разорвала ребро свое и оживила птенцов».[16]

Сходное объяснение дается и присутствующему в миниатюре льву. В надписи под этим изображением читаем: «лев, который скорбит». Надпись эта свидетельствует о том, что символическое осмысление образа льва для Аракела, а вернее — для его окружения, было уже непонятно, а поскольку Распятие — самый трагический эпизод Евангелия, то все, кто здесь изображен, должны скорбеть и оплакивать Христа. Как известно, лев также принадлежал к образам, символизировавшим Христа.[17] В западной иконографии уже в XIII—XIV вв. лев довольно часто изображался в сцене Распятия у основания креста, чем подчеркивалась идея Воскресения.[18] Отражение подобных представлений находим и в письменной культуре средневековой Армении. Великий армянский поэт конца X в., Григор Нарекаци, в одном из своих стихов на Распятие Христово, поместил такие строки:

Я воззвал ко льву,
Который возопил на кресте,
На кресте возопил,
Глас его достиг преисподней.[19]

В армянской миниатюре нам неизвестны более ранние примеры присутствия символического образа льва в Распятии.

В рукописи Аракела, украшенной им несколько лет спустя, в сцене Крещения, рядом с изображениями рыб в Иордане имеется надпись: «рыбы, которые поклоняются Христу». Здесь та же тенденция подчинить все образы Христу: они скорбят, жертвуют во имя его собою, поклоняются ему.

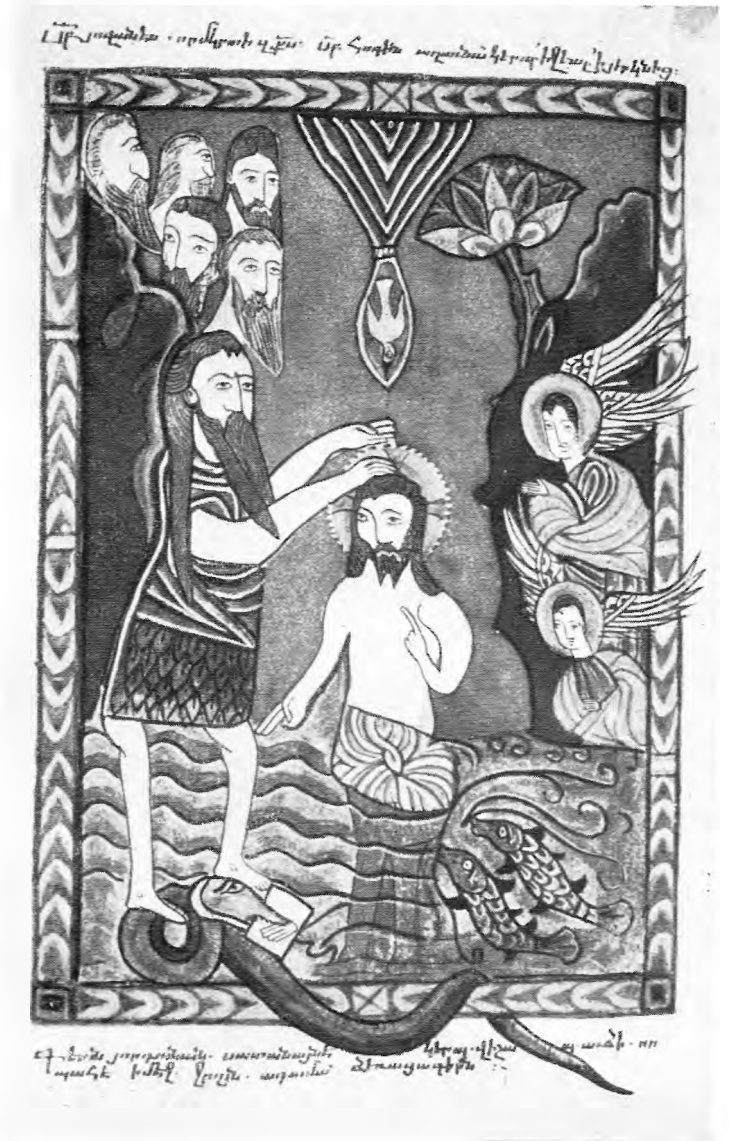
В миниатюрах Аракела находим немало примеров использования апокрифических сказаний. Так, в сцене Крещения из вновь полученной Матенадараном рукописи в Иордане помещено изображение змея,[20] держащего во рту прямоугольный предмет с нарисованной на нем кистью человеческой руки. Рядом читаем надпись: «река Иордан, сатана в образе змея-дракона, который держит в воде рукопись Адама»».[21] Здесь иллюстрировано апокрифическое сказание, согласно которому

когда Адам и Ева были изгнаны из рая, то попали во тьму и страшно испугались. Этим воспользовался сатана, который, пригрозив им, что они навечно останутся во тьме, если не дадут согласия служить ему, берет в залог этого согласия отпечаток руки Адама на камне: «и Адам возложил руку свою на камень и сказал: „пока не родит девственница и не умрет бессмертный, до тех пор мы и потомки наши будем тебе слугами". И взял сатана этот камень и спрятал его в водах Иордана. И это была рукопись (подпись) Адама в руке сатаны».[22] Таким образом, отпечаток руки Адама на камне являлся его своеобразной подписью, которую держит в нашей миниатюре поверженный в Иордане при Крещении Христа сатана, ибо с приходом Христа, рожденного девственницей, и с последующей смертью бессмертного Спасителя кончалось господство сатаны над людьми.

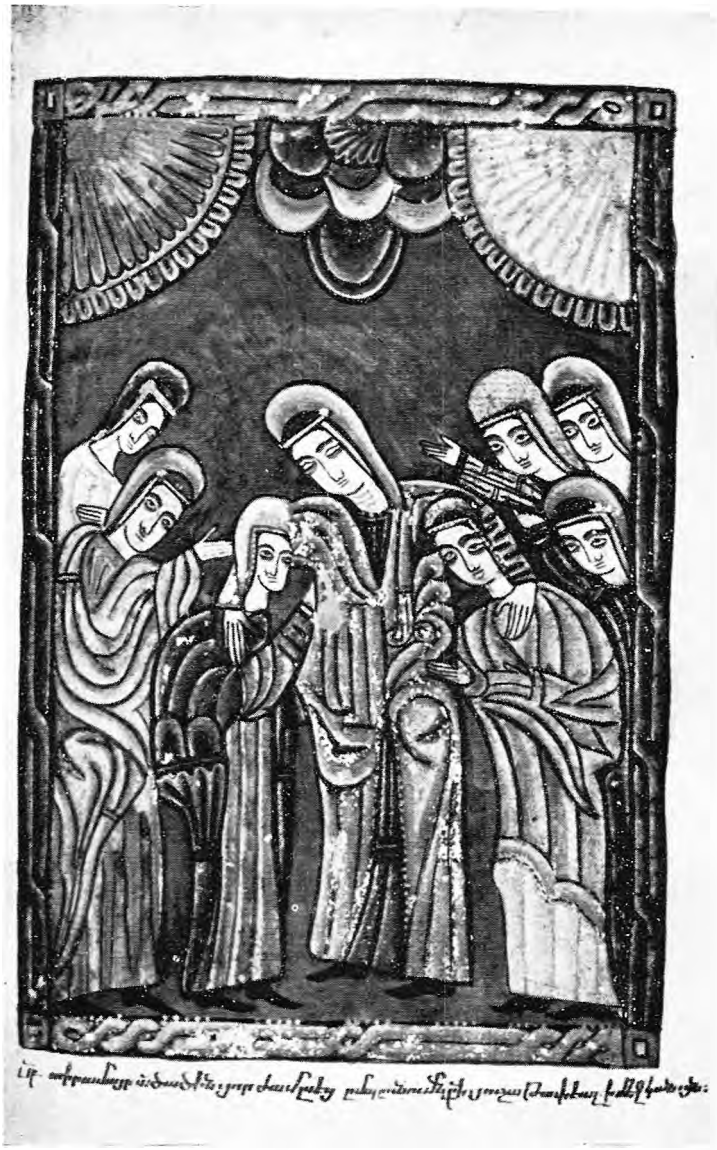
Интересно, что в некоторых миниатюрах Аракел изобразил Адама в нимбе, а Еву без нимба — в данном случае мы имеем дело с какими-то местными народными представлениями, согласно которым главным обвиняемым лицом в грехопадении прародителей была Ева.

В двух Евангелиях, украшенных Аракелом позднее,[23] имеются миниатюры, изображающие богородицу, окруженную женами и падающую в обморок. Рядом надпись: «Святая богородица, когда услышала о взятии Христа (под стражу), — лишилась чувств».[24] Данная сцена также навеяна апокрифической литературой. Подобную композицию встречаем и у другого видного художника этого времени — Акопа Джугаеци.[25] С апокрифической литературой связаны такие изображения, как Моление родителей богородицы о рождестве ее, Обучение отрока Христа у Гамагиэла (обе темы представлены в рассматриваемой здесь рукописи[26]) и др.

Творчество Аракела, при всей наивности и простоте, не лишено определенных достоинств. Полученная Матенадараном рукопись, принадлежащая к ранним работам художника, отличается еще некоторой неуверенностью рисунка и сдержанностью красочной гаммы. Преобладают глухие охристые и коричневые тона, местами оживляющиеся синим и красным, также приглушенными. Вместо золота художник использует бронзу, что также способствует общей сдержанности колорита. Постепенно палитра его становится богаче, насыщеннее и гармоничнее. Искусство его шлифуется, построение композиций, трактовка фигур и деталей отличаются уже бо́льшим мастерством исполнения. Тоньше и пластичнее становятся линии его рисунка, больше вкуса проявляет художник в отделке орнаментальных узоров, в общем оформлении рукописи. И хотя по-прежнему вместо золота Аракел использует бронзу, однако яркость насыщенных и звучных тонов синего, красного, желтого, зеленого, при заметно меньшем употреблении коричневых, придает миниатюрам его более поздних рукописей своеобразную праздничность и красочность. С течением времени орнамент начинает все больше и больше увлекать ми-



*Крещение. Рукопись № 10805, л. 23б.*



*Богородица с женами. Рукопись № 8931, л. 32а.*

ниатюриста, усиливается стремление к созданию эффектных декоративных построений, будь то орнамент или многофигурная композиция. Несколько искаженные по рисунку фигуры его персонажей облачены обычно в одеяния, сложенные во множество причудливых складок, расположенных так, что читаются часто как самостоятельные орнаментальные узоры. Все более увлекаясь орнаментом, художник покрывает им уже не только детали архитектурных кулис, но и весь фон миниатюр, отчего последние производят впечатление дорогих, красочных ковров с многообразными и яркими узорами.

Характеризуя ряд рукописей Эрзерума конца XVI—начала XVII в., которые, как теперь выяснилось, принадлежат руке Аракела Геламеци, Л. А. Дурново дала им верную характеристику, являющуюся фактически характеристикой мастерства нашего художника: «Несколько утяжеленные формы и краски осложнились многими дополнениями, которые придали им отчасти вычурный „барочный“ характер <...> одежда драпируется своеобразно закручивающимися пузырями, орнаментально уложенными складками, по фону пестро изузоренному, <...> человеческие фигуры как бы тонут в этом плавном водовороте линий и красок <...>»[27]

В конце XVI—начале XVII в., когда жил и творил Аракел Геламеци, уже существовали печатные книги,[28] однако их было еще мало и потребность в них восполнялась рукописями. В этот период наблюдается последний расцвет искусства книжной живописи Армении. Создававшиеся тогда памятники можно разделить на две большие группы — одна из них несет на себе печать определенного воздействия западного искусства и гравюр первых инкунабул. Явление это характерно в основном для центров письменности в армянских колониях — в Крыму, Новой Джульфе (Иран), Константинополе, Львове и др. В скрипториях же, действовавших на территории коренной Армении, продолжали создаваться памятники, отличавшиеся приверженностью к старым национальным традициям, на которые наслаивались элементы, связанные с народным творчеством, местными преданиями и воззрениями, а также с апокрифической литературой. Наиболее яркими мастерами этого направления в книжной живописи Армении данного периода явились Акоп Джугаеци и Аракел Геламеци. Если творчество первого уже явилось предметом специального исследования,[29] то данная публикация является первой попыткой представить наследие другого видного мастера, которого можно считать второй по значимости величиной в области книжного искусства Армении указанного периода. Отдельные миниатюры Аракела Геламеци из двух рукописей Матенадарана,[30] опубликованные А. Н. Свириным и Л. А. Дурново,[31] наряду с указанными в примечании 3 и вновь полученной Матенадараном рукописью, впервые объединяются в качестве наследия одного мастера. Полученное Матенадараном Евангелие 1587 г. как богатством иллюстративного

материала, так и ценными сведениями, имеющимися в его памятной записи, восполняет наше представление о творчестве этого интересного и самобытного мастера.

*

[1] В настоящее время в Матенадаране хранится свыше 13 000 армянских и приблизительно 2,5 тыс. иноязычных рукописей.

[2] Через посредство А. Тер-Гевондяна. См.: *Э. Корхмазян и Ю. Вартанян.* Новая рукопись Матенадарана. — Айреники дзайн, 1979, № 26 (726), июнь, с. 6 (на арм. яз.).

[3] Рукописи Матенадарана №№ 2660, 4100, 7555, 7633, 7634, 7646, 7869, 8625, 8931. Помимо этого, в фонде фотоматериалов, получаемых Матенадараном, за № 238 имеются снимки с миниатюр еще одной рукописи, иллюстрированной Аракелом. Миниатюры эти, неизвестно когда, кем и по какой причине, были отторгнуты от рукописи и хранятся ныне у гражданина К. П. Флоренского, проживающего в Москве.

[4] *А. Н. Свирин.* Миниатюра древней Армении. М., 1939, с. 118—128, илл. на с. 119—122; *Л. А. Дурново.* Краткая история древнеармянской живописи. Ереван, 1957, с. 50—51.

[5] *Л. А. Дурново.* Указ. соч.

[6] Такие подделки — явление не единичное. В памятных записях к рукописям позднее нередко стирали имена создателей их или владельцев и вписывали новые. В двух рукописях Аракела (№№ 7633 и 7646) даты написания проставлены более поздними их владельцами, а указанный в рукописи № 8931 1588 г. был прочтен как 1688 г.

[7] Матенадаран, рукопись № 7555, л. 268б; *В. Акопян, А. Ованнесян.* Памятные записи армянских рукописей XVII в., т. I. Ереван, 1974, с. 16 (на арм. яз.).

[8] *Г. Овсепян.* Хахбакяны или Прошяны в истории Армении. Антилиас, 1969, с. 128 (на арм. яз.).

[9] О вардапете Филиппосе и его ученике Аракеле см.: *Г. Овсепян.* Указ. соч., с. 179—180.

[10] Помимо рукописей Матенадарана, перечисленных нами в прим. 3, две рукописи, иллюстрированные Аракелом Геламеци, хранятся ныне в других собраниях: одна в собрании рукописей венецианских мхитаристов (№ 155 (85)), а другая — в библиотеке армянского Патриархата в Иерусалиме (№ 615).

[11] Хорап — архитектурный термин, означающий сводчатое или перекрытое арками помещение. Орнаментальные обрамления таблиц канонов согласия, строившиеся первоначально по типу указанных архитектурных строений, получили в армянской литературе названия хоранов.

[12] Маргинал — орнаментальное украшение на полях рукописи.

[13] Матенадаран, рукопись № 3603.

[14] Как известно, пеликан обладает способностью заглатывать большое количество пищи и прятать ее в мешке под клювом. При кормлении птенцов он вновь извлекает ее. В древности думали, что пеликан питает птенцов своею плотью.

[15] Физиолог, армяно-грузинский извод. Исследовал и перевел Н. Марр. СПб., 1904, с. 66.

[16] Матенадаран, рукопись № 10805, л. 31б.

[17] Физиолог, с. 53—54.

[18] Lexikon der christlichen Ikonographie. Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1971, S. 116; *Gertrud Schiller.* Iconography of Christian Art, vol. 2. London, 1972, p. 209, pl. 716.

[19] *Григор Нарекаци.* Стихи. Ереван, 1957, с. 88 (на арм. яз.). На это стихотворение обратил наше внимание А. Мнацаканян, которому мы приносим свою благодарность.

[20] Изображение змея или змеев в сцене Крещения нередко встречается в армянской миниатюре. На это обратила внимание О. И. Подобедова, посвятившая некоторым особенностям армянской иконографии свой доклад (см.: *О. Подобедова.* К вопросу об источниках иконографии средневековой книжной иллюстрации. — Материалы II Международного симпозиума по армянскому искусству). Автор связывает появление подобных изображений с гимнографической литературой. Еще большее основание для данной иконографии находим в Шаракноце (Сборник армянских церковных мелизматических песен), где в каноне на восьмой день Богоявления читаем: «В реке Иордане Спаситель сокрушил голову змия и своею властью избавил всех» (Шаракан церковных песен. Константинополь, 1853, с. 59 (на арм. яз.)). Как показал Н. Эмин, издавший Шараканы в русском переводе, в основе этого канона лежит следующий текст псалма: «Ты расторг силою Твоею море, Ты сокрушил головы змиев в воде» (Псалтирь, гл. 73, ст. 13—14).

[21] Матенадаран, рукопись № 10805, л. 23б.

[22] Сокровища древних и новых сказаний. Первая апокрифическая книга. Венеция, 1896, с. 312 (на арм. яз.).

[23] Матенадаран, рукопись № 8931, написанная Аракелом в 1588 г., и рукопись № 7646, созданная им до 1601 г.

[24] Матенадаран, рукописи № 8931, л. 32а и № 7646, л. 12а.

[25] *И. Дрампян.* Иконография миниатюр Акопа Джугаеци. — Вестник Матенадарана, № 10, 1971, с. 182 (на арм. яз.).

[26] Матенадаран, рукопись № 10805, лл. 12б, 16а.

[27] *Л. А. Дурново.* Указ. соч., с. 50—51.

[28] Первая армянская печатная книга («Урбатагирк») была выпущена в Венеции в 1512 г. первопечатником Акопом Мегапартом (см.: *Р. А. Ишханян.* Армянская книга. Ереван, 1981 (на арм. яз.)).

[29] *И. Дрампян.* Творчество армянского миниатюриста конца XVI—начала XVII вв. Акопа Джугаеци. (Автореферат диссертации). М., 1970.

[30] Матенадаран, рукописи №№ 7633, 7634.

[31] *А. Н. Свирин.* Указ. соч., с. 118—128; *Л. А. Дурново.* Указ. соч., с. 50—51.

# О «СОБРАНИИ РОССИЙСКИХ ДРЕВНОСТЕЙ» А. И. МУСИНА-ПУШКИНА

*Г. Н. Моисеева*

В своей автобиографии, написанной в третьем лице, А. И. Мусин-Пушкин сообщает, что он начал собирать древнерусские рукописи в 1775 г. в Петербурге.[1] Одним из крупных его приобретений было собрание комиссара П. Н. Крекшина, в состав которого входили не только материалы по истории царствования Петра I, чем П. Н. Крекшин занимался всю жизнь, но и летописные источники, в том числе летопись XVI в. с подписью князя Федора Ивановича Кривоборского 1604 г. Ряд рукописей Мусину-Пушкину был подарен графом Г. И. Головкиным. Большой комплекс памятников, ростово-ярославских по происхождению (среди них — автографы Димитрия Ростовского, Самуила Миславского, Арсения Мацеевича), поступил в «Собрание российских древностей» благодаря близкому знакомству его владельца с архиепископом Арсением Верещагиным, назначенным в 1787 г. в Ярославскую епархию. Дневник Арсения Верещагина, две части которого хранятся в Ленинграде (ГПБ, Q.IV.27), как уже отметил Г. Ю. Филипповский, проливает свет на тесные взаимоотношения Ярославского и Ростовского архиепископа с семейством Мусиных-Пушкиных, богатейших ярославских помещиков, владельцев имения Иломна Мологского уезда.[2] В конце 80-х годов А. И. Мусин-Пушкин приобрел Спасо-Ярославский хронограф со «Словом», хранившийся в ризнице Спасо-Преображенского собора упраздненного в 1787 г. Спасо-Ярославского монастыря.[3]

В автобиографических записках А. И. Мусина-Пушкина говорится, что его собранием заинтересовалась Екатерина II. Она осмотрела «некоторые рукописи и Крекшину принадлежавшие бумаги», «пожаловала ему несколько харатейных книг и древних летописей и бумаг и поручила ему из оных и из других древних книг обо всем, что до российской истории касается, делать выписки, дозволив искать всюду и требовать, что найдет для сего нужным».[4]

Так возник известный указ от 11 августа 1791 г. о назначении А. И. Мусина-Пушкина обер-прокурором Синода с разрешением ему собирать в Синод рукописи и древние книги со всех церквей и монастырей России для розыска известий, «к Российской истории относящихся». В указе императрицы предписывалось «из Синода всем епархиальным архиереям и настоятелям состоящих в непосредственном Синода ведомстве Лавры и монастырей, чтобы в каждом месте с библиотеками и архивы сделаны были прилежнейшие справки, не окажется ли где еще подобных сочинений, и ежели сыщутся, то и оныя доставить в Синод».[5]

По поводу этого указа А. И. Мусин-Пушкин писал: «Такое позволение доставило ему редкие исторические и дипломатические выписки и книги, а место его в святейшем Синоде и короткое знакомство и обращение с духовными особами подали случай собрать множество древних рукописных и печатных книг, что весьма умножило и обогатило его собрание».[6]

А. И. Мусин-Пушкин чрезвычайно гордился своим редкостным «Собранием российских древностей». Он охотно давал пользоваться принадлежавшими ему древними рукописями. Так, например, И. Н. Болтин сообщает, что многие свои работы по истории он создал, опираясь исключительно на материалы, собранные Мусиным-Пушкиным.[7] О том, что «Собрание российских древностей» занимало первое место среди частных коллекций рукописей, писал и В. С. Сопиков.[8]

В 1792—начале 1793 г. в России находился чешский ученый Йозеф Добровский. В Петербурге он познакомился с А. И. Мусиным-Пушкиным. В письме к Фортунату Дуриху, посланном из Оломоуца 23 марта 1793 г., уже после возвращения из России, Й. Добровский писал о том, что в доме у обер-прокурора Синода собраны древнейшие русские рукописи, которые все ему были показаны.[9] Й. Добровский сообщил, что у А. И. Мусина-Пушкина рукописи были расположены «по алфавиту: от А до Ц». Это было традиционно: так были расставлены в XVIII в. рукописи крупнейшего Сино-

дального (Патриаршего) собрания в Москве. Й. Добровский указал и общее количество рукописей: «1725, in folio 213 в кожаных переплетах».[10]

Чешский славист, внимательно просмотревший собрание А. И. Мусина-Пушкина, сделал для себя выписки из заинтересовавших его древнейших памятников. Позднее он использовал эти выписки в своих работах и, в частности, в рецензии 1822 г. на первые восемь томов «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина.[11]

В черновых записях, относящихся к этой рецензии, Й. Добровский отметил некоторые летописи из «Собрания российских древностей», которые нам неизвестны. Записи, как это обычно он делал, представляют собой частью перевод, частью транскрипцию русских названий: «Puškin, alias Suzdalskaja, tako slyšaxom i samovideč ego, p. 186. Sec. XIII. medio, sritelem byl, 1227»[12] (Пушкина, другая Суздальская, тако слышахом и самовидец его, л. 186, XIII век, середина, был зрителем, 1227 г.), «Pušk. Volyn. Novogorod. coaevi sec. XIII»[13] (Пушкина. Волынская, Новгородская, того же XIII века).

Й. Добровский упоминает в своих записях и известные нам летописи: «Russkij Vremennik... Originale habuis ad manus Karamzin... in Bibl. Com. Mussin-Puškin Kostromskaja letopis idem Vremennik»[14] (Руский Временник... оригинал имел в руках Карамзин... в библиотеке графа Мусина-Пушкина Костромская летопись, тот же самый Временник). Далее им названы еще две рукописи, одна из которых сохранилась: «Evangelis in Bibl. Comitas A. I. Mussin-Puškin cum picturis utrimque. Mstum»[15] (Евангелие из Библ. А. И. Мусина-Пушкина с рисунками на обеих сторонах. Рукопись) и «Puškinsk. Xaratejnaja — finit narrando mortem Danielis ducis. 6811 ‹1303›. V‹ide› supra»[16] (Пушкинская харатейная — кончается известием о смерти князя Даниила 6811 (1303 г.). Видел прежде ). Эта запись Й. Добровского относится к знаменитой Лаврентьевской летописи.

Н. М. Карамзин, как известно, широко привлекал материалы из «Собрания российских древностей» в период работы над «Историей государства Российского». В составленном К. С. Сербиновичем «Реестре рукописям Библиотеки Н. М. Карамзина при пересмотре их для отправления некоторых в Археографическую комиссию в 1838 году» в числе других рукописей перечислены и те, которые были получены от А. И. Мусина-Пушкина:

«№ 30. Летописец и Софийский временник из коллекции Засецкого с надписью *Пушкин, № 602*, в кожаном переплете.

№ 33. Видение патриарха Никона, разные грамоты, повествование о моровом поветрии 1604 года в Москве, слово Палладия мниха о втором пришествии — с надписью на корешке *графа М. Пушкина* и с № 630 и 284 в малом формате.

№ 36. Подлинник гр‹афа› Пушкина об иконах, Меналогиум.

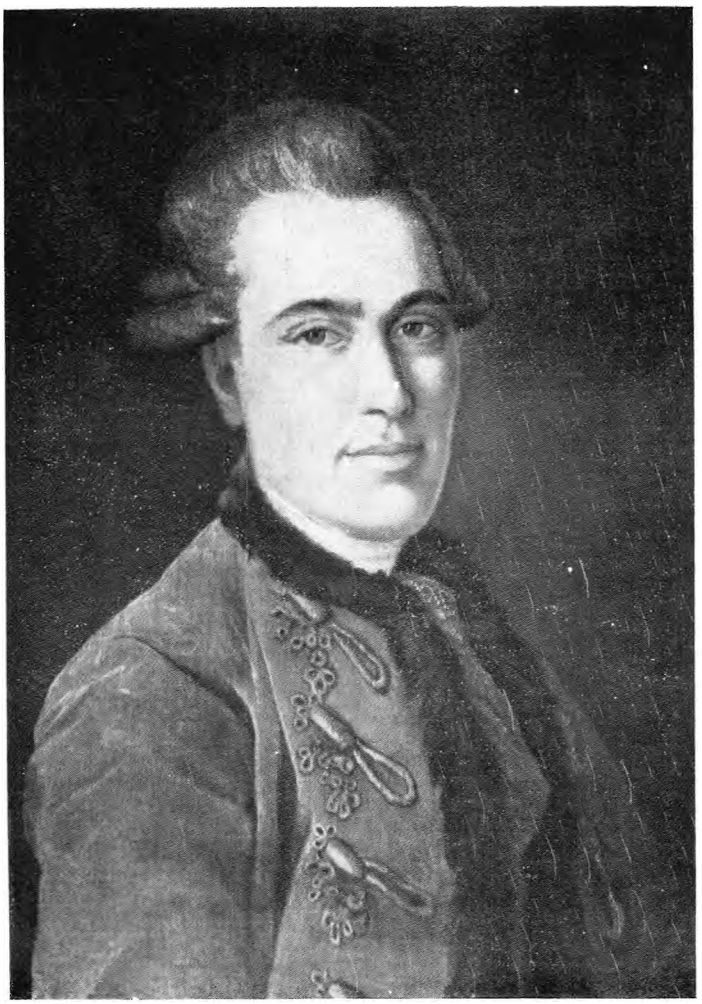
№ 43. Видение патриарха Никона с надписью *граф. Пушкина* №№ 632 и 285» (подчеркнуто К. С. Сербиновичем).[17]

Кроме так называемой Летописи Засецкого, переданной в Археографическую комиссию в 1838 г. под № 12, пять остальных рукописей, принадлежавших А. И. Мусину-Пушкину, в том же 1838 г. были возвращены его сыну Владимиру Алексеевичу, что отмечено в «Реестре» К. С. Сербиновичем.

В примечаниях к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин называет многие древние памятники, полученные им от А. И. Мусина-Пушкина: «Пушкинский пергаменный Нестор» (Лаврентьевская летопись), «летопись Засецкого» (Софийская I летопись), «летопись Кривоборского» (Владимирский летописец), «Костромская летопись» (Хронограф), пергаменная рукопись 1414 г. с «Житием Владимира Святославича», двинскими грамотами, Русской Правдой, Церковным уставом Владимира I, Указом о мостниках, Договором смоленского князя Мстислава Давыдовича 1228 г. с Ригою.

Приобретая различными путями рукописи для своего собрания, А. И. Мусин-Пушкин имел возможность использовать привезенные в Петербург из монастырских и церковных библиотек выдающиеся памятники Древней Руси. Представление о том, какие рукописи были собраны в Синод по августовскому указу 1791 г., можно получить из «Реестра имеющимся у господина тайного советника Синодального обер-прокурора и кавалера Алексея Ивановича Мусина-Пушкина книгам, относящимся к истории российской». Этот документ хранится в ЦГАДА в собрании Мусиных-Пушкиных.[18]

«Реестр» датируется временем не ранее конца 1791—начала 1792 г., когда в Петербург из церквей и монастырей начали



*Портрет Алексея Ивановича Мусина-Пушкина. Работа неизвестного художника. Вторая половина XVIII в. Происходит из имения Мусиных-Пушкиных Борисоглебское Мологского уезда Ярославской губернии. Поступил в Рыбинский историко-художественный музей в 1920—1921 гг. Инв. РБМ-97.*

поступать рукописи.[19] В «Реестре» имеется три графы: слева — номер, под которым числилась рукопись по месту своего прежнего хранения, в середине — краткое название рукописи, в графе справа — указано место прежнего хранения. Всего в нем перечислено 99 рукописей.

Приведем некоторые примеры. Из Новгородского Софийского собора был прислан «Летописец преподобного Нестора» (№ 38). Из Невской семинарии: «Каталог Димитрия Ростовского о митрополитах киевских» (№ 41), «Летопись о царе Иване Васильевиче» (№ 43), «История новоисправленная от царя Иоанна Васильевича до мира Абовского» (№ 44), «Книга древних российских государственных грамот» (№ 68), «История о Новегороде, Пскове и о разных бывших в Москве происшествиях» (№ 69), «Судебные статьи царя Ивана Васильевича». От московского митрополита Платона были получены: «Выписка о начале славян, и повесть о победе над Мамаем», «Описание посольства от царя Алексея Михайловича к имеритинскому царю Александру», «Родословная». Из Троице-Сергиевой лавры: «Летописец о древностях российского государства», «Изложение о вере Анастасии и Кирилла Александрийского», «Поставление на царство царя Иоанна Васильевича», «Летописец Русския земли», «Повесть временных лет», «Летописец о российском княжении», «История о времянной жизни государей российских». Из Киево-Печерской лавры: «Каталог архиереев российских», «История о начале проименования казаков», «Повесть о взятии Казани, Астрахани и Сибирского царства», «Собрание о начале славенороссийского народа», «Описание о Малой России». От смоленского преосвященного: «Скифская история». От казанского преосвященного: «Книга о создании и пленении троянском», «Повесть о царствовании царей римских», «Хронограф». От астраханского преосвященного: «Повесть о взятии Астрахани», «Летописец от сотворения мира».

Рукописи были присланы из Тобольской, Нижегородской, Вологодской, Астраханской, Костромской епархий. Из Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря: «Два Хронографа, большой и малый», «Два родословника», «Книжки о завоевании Сибири», «Описание городов и рек российских». Из Макарьевского Желтоводского монастыря: «Два летописца». Но более всего А. И. Мусиным-Пушкиным было получено рукописей из Синодальной конторы. В числе их названы: «Кормчая харатейная», «Повесть в лицах с летописанием о великих князьях», «Книга глаголемая Мерило праведное», несколько хронографов, «Описная книга, что в котором монастыре каких книг есть» и «Летописец с лицами от 11-го века».

Следует сказать, что рукописи, поступившие к А. И. Мусину-Пушкину из Синодального собрания, были возвращены на прежнее место в конце 1792 г. Об этом свидетельствуют записи чешского слависта Йозефа Добровского в составленном им описании Патриаршего (Синодального) собрания — «Catalogus librorum slavicorum et russicorum qui servantur in Bibliotheca Patriarchali Moscvae. 3 Novembris 1792 describi coeptus a J‹osef› D‹obrovsky›»:

| Латинский текст | Русский перевод |
|---|---|
| 82. Alia Kormčaja membran. cum subscripto in asserculo primo: Prawila sofenskia staria (est is Codex, quam vidi apud Mussin-Pusskin).[20] | 82. Другая Кормчая пергаменная с записью на первой обложке: Правила Софейская старая (это есть Кодекс, который я видел ранее у Мусина-Пушкина).* |
| 403. Liber d. Merilo prawednoe, i wes istinnii swet uma, oko slowu, zercalo sovesti, tmě swetilo, etc. Niconis Patriarchae (est, uti vidi apud Mussin-Pusskin, Kormčaja).[21] | 403. Книга Мерило праведное и весь истинный свет ума, око слову, зерцало совести, тьме светило и т. п. Никона патриарха (это Кормчая, которую видел ранее у Мусина-Пушкина).** |

Как видим, эти рукописи, ранее находившиеся в Петербурге у А. И. Мусина-Пушкина, были возвращены в Москву в Синодальную контору. С рукописями, привезенными из провинциальных монастырей, обер-прокурор Синода обращался менее деликатно. В его «Собрании российских древностей» остались наиболее заинтересовавшие его древние памятники.

Особенно ясна нам теперь история приобретения А. И. Мусиным-Пушкиным пергаменной Лаврентьевской летописи XIV в., по которой им (совместно с И. Н. Болтиным и И. П. Елагиным) было издано в 1793 г. «Поучение Владимира Мономаха».

В автобиографических записках А. И. Мусина-Пушкина рассказывается о приобретении им у книгопродавца В. С. Сопикова бумаг и рукописей комиссара П. Н. Крекшина. «В сей великой куче, — пишет А. И. Мусин-Пушкин, — между многими достопамятностями найдены две редкие летописи: Первая Несторова, писанная на пергамине в 1375-м году <...>[22]

В 1811 г. А. И. Мусин-Пушкин торжественно подарил Лаврентьевскую летопись Александру I, который передал ее в Петербургскую Публичную библиотеку. В приложенной «Записке о посылаемой „Несторовой летописи“» история покупки этой рукописи была представлена Мусиным-Пушкиным в несколько ином виде: «Летопись сия, писанная на пергамене в 6813 году, есть самая верная и древняя из всех, ныне существующих <...> Мне же достался сей список от господина Деденева, внука и наследника комиссара Крекшина, жившего в царствование блаженной памяти государя Петра Великого, журнал государев писавшего и разными записками об отечественной истории занимавшегося. Сей список с некоторыми другими летописями купил я от помянутого Деденева».[23]

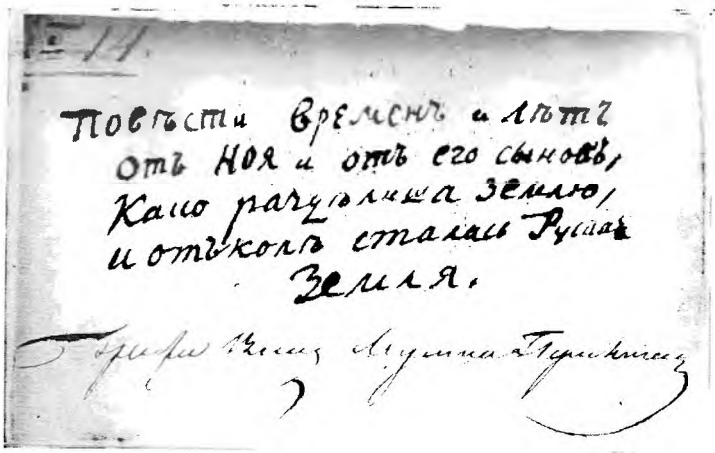
В 1962 г. Л. А. Дмитриев на основании письма В. С. Сопикова к К. Ф. Калайдовичу от 5 декабря 1813 г. показал, что бумаги П. Н. Крекшина А. И. Мусин-Пушкин купил именно у этого книгопродавца в 1791 г. и среди них не было летописей.[24]

Ниже мы увидим, что В. С. Сопиков был прав в отношении Лаврентьевской летописи, но ошибся, указав, что в собрании П. Н. Крекшина вообще «не было летописей». В действительности среди бумаг находилась летопись князя Ф. И. Кривоборского, которой в 70-х годах XVIII в. пользовался историк М. М. Щербатов, снявший с нее копию.

Д. С. Лихачев в 1950 г. впервые в науке подверг сомнению все версии о местонахождении Лаврентьевской летописи до приобретения ее Мусиным-Пушкиным, поскольку «им противоречит» копия с этой летописи, «составленная в 1765 г. <...> учениками Новгородской семинарии».[25] Это замечание позволяло предположить, что Лаврентьевская летопись во второй половине XVIII в. хранилась где-то в Новгороде. В настоящее время мы располагаем точными сведениями о прежнем ее местонахождении. В фонде Синода ЦГИА хранится «Реэстр, сочиненный в силе присланного ея императорского величества по резолюции его высокопреосвященства из новогородской духовной консистории декабря от 18 числа 1784 года указа под смотрением софийских прото-

* Речь идет об известной Клементовской кормчей 1282 г. (ГИМ, Синод № 132).

** Рукопись Мерила праведного переписана полууставом XV—XVI вв. (ГИМ, Синод. № 525).


Повѣсти временъ и лѣтъ
отъ Ноя и отъ его сыновъ,
Како раздѣлиша землю,
и отъколь сталась Руская
Земля.

*Летопись Ф. И. Кривоборского XVI в. Надписи на переплетном листе: № 14. Повѣсти временъ и лѣтъ отъ Ноя и отъ его сыновъ, како раздѣлиша землю, и отколь сталась Русская земля. Графа Влад<имира> Мусина-Пушкина. ГИМ, Собр. Черткова, № 362.*

иереев Николаевского Розважского монастыря настоятелем иеромонахом Иоанном и Софийского собора священником Иоанном Фоминым, находящимся в Софийском соборе на хорах, в особливой палате книгам древлепечатным и древлеписменным». Сначала идет перечень печатных книг «в лист». Первой названа «Библия Острожской печати 1581 года».[26] Далее перечислены «писменные книги». Под № 38 назван «Лѣтописец российской преподобного Нестора древлеписменной на паргаминѣ».[27] В упоминавшемся выше «Реестре имеющимся у господина тайного советника Синодального обер-прокурора и кавалера Алексея Ивановича Мусина-Пушкина книгам, относящимся к истории российской» 1791—1792 гг. отмечено: «№ 38. Лѣтописец российской преподобного Нестора». А в графе «Откуда они вступили в Святѣйший Синодъ» сказано: «Из Новгородского Софийского собора».[28]

В 1797 г., когда А. И. Мусин-Пушкин получил отставку с должности обер-прокурора Синода, вновь назначенный на эту должность князь В. А. Хованский вынужден был потребовать от Мусина-Пушкина объяснение по поводу невозвращенных рукописей. В найденном Ф. Я. Приймой «Реестре взятым к его сиятельству графу Алексею Ивановичу Мусину-Пушкину по бытность его обер-прокурором святейшего Синода, относящимся к российской истории книгам, которые от него не возвращены» указаны номера рукописей, краткое их заглавие и место прежнего хранения. Здесь под № 9 назван «Лѣтописец российский преподобного Нестора из Новгородского Софийского собора».[29] На обороте следующего листа рукою А. И. Мусина-Пушкина написано: «Летописи и выписки требованы по именному ея величества покойной государыни императрицы указу, которые и внесены по ея же повелению тогда же в комнату, о чем известно всему святейшему Синоду. Граф Алексей Мусин-Пушкин».[30] Несмотря на все старания нового обер-прокурора и хранителей Эрмитажной библиотеки, «Лѣтописец преподобного Нестора», естественно, не был найден.

К счастью, эта пергаменная рукопись XIV в., оказавшаяся в «Собрании российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина, уцелела от пожара, потому что, как уже говорилось выше, в 1811 г. была торжественно подарена им Александру I, передавшему ее в Публичную библиотеку, в которой она хранится и доныне (ГПБ, F.IV.№ 2).

Из «Собрания российских древностей» до нашего времени дошло около двух десятков рукописей. Некоторые из них во время Отечественной войны 1812 г. находились в ярославском имении А. И. Мусина-Пушкина и потому не сгорели в московском пожаре. Об этом имеются сведения в приводимом ниже архивном документе (с. 24).

В 1866 г. внук А. И. Мусина-Пушкина Алексей по его младшему сыну Владимиру (старший сын Александр погиб в 1812 г. в битве при Люнебурге) передал в библиотеку А. Д. Черткова 16 рукописных книг своего деда.[31] На восьми из них есть владельческие записи В. А. Мусина-Пушкина.

В связи с этим следует отметить неточность, допущенную Н. А. Козловой и В. П. Козловым, полагавшими, что ряд рукописей из «Собрания российских древностей» «вплоть до 1866 года <...> хранились у наследников Карамзина и были переданы потом в Чертковскую библиотеку».[32] Владельческие надписи В. А. Мусина-Пушкина, умершего в 1854 г., а также приведенный выше «Реестр» К. С. Сербиновича полностью опровергают это утверждение.

О переданных в библиотеку Черткова рукописях А. И. Мусина-Пушкина в журнале «Русский архив» была помещена краткая информация.[33] На эту информацию опираются в своей книге М. В. Щепкина и Т. Н. Протасьева в разделе, посвященном собранию А. Д. Черткова, указав в примечании на с. 64 восемь единиц хранения ГИМ.[34]

Вновь найденные архивные материалы позволяют нам значительно расширить этот список рукописей и привести их полное описание (ниже первое название дается по списку Чертковской библиотеки).

1. «Статийный список Петра Потемкина и Семена Румянцева, ездивших в 1678 г. в Испанию и Францию».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 363, 4°, лл. 1—477. Под заглавием: «Тетради статейного списку и наказ грамоты, что посыланы в Ышпанское да во Французское государство с стольником с Петром Потемкиным да дьяком Семеном Румянцевым». На обороте переплетного листа «№ 13».

2. «Сказание о Донском бою».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 361, 4°, лл. 1—47. Под заглавием: «Мамаев бой». На верхней обложке рукою В. А. Мусина-Пушкина помета: «графа М. Пушкина».

3. «Летопись Симона-попа, бывшего на Флорентийском соборе». Рукопись не сохранилась.

4. «Книга разумения о познании сошного и вытного письма и хлебной клади».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 359, 4°, лл. 1—183. Под заглавием: «Книга разумения или рещи учения человеческого о познании сошного и вытного письма и хлебной клади поместных и вотчинных, и монастырских, и церковных земель». На переплетном листе автограф В. А. Мусина-Пушкина и «№ 18».

5. «Кроника славянорусская о панствах русских, польских и литовских».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 220, 1°. На переплетном листе внизу надпись рукой В. А. Мусина-Пушкина: «М. Пушкин», «№ 5».

6. «Кардинала Барония разное деяние церковное».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 117, 1° (копия Краковского печатного изд. 1604 г.). Под заглавием: «Летописец церковный письменной».

7. «Летопись келейная св‹ятого› Димитрия Ростовского.

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 327, 4°.

8. «Хронограф и в нем русская летопись до 1680 г.».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 170, 1°, лл. 1—714 об. Под заглавием: «Книга, именуемая Гранограф или Летописец ветхого и нового завета. В ней же повествует о дивном сотворении божии и о начале века, от первого дня и до настоящего времени сего осмыя тысящи. И оттуда древле поидоша владетели над людми, князи и судии. Являет бо кратким сказанием и дает ведати древняя и новая на пользу чтущим и слышащим. Писан 1743 года».

9. «Сказание о начале царства Казанского».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 186, 4°. Это «Казанская история» II редакции с «Родословием» русских великих князей и царей.

10. «Летописец царствования Василия Иоанновича».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 120, 1°, лл. 1—111. На л. 1 автограф: «Графа Владимира Мусина-Пушкина», «№ 165».

11. «История российская с избрания Шуйского до 1610 г.».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 119, 1°, лл. 1—53. На внутренней стороне переплетного листа рукою В. А. Мусина-Пушкина запись: «История российская... Графа М. Пушкина», «№ 167». Список 1690 г.

12. «Догматическое богословие нового письма». Рукопись не обнаружена.

13. «О прусех старых и о земле их, от немцев нареченной Пруйстен».

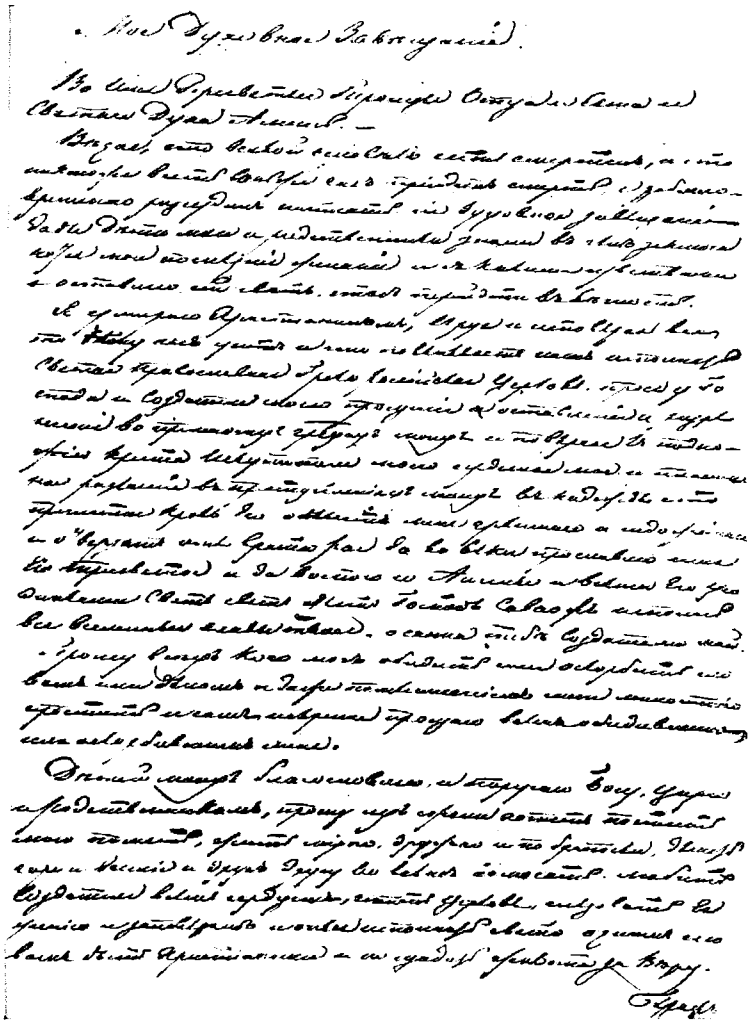
Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 365, 4°, лл. 1—300. Рукопись конца XVII в.

14. «Сборник без начала и конца».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 360, 4°, лл. 1—488. Первых и последних листов рукописи нет. На ветхой обложке надпись: «№ 16». «Графа Владимира Мусина-Пушкина». Это — Вологодско-Пермская летопись XVI в.

15. «Повести времен и лет до царя Алексея Михайловича».

Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 362, 4°, лл. 1—325. В заглавии ошибочно указано окончание летописи — «до царя Алексея Михайловича». В действительности эта летопись XVI в. обрывается на сообщении о судьбе Василия Шемяки: «Того же лета месяца мая в 10 день князь великий Василей Иванович поимал князя Василия Шемяку и в поруб его посадил» (лл. 324 об.—325). Заглавие летописи: «Повесть временных лет от Ноя и от его сынов, како разделиша землю и от кого сталась Русская земля». На верхнем переплете запись: «№ 12. Комиссара Крекшина». На обложке другая запись: «№ 14. Графа Владимира Мусина-Пушкина». Это



*Завещание В. А. Мусина-Пушкина 31 марта 1853 г. Ярославский музей-заповедник, № 15717, л. 1.*

известная летопись Ф. И. Кривоборского. На лл. 1—8 сохранилась его скрепа: «Книга Летописец во сто втором на десять году князя Федор Иванович Кривоборский. И тое книги ни продати, ни отдати». В начале XVIII в. летопись Кривоборского попала в собрание известного деятеля петровской эпохи комиссара Петра Никифоровича Крекшина, о чем свидетельствует его подпись на верхнем переплете. А в 1791 г. в числе книг из библиотеки П. Н. Крекшина она была куплена А. И. Мусиным-Пушкиным. Об этом им написано в автобиографических записках: «Нечаянно узнал он, что привезено на рынок в книжную лавку на нескольких телегах премножество старинных книг и бумаг, принадлежащих комиссару Крекшину, которых великая куча лежит на лавке у книгопродавца, и что в числе их есть такия, коих прочесть не можно ‹...› то не медля того же часа поехал в лавку, и не допуская до разбору ни книг, ни бумаг, без остатку все купил».[35]

Уже отмечалось, что до того как летопись Кривоборского попала в «Собрание российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина, она находилась у М. М. Щербатова, который заказал с нее копию. В настоящее время эта копия хранится в Эрмитажном собрании ГПБ. На верхнем переплетном листе рукою М. М. Щербатова сделана надпись: «Летописец князя Кривоборского. Список с подлинного списка, подписанного рукою князь Федора Ивановича Кривоборского от сотворения в 7112 году, от рождества 1604. Подлинник у комиссара Крекшина».[36]

А. И. Мусин-Пушкин приводит в своей записке высказывание М. М. Щербатова о летописи Кривоборского: «О сей летописи к‹нязь› Щербатов в предистории своей Истории пишет так: Изо всех за лучший почитаю учиненные списки с летописцев оного, которой я списал у комиссара Крекшина. Сей подлинник писан юсами и кончится взятием Казани. На нем обретается подпись рукою князь Федора Ивановича Кривоборского, учиненная в 1604-м году».[37]

Следует отметить, что при сопоставлении копии летописи Кривоборского, принадлежавшей М. М. Щербатову, с подлинником, хранившимся в «Собрании российских древностей», бросается в глаза разница в составе сборника. Даже цитата из «Истории» Щербатова, приведенная в записках А. И. Мусина-Пушкина, показывает, что летопись Кривоборского кончалась «взятием Казани», т. е. событиями XVI в. В настоящее время эта летопись обрывается сведениями о «поимании» Василия Шемяки (начало XV в.). При ее издании в XXX т. «Полного собрания русских летописей» указано, что «рукопись в Чертковском списке не имеет прибавочных статей».[38] В щербатовской копии после известия о судьбе Василия Шемяки помещена статья «Колико княжили великие князи и от кого пошло великое княжение»[39] и далее — отдельная летописная повесть о походе Ивана IV под Казань в 1552 г. под заглавием: «Последование древним новейшее взыскание государя православного царя великого князя Ивана Васильевича всеа Руссии Московского».[40] Очевидно, в процессе обращения части летописи, входившие в состав сборника, разъединились.

Шестнадцатая рукопись, переданная в собрание А. Д. Черткова внуком А. И. Мусина-Пушкина, — это «Рука риторическая... Сочинена убо на латинском языце преосвященным Стефаном Яворским, митрополитом Рязанским и Муромским. Преведена на славенский Феодором Поликарповым».[41] Хранится: ГИМ, Собр. Черткова, № 382. На обороте переплетного листа четкая надпись, сделанная рукою В. А. Мусина-Пушкина: «Риторика, поднесенная И. А. Мусину-Пушкину».[42] И. А. Мусин-Пушкин — сенатор петровского времени — был предком А. И. Мусина-Пушкина.

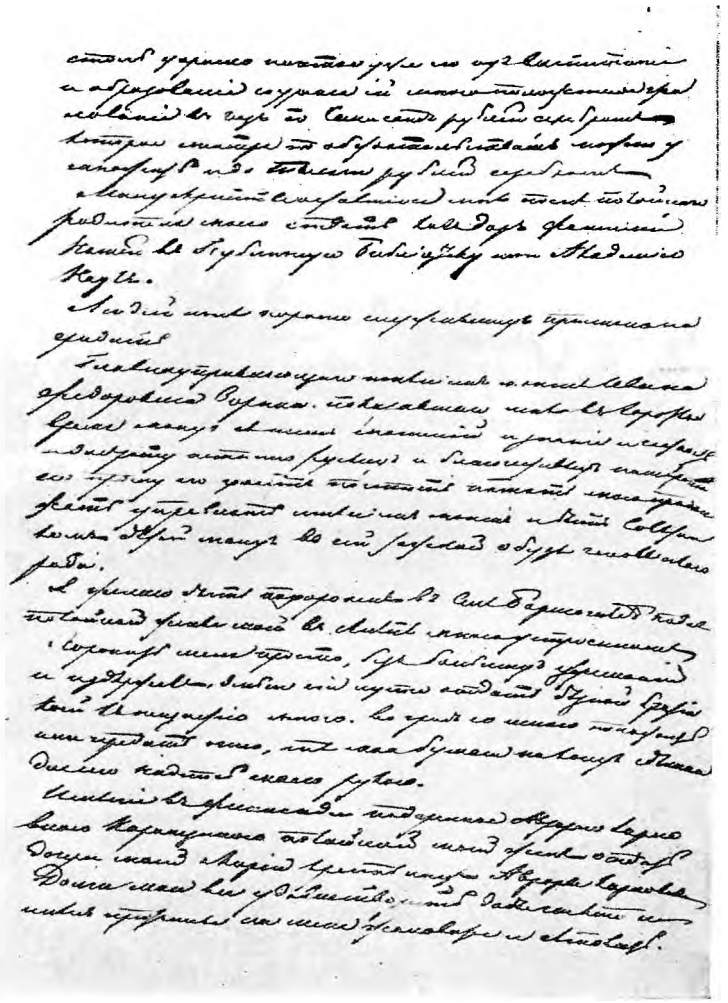
Помимо указанных в списке, можно назвать еще несколько рукописей, принадлежавших ранее А. И. Мусину-Пушкину, а ныне находящихся в крупнейших советских архивах.

В собрании А. Д. Черткова хранится летописный свод XVI в. (ГИМ, собр. Черткова, №№ 115а, 115б.). На л. 364 запись: «Сия книга Костромского Богоявленского монастыря». В примечаниях к «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин ссылался на эту летопись, называя ее «Костромской», и сообщал, что видел подлинник у А. И. Мусина-Пушкина.[43] В 1790 г. Костромская летопись вышла из печати под заглавием «Русский временник, сиречь Летописец, содержащий российскую историю от 6370 (862) лета до 7189 (1681) лета, разделенный на две части» (М., Синодальная типография, 1790; переиздана в 1820 г.). Этим изданием пользовался Карамзин. Исследователи установили, что до 1454 г. Костромская летопись сходна с Хронографом, далее с Воскресенской и Софийской II летописями.[44]

Это было первое издание, подготовленное по рукописи из «Собрания российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина.

В ГПБ, кроме Лаврентьевской летописи, находится восходящая к собранию А. И. Мусина-Пушкина Софийская I летопись конца XV—начала XVI в., называемая Н. М. Карамзиным «летописью Засецкого».[45] В 1866 г. сыновья Н. М. Карамзина — Андрей и Владимир Карамзины — передали в Публичную библиотеку сохранившиеся рукописи отца.[46] В числе их «летопись Засецкого».

А. И. Мусину-Пушкину принадлежал также пергаменный сборник 1414 г. с текстом Пространной редакции Правды Русской, который лег в основу предпринятого им совместно с И. Н. Болтиным и И. П. Елагиным издания Правды русской 1792 г. Этот сборник уцелел от пожара 1812 г., потому что находился у П. П. Бекетова. В 1813 г. А. И. Мусин-Пушкин подарил сборник 1414 г. Обществу истории и древностей российских. В настоящее время он хранится в ЦГАДА, ф. 135, Древлехранилище хартий и рукописей, отд. 5, руб. 1, № 1, 4°.[47]



*Завещание В. А. Мусина-Пушкина 31 марта 1853 г., л. 2 об.*

Этот сборник был хорошо известен Н. М. Карамзину, который неоднократно ссылался на него в «Истории государства Российского». Он называет входящие в его состав произведения: «древнее Житие Владимира»,[48] «подложный Устав Владимиров»,[49] «Ярославов устав о мостовых»,[50] «договор Смоленска с Ригой и Готским берегом».[51] Но в настоящее время в этом пергаменном сборнике нет древнего Жития князя Владимира.

Еще П. М. Строев, первый описавший мусин-пушкинский сборник с Правдой

*Портрет Ивана Яковлевича Мусина-Пушкина, отца А. И. Мусина-Пушкина. Работа неизвестного художника. Вторая половина XVIII в. Происходит из имения Мусиных-Пушкиных Иломна. Поступил в Ярославский музей-заповедник в 1921—1922 гг. Инв. 9163.*

Русской, отметил два отрезанных листа в его конце.[52] Если учесть, что предшествующий отрезанным листам лист 120 содержит текст Грамоты Владимира о церковной десятине, то можно высказать предположение, что отсутствующий текст является «житием» или «похвалой» «кагану» Владимиру Святославичу. В БАН хранится рукописная копия начала XIX в. (24.4.41) «Похвалы Владимиру», которая, как полагал В. И. Срезневский, воспроизводит «Житие Владимира», отделенное от пергаменного сборника 1414 г.[53]

Рукописи, о которых мы писали, реально существуют и дают возможность составить хотя бы неполное представление о «Собрании российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина. Кроме того, о его составе можно судить по косвенным данным.

В 1811 г. были сделаны три копии с летописи, принадлежавшей А. И. Мусину-Пушкину. Они хранятся в Библиотеке Ярославского музея-заповедника (№193/454), в Государственном Архиве Ярославской области (№ 122/165) и в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина (ф. 256, № 464). В конце этих копий помещена следующая запись ярославского архиепископа Антония Знаменского: «Это есть список с той части Летописца, имеющегося у графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина, и на корню переплета, как видно, нового кожаного, Ростовским надписанного, которой описан старинным нехорошим и, как кажется, не очень давно, почерком. Начат Шестодневом библейским, продолжался по 4-м монархиям, где в греческой истории сказано и о переменах султанов турецких, в которой началось повествование и о России. Подобной сему список сделан и для Библиотеки Ярославского архиерейского дому. Список еще зделан и для моей библиотеки и для г. канцлера графа Николая Петровича Румянцева Марта 8 дня 1811 года» (в других копиях: «января 26»).[54]

Как следует из этой записи, «Летописец», данный А. И. Мусиным-Пушкиным в 1811 г. для снятия копий, представлял собою выборку известий о России, доведенных до 1700 г., из обширного сочинения по всемирной истории, который начинался «Шестодневом библейским», продолжался «по 4-м монархиям» и заканчивался повествованием о России. Можно думать, что это был Хронограф, но какой редакции, определить не представляется возможным, так как копия снята только с части рукописи.

В архиве И. И. Срезневского хранится сделанное его рукою описание и зарисовка Требника XIV в., принадлежавшего А. И. Мусину-Пушкину.[55]

В «Собрании российских древностей» имелась, как пишет И. П. Елагин, летопись Никона «по подлиннику, правленному его (Никона, — *Г. М.*) рукою и находящемуся у меня».[56] По мнению И. П. Елагина, эта «летопись Никона», простирающаяся «до кончины Иоанна Васильевича Грозного, или до 1584 года», по сравнению с изданной в 1767 г. «Русской летописью по Никонову списку» отмечает многие «погрешности издания».[57]

В «Истории государства Российского» Н. М. Карамзин упоминает «Житие Муромского благоверного князя Константина Святославича» в списке XVI в. из библиотеки Мусина-Пушкина.[58]

В августе 1792 г. А. И. Мусин-Пушкин побывал в Ярославле и на основании «высочайшего указа» 1791 г. приказал, чтобы ему «представлены были к личному просмотрению» хранившиеся в библиотеке архиерейского дома три хронографа и Степенная книга. Эти рукописи были высланы в Петербург А. И. Мусину-Пушкину в ноябре 1792 г.[59]

Как уже говорилось, чешский славист Йозеф Добровский видел в Петербурге в «Собрании российских древностей» много древнерусских произведений. В письмах к Фортунату Дуриху, помимо уже указанных, он называет «Судебную грамоту» (Правду Русскую), «Кормчую книгу», «Азбуковник» XII в. и др.[60] К этим рукописям следует прибавить и те, которые приводятся в реестре К. С. Сербиновича.

В автобиографических записках 1813 г. А. И. Мусин-Пушкин упоминает некоторые из находившихся в его собрании рукописи. Среди них, кроме уже известных (Лаврентьевская летопись, летопись князя Кривоборского и «летопись патриарха Никона, правленная его рукою»), «многие летописи с примечаниями г-на Татищева», «Греческое Евангелие с толкованиями св. отцев, в IX веке писанное», летописи из библиотеки профессора А. А. Барсова. В своем неизданном сочинении 1812 г. «Примечания на древние Месяцесловы» А. И. Мусин-Пушкин в числе источников называет: «Евангелие Сербское, мне принадлежащее, в котором году оно написано, также и на нем не обозначен, но почерком и словами, вышедшими из употребления, оно сходно с вышеписанным Евангелием Новгородского Софийского собора (А. И. Мусин-Пушкин датирует его XI в. — *Г. М.*), ибо в нем только такие слова находятся, какие в Новгородском, в протчих же позже XI века писанных книгах оных слов уже нет: следственно я полагаю, что сие Евангелие также есть весьма древнее».[61] Об этом евангелии пишут также Н. М. Карамзин и Й. Добровский.

А. И. Мусин-Пушкин не только собирал ценнейшие рукописи, он, как говорилось выше, охотно давал их ученым. Когда в 1804 г. в Москве было открыто Общество истории и древностей российских, А. И. Мусин-Пушкин, вступив в его члены, подарил Обществу несколько рукописей.[62] Из письма А. И. Мусина-Пушкина А. Н. Оленину от 5 марта 1806 г. становится известным, что пергаменная Лаврентьевская летопись находилась в Петербурге и А. И. Ермолаев подготовил копию этой летописи, которую Общество истории и древностей российских приняло решение опубликовать.[63]

Библиотека Общества сгорела в московском пожаре 1812 г., и А. И. Мусин-Пушкин снова подарил Обществу несколько летописей.[64] В 1813 г. он отдал ему драгоценный пергаменный сборник 1414 г. с Правдой Русской.

Как видно из этого и многих других фактов, А. И. Мусин-Пушкин стремился к тому, чтобы его богатейшее собрание служило науке. Этим, по всей вероятности, обусловлено создание «Плана предполагавшегося издания русской истории», поданного А. И. Мусиным-Пушкиным Александру I в начале 1800-х годов (более точная дата неизвестна). В этом труде Мусин-Пушкин предлагал «собрать все древние наши летописи и все русские сочинения прошедших времен, которые бы могли послужить к составлению верной, любопытной и привлекательной Российской истории. Сим сводом, почерпнутым из разных коренных летописцев, можно б уже было доискаться истины во тьме веков прошедших».[65] А. И. Мусин-Пушкин писал далее Александру I: «Я сделал план нового сочинения, которого пользу хотел я распространить не токмо на юношество, но и на людей зрелых уже лет, упражняющихся в науках и художествах».[66]

Мы не знаем, какой результат последовал за этим обращением к царю. Известно, что с 1803 г. «российским историографом» Александр I назначил Н. М. Карамзина, который с этого года принялся за работу над «Историей государства Российского». Но очевидно, что А. И. Мусин-Пушкин рассчитывал на поддержку своей идеи. Во всяком случае в 1810 г. в Москве им было издано сочинение под названием «Историческое замечание о начале и местонахождении древнего российского так называемого Холопья города». Возможно предположить, что А. И. Мусин-Пушкин имел в виду издание хранившихся у него рукописей.

Ниже приводится документ (с. 24), свидетельствующий о намерении А. И. Мусина-Пушкина передать свою библиотеку Министерству иностранных дел. Однако московский пожар 1812 г., уничтоживший значительную часть «Собрания российских древностей», разрушил планы его владельца.

Встает вопрос, исчерпаны ли возможности дальнейших поисков рукописей, восходивших к собранию А. И. Мусина-Пушкина? Полагаю, что нет. И вот на каких основаниях.

У А. И. Мусина-Пушкина (умер в 1817 г.) от брака с княжной Екатериной Алексеевной Волконской было три сына: Иван Алексеевич (1783—1836 гг.), Александр Алексеевич (1788—1813 гг.) и Владимир Алексеевич (1798—1854 гг.).

Самое большое потомство Мусиных-Пушкиных сохранилось от брака Владимира Алексеевича с Эмилией Карловной Шернваль: два сына — Владимир (1832—1865 гг.) и Алексей (1831—1889 гг.) и две дочери — Мария и рано умершая Александра.

Владимир Алексеевич, третий сын Алексея Ивановича Мусина-Пушкина, оставил подробное завещание о наследстве, доставшемся ему от отца. В этом завещании, датированном 31 марта 1853 г., нас интересует пункт, относящийся к рукописям. В. А. Мусин-Пушкин пишет: «Манускрипты, оставшиеся мне после покойного родителя моего, отдать как дар фамилии нашей в Публичную библиотеку или в Академию наук».[67]

В недавнее время в Ярославский музей-заповедник поступили бумаги из семейного архива Мусиных-Пушкиных. В их числе — копия завещания Владимира Алексеевича с пометами душеприказчиков о его реализации по 13 пунктам. Пункт 9-й — «Библиотека рукописей и книг 823» [68] — не содержит сведений о его реализации. Но из этого пункта мы узнаем о значительном количестве рукописей и книг (823), оставшихся после смерти А. И. Мусина-Пушкина.

Наследником Алексея Владимировича был Алексей Алексеевич Мусин-Пушкин, родившийся в 1870 г. Он владел поместьями во Владимирской, Калужской, Костромской, Московской, Новгородской, Орловской, Петербургской, Херсонской и Ярославской губерниях, имел полотняную и суконную фабрики, стекольный, мукомольный, лесопильный, винокуренный и конный заводы.[69] После Великой Октябрьской революции А. А. Мусин-Пушкин эмигрировал за границу.

В архивном фонде Мусиных-Пушкиных, хранящемся в ЦГАДА, имеются «Материалы для биографии графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина», составленные в конце XIX—начале XX в. Алексеем Алексеевичем. Как бы говоря от имени потомков А. И. Мусина-Пушкина, А. А. Мусин-Пушкин, сообщив об осуществленных их прадедом изданиях древнерусских памятников, пишет: «Все вышепоименованные летописи, книги и бумаги составляли только небольшую часть собрания, созданного неусыпными трудами графа Алексея Ивановича. К сожалению, мы не имеем возможности дать более полного их перечня, так как после пожара 1812 года, уничтожившего библиотеку, не сохранилось даже реестра, по которому в 1811 г. он намеревался передать ее в Архив Министерства иностранных дел <. . .> Поэтому сведения, сохранившиеся о ней и помещенные у К. Калайдовича <. . .> касаются только рукописей, изданных Алексеем Ивановичем до 1812 г., и того небольшого количества случайно уцелевших книг, которые находились во время пожара Москвы в руках разных лиц или же были увезены гр. Алексеем Ивановичем с собой в деревню. Из числа этих последних нам известно, что в 1866 г. внук графа Алексея Ивановича граф Алексей Владимирович передал в Чертковскую библиотеку 16 рукописных книг, но списка их нам получить не удалось».[70]

А. А. Мусин-Пушкин прилагал усилия к систематизации и уточнению ряда сведений о своем прадеде. В «Материалах» имеются некоторые ценные данные. Здесь впервые сообщен петербургский адрес А. И. Мусина-Пушкина: «В Петербурге Алексей Иванович жил в доме Никиты Акинфиевича Демидова на Мойке».[71] Это — знаменитый дом Демидовых «у Синего моста на Мойке» (ныне — Ленинград, переулок Гривцова, д. 1а). Именно здесь А. И. Мусин-Пушкин начал собирать свое «Собрание российских древностей». Здесь у него смотрели рукописи Н. М. Карамзин, Йозеф Добровский, И. Н. Болтин, И. П. Елагин, А. Н. Оленин, возможно, и Екатерина II, которая, по словам А. И. Мусина-Пушкина, «осмотрела собранные им некоторые рукописи». А. А. Мусиным-Пушкиным уточнено время переезда А. И. Мусина-Пушкина: «В Москве на углу Басманных на Разгуляе принадлежало графине Екатерине Алексеевне обширное место с поместительным домом, перешедшее ей по наследству от Дарьи Ивановны Шепелевой. Сюда в 1798 году были перевезены драгоценная библиотека и коллекция графа и перебралась вся многочисленная семья его».[72]

В «Материалы для биографии...» вмонтирован отрывок из «Воспоминаний княгини Софьи Васильевны Мещерской», правнучки А. И. Мусина-Пушкина. Эти полуфантастические «Воспоминания», изданные в 1902 г. в Твери, раскрывают полную неосведомленность их автора. Здесь сообщено, например, что «некоторые рукописи, как то подлинное „Слово о полку Игореве" и часть Несторовой летописи, были спасены от погибели тем, что находились у историографа Карамзина».[73]

Ни А. А. Мусин-Пушкин, ни С. В. Мещерская совсем не упоминают о том, куда же делись те книги и рукописи, которые по завещанию В. А. Мусина-Пушкина следовало отдать «в Публичную библиотеку или в Библиотеку Академии наук». И хотя нам известно, что 16 рукописных книг было передано в библиотеку Черткова, тем не менее даже «Реестр» К. С. Сербиновича свидетельствует о том, что в распоряжении наследников должны были оставаться какие-то рукописи. Таким образом, вопрос о их судьбе имеет, с нашей точки зрения, не только исторический аспект.

И. А. Друганов, проследивший историю государственных и частных библиотек в послеоктябрьский период, об интересующем нас собрании сообщил следующее: «Библиотека Мусина-Пушкина, им‹ение› Иловая (Иломна, — *Г. М.*), Ярославской губ., Моложского уезда. 10 000 томов. Преимущественно старые богослужебные книги. Судьба неизвестна».[74]

В числе значительных имений А. И. Мусина-Пушкина, оставшихся от предков, было село Борисоглебское в том же Моложском уезде Ярославской губернии. По сведениям И. А. Друганова, библиотека этого имения, состоящая из 2000 томов («рукописи, старопечатные книги, книги по военному делу XVIII века»), поступила после Октябрьской революции в Ярославский университет.[75]

Можно полагать, что часть библиотеки из имения Иломна Ярославской губернии, судьба которой, как пишет И. А. Друганов, неизвестна, оказалась в распыленном виде в частных библиотеках окрестных селений.

В начале 20-х годов XX в. от частных лиц в музеи городов Рыбинска и Ярославля стали постепенно поступать некоторые вещи, принадлежавшие А. И. Мусину-Пушкину, и семейные портреты бывшего владельца имения, его предков и родственников. Так, в 1921—1922 гг. Рыбинским историко-художественным музеем были приобретены портреты молодого Алексея Ивановича Мусина-Пушкина работы неизвестного художника, сестры его жены Анны Алексеевны Волконской, дяди А. И. Мусина-Пушкина по матери — Ивана Алексеевича Приклонского. В те же годы в Ярославский музей-заповедник поступили портреты отца А. И. Мусина-Пушкина — Ивана Яковлевича и копия парадного портрета А. И. Мусина-Пушкина 1794 г., исполненная художником Жаном Лампи.

Все эти материалы свидетельствуют о том, что рукописи и редкие книги, восходившие к сохранившейся от пожара части «Собрания российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина, следует искать в составе государственных библиотек г. Ярославля (прежде всего в библиотеке Ярославского университета) и Ярославской области, а также у частных лиц. Поиски этих рукописей и книг могут привести к ценным находкам.

*

[1] Записки для биографии графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина. — Вестник Европы, ч. LXXI, 1813, с. 78—79, 82.

[2] *Г. Ю. Филипповский.* Дневник Арсения Верещагина. (К истории рукописи «Слова о полку Игореве»). — Вестник Московского университета, 1973, № 1, с. 66—67.

[3] *Г. Н. Моисеева.* Спасо-Ярославский хронограф и «Слово о полку Игореве». Л., 1976, с. 49—59.

[4] Записки для биографии графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина, с. 82—83.

[5] ЦГИА, ф. 796, оп. 72, д. 280, л. 12.

[6] Записки для биографии графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина, с. 82.

[7] Критические примечания генерал-майора Болтина на первый том истории князя Щербатова. СПб., 1793, с. 251—252.

[8] Опыт российской историографии. СПб., 1813, с. XVI.

[9] Korrespondence Josefa Dobrovskeho. Dil I. Uzájemne dopisy Josefa Dobrovskeho a Fortunata Duricha z let 1778—1800. V Praze, 1895, s. 259, 256.

[10] Ibid., s. 267.

[11] Jahrbücher der Literatur, Bd. 20. Wien, 1822, S. 214—258.

[12] Literární archiv v Praze, 12/CH/25, p. 21.

[13] Ibid.

[14] Ibid., p. 21 r.

[15] Ibid., p. 22.
[16] Ibid., p. 23.
[17] ЦГИА, ф. 1661, оп. 1, № 156, лл. 4 об.—5.
[18] ЦГАДА, ф. 1270, оп. 1, ч. 1, № 45, лл. 1—4.
[19] ЦГИА, ф. 796, оп. 72, д. 280, лл. 20—27.
[20] Knihovna Narodniho Muzea v Praze, IX E.37, p. 35 v.
[21] Ibid., p. 45.
[22] Записки для биографии графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина, с. 78.
[23] ГПБ, Архив Олениных, № 514, л. 1 об.
[24] *Л. А. Дмитриев.* История открытия рукописи «Слова о полку Игореве». — В кн.: «Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.—Л., 1962, с. 415—416.
[25] Археографический комментарий. (Составил Д. С. Лихачев). — В кн.: Слово о полку Игореве. (Серия «Литературные памятники»). М.—Л., 1950, с. 354.
[26] ЦГИА, ф. 834, оп. 3, № 3290, л. 5.
[27] Там же, л. 25 об.
[28] ЦГАДА, ф. 1270, оп. 1, ч. 1, № 45, л. 1.
[29] ЦГИА, ф. 797, оп. 1, № 1522, л. 1.
[30] Там же, л. 2 об.
[31] ЦГАДА, ф. 1270, оп. 1, № 32, л. 31.
[32] *Н. А. Козлова, В. П. Козлов.* Архивные разыскания Н. М. Карамзина. — Советские архивы, 1977, № 3, с. 65.
[33] О Чертковской библиотеке в 1866 г. — Русский архив, 1867, № 2, стлб. 314—319.
[34] *М. В. Щепкина и Т. Н. Протасьева.* Сокровища древней письменности и старой печати. М., 1958, с. 64, примечание.
[35] Записки для биографии графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина, с. 78—79.
[36] ГПБ, Собр. Эрмитажное, № 405.
[37] Записки для биографии графа Алексея Ивановича Мусина-Пушкина, с. 78, прим. 2.
[38] ПСРЛ, т. XIX. М.—Л., 1965, с. 146.
[39] ГПБ, Собр. Эрмитажное, № 405, лл. 256 об.—259 об.
[40] Там же, л. 268 об.
[41] ГИМ, Собр. Черткова, № 382, 8°, лл. I—II об., 1—218 об.
[42] Там же, л. II об.
[43] *Н. М. Карамзин.* История государства Российского, т. III. СПб., 1833, с. 64, прим. 295.
[44] *Ю. Н. Мельников.* О русском временнике. — Материалы научной студенческой конференции. Московский Гос. историко-архивный институт. М., 1970, с. 82—87.
[45] *Н. М. Карамзин.* Указ. соч., т. II, с. 28, прим. 78.
[46] Отчет имп. Публичной библиотеки за 1867 г. СПб., 1868, с. 91.
[47] См.: Государственное Древлехранилище хартий и рукописей. Опись документальных материалов фонда № 135. М., 1971, с. 156—157.
[48] *Н. М. Карамзин.* Указ. соч., т. I, с. 125, прим. 410.
[49] Там же, с. 138, прим. 454.
[50] Там же, т. II, с. 34, прим. 103.
[51] Там же, т. III, с. 42—47, прим. 207.
[52] *П. М. Строев.* Библиотека имп. Общества истории и древностей российских. М., 1845, с. 65.
[53] *В. И. Срезневский.* Мусин-Пушкинский сборник 1414 года в копии начала XIX века. СПб., 1893.
[54] Гос. архив Ярославской области, № 122/165, л. 144.
[55] ААН, ф. 216 (И. И. Срезневского), оп. 1, № 304.
[56] *И. П. Елагин.* Опыт повествования о России. М., 1803, с. XXIV.
[57] Там же, с. XXIV—XXV.
[58] *Н. М. Карамзин.* Указ. соч., т. I, с. 70, прим. 209.
[59] *Л. А. Дмитриев.* Указ. соч., с. 426.
[60] Korrespondence Josefa Dobrovskeho, Dil. I, s. 266, 267, 318.
[61] ЦНБ АН УССР, № 293 (594), л. 226 об.
[62] См. письмо А. И. Мусина-Пушкина А. Н. Оленину (ГПБ, ф. 542, № 261, л. 11—11 об.).
[63] ГПБ, ф. 542, № 261.
[64] *П. М. Строев.* Указ. соч., с. 50.
[65] ЧОИДР, 1847, № 8, отд. II, с. 30—31.
[66] Там же, с. 32.
[67] Ярославский музей-заповедник, № 15717, л. 2 об.
[68] Там же, № 39394, л. 8.
[69] Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР. Указатель. Т. I. М., 1962, с. 474—475.
[70] ЦГАДА, ф. 1270, оп. 1, № 25, л. 31.
[71] Там же, л. 3.
[72] Там же, л. 26.
[73] Рукопись «Воспоминаний» С. В. Мещерской хранится: ЦГАДА, ф. 1270, оп. 1, ч. 1, № 40, л. 9. Издание: Воспоминания княгини Софьи Васильевны Мещерской. Тверь, 1902.
[74] *И. А. Друганов.* Библиотеки ведомственные, общественные и частные и судьба их в советскую эпоху. — Советская библиография, вып. 1—3. М., 1933, с. 78.
[75] Там же, с. 78.

# ЕВГЕНИЙ БОЛХОВИТИНОВ И ВОПРОСЫ ДРЕВНЕГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИИ

*С. С. Лекишвили*

В начале XIX в., т. е. после присоединения Грузии к России, наступает знаменательный период в истории русско-грузинских культурных взаимосвязей. Богатая грузинская культура творчески восприняла достижения передовой русской культуры, а Грузия с ее историческим прошлым, с ее свободолюбивым народным духом и красотой природы стала источником вдохновения для многих русских писателей и ученых.

В историю этих взаимосвязей значительную лепту внес Е. Болховитинов (1767—1837), первый среди русских ученых серьезно занявшийся изучением истории и культуры Грузии.

Е. Болховитинов заинтересовался Грузией еще во время своего пребывания в Петербурге (1800—1804), когда он служил в Александро-Невской духовной академии в должности префекта и преподавателя философии. Здесь он собрал много материалов по грузинским и русским источникам, ознакомился с трудами выдающихся русских и иностранных историков и в 1802 г. на свои средства анонимно издал книгу под названием «Историческое изображение Грузии в политическом, церковном и учебном ее состоянии».

Книга была написана с искренним уважением к грузинскому народу и содержала сведения об истории Грузии с древних времен до ее присоединения к России. Изданная 180 лет тому назад, она до сегодняшнего дня не потеряла своей научной ценности. О диапазоне интересовавших Болховитинова вопросов дает представление оглавление книги:

«1. О древностях грузинского народа и знатнейших в нем произшествиях.

2. О просвещении Грузии христианскою верою и о состоянии церкви Грузинской.

3. О богослужении и церковных книгах грузинских и о их церковной типографии.

4. О языке и письменах грузинских.

5. О учебном состоянии Грузии, ее школах и классических книгах.

6. О грузинских летописях и других, в народе обращающихся книгах.

7. О грузинском стихотворстве и музыке.

Записка об упомянутых в сей книге Ордынских народах, окружающих Грузию».

К труду приложена довольно точная генеалогия династии Багратионов; книга содержит 103 страницы.

Е. Болховитинов знакомил читателя с основными этапами грузинской истории, рассматривая как эпохи политического и культурного возрождения, так и эпохи упадка. В качестве источников он использовал грузинские летописи, сочинения Страбона, Вергилия, Прокофия Кесарийского, Плутарха, Руфина, а также русских путешественников — Арсения Суханова, Василия Барского и др.

Свой труд он начал легендой о Прометее и сказанием об аргонавтах, изложил гипотезу Плиния и Страбона о переселении грузинских племен на Иберийский полуостров («Из сего-то народа одна знатная колония, прошедши сквозь Европу, поселилась в Испании прежде, нежели еще пришли туда римляне, и посему-то самая Испания древле именовалась Иверией») [1] и привел сведения греческих и римских историков о боевых качествах грузинских воинов («О храбрости предков сего народа часто упоминают древние писатели Вергилий, Гораций, Лукан, говорят в песнях своих о сем народе как о ратоборнейшем и грозном для врагов» (с. 4)). Болховитинов характеризовал правителей Грузии от первого царя Парнаваза до последнего — Георгия XII, особенно подчеркнув роль Давида IV, царицы Тамары и Ираклия II в политическом и культурном возрождении страны.

В «Историческом изображении Грузии» большое место уделено истории русско-грузинских политических взаимоотношений, и здесь Болховитинов проявил серьезную осведомленность, воспользовавшись редкими, доселе неизвестными источниками о дипломатических связях между грузинским и русским двором в 1586, 1602, 1605, 1663, 1683 и других годах. Он привел несколько фактов и из истории рус-

ско-грузинских культурных взаимоотношений, упомянув, в частности, о приезде из России в Грузию мастеров-строителей и иконописцев для восстановления и росписи разрушенных церквей и монастырей (XVII в.).

Болховитинов с особым уважением относился к культуре грузинского народа. «Грузины, — пишет он, — всегда имели охоту и способность к наукам, когда только была к тому им свобода и случай» (с. 71).

В его труде приводятся факты, свидетельствующие о больших заслугах Торнике Эристави перед Византийским государством и его решающей роли в строительстве известного Афонского Иверского монастыря (980—983 гг.) на Халкидонском полуострове в Греции.

Не оставил без внимания Болховитинов и многовековые богатые литературные традиции Грузии, которым в книге уделено особое место. «Где же лучше можно было родиться гению поэзии, — писал он, — как не в сей очаровательной самою природою стране, больше всех в свете похожей на древнюю греческую фессалию, во всех своих предметах стихотворцами обоготворенную?» (с. 84).

Далее Е. Болховитинов вкратце, но с большим знанием и убедительностью рассматривает основные периоды литературной истории Грузии. Он дает высокую оценку художественным достоинствам «славной поэмы» Чахрухадзе «Тамариани». Но особое значение имеет его суждение о «Витязе в тигровой шкуре» Шота Руставели. Болховитинов был первым ученым, который познакомил Россию (а потом и Европу) с его именем. Глубоко убежденный в высоком достоинстве поэмы, Болховитинов не замыкает ее только в национальных рамках Грузии: «Сцены действий подобны Ариостовой поэме, Роланду: но красоты, оригинальность картин, естественность идей и чувствований, — Оссиановы», — писал он (с. 86).

Болховитинову принадлежит и первая попытка перевода из «Витязя в тигровой шкуре». В своей книге он привел в русском прозаическом переводе несколько строк из первой строфы пролога:

Кто сотворил твердь силою своею крепкою,
И осуществовав свыше душу, создал с небеси дуновением
Дал человекам и землю неизчислимо оразноображенную,
От того суть цари и его суть образ.
(с. 91)

Впрочем, при этом он замечал: «Сие сочинение, большую часть красот своих в механизме стихов и в игре грузинского языка заключающее, никогда не может быть переведено ни на какой язык с точностью» (с. 87).

Он попытался охарактеризовать и самую специфику языка: «В языке грузинском сочинение слов весьма вольное, наподобие греческого и российского. От сего имеет он все преимущества гибкости и разнообразия. Есть в нем также плодовитая пышность, свойственная восточным языкам» (с. 67).

Знаток древней грузинской литературы, Болховитинов был не только популяризатором, он, кроме того, внес свою лепту в ее изучение. В частности, его интересовала грузинская версификация. Исследуя специфику грузинского классического стихосложения, он делает попытку классификации его основных видов: делит его на 8 стихотворных размеров, составляет графические схемы.

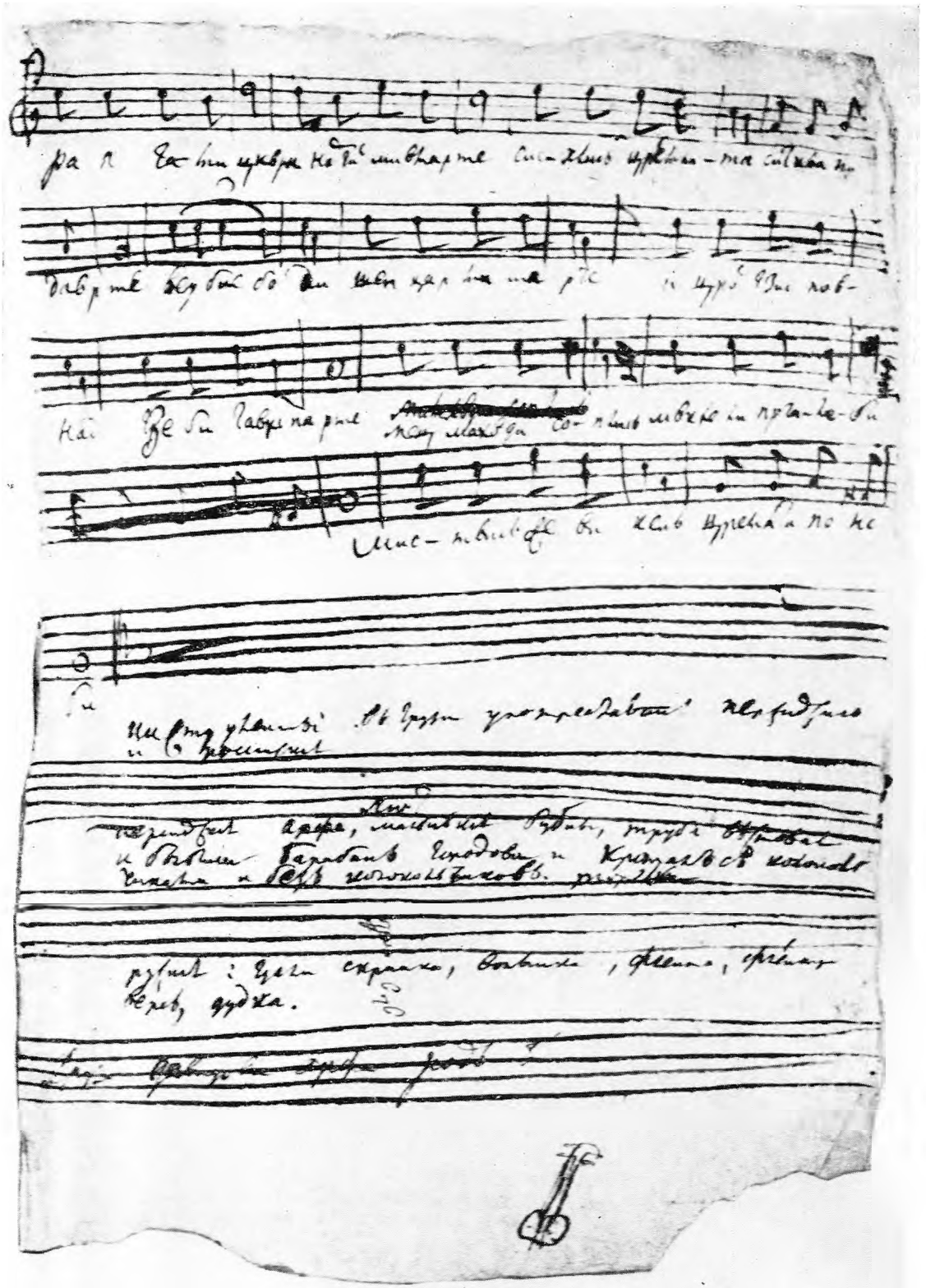
Болховитинов первым применил термин «цезура» в отношении грузинской метрики, дал краткую характеристику ритмике, метрике и другим элементам грузинского стиха.[2] Для иллюстрации он привел несколько образцов из грузинской поэзии, из «Тамариани» Чахрухадзе, «Сада тоски» Бесики и «Мерного слова» Антона Багратиони в русской транскрипции вместе с русским переводом.

«Историческое изображение Грузии» долгое время было одним из основных источников изучения Грузии как в России, так и в Европе. Им пользовался Н. М. Карамзин, рассматривая русско-грузинские политические взаимоотношения в «Истории государства Российского».[3]

В неизданной части «Рассуждения о лирической поэзии» Г. Р. Державина (близкого друга Е. Болховитинова) мы находим сведения о форме грузинского классического стиха: «Грузинская форма некоторых стихов <...> бывают не токмо такие стихи, которые в каждой строке на конце имеют рифму, но и такие, в которых помещаются к каждой строке по четыре рифмы. Например:

Тамар цкнари, шесацкнари, хманарнари, пирмцинари,
Мзе мцинари, сачинари, цкалимткнари, момдинари.

Бывают и двадцатисложные с четырьмя и двумя рифмами<...>»[4]



*Мелодия «Сад тоски» Бесики. Гос. библиотека АН УССР, ф. 297 (559).*

Это суждение, имеющее сейчас только историческое значение, важно тем не менее как факт использования выдающимся поэтом книги Болховитинова.

Надо добавить, что членом Российской Академии Е. Болховитинов был избран (1806 г.) по рекомендации Г. Р. Державина, который обосновал свое предложение его двумя книгами — «Историческое изображение Грузии» и «Историческое, географическое и экономическое изображение Воронежской губернии».[5]

Как было установлено проф. В. Шадури, под непосредственным влиянием «Исторического изображения Грузии» друг Пушкина А. А. Шишков написал свой роман «Кетеван или Грузия в 1812 году». На «Историческое изображение Грузии» опирались историки и филологи вплоть до конца XIX в.: П. Бутков — «О духовном завещании имеретинского царя Арчила» (1824) [6] и «О браках князей русских с грузинскими» (1825),[7] М. Марсов — «Краткая грузинская история» (1840), А. Головин — «Историческое обозрение Грузии» (1864), К. Сталинский — «Ш. Руставели, грузинский народный поэт» (1885). Вполне убедительно предположение М. К. Азадовского, что Пушкин также знал книгу Болховитинова о Грузии или же «ознакомился с ней перед новой поездкой на Кавказ».[8]

Личный фонд Е. Болховитинова, хранящийся ныне в рукописном отделе Республиканской библиотеки Академии наук УССР (Киев), не был освоен исследователями до конца. Между тем он содержит материалы первостепенного значения для истории русско-грузинских культурных связей.

Из обширного личного архива Е. Болховитинова, вошедшего, по его завещанию, в фонды Киево-Софийского собора и Киевской духовной академии, особенно привлекают внимание два сборника: «Записки по истории Грузии» [9] и «О грузинской литературе» [10] — и другие, содержащие, в частности, те документы, которые по неизвестным нам причинам не были использованы автором при составлении «Исторического изображения Грузии».

Но, пожалуй, наибольший интерес представляют не опубликованный Болховитиновым перевод еще одной строфы из поэмы Руставели и две нотные записи, которые являются самой ранней попыткой перенесения древнегрузинской музыки на пятилинейную музыкальную систему, а также материалы, собранные им после опубликования труда о Грузии.[11]

«<. . .> Из старинного грузинского стихотворца Руставели, писавшего четверослогом, — читаем в рукописи, — есть печатное гражданскими буквами при Вахтанге VI.

Вис хатад гвтисад гитквиан филасофоста энани,
Шен мишвеле ра ттве — кмнилса, чачвни мабиан-
ркинани,
Брол балахшиса, мзебнелман, сатни давкарген-
минани,
Машин вер гавдзел сиахле, ац сишореса
винани».

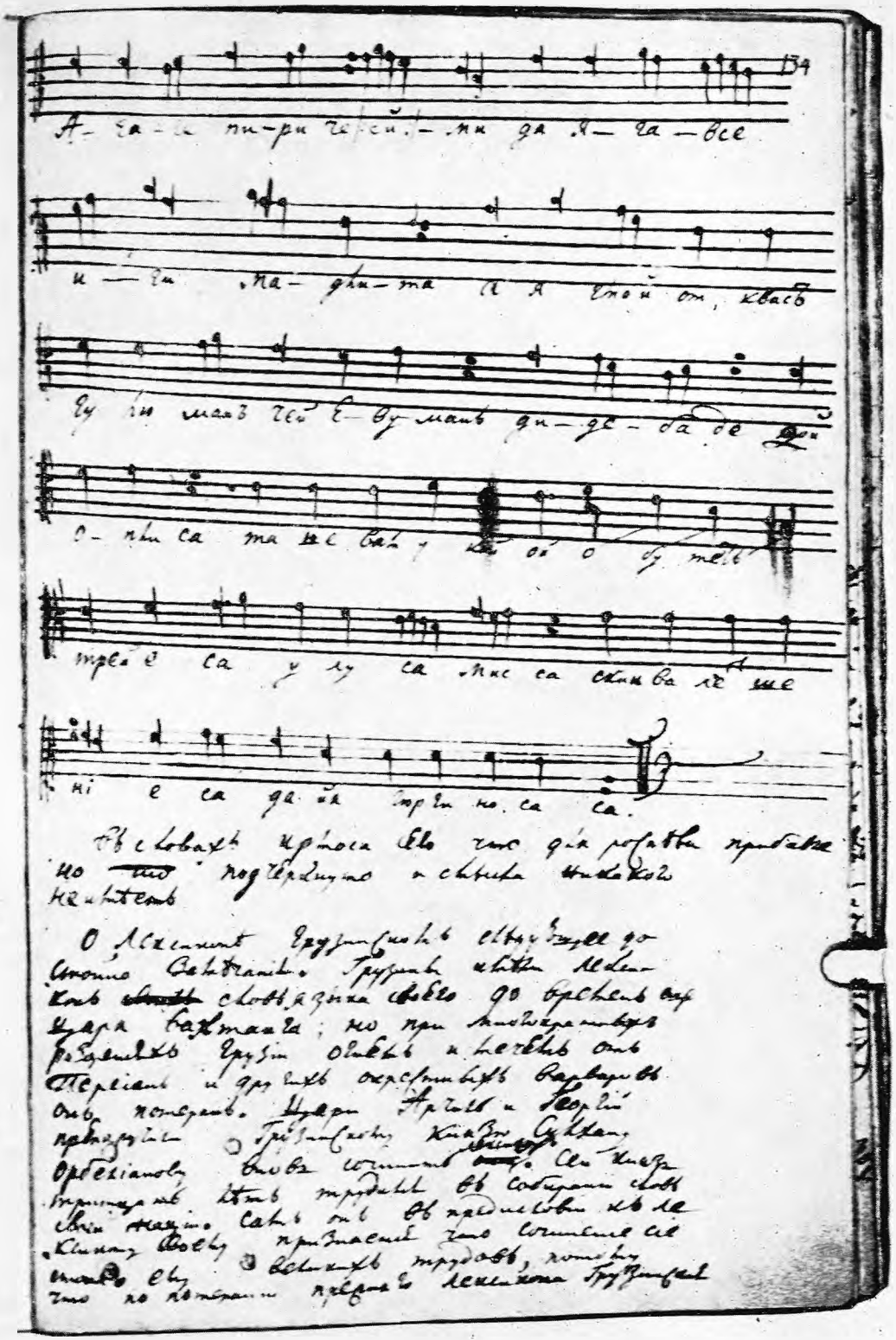
Здесь же приведен и перевод этой строфы из 36-й главы «Витязя в тигровой шкуре»:

Ты, в ком образ божий, как говорит философский
язык,
Ты помоги пленному, цепьми скованному
железными,
Хрусталь и лали я искал, но стекло черное
потерял и простое
Тогда не терпел я близко быть, а ныне каюсь,
что удален.[12]

Этот подстрочный перевод был исполнен Болховитиновым с помощью его грузинского консультанта. Вместе с ранее опубликованным в книге отрывком эти строки являются первыми переводами из «Витязя в тигровой шкуре».

Е. Болховитинов интересовался творением Руставели и в последующие годы. В 1805 г. в московском журнале «Друг просвещения» он опубликовал литературно обработанное «письмо из Тифлиса», в котором особо выделил следующие строки: «Скоро мы увидим на русском языке грузинского Осиана Руставели и славного их романиста Тмогвела».[13]

Высокая оценка Болховитиновым «Витязя в тигровой шкуре» не могла не вызвать интереса русской общественности к Руставели. Вслед за Болховитиновым Яков Орлов писал о великом грузинском поэте в 1818 г.: «Грузия в сие время имела стихотворцев с творческим умом, поэмы под названием „Барсова кожа“ и „Тамариани“, написанные на грузинском языке в царствование Великой Тамары, столь превосходны, что никто из грузинцев лучше и возвышеннее не писал, и оные поэмы остаются навсегда образцовыми в сем народе, как Гомеровы „Илиада“ и „Одис-



*Мелодия к песнопению «Отверзи уста мои». Гос. библиотека АН УССР, ф. 18 (727).*

сея". Превосходство грузинских поэм происходит от того, что творцы оных следовали одной природе, не подражая рабски чужестранным песнопевцам, и оправдали старинное мнение: „Стихотворцы родятся, а ораторы образуются"».[14]

Не меньшего внимания заслуживают и две нотные записи грузинских мелодий, среди которых первая светская, а вторая церковная.

В нотных записях грузинский песенный текст дается в русской транскрипции. Это был единственный путь фиксирования текста, поскольку Болховитинов не знал грузинского языка и алфавита, а его грузинский информатор — нотной письменности.

Светская мелодия представляет собой музыку к шести строкам популярного стихотворения последнего классика древнегрузинской литературы Бесики (Габашвили, 1750—1791) «Сад тоски».

Если мы примем во внимание то обстоятельство, что самая ранняя дошедшая до нас грузинская светская песня в пятилинейной нотной записи относится к 1871 г., то, думается, не будет лишним особо коснуться мелодии «Сада тоски», которая совсем забыта и другой его нотной записи не существует.

Вот грузинский текст, который дан под нотами:

Ра я гамицкра, наргизс мивмарте
Сисхлис цремлита ситквани даврте;
Веубнебоди шен цармимарте!
Ицрос гзис повнад, гзеби гаквс парте!
Мец момхвда соплис мквлели брчкалеби
Миствис шавикмен цремлта понеби!

Приводим русский подстрочник, сделанный самим Болховитиновым:

Гиацинт на меня прогневался — я прибегнул к нарциссу
И с кровавыми слезами слово вымолвил,
Сказав: помоги ты мне, научи
От узкой дороги сыскать дорогу широкую.
Бедной я! не знаю, как сбился с пути;
И, как бы мечом пронзенный,
Проливал я о сем слезы ручьями.[15]

«Сад тоски» — типичная городская грузинская народная одноголосная песня (вид музыкального фольклора, характерного для Тбилиси), исполняющаяся под аккомпанемент какого-нибудь восточного или грузинского инструмента (чианури или чонгури). Обращает на себя внимание, что в конце нотной записи пририсован струнный инструмент, по всей вероятности тот самый, под аккомпанемент которого и исполнялась мелодия при перенесении ее на ноты. Если же песня была записана без аккомпанемента, то ясно, что рисунок был выполнен грузинским информатором, чтобы ознакомить Болховитинова с тем инструментом, в сопровождении которого исполнялась мелодия.

Кто же мог быть автором записанной мелодии?

В рукописи ничего не сказано по этому поводу, но можно предполагать, что «Сад тоски» — музыкально-поэтическое произведение самого Бесики.

Как известно, Бесики был не только выдающимся поэтом своего времени, но и замечательным песнослагателем, который сочинял мелодии на свои же стихи и был прекрасным их исполнителем. Его мухамбази, которые он замечательно исполнял под аккомпанемент тари или чонгури в определенных кругах, буквально переходили из уст в уста и звучали в городских салонах и на улицах.[16]

Со времени кончины поэта (1791 г.) до фиксации мелодии (1802 г.) прошло чуть более одного десятилетия, и трудно предположить, что за столь незначительный отрезок времени мог быть создан новый вариант мелодии, параллельный варианту Бесики. Следует обратить внимание на то, что грузинский информатор, благодаря которому была записана мелодия, несомненно был современником Бесики. Поэтому он, вероятно, был свидетелем широкого успеха его стихов и песен. При этом естественно возникает вопрос: ограничивался ли песенный текст мелодии приведенными Е. Болховитиновым шестью строками, или же и остальные строфы исполнялись в определенной последовательности? На этот вопрос отвечает сам Болховитинов в седьмой главе «Исторического изображения Грузии», которая называется «О грузинском стихотворстве и музыке». Автор пишет: «Вот пример одной шестистишной их песни» — и, приводя то место из Бесики, которое мы цитировали выше, добавляет: «два последних стиха — суть припев, который повторяется при каждом четверостишии». После этого становится ясным, что автор привел строки из стиха Бесики как иллюстрацию шестистрочной песни, а не как образец девятистрочного стихотворения (как известно, «Сад тоски»

Бесики состоит из пяти строф, каждая из которых включает девять стихов). Несомненно, что все последующие строки стихотворения использовались для песенного текста по такому же правилу: каждая строфа обрывается на пятой строке, для припева на месте 5-го и 6-го стиха использовались 8-й и 9-й стих первой строфы: «И, как бы мечом пронзенный, Проливал я о сем слезы ручьями». Причину деления и сечения отдельных строф, по нашему мнению, следует искать в простоте орнаментации и музыкальной формы мелодии. Рассмотренный факт бесспорно интересен для изучения наследия Бесики, биография и творчество которого изобилуют непроясненными местами.

Несколько слов о второй нотной записи грузинской мелодии, которая записана распространенной в России в XVII—XVIII вв. так называемой «квадратной пятилинейной нотацией».[17] Она представляет собой первый ирмос первой песни из утреннего канона «Отверзи уста мои» Иоанна Дамаскина — философа и гимнолога VIII в. Грузинский перевод канонов Иоанна Дамаскина, по мнению акад. К. Кекелидзе, принадлежит известному грузинскому ученому XI в. Георгию Атонели.

Вот грузинский текст ирмоса, записанный под нотами в русской транскрипции:

Агаге пири чеми да агавсе иги мадлита,
агмостквас гулман чемман, дидеба дедоплиса,
да шевамкобдет дгесасцаулса мисса
брцкинвале швениерса да гвиргвиносанса.[18]

Фиксация этого ирмоса на пятилинейной системе произведена лишь в 90-е годы XIX в. Выявление болховитиновской записи имеет определенный интерес для изучения древнегрузинского культового пения.

*

Когда и при каких обстоятельствах Болховитинов смог ознакомиться с источниками по грузинской истории и литературе? Любопытный ответ на этот вопрос содержится в частном письме Болховитинова из Петербурга к его другу Македонцу от 13 мая 1802 г. «Провожу только иногда вечера с грузинским преосвященным Варлаамом — и знаете ли, что из этих вечерних у меня с ним времяпрепровождений вышло? Он мне рассказывал да рассказывал про Грузию, а я слушал да слушал, да на ус себе мотал, а там як присев писать, ажь смотрю, уже целая книга о Грузии маранья скопилась. Прочел владыке Варлааму — он ажь изумился, и ну пополнять, поправлять, с находящимися здесь грузинскими князьями советоваться <...> Попросил я помощь и от Бантиша-Каменского. Он все любопытное из своего гнезда мне сообщал. Вот и книга. Показал Митрополиту. Одобрено, велено напечатать и теперь уже под тисками. Два листа уже отпечатаны <...> И все это писал человек, ни слова по-грузински не знающий и от роду Грузии не видавший».[19]

Кто такие преосвященный Варлаам и «грузинские князья», упомянутые в письме, при посредничестве которых Болховитинов ознакомился с интересующими его материалами?

Преосвященный Варлаам (1762—1830) по фамилии Эристави был первым экзархом Грузии после ее присоединения к России. Он долго жил в Москве и Петербурге, где играл активную роль в издании грузинских книг. Он автор нескольких оригинальных трудов, в том числе «Грамматики грузинского языка», изданной в Петербурге в 1802 г. С начала 1801 г. он жил в Петербурге в здании Александро-Невской духовной академии, где жил и Е. Болховитинов.

Значительно труднее определить, кто были те «грузинские князья», которые принимали участие в уточнении сведений. Этот вопрос интересовал всех, кто обращался к «Историческому изображению Грузии», но никто из исследователей на него не ответил.

Первым затронул его Николай Северский — исследователь эпистолярного наследия Болховитинова. В своих комментариях к вышеприведенному письму Болховитинова Северский пишет следующее: «В Петербурге жили в это время, между прочими, грузинские царевичи Баграт, Иоанн и Михаил».[20] Это замечание легло в основу категорического утверждения авторитетного исследователя жизни Болховитинова Э. Шмурло: «<...> что же касается „грузинских князей“, то это Баграт, Иоанн и Михаил, выжидавшие себе пенсии от русского правительства».[21] Это мнение в дальнейшем не оспаривалось и повторялось всеми исследователями, рассматривающими связи Болховитинова с Грузией. Тем не менее оно остается предпо-

ложением, а не документально доказанным фактом.

Дело в том, что в письме Болховитинова говорится о грузинских князьях, а не о царевичах, о которых он был хорошо информирован. «Грузинские царевичи сюда приехали, но судьба их пока еще неизвестна», — пишет он Македонцу в марте 1801 г.[22] Трудно предположить, что годом позднее Болховитинов мог называть грузинских царевичей князьями. Конечно, мы не исключаем какого-то участия Баграта, Иоанна и Михаила в собирании материалов для «Исторического изображения Грузии», однако вероятнее, что непосредственный контакт мог с ними установить В. Эристави, а не сам автор книги, писавший в уже цитированном письме к Македонцу: «Нас бедных редко и в пустыню отпускают. Представьте, только дважды был я там. Зато и дома я попустыннически живу, никуда вон ногою. Провожу только иногда вечера с грузинским преосвященным Варлаамом ‹...›» В таких условиях он вряд ли мог установить тесные контакты с грузинской общественностью Петербурга.

В высшей степени показательно, что почти все грузинские тексты, названия и имена в материалах Болховитинова написаны рукой В. Эристави, и лишь незначительная часть — почерком неизвестного лица.

Что касается русского корреспондента, то это был Николай Николаевич Бантыш-Каменский (1737—1814), с 1800 г. управляющий архивом Коллегии иностранных дел, большой друг Е. Болховитинова.

Наконец, какова доля самого Е. Болховитинова в написании книги о Грузии? Детальное изучение его фонда и прежде всего переписки позволяет утверждать, что та часть, которая основана на сведениях иностранных и русских авторов, а также касающаяся русско-грузинских дипломатических отношений, — в общей сложности половина «Исторического изображения Грузии» — принадлежит Е. Болховитинову, сведения об истории и литературе Грузии представлены Варлаамом Эристави. Систематизация всего материала и подготовка его к печати также принадлежит автору книги.

Е. Болховитинов включал в свой труд получаемые от корреспондентов материалы не механически; он производил критический отбор. В письме к В. Македонцу от 8 мая 1803 г. читаем: «Прилагаю еще при сем и записку об Алавердийском епископе. Она получена от Каменского из архива, но поместить было в книгу неблагоприятно».[23] Речь идет о документе, который представляет собой часть большого доклада русских послов — Ф. Волконского и дьяка А. Хватова, находившихся в Грузии с дипломатической миссией у царя Теймураза I в 1637—1640 гг. Здесь тенденциозно описано ведение богослужения алавердским епископом Зебеде, и автор «Исторического изображения Грузии» отказался от его публикации. Он сделал купюры и в корреспонденции из Тифлиса, которую предполагалось напечатать в журнале «Друг просвещения» в 1805 г. «Письмо из Грузии я сократил, — писал Е. Болховитинов Д. И. Хвостову, — ибо читателю показать было неудобно».[24] Как видно из подлинника письма, хранящегося в личном фонде Е. Болховитинова,[25] он «сократил» некоторые необъективные суждения о чертах грузинского национального характера. В самом тексте «Исторического изображения Грузии» он стремился, где мог, подвергнуть критике документы; так, говоря, об итальянских миссионерах в Грузии, он замечал: «Авитоболиус в 1631 году рапортовал Папе Урбану VIII о успехах своего посольства и описывал Грузию по религии, нравам и правлению; но описания его больше пристрастны» (с. 58). Действительно, в источнике, который указывает Е. Болховитинов, многие моменты прошлого Грузии преподнесены тенденциозно.

Несмотря на эти моменты исторической критики, Болховитинов не избежал некоторых существенных фактических ошибок. Это касается его суждений о происхождении грузинского народа и языка (с. 65, 66), о характере грузинской народной музыки (с. 95), о последних днях известного писателя Сулхана-Саба Орбелиани (с. 77) и др. Не будем забывать однако, что до издания «Исторического изображения Грузии» на русском языке существовало всего пять книг о Грузии и лишь три из них — исторического содержания.

1. Похождение новомодной красавицы Гуландани и храброго принца Барама. Соч. Диларгата. М., 1773.

2. История георгианская о юноше князе Амилахорове, с кратким прибавлением истории тамошней земли от начала до нынешнего века. СПб., 1779.

3. Всемирный путешествователь, или познание старого и нового света... издан-

ное Аббатом де ла Порт, на Российский язык переведенное с французского. СПб., 1779. В томе II этого издания Грузии посвящены две главы, охватывающие вторую половину XVIII в. В книге вкратце дается история Грузии с древних времен (с. 90—147).

4. *С. Бурнашев.* Картина Грузии, или описание политического состояния царств карталинского и кахетинского, сделанное пребывающим при его высочестве царе карталинском и кахетинском Ираклии Теймуразовиче полковником и кавалером Бурнашевым в Тифлисе в 1785 году. Курск, 1793.

5. *В. Эристави.* Краткая грузинская грамматика. СПб., 1802.

Естественно, возникает вопрос, пытался ли Болховитинов продолжать начатое изучение Грузии, ее истории и культуры. В известной книге Э. Шмурло «Митрополит Евгений Киевский как ученый» рассматривается, в частности, роль Е. Болховитинова в составлении семитомного «Словаря географического русского государства» (1804—1809) А. Шекатова и устанавливается принадлежность ему 59 анонимных статей, среди которых находится и статья «Колхида».[26] Этот факт заставил нас обратиться к другим, не атрибутированном статьям словаря, среди которых наше внимание привлекли две большие статьи — «Грузия» и «Тифлис».

Статья «Грузия» знакомит читателя с географическими особенностями страны и с политической жизнью Грузии с древних времен до начала XIX в. В ней приведены и статистические данные о численности населения и о доходах Грузии того времени, сведения об административном делении и структуре судопроизводства страны после присоединения к России.

В статье «Тифлис» хорошо описана красота города, его географическое расположение, численность и национальный состав, дано множество сведений о политической и культурной жизни Грузии, а также сведения о выдающихся государственных и культурных деятелях (Давид IV, царица Тамара, Ираклий II, Антон I и др.). Автор хочет показать читателю, что Грузия, которая была когда-то мощным, влиятельным государством, даже в период своего политического упадка не смирилась с завоевателями и всегда стремилась к культурному прогрессу.

Сопоставив проблемы, поставленные в статьях и в книге «Историческое изображение Грузии», мы пришли к выводу, что эти труды принадлежат одному и тому же автору. Это подтверждается не только общностью проблематики и отдельных выводов, но и тем, что в статьях с абсолютной точностью повторяется ряд фрагментов из книги Болховитинова. Приведем несколько примеров. «<...> Иверская или грузинская нация, — читаем в статье «Грузия», — просвещена верою в царствование Константина Великого одною пленною женщиной, которую Грузинские летописи именуют Ноною»[27] (ср. «Историческое изображение Грузии», с. 46). «Наилучшею, — читаем там же, — церковью можно почесть Кафедральную Католикосову огромную церковь в Мцхети, местечке на реке Куре, верстах 18 от Тифлиса отстоящем и бывшем некогда славною столицею, где до ныне погребаемы были Карталинские цари»[28] (ср. «Историческое изображение Грузии», с. 53—54). «Счастливою эпохою одолжена Грузия, — читаем в статье «Тифлис», — царю Ираклию и покойному Преосвященному Каталикосу Антонию. Первый был Августом, а последний Меценатом и Поллионом своего века»[29] (ср. «Историческое изображение Грузии», с. 73—74). «Грузины, — читаем там же, — всегда имели охоту и способности к наукам, когда только была к тому им свобода и случай. Грузинский царь Давид, именуемый Возобновитель, живший в XII веке и царствовавший с 1089 года по 1130 год, посылал 12 человек грузинских юношей в Афины для обучения наукам»[30] (ср. «Историческое изображение Грузии», с. 71).

Новым в статье «Грузия» по сравнению с книгой было — в соответствии с профилем словаря — увеличение числа сведений о географическом расположении страны и о существенных изменениях, происшедших после присоединения Грузии к России. Равным образом и в статье «Тифлис» было дано подробное географическое и статистическое описание, характеристика общего вида города и сообщены новые данные о культурной жизни, в частности о передаче Гайозом Такашвили собственной моздокской типографии в дар тифлисскому училищу.

Можно было бы предположить, что неизвестный компилятор воспользовался трудом Болховитинова как источником для своих сведений. Однако факт его активного участия в словаре Шекатова, как кажется, делает нашу атрибуцию более вероятной.

Существует еще одно, косвенное подтверждение нашей точки зрения. Дело в том, что в «Геттингенских ученых ведомостях» была напечатана очень лестная для Болховитинова рецензия на его книгу. Об этом он писал Македонцу 8 мая 1803 г.: «Труд рецензии взял на себя известный историк профессор Шлецер. Я собираюсь ответить Шлецеру».[31]

Обширную рецензию проф. А. Шлецера, опубликованную в 1803 г., можно считать первым откликом на книгу Болховитинова.[32] Шлецер давал краткий обзор каждой главы с приведением цитат, хвалил трудоспособность автора и актуальность темы. Вместе с тем он указывал и на некоторые недостатки исследования. Так, он упрекал Болховитинова, что в книге не отражены географические и статистические данные о Грузии, не уделено места ее столице — Тифлису и не использованы труды ряда европейских авторов (Н. Витзена, Пьетро де Лавале, Я. Рейнеггса, Ж. Петити).

Намерения ответить рецензенту Болховитинов не осуществил, но он, как мы считаем, не мог оставить без внимания указания Шлецера на недостаток статистических данных о Грузии и в особенности о Тифлисе. Появление его статей, восполняющих этот пробел, мы рассматриваем как своеобразную реакцию на замечания немецкого ученого.

В 1804 г. в Петербурге по материалам труда Болховитинова была издана на французском языке книга Засса «Description du Caucase avec le précis historique et statistique de la Ceorgia».

Тогда же в Риге — Лейпциге был опубликован немецкий перевод «Исторического изображения Грузии», выполненный Фридрихом Шмидтом, который снабдил книгу предисловием и комментариями, прибавляющими новые данные к уже имевшимся в тексте сведениям о Грузии. В предисловии он писал: «Я с удовольствием перевел эту замечательную книгу, которая во многом обогатила литературу и науку».[33]

В 1810 г. известный географ Мальт-Брэн, опубликовал в парижском журнале «Annales des voyages» (1810, X—XII, pp. 73—100) обширную и квалифицированную рецензию на «Историческое изображение Грузии».

Давая книге в целом положительную оценку, рецензент перечислял авторов, писавших о Грузии, но не упомянутых Болховитиновым: Константина Порфирогенета, давшего интересные сведения о происхождении династии Багратидов, И. Аделунга и Ф. Альтера, писавших о грузинском языке и литературе. Особенно выделял Мальт-Брэн Руставели и высказывал удивление, что Болховитинов не заметил аллитераций в «Витязе в тигровой шкуре». Рецензент отмечал отсутствие в книге Болховитинова необходимых сведений о географии страны.

Среди других трудов Болховитинова, в которых затронуты вопросы грузинской литературы, можно назвать его двухтомный «Словарь русских светских писателей соотечественников и чужестранцев, писавших в России». Хотя в этом словаре приводится справка только об одном выходце из грузинского общества — Е. Цицианове (Цицишвили), мы встречаем здесь биографии таких лиц, которые своей деятельностью тесно связаны с Грузией: русских дипломатов М. Толочанова, А. Иевлева, С. Бурнашева, путешественника А. Суханова, ученых И. Гюльденштедта и А. Мусина-Пушкина. Е. Болховитинов подробно останавливается на заслугах двух последних в изучении природных ресурсов Грузии. Не меньший интерес представляет совместный семитомный труд Е. Болховитинова и Амвросия (Протасова) «История Российской иерархии», в которой богато представлены сведения о видных деятелях грузинской культуры, проживавших в России в первой половине XVIII в.: Арчиле Багратиони, его дочери Дареджан, переводчике и издателе Гайозе (Гай) Такашвили и др.

Весьма значительна роль Болховитинова в выявлении и изучении некоторых грузинских древностей. В его обширном труде «Описание Киево-Софийского собора» (Киев, 1827) впервые было указано местонахождение и дано квалифицированное описание уникального омофора 1711 г. с двумя грузинскими текстами царя Арчила II и его супруги Кетеван.[34] Благодаря этой публикации омофор стал предметом серьезного обсуждения на Всероссийском археологическом съезде в Тбилиси в 1881 г.[35]

Что же касается «Исторического изображения Грузии», то оно сыграло особую роль в стимулировании интереса к Грузии не только в России, но и на Западе. Эта книга Болховитинова заставила заговорить тех ученых Западной Европы, которые раньше никогда не писали о Грузии,

дала им повод пополнить поставленные в книге вопросы имеющимися у них материалами.

Шлецер и Мальт-Брэн вместе с Болховитиновым были авторами первых научных работ о Грузии на европейских языках. Они оказали неоценимую услугу возникновению научной грузинологии. Сын и биограф академика Мари Броссе писал впоследствии: «На занятие грузинским языком отца натолкнуло „Историческое изображение Грузии“».[36] Наконец, на книгу Болховитинова во многом опирался и польский литератор, автор первого специального исследования о Руставели за пределами Грузии. Его статья «Руставели — грузинский поэт», вышедшая анонимно на польском языке в Варшаве, была в 1833 г. переведена на русский язык П. Дубровским и опубликована в журнале «Телескоп».[37]

Вплоть до сегодняшнего дня мы встречаем случаи использования «Исторического изображения Грузии» в научных трудах иностранных авторов. Так, профессор исфаганского университета Мехмед Роушан Замир в статье «Об одной странице истории Грузии» приводит некоторые сведения из книги Болховитинова.[38]

Конечно, не случаен и тот интерес, который проявляют к «Историческому изображению Грузии» современные грузинские ученые: К. Кекелидзе, А. Барамидзе, А. Гацерелия, В. Шадури, Г. Микадзе, Г. Имедашвили, Н. Махатадзе, Т. Мачавариани, Л. Андгуладзе и др.

Специальное исследование посвятил ему профессор И. Мегрелидзе, давший анализ работ грузинских авторов, писавших о Болховитинове.[39]

Еще в 1871 г. А. Ивановский высказал пожелание о переиздании «Исторического изображения Грузии»,[40] в 1978 г. проф. Г. Шарадзе приложил к своему труду «Е. Болховитинов — первый русский руставелолог» фототипическое воспроизведение его книги, но, к сожалению, без комментариев и объяснения тех недостатков, которые несомненно имеются в книге, изданной 180 лет тому назад.

Общеизвестна тесная научная связь Болховитинова с прославленным «Научным кружком Румянцева» (1754—1826), среди членов которого мы встречаем крупных ученых того времени: А. Х. Востокова, К. Ф. Калайдовича, П. М. Строева и др. Здесь же хотим отметить замечательные заслуги кружка в деле собирания грузинских древностей.

За период существования этого кружка его члены смогли собрать солидную коллекцию грузинских рукописей XI—XVIII вв., среди которых неоценимое значение для истории Грузии имеет рукопись «Картлис цховреба» («Жизнь Грузии»), в специальной литературе известная под названием «Румянцевого списка»,[41] и др.

Учитывая то обстоятельство, что из членов кружка, кроме самого Болховитинова, никто специально не занимался изучением Грузии, трудно представить, чтобы в собирании этой коллекции он не принимал бы активного участия. Для подтверждения нашего предположения приводим фрагмент из письма (1821 г.) Н. Румянцева к Е. Болховитинову: «<. . .> за сим письмом отправляю к вам к моему заключению прелюбопытное ученое извлечение из армянских и грузинских писателей, коим мы обязаны тому г. Сен-Мартену, которому я поручил в Париже сделать извлечение из арабских, грузинских, армянских и прочих восточных писателей в той их части, которая послужить может к объяснению и пополнению нашей древней истории».[42]

Думаем, что дальнейшее исследование вопроса прольет дополнительный свет на роль и участие Болховитинова в создании упомянутой коллекции.

*

[1] Историческое изображение Грузии... в политическом, церковном и учебном ее состоянии. СПб., 1802, с. 2.

[2] *А. Гацерелиа.* Грузинский классический стих. Тбилиси, 1951, с. 50 (на груз. яз.).

[3] *В. Шадури.* Летопись Грузии, т. I. Тбилиси, 1967, с. 24.

[4] ГПБ, архив Державина, т. V, с. 25. Ср. также: *Р. Догонадзе.* Державин и грузинские писатели. — Вестник Отделения общественных наук АН ГрузССР, 1961, № 1.

[5] *М. Сухомлинов.* История Российской Академии, вып. VII. СПб., 1874, с. 269.

[6] Северный архив, 1824, ч. XII, № 23—24, с. 203.

[7] Там же, 1828, ч. IV, № 13, с. 317.

[8] *М. К. Азадовский.* Руставели в стихах Пушкина. — Звезда, 1938, № 5, с. 225.

[9] Гос. библиотека АН УССР, опись Петрова, ед. хр. 18 (727), лл. 132—134.

[10] Там же, ед. хр. 297 (559), л. 67.

[11] *С. Лекишвили.* Неизвестные архивные документы о Грузии в личном фонде Е. Болхови-

тинова. — Научно-информационный бюллетень Главного архивного управления ГрузССР, 1977, № 31—32, с. 67—75 (на груз. языке).

[12] Гос. библиотека АН УССР, опись Петрова, ед. хр. 297 (559), л. 28.

[13] *С. Лекишвили.* Первооткрыватели Руставели. — Заря Востока, 1965, 25 июня, № 148, с. 4.

[14] *Я. Орлов.* Дух российских государей Рюрикского дома. СПб., 1818, с. 150.

[15] Гос. библиотека АН УССР, опись Петрова, ед. хр. 297 (559), л. 9.

[16] *С. Лекишвили.* Быть может, автором этой песни был Бесики? — Тбилиси, 1958, 22 марта, № 57.

[17] *Д. Разумовский.* История церковного пения в России. М., 1866—1868.

[18] Гос. библиотека АН УССР, опись Петрова, ед. хр. 18, № 727, л. 134.

[19] Русский архив, 1870, с. 830.

[20] Там же, с. 814.

[21] *Е. Шмурло.* Митрополит Евгений как ученый. СПб., 1888, с. 341.

[22] Евгениевский сборник. СПб., 1871, с. 150.

[23] Русский архив, 1870, с. 814.

[24] Сборник статей, читанных в Отделении русского языка и словесности. СПб., 1868, с. 106.

[25] *С. Лекишвили.* Неизвестные архивные документы о Грузии..., с. 70.

[26] *Е. Шмурло.* Указ. соч., с. 350.

[27] *А. Шекатов.* Словарь географический Русского Государства, т. II, 1804, с. 107.

[28] Там же, с. 108.

[29] Там же, т. VI, с. 210.

[30] Там же, с. 209.

[31] Русский архив, 1870, с. 824, № 37.

[32] См.: Göttingenische gelehrte Anzeigen, № 42, Stück den 12. Marz 1803.

[33] Georgien oder historisches Gemälde von Grusien in politischer, kirchlicher und gelehrter Hinsicht. Riga und Leipzig, 1804.

[34] *Е. Болховитинов.* Описание Киево-Софийского собора. Киев, 1827, с. 53.

[35] Труды V археологического съезда в Тифлисе. М., 1881, 1887.

[36] *Е. Шмурло.* Указ. соч., с. 348.

[37] См.: *В. Шадури.* Что знала Россия пушкинского времени о Руставели. — Руставелевский юбилейный сборник. Тбилиси, 1966, с. 201.

[38] См.: Иностранные авторы о Грузии. Сборник рефератов (история). Тбилиси, 1975, с. 33—49.

[39] *И. Мегрелидзе.* Книга Е. Болховитинова о грузинской культуре. — Мацне (Серия языка и литературы АН ГрузССР), № 4, 1977, с. 71—85 (на груз. языке, резюме на русском языке).

[40] Евгениевский сборник, с. 95.

[41] *А. Хаханов.* Грузинские рукописи Румянцевского музея. М., 1895.

[42] Переписка митрополита Евгения с Н. Румянцевым, вып. 3. Воронеж, 1870, с. 94.

# НЕИЗДАННЫЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М. В. МИЛОНОВА

*А. Л. Топорков*

Поэтическое наследие Михаила Васильевича Милонова (1792—1821) мало известно широкому читателю. Между тем он был одной из наиболее значительных фигур в русской поэзии 1810-х годов. Его элегии и сатиры прочно вошли в литературную жизнь эпохи. За творчеством Милонова внимательно следил А. С. Пушкин; впоследствии он воспользовался строками стихов Милонова, создавая элегию Ленского. Прямым подражанием сатире Милонова «К Рубеллию» была знаменитая сатира К. Ф. Рылеева «К временщику».

Поэт умер, не достигнув и тридцати лет. Несчастливо сложилась и судьба его литературного наследия. Почти все, дошедшее до нас от Милонова, собрано в книге «Сатиры, послания и другие мелкие стихотворения Михайла Милонова» (СПб., 1819), подготовленной к печати самим поэтом.[1] Многие его стихотворения и поэма «Сотворение мира» были утрачены и известны нам лишь по названиям. Биографические сведения об этой своеобразной личности скудны, полная биография не составлена, и за пределами внимания исследователей остался ряд важных архивных источников.[2] В настоящем очерке мы попытаемся ввести в оборот некоторые из них, — прежде всего те, которые нужны для понимания публикуемых текстов.

Летом 1809 г., по окончании Московского университета, Милонов приезжает в Петербург. С 7 августа он зачислен на службу в Главное управление мануфактур.[3] О настроениях Милонова в это время дают представление его письма к братьям Н. Ф. и А. Ф. Грамматиным.[4] Так, 9 июля 1810 г. он просил А. Ф. Грамматина: «Пожалуйста, урывай от своего хозяйства побольше времени и будь в письмах своих пощедрее. Сколько я завидую вам теперь, мудрецы Матвеевские,[5] вы дышите свободою, удовольствием и щастием. А я, узник в самом обширнейшем городе и пустынник среди величайшего многолюдства, ни ступить, ни дохнуть, ни смотреть не могу свободно. Здесь совершенная осень. Льются проливные дожди, дует самый холодный и сильный ветер, и небо покрыто таким же густым мраком как туманом».[6] В январе 1811 г. Милонов переходит на службу в Департамент министерства юстиции, под начало к И. И. Дмитриеву, и довольно быстро продвигается по службе: в августе 1811 г. он становится коллежским секретарем, в октябре 1812 — титулярным советником.[7] В 1809—1811 гг. Милонов сближается со многими литераторами: А. П. Бенитцким, П. А. Никольским, А. Е. Измайловым, А. Ф. Воейковым, Н. И. Гнедичем, К. Н. Батюшковым; завязывается переписка с П. А. Вяземским; очевидно, в это же время Милонов знакомится и с П. С. Политковским. Творческая активность поэта в эти годы особенно велика. Он обращается к самым разным жанрам, но наибольшую известность получают его элегии и сатиры. Звание сатирика навсегда закрепляется за Милоновым.

Литературная позиция Милонова была своеобразной. Еще в 1811 г. П. А. Вяземский и К. Н. Батюшков видели в нем противника «славянороссов».[8] Однако после сатиры Милонова «К моему рассудку», датируемой обычно 1812 г., уже не могло быть сомнений, что поэт направляет свое перо не только против сторонников А. С. Шишкова, но и против их недругов, таких как Д. В. Дашков и В. Л. Пушкин. Участвуя в различных литературных объединениях, в том числе и в Беседе любителей русского слова, Милонов сохранял скептическое отношение к каждому из них. Особенно показательно в этом плане его поведение в Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств. Милонов был принят в действительные члены общества 26 ноября 1810 г. по предложению А. Е. Измайлова и П. А. Никольского[9] и, как показывают протоколы заседаний общества, до августа 1812 г. активно участвовал в его деятельности. Однако и здесь он не удержался от вызывающих демаршей. В протоколе заседания от 11 июля 1812 г. значится: «Г. Милонов читал русскую балладу под названием „Светла-

на“».[10] 16 августа, уже после того как поэт вышел из общества, в протоколе было отмечено: «<. . .> и сверх того читана им (Милоновым, — *А. Т.*) в обществе под его именем „Светлана, русская баллада“, которая, как сам он после объявил, сочинена г. Жуковским».[11] 25 июля Милонов предложил в почетные члены кн. П. Г. Гагарина, кандидатура которого была отклонена обществом на следующем заседании.[12] Тогда Милонов подал просьбу об исключении его из общества: «Я принужден нахожусь отречься от сего почтенного сословия, которого я имел честь быть членом и находясь в котором старался всеми силами содействовать полезным его трудам и намерению. Может быть, собственные мои обстоятельства потерпели бы еще некоторое время того, чтобы сложить с себя звание члена Общества, но видя предложения мои ко благу его отклоняющиеся совершенно или отверженными, остаюсь в необходимости предать его собственному его ходу».[13] Впрочем, в марте 1813 г. Милонов вновь вступает в общество.

В мае 1813 г. Милонов переведен на службу в Москву. Однако уже 24 марта 1814 г. А. Е. Измайлов сообщал Н. Ф. Грамматину: «На сих днях возвратился сюда из Москвы общий наш приятель М. В. Милонов. Он нисколько не переменился, кроме только того, что вместо серебряных очков носит золотые. В Москве было ему раздолье».[14] О дальнейших событиях становится известно из письма А. Е. Измайлова к Н. Ф. Грамматину от 29 октября 1814 г.: «Скажите, куда от вас уехал Милонов? Его еще здесь по сю пору нет. Он оставил Петербург почти incognito. Одному сказал, будто едет в Москву; другого уверил, будто посылают его в Сибирь: третьему также сплел какую-то ложь. Вдруг получаю я письмо от Остолопова из Вологды, что наш М. В. там. А после того узнаю от вас, что он был и в Костроме. Где же теперь? — Никто не знает! От путешествия своего много он здесь потерял, да едва ли не лишится и места».[15] В июле 1815 г. Милонов увольняется со службы.[16] О его жизни до середины 1818 г. почти ничего не известно. В августе 1816 г. он находится в Москве:[17] 21 сентября того же года А. Е. Измайлов сообщал Н. Ф. Грамматину: «Милонов недавно отсюда уехал к отцу. Перед отъездом он было немножко поостепенился. Дай-то бог, чтобы он обратился на истинный путь!»[18] В феврале 1817 г. Милонов гостит у родственников во Владимирской губернии;[19] в послании к Н. Р. Политковскому он описывает как очевидец события московской жизни, относящиеся к октябрю 1817 г., марту, маю и июню 1818-го.[20]

В ноябре 1818—феврале 1819 г. вернувшийся в Петербург Милонов пытается устроиться на службу в Департамент духовных дел иностранных исповеданий, под начало к А. И. Тургеневу. К этому времени, очевидно, относятся его записки к Н. И. Гнедичу:

«Крайне жалею, почтеннейший Николай Иванович, что не застал вас. Оставляю вам стихи мои и повторяю всеубедительнейшую просьбу похлопотать, буде можно, о пристроении меня к какой-нибудь должности. Я не переживу этого ожидания. Преданнейший и искреннейший слуга

М. Милонов».[21]

«Почтеннейший Николай Иванович!

Меня ужасно поразило сегодняшнее свидание с А. И. Тургеневым; он разорвал представление мое об определении в службу по самому невыгодному отзыву, который вы обо мне сделали, тогда как я с неделю или дней с десять (девять (?)) страдаю эпилепсическими припадками. Вы должны мне простить нескромность мою в этом отзыве <?> хотя из того, что сердцу моему, открываясь перед вами, весьма тяжело навсегда расстаться с вашим. Ваш усерднейший почитатель и усерднейший слуга

Четверг М. Милонов.

La faim mit au tombeau Malfilâtre ignoré!» * [22]

По-видимому, Милонов прослужил в Департаменте духовных дел около полугода, — 5 августа 1819 г. А. И. Тургенев сообщал П. А. Вяземскому о том, что вынужден был «выключить» его из службы.[24] С 28 октября 1819 г. до дня смерти Милонов числился чиновником особых поручений при Провиантском департаменте.[25]

Милонов известен не только своими опубликованными произведениями. Значительно более широкой популярностью среди современников пользовался он как автор стихов, не предназначенных для печати, и как герой анекдотов о проделках и импровизациях пьяницы-стихотворца.

* Голод вогнал в могилу безвестного Мальфилатра (*франц.*).[23]

С такого рода похождениями и связана публикуемая далее сатирическая переписка Милонова с П. С. Политковским.

П. С. Политковский (1783—17 V 1830), знакомый Милонова по Вольному обществу любителей словесности, наук и художеств, был, конечно, значительно меньшей литературной величиной.[26] Он также занимался стихотворством; образцы «домашней» поэтической переписки его с Милоновым составили так называемую «Зеленую книгу».[27] До наших дней дошел дневник Ф. С. Политковского, брата Патрикия Симоновича, за 1824—1828 гг., позволяющий воссоздать атмосферу, в которой жили авторы «Зеленой книги». Так, например, 5 апреля 1828 г. Ф. С. Политковский записывает: «<. . .> вечером ходил <. . .> к брату Патрикию Симоновичу, которого застал в болезненном состоянии, — нельзя было не сострадать, видя умного и доброго человека, обуреваемого подлейшею страстию».[28] Из записи от 30 апреля того же года: «Крайне оскорбился, узнавши о новом запое бр<ата> П. С. — Я навестил его, и слух о сем оправдался. — Положение, в котором застал больного, потрясло мою душу; ибо видел человека на краю пропасти, которому никто не в силах помочь<. . .>»[29]

Новонайденное послание П. С. Политковского к Милонову — это барковского толка сатира о пьянстве. Оно не представляло бы большого интереса, если бы не вызвало ответного послания Милонова, замечательного и в определенном отношении уникального произведения.

Первые четыре стиха милоновского послания, по-существу, являются самостоятельной эпиграммой. Характерно, что они обрели собственное бытие в одном из анекдотов о поэте: «В молодости был у него (у Милонова, — *А. Т.*) один приятель, который также любил пописывать стишки <. . .> Впоследствии жизненные пути их резко разошлись. Милонов, сохраняя честность, опустился вследствие несчастного пристрастия к вину; приятель же его, напротив, пошел в гору, пролагая себе дорогу не вполне похвальными средствами <. . .> Однажды Милонов шел с одним из своих знакомых и увидел, что бывший приятель его перебегает, чтоб не встретиться с ним, на другую сторону улицы. Раздосадованный Милонов и сам перешел на ту же сторону <. . .> „Правда! я только поэт, — сказал ему Милонов, — а не такая важная птица, как ты теперь; но все же мы были приятели; от поклона и пары слов со знакомым важности твоей не будет изъяну“. На это бывший его приятель имел неосторожность и неделикатность сказать: „Какой ты поэт, когда шляешься по кабакам, и кто после этого станет с тобою знаться!“ На это раздраженный Милонов тут же отвечал ему следующею импровизацией:

По скорбному челу и по башке дурацкой
Отныне различать с тобой нас будет свет.
Я даже в кабаке останусь поэт;
А ты в знати своей один рифмач кабацкий!»[30]

И в эпиграмме, и в анекдоте, который вырос на ее основе, утверждается нравственное превосходство поэта над рифмачом, променявшим независимость и честность на высокое положение в обществе. От каламбурной дуэли, с которой начинается послание, Милонов все более поднимается к диалогу на высоком этическом уровне. Он выходит при этом к центральной теме своего творчества — к проблеме дружбы и человеческих связей. Отправляясь от грубого, натуралистического бурлеска дилетантской сатиры Политковского, Милонов с парадоксальным остроумием преображает ситуации, которые предлагает ему Политковский, обращая их против своего оппонента. Сравним, например, описания одного и того же случая у двух авторов. У Политковского:

Когда жестоки Алгвазилы,
Прияв тебя на рамена,
Во тьму кромешну посадили, —
Ужель управа не страшна?

У Милонова сатира теряет свою прагматичность; частный эпизод становится поводом для обобщения:

И во сто раз того презренней Алгвазила,
Который возлагал меня на рамена:
Рука его в тот час для ближнего служила,
Твоя же падшего разить сотворена.

Отличие поэта от «рифмача» предстает здесь с поразительной наглядностью. Слова торжественного лексикона (Алгвазил, рамена), которые у Политковского воспринимаются как травестийные вкрапления, в послании Милонова попадают в окружение высокой поэтической лексики. Создается единство стиля. Этот высокий стиль, конечно, несет в себе пародийную окраску. Милонов выдерживает интонацию ирои-комической поэмы, где комиче-

ский эффект создается контрастом между «высоким» стилевым оформлением и «низким» содержанием. Однако к концу послания пародийное начало исчезает; взятая отдельно концовка не позволяет даже предположить, что она принадлежит бурлескному посланию. Травестированная бурлескная поэма поднялась на высоты «серьезной» поэзии. В ней звучит голос Милонова-сатирика и Милонова-элегика.

Вместе со вторым полушуточным посланием публикуемый текст дает очень любопытный в художественном отношении образец «домашней» поэзии 1810-х годов.[31]

П. С. Политковский

## ПОСЛАНИЕ К М. Б. МИЛОНОВУ

Доколь, Милонов, заблуждаться,
Доколь тебе в беспутстве жить,
От дому до дому шататься,
Чтоб только где найтить попить?

Доколе вензеля ногами
По стогнам будеши писать
И непотребными устами
Ты Саваофа порицать?

Доколь надеждою фальшивой
На деньги будешь льстить себя,
За зло чтить гнев отца правдивый,
По вся дни сам себя губя?

Доколе утренню тошноту
Ты будешь в полдень забывать
И к пьянству страшную охоту
Доколе будеши питать?

Доколе хвастать не престанешь
И сеять лжи между людей?
Брегись, да в цвете не увянешь, —
Се глас к тебе твоих друзей.

Престань, несносное творенье,
Хмельные дрожжи изрыгать
И вдоль по облакам паренье
В восторге буйном простирать.

Ужель нет способа другого
Златое время проводить,
Как только пить да спать и снова,
Проснувшись, пьянство заводить?

Еще ль тебя не научила
С полицией постыдна связь,
Когда свое ты пухло рыло
Ударил с дрожек прямо в грязь?

Когда жестоки Алгвазилы,
Прияв тебя на рамена,
Во тьму кромешну посадили, —
Ужель управа не страшна?

Ужель еще сии уроки
Тебя исправить не могли?
Ах, нет, и вящшие пороки
В тебе впоследствии нашли.

Там ты с извозчиком во брани,
Желая сквазника задать;
Здесь, колбасу прияв во длани,
Ты начинаешь с ней плясать.

Там с лестницы крутой скатился
На землю ночью кубарем,
Там с немцами в бою сразился
И долго охал животом.

Там знать ты кормишь оплеухой,
Держа шампанского покал.
О, враль! ты напился сивухой,
А плюхи сам лишь получал.

Нет, нынешний народ хитреет;
Хоть ты твердишь, что все глупцы,
Но право, всякой разумеет,
Что устерсы, что огурцы!

М. В. Милонов

## ОТВЕТНОЕ ПОСЛАНИЕ К П. С. ПОЛИТКОВСКОМУ

По скорбному челу и по башке дурацкой
Отныне различать нас будет этот свет:
И даже в кабаке останусь я поэт,
А ты, в знати своей, один рифмач кабацкой!
Личиной дружество прикрывши пасквиль свой,
Ты слабости во мне ругаешь, как в злодее;
Но пьянство хоть всего мне сделалось гнуснее,
То это потому, что пьянствовал с тобой!
К уничижению когда плачевной доли,
Не дух утративши, но только перевес,
Привел безжалостный я взор к себе Горголи,[32]
Несчастливо упав со зыблемых колес,
И тут рука судьбы мой череп поддержала,

Одеяв случай сей ночною темнотой;
Управа с скромности от света умолчала,
Чтоб ты ужасней был полиции самой.
И во сто раз того презренней Алгвазила,
Который возлагал меня на рамена:
Рука его в тот час для ближнего служила,
Твоя же падшего разить сотворена.
Быв преступленья чужд и даже чужд развратa,
Кляну поносные мои протекши дни;
Ах, более, чем ты, ужасны мне они;
Я в буйстве обнимал не раз тебя как брата,
Тебе ль меня, тебе ль в пороках упрекать?
Быть может, на краю ужасна погребенья,
Ответствуй мне теперь, коль можешь содрогать,
Почто уничижил ты чувство сожаленья?
Не долго я тебя сим чувством тяготил,
Лья слезы и кляня мою судьбину люту;
Чем только огорчу последнюю минуту,
То это чувством тем, что я тебя любил.
Но друга некогда и взор твой сыщет дикий,
Судьбой остановлен коль станешь угасать,
Как я днесь средь могил готовый умирать,
Воспомнив прежнее, зову к тебе, Патрикий.
И в сей ужасной миг, поверь же в этом мне,
С мучительной тоской ты будешь не напрасно
Завидовать стократ усопших тишине
И с вздохом вспоминать, сколь дружество ужасно.

*

Протекши мыслию грядущи времяна,[33]
В которых скрыто все, как в море глубина,
Со скорбью вопросил себя в уединеньи:
Не лучше ль жизнь вести сколь можно в наслажденьи,
Без горя ближнему и без вреда себе,
Чем ждать в унынии и тягостной борьбе
Всех нравственных идей, — минуты сокровенной,
В которую, простясь с землей благословенной,
Отшельничей стопой пойдем на новый свет,
Где нет ни горести, ни злобы, ни сует,
Куда, однако же, не всяк идет по воле,
Куда не хочется и в тяжкой бывши доле?
Сойдемся ли мы там, еще не решено;
Жилищ не много в нем для нас осуждено.
Я в рай не попаду. — Но если бы судьба
И вздумала спасти от адских рук раба,
Увижу ли друзей толико мне любезных?
Увижу ль Ш.....[34] в селениях небесных?
Пускай увидимся — иль в аде, или там,
Иль на распутии, ведущем к сим местам;
Но кто нам принесет ту семгу превосходну,
В четырнадцать вершков, изящну, благородну,
Которая на зов для дружеска стола
От Белых вод к Неве сухим путем пришла?
Кто грешневых блинков пушистых приготовит
И рыбы для ухи из Невских струй наловит?
Котлеты со тельца с горохом съединит
И вкусным сырником трапезу заключит?
Какой бестрепетной возьмет туда мадеру,
Чтоб силы подкрепить иль подчивать мегеру?
Какой отважнейший с бутылками в руках
Потащится на суд пред Вечным в небесах?
Кто водки принесет, иль пива, или квасу
И пуншем разведет желудочную массу?
Итак, любезнейший, доколе врозь пойдем;
Прийди и поедим, да кое-чем запьем;
Хоть в брашнах сих и нет изящества прямого,
Но да приложатся приязнию Больного.

*

[1] В 1849 г. книга была переиздана А. Ф. Смирдиным со значительными цензурными купюрами. Сочинения М. В. Милонова, изданные при его жизни, но не вошедшие в книгу, указаны М. Н. Лонгиновым (Русский архив, 1864, № 3, стлб. 334—344). От внимания библиографов ускользнули два стихотворения Милонова, затерянные в изданиях 1810-х годов: *М. Милонов*. На разлуку с друзьями. (Воспитанникам Благородного университетского пансиона). — В удовольствие и пользу, кн. 1. М., 1810, с. 267—269; *Милонов*. На смерть Алек. Ф. Раевского. — Украинский вестник, 1819, ч. 16, кн. 12, с. 358—359. Найденные уже в советское время тексты Милонова см.: Литературные портфели. Пб., 1923; Карамзин и поэты его времени. «Сов. писатель», 1936; Поэты-сатирики конца XVIII—

начала XIX в. Л., 1959; Поэты начала XIX века. Л., 1961; Поэты 1790—1810-х годов. Л., 1971.

[2] Наиболее полно биография Милонова изложена Б. Т. Удодовым (см.: Очерки литературной жизни Воронежского края. XIX—начало XX в. Воронеж, 1970, с. 55—73), а также А. Максимовичем, Г. В. Ермаковой-Битнер и Ю. М. Лотманом в изданиях, указанных в прим. 1.

[3] Формулярный список М. В. Милонова. Копия (ГПБ, ф. 833 (В. А. Цеэ), ед. хр. 473).

[4] Бóльшая часть писем опубликована (не точно и с пропусками) В. А. Борисовым в «Библиографических записках» (1859, т. 2, № 10, стлб. 289—303).

[5] Матвеевское — имение Грамматиных под Костромой.

[6] ГБЛ, ф. 398 (Н. Ф. Грамматина), к. 1, ед. хр. 30, л. 6 (в публикацию В. А. Борисова этот текст не вошел).

[7] ГПБ, ф. 833 (В. А. Цеэ), ед. хр. 473.

[8] См.: Сочинения К. Н. Батюшкова, т. 3. СПб., 1886, с. 153, 171; *П. А. Вяземский.* Полн. собр. соч., т. 3. СПб., 1880, с. 19.

[9] Отдел редких книг и рукописей Научной библиотеки им. А. М. Горького в ЛГУ им. А. А. Жданова, Архив Вольного общества любителей словесности, наук и художеств, ед. хр. 204, л. 47.

[10] Там же, л. 202.

[11] Там же, л. 212 об.

[12] Там же, лл. 207, 208 об.

[13] Там же, л. 210—210 об.

[14] ИРЛИ, Р. III, оп. 1, № 1154, л. 3.

[15] Там же, л. 9.

[16] ГПБ, ф. 833 (В. А. Цеэ), ед. хр. 475.

[17] См.: Сын отечества, 1816, ч. 32, № 36, с. 149—150.

[18] ИРЛИ, Р. III, оп. 1, № 1154, л. 13.

[19] См.: Литературные портфели, с. 26—28.

[20] См. комментарий Г. В. Ермаковой-Битнер в книге «Поэты-сатирики конца XVIII—начала XIX в.» (с. 720—721).

[21] ИРЛИ, 129.1.М.

[22] Там же, ф. 93, оп. 4, № 15, собрание П. Я. Дашкова.

[23] Милонов процитировал строку из сатиры Н. Ж. Л. Жильбера «Восемнадцатый век» (Euvres de Gilbert, t. I. Paris, MDCCCVI, p. 48). Жак Шарль Луи де Кленшан де Мальфилатр (1732—1767) — французский поэт. Источник этой цитаты любезно указал мне В. Э. Вацуро. Пользуюсь случаем выразить ему искреннюю признательность за это и ряд других ценных замечаний, учтенных мною при подготовке настоящей публикации.

[24] Остафьевский архив князей Вяземских. I. СПб., 1899, с. 281.

[25] ГПБ, ф. 833 (В. А. Цеэ), ед. хр. 475.

[26] Литература о П. С. Политковском ограничивается статьей в «Русском биографическом словаре» (том Плавильщиков — Примо. СПб., 1905, с. 367). Год рождения Политковского устанавливается на основании его формулярного списка (ЦГИА, ф. 1349, оп. 4, 1813 г., д. 47, л. 80), дата смерти — по надгробной надписи, воспроизведенной в «Петербургском некрополе» (т. III. СПб., 1912, с. 450). Окончив Московский университет, Политковский в 1804 г. поступил в Коллегию иностранных дел. С июня 1805 по декабрь 1806 г. он находился в Китае при духовной миссии, «откуда за болезнию возвращен и уволен от той коллегии» (ЦГИА, ф. 1349, оп. 4, 1813 г., д. 47, л. 81). В мае 1807 г. Политковский поступает в Департамент министерства финансов, а в апреле 1813 г. с чином титулярного советника переходит в Департамент разных податей и сборов (там же, л. 82). В 1824—1828 гг. он служит надзирателем питейного сбора при Шлиссельбургском уездном суде (Русский биографический словарь, том Плавильщиков — Примо, с. 367); в марте 1828 г. возвращается в Петербург (ГБЛ, ф. 218, ед. хр. 367, л. 106 об.).

[27] См.: Поэты 1790—1810-х годов, с. 32, 541—542.

[28] ГБЛ, ф. 218, ед. хр. 367, л. 110.

[29] Там же, л. 115 об.

[30] Древняя и новая Россия, 1879, т. I, № 2, с. 154.

[31] Стихотворения внесены рукой переписчика в сборник из собрания И. В. Помяловского (бумага 1817 г.). Сборник поступил в Публичную библиотеку в составе коллекции И. В. Помяловского и был описан Д. И. Абрамовичем (*Д. И. Абрамович.* Каталог собрания рукописей проф. И. В. Помяловского, ныне принадлежащих императорской Публичной библиотеке. (Приложение к «Отчету императорской Публичной библиотеки за 1907 год»). СПб., 1914, с. 71); впоследствии передан в ИРЛИ (Пушкинский дом) и ныне хранится в фонде А. С. Пушкина (ИРЛИ, ф. 244, оп. 8, № 98, лл. 31—32 об.). Публикуемые стихотворения, по всей вероятности, относятся к последнему периоду жизни Милонова в Петербурге и на этом основании могут быть ориентировочно датированы периодом с июля 1818 по октябрь 1821 г.

[32] И. С. Горголи (1770—1862) с 1811 по 1821 г. был обер-полицмейстером Петербурга.

[33] В пересказе Д. И. Завалишина известен анекдот о том, как появилось это стихотворение: «Однажды, после роскошного обеда, на который был приглашен и Милонов, начали рассуждать о том, что будущая жизнь представляется для многих малозаманчивою, потому что чувственному человеку трудно себе представить, какие наслаждения могут там быть лучше тех, какими располагает на земле человек, обладающий достаточными средствами. Милонов тотчас же выразил все слышанное им в длинной импровизации, в которой, говоря между прочим по поводу поданной за столом, привезенной из Архангельска семги, он выразился так:

И кто же нам подаст ту семгу превосходну!
В четырнадцать вершков, изящну, благородну,
Которая теперь для дружеска стола
От Белых вод к Неве сухим путем пришла!»

(Древняя и новая Россия, 1879, т. I, № 12, с. 154)

[34] Вероятно, имеется в виду П. А. Шамшев, к которому обращено одно из посланий Милонова (Сын отечества, 1818, ч. 48, № 33, с. 30—31).

# ПИСЬМА Е. И. ЕЛАГИНОЙ К И. С. АКСАКОВУ

*З. И. Власова*

Фамилия Елагиных хорошо известна в истории русской литературы. В 1820-х—начале 1830-х годов салон Елагиных в Москве был средоточием литературной жизни, а хозяйка его Авдотья Петровна Елагина, по первому мужу Киреевская, большой друг и племянница В. А. Жуковского, была дружна со многими писателями, поэтами, профессорами Московского университета, деятелями русской науки и культуры. Богатый архив семьи Елагиных в трех ее поколениях до настоящего времени служит источником для историко-литературных исследований,[1] а обширная, насыщенная откликами на события общественной и литературной жизни эпохи переписка членов семьи друг с другом, родственниками и друзьями неоднократно служила материалом для ценных публикаций в конце XIX—начале XX в.[2]

Однако в полной мере семейный архив Елагиных все еще не изучен и хранит немало нужных для науки сведений. Так, и переписка Е. И. Елагиной с И. С. Аксаковым осталась за пределами внимания исследователей.[3]

Екатерина Ивановна Елагина, рожденная Мойер (1820—1886), приходилась А. П. Елагиной троюродной племянницей. О ней нет сколько-нибудь значительных сведений в литературе, кроме отрывочных упоминаний, поэтому необходимо остановиться на основных фактах ее биографии.

Дочь известной Марии Андреевны Мойер, рожденной Протасовой, двоюродной сестры А. П. Елагиной, и Ивана Филипповича Мойера, заведовавшего хирургической клиникой в Дерптском университете, Екатерина Ивановна родилась в Дерпте и воспитывалась бабушкой Екатериной Афанасьевной Протасовой. Мать Е. Мойер Мария Андреевна была воспитанницей В. А. Жуковского, его первой и глубокой любовью, оставившей неизгладимый след в его жизни и поэзии. Она умерла рано, когда девочке не было и трех лет, поэтому Жуковский с большим вниманием относился к маленькой Катеньке. Когда ей шел седьмой год, ее тетка А. А. Воейкова писала ему: «Ты удивишься, как Катенька велика. Она не будет так красива, как моя сестра, но у нее будет привлекательность ее характера <...>»[4] Сам Жуковский находил, что Катенька «прелестна, как ангел, и похожа свойствами на свою мать».[5]

Детство и юность Екатерина Ивановна провела в окружении друзей и любимых учеников отца, среди которых были знаменитый впоследствии хирург Н. И. Пирогов, а также известные позднее врачи Ф. И. Иноземцев и К. К. Зейдлиц, близкий друг В. А. Жуковского. В клинике Мойера учился и будущий врач, писатель и лексиколог В. И. Даль. С ним Екатерину Ивановну связывала в детские годы большая дружба. Позже, когда в Дерпт переехала мать Даля с его младшим братом Павлом, она начала давать Катеньке уроки немецкого языка. Во время русско-турецкой войны 1828—1829 гг. Даля досрочно аттестовали и в качестве военного врача отправили «на театр военных действий». Катенька Мойер писала «Далюшке» подробные письма, сообщая о домашних новостях. «Как грустно, милый друг, знать тебя больным и окруженным больными, — пишет она Далю, — даже и страшно. Я только тогда буду покойна, когда тебя увижу».[6] В одном из писем Катенька сообщала: «Я зачала учиться русской грамматике и правописанию у доброго Пирогова, который меня с большим прилежанием учит, и не поверишь, а я уже много понимаю». И позднее в письмах Екатерина Ивановна называла Даля, тогда уже известного писателя с псевдонимом «казак Луганский», «милый, первый друг мой Даль».[7] Когда она гостила с бабушкой в с. Петрищево у Елагиных, Даль навестил их и подарил свои сочинения с надписью «Девице Катерине» — так он шутя называл Е. Мойер в детстве. «Надпись эта, — писала ему потом Екатерина Ивановна, — напомнила мне так много веселых вечеров, когда я на диване засыпала под Ваши сказки».[8] В 1832 г. вышел в свет первый сборник сказок Даля; он послал его в Дерпт в по-

дарок Катеньке Мойер и одну сказку специально посвятил ей.[9] В ответ она писала: «Не умею засвидетельствовать нижайшей моей благодарности за посвящение мне одной из твоих сказок и за присылку мне оной вместе с прочими. Бабушка давала их читать многим, они всем очень понравились, особливо мне; одного только мне жаль, что в собрании сих твоих сказок нет сказки о Силе Горыныче или „Солдат ни в аду, ни в раю". Она после сказки о Рогволоде и Могучане царевичах та, которая мне больше всех понравилась».[10] Эти, на первый взгляд незначительные детали приоткрывают нам, как формировался Даль-сказочник: он умел и любил рассказывать свои сказки, прежде чем стал печатать их.

Е. И. Мойер была, можно сказать, взлелеяна в лоне русской литературы 1820—1830-х годов. Н. М. Языков в годы его пребывания в Дерптском университете был своим человеком в семье Мойеров; он посвятил девочке два стихотворения, оба они озаглавлены «Катеньке Мойер» («Как очаровывает взоры» и «Благословенны те мгновенья»).

В 1837 г. Е. А. Протасова с внучкой и зятем переехали на постоянное жительство в с. Бунино, купленное И. Ф. Мойером по рекомендации родных его покойной жены и расположенное недалеко от имения Елагиных. В Бунине часто гостили дочери А. А. Воейковой, скончавшейся в 1829 г. от туберкулеза. Все вместе девушки бывали у Елагиных, летом — в деревне, зимой — в Москве, где всегда вокруг Авдотьи Петровны и ее сыновей было много талантливой молодежи.

Салон Елагиных, названный Н. М. Языковым «республикой у Красных ворот», возник в 1820-е годы, когда дети Авдотьи Петровны от первого брака известные братья Киреевские Иван и Петр Васильевичи и сестра их Мария приехали учиться в Москву. Интересная собеседница, одна из «замечательных женщин своего времени», по свидетельству таких младших ее современников, как К. Д. Кавелин и П. И. Бартенев, А. П. Елагина умела привлекать значительных людей, создавать непринужденную обстановку для бесед и дружеских споров. Ее салон стал явлением в общественной и литературной жизни.

У Елагиных бывали А. И. Тургенев, А. С. Пушкин, П. А. Вяземский, С. А. Соболевский, В. П. Титов, М. А. Максимович, К. К. Яниш и профессора Московского университета: Т. Н. Грановский, М. П. Погодин, С. П. Шевырев, подолгу жил Н. М. Языков в 1828 и 1829 гг. со своим племянником, талантливым юношей Д. А. Валуевым. Здесь возник и осуществился замысел издавать «Синбирский сборник», который прекратился со смертью Д. А. Валуева при подготовке второго тома. Здесь обсуждалась возможность издания журнала «Европеец», редактором которого стал И. В. Киреевский и который был запрещен после выхода первого номера.

В конце 1830-х годов подросли дети А. П. Елагиной от второго брака: сыновья Василий, Николай, Андрей и дочь Елизавета. Сыновья начали учиться в Московском университете, возникли новые дружеские связи. «Молодых Елагиных нет в списке выдающихся деятелей русской культуры, — пишет М. И. Гиллельсон. — Но они не принадлежали к серой посредственности, ко всем тем, чья жизнь от колыбели до могилы была предначертана табелью о рангах».[11]

В конце 1830-х—начале 1840-х годов у Елагиных появляются молодой А. И. Герцен с женой, Н. П. Огарев, Н. Х. Кетчер, Бакунины, Аксаковы, К. Д. Кавелин, А. С. Хомяков, Ю. Ф. Самарин, Д. Н. Свербеев, П. И. Бартенев, художник Э. А. Дмитриев-Мамонов, здесь читает свои статьи А. Ф. Гильфердинг. В салоне Елагиных возникают первые, еще дружеские споры будущих западников и славянофилов, читаются в списках еще не опубликованные стихи Лермонтова.

Е. И. Мойер — частая гостья в доме Елагиных. В 1841 г. Т. Н. Грановский сообщал в одном из писем: «Пред масленицею приехали родственницы Елагиной: В<оейко>вы и кузина их М<ойер>. Я обрадовался возможности развлечения и ухватился за эту возможность. Ездил к Елагиной почти ежедневно и провожал этих дам в Собрание и т. д., куда они, туда и я. При их уме и образованности мне, разумеется, было нескучно».[12] А. С. Хомяков, гостивший в имении Елагиных, писал Н. М. Языкову: «Здесь были на днях Катенька Мойер и Воейковы. Необыкновенно милые девушки, весело на них смотреть».[13]

В 1846 г. Е. И. Мойер вышла замуж за старшего Елагина — Василия Алексеевича (1818—1879). В общих историко-литературных трудах его имя изредка

упоминают в числе представителей старшего поколения славянофилов, однако оно не встречается ни в одном из биографических словарей, поэтому здесь приводятся краткие сведения о нем из очерка, написанного Е. И. Елагиной после смерти мужа. Очерк был послан К. Д. Кавелину для редактирования и остался в архиве последнего.[14]

В. А. Елагин отличался независимостью литературных взглядов и оценок, его литературные вкусы формировались под влиянием И. В. Киреевского. В молодости он подавал большие надежды. «Нервный и восторженный» в детстве, В. А. Елагин начал с десяти лет писать неплохие стихи, издавать рукописный журнал «Полунощная дичь», с успехом участвовал в домашних спектаклях, обнаруживая многостороннюю одаренность. И. В. Киреевский предсказывал ему литературную известность, но его ожидания сбылись далеко не полностью. Сильное нравственное влияние оказывал на старшего Елагина другой сводный брат — П. В. Киреевский, на которого он был похож мягкостью и благородством характера. В 1841 г. В. А. Елагин окончил юридический факультет Московского университета кандидатом прав, затем два года провел за границей, посещая лекции в Берлинском и Пражском университетах с намерением получить потом кафедру в Москве. В 1844 г., вернувшись в Россию, он сдал магистерские экзамены, но диссертацию так и не написал, а женившись, поселился в Бунине, где занимался историей и писанием статей для различных периодических изданий. Он подружился с И. С. Аксаковым на почве общих интересов (Аксаков окончил Петербургское училище правоведения) и позднее участвовал во всех его изданиях, начиная с «Русской беседы» и кончая газетой «Русь». И. С. Аксаков любил советоваться с В. А. Елагиным по всем волнующим его вопросам и издательским делам, но нередко критиковал за медлительность в работе, объяснявшуюся повышенной требовательностью к себе.

Долгие годы жизни в захолустье не превратили Е. И. Елагину в помещицу средней руки с ограниченными интересами. Она подружилась с П. В. Киреевским, оценила незаурядность его натуры и, сколько могла, помогала ему в подготовке к изданию народных песен. Многие копии песен и духовных стихов сделаны ее

*Е. И. Мойер-Елагина. Рис. К. Горбунова. ГБЛ.*

рукой. Всю жизнь она вела обширную переписку с В. А. Жуковским, А. С. Хомяковым, П. А. Бартеневым, Аксаковыми и др., аккуратно вела дневник, живо интересовалась литературой и общественными вопросами века, сама воспитывала детей и лечила крестьян.

С горячим сочувствием отнеслась Екатерина Ивановна к проекту освобождения крепостных, страстно ждала крестьянской реформы как обновления и изменения ее собственной жизни и была горько разочарована. Ее письма правдиво рисуют обстановку в предреформенной и пореформенной деревне, отношения помещиков и крестьян на конкретных примерах их уезда и в то же время показывают известную и неизбежную дворянскую ограниченность в оценке происходящего.

Переписка с И. С. Аксаковым охватывает огромный период в три десятилетия: со второй половины 1850-х годов до конца 1870-х. В Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР сохранилось 56 писем Е. И. Елагиной. Есть они и в других архиво-

хранилищах страны, имеющих фонд Аксаковых. Первые письма связаны с пребыванием И. С. Аксакова в ополчении в период севастопольских событий 1855 г. Дружина ополченцев, в которой был Аксаков, формировалась в Серпухове и в конце мая должна была выступать на юг. Провожать ополченца приехали его родные и друзья, в их числе и Елагины. После отъезда возникает переписка.

В письмах упоминается П. И. Якушкин (1822—1872) — известный собиратель устной народной поэзии, писатель-очеркист 1860-х годов и издатель народных песен. Он начал заниматься собиранием песен в студенческие годы при поддержке и под влиянием П. В. Киреевского и сделал самый значительный вклад в его собрание — около двух тысяч текстов, из них в печати известно приблизительно пятьсот. После смерти П. В. Киреевского он, по просьбе Елагиных, выполнявших волю покойного, был приглашен для подготовки к печати песенного собрания Киреевского. Его демократические взгляды и вкусы, а также принципы подготовки песен к изданию вызвали неудовольствие А. П. Елагиной, властно вмешивавшейся в судьбу песенного собрания, что привело к полному разрыву Якушкина с Елагиными.[15]

В литературе не приводилось никаких конкретных сведений о пребывании Якушкина у Елагиных и их взаимоотношениях. Письма Е. И. Елагиной в какой-то мере восполняют этот пробел. Они документально подтверждают и дружбу Якушкина с писателем М. А. Стаховичем, и участие последнего в подготовительной работе по изданию песен.

Важны и те абзацы писем, где говорится о болезни и смерти П. В. Киреевского, известного собирателя русских народных песен, историка и археографа, человека разносторонне образованного и отличавшегося высотой нравственных идеалов, большой чуткостью в отношениях с людьми и деятельной добротой. Известны оценки, данные ему А. И. Герценом: «Человек талантливый, восторженный и благородный», «Петр Васильевич головою выше всех славянофилов», «чудный человек, ей богу, такого врага больше хочется обнять от всей души, нежели с ним быть в оппозиции» и др.[16]

И. С. Тургенев, встречавшийся с П. В. Киреевским в 1853 г., писал С. Т. Аксакову: «На днях я был в Орле и оттуда ездил к П. В. Киреевскому — и провел у него часа три. Он человек хрустальной чистоты и прозрачности — его нельзя не полюбить». И в 1855 г. ему же: «На днях мы много говорили об вас с П. В. Киреевским, который приезжал ко мне из своей орловской деревни. Что за милый и чистый человек!» [17]

Для Елагиных П. В. Киреевский был нравственным мерилом. М. В. Бэер писала о нем: «П. В. Киреевский — человек совершенно кристальной нравственной чистоты, служивший совестью для всех Елагиных. Моя мать Е. И. Елагина рассказывала, что вся семья всегда спрашивала Петра Васильевича, хорошо или дурно они не только поступают, но и думают».[18]

П. В. Киреевский оказывал огромное нравственное влияние на окружающих. И. С. Аксаков так писал родителям об этом после смерти обоих братьев: «Нет больше Киреевских. В какие-нибудь четыре месяца выхватило обоих братьев с нашей дороги, двух спутников наших. П<етр> Вас<ильевич> был чудной души человек, кроткого, честного и, как кристалл, чистого сердца, распространявший вокруг себя какое-то нравственное благоухание. Присутствие таких людей на земле очищает атмосферу; деятельность их не измеряется внешними делами, она невидимо разливается в воздухе, как аромат. Особенную привлекательность его характера составляло отсутствие всякой грубости, жесткости, резкой и оскорбительной самонадеянности».[19]

Ярко характеризовал П. В. Киреевского И. В. Павлов в письмах к своему другу А. Малышеву: «Ты знаешь, Андрюша, каково я чадушко? И что значит иметь на меня влияние? А на меня, мужа развитого и укоренившегося, Петр Васильевич имел страшное влияние! Нравственное обаяние этого человека было неописанно. Пятна не было на душе его. Несмотря на его великую ученость, он был непритворно скромен, как красная девка. Зла в живом человеке он решительно понимать не мог. Всякий дурак мог его надуть наглейшим образом. Ненависть в нем была только к принципам и к правительству. Несмотря на свой глубокий, можно сказать артистически тонкий ум, он был совершенное дитя. А что любви, что правды было в этом человеке!» [20]

Жизнь П. В. Киреевского сложилась, по существу, трагично. Он отдавал все

свое время и способности изучению русской истории, собиранию русских народных песен и подготовке их к изданию. Однако все его попытки издать песни разбивались о цензурные препятствия. В семье не все разделяли увлечение «нерайскими», по словам А. П. Елагиной, народными песнями, но к его занятиям относились с уважением, а его сестра М. В. Киреевская и Е. И. Елагина помогали в переписке песен для издания. Однако в дружной, заботливой и любящей семье Киреевский был душевно одинок. Семья была религиозной — он относился к религии сдержанно и более был склонен к атеизму. В семье преклонялись перед аристократизмом духа, Киреевский был скромен и демократичен по своим взглядам. Не имея личных средств на издание песен, он не обращался за денежной помощью к родным или друзьям. Киреевский высоко ценил Якушкина за глубокое знание народных песен, быта и языка, за преданность делу собирательства. Елагиных же, в особенности Авдотью Петровну, шокировали демократизм его образа мыслей и грубоватость манер.

Трагическое одиночество Киреевского ощутимо выступает сквозь религиозную экзальтацию тона некоторых писем Елагиной. Петр Васильевич не мог получить помощи от родных в составлении завещания, разговор о нем он начинал только в отсутствие Авдотьи Петровны (существенная деталь).[21] Незадолго до смерти, ночью, преодолевая страшную слабость, он сам написал вольные служившим ему крестьянам и дворовым.

Из 56 писем, сохранившихся в фонде Аксаковых в Пушкинском доме, здесь публикуются первые восемь, касающиеся болезни и смерти Киреевского, судьбы его собрания, перешедшего к В. А. Елагину как опекуну детей незадолго перед тем скончавшегося И. В. Киреевского, и о пребывании у Елагиных П. И. Якушкина, первого помощника Петра Васильевича в собирании песен, которому умирающий Киреевский завещал довести эту работу до конца.

## 1

21-го мая—1 июня 1855

Я пропустила целую неделю после возвращения нашего домой, дорогой наш Иван Сергеевич, и очень боюсь, что

*В. А. Елагин. Рис. Э. А. Дмитриева-Мамонова. ГБЛ.*

письмо мое уже не застанет вас в Серпухове, а придет туды, когда ваши мытарства уже начнутся. Будете ли вы без напоминаний помнить наш адрес? Есть ли у вас карта Орловской губернии, будете ли вы знать, где именно вы будете близко от нас? Напишите загодя, в каких именно деревнях вы будете, дабы мы знали, куды послать за вами лошадей, и чтобы нам быть дома в это время.

Мы доехали как нельзя больше благополучно, перед нами шла дождевая туча и прибивала везде пыль по дороге. Если бы мы не пошли провожать вас в цейгхауз, то вы были бы свидетелем большой deception,* надеюсь, что вы позволяете своим корреспондентам такие прегрешения — написать иногда французское слово, когда по-русски нет равнозначущего? Помните ли, мы встретили тарантас, и я еще спросила у вас, с юга ли он едет.

Знаете ли, что в этом тарантасе сидел Пирогов! Василий видел его и просил его подождать пять минут, пока я возвращусь с Алькой[22] и с сайкой, за которой мы пошли, но Пирогов, с которым я была просто дружна восемнадцать лет то-

* Точного перевода на русский язык нет; употребляется в значении: недоразумение, обман, обольщение, ошибка, заблуждение (*франц.*).

му назад, не мог подождать пяти минут, и я видела только пыль от его тарантаса.[23]

Это меня очень огорчило и на несколько времени испортило хорошее впечатление, сделанное Серпуховым. Видно, не всегда старые друзья лучше новых; вы и генералом будете, т. е. не превосходительством, а славным генералом, а все не отвернетесь от нас. Хотела было прибавить «не правда ли», но не прибавляю, потому что это само собой разумеется.

В Лапоткове познакомились мы с одним севастопольским героем — героем потому, что он с сентября месяца был в Сев‹астополе›, а в такой школе всякий сделается героем, — офицером Кузьминым; он был четыре раза опасно ранен, Пирогов трепанировал его и вырезал все кости из левой руки. Под Инкерманом был он ранен в руку прикладом пистолета, а правой убил кинжалом того, который его ранил. Этого дела был свидетелем Горчаков,[24] и оно было рассказано в реляции. Кузьмин — застрельщик в своем полку и хорошо стреляет из штуцера, вот почему, желая сохранить его, начальники перевели его в другой полк, который из Москвы через два месяца будет в Севастополе, он едет определяться туды, а из прежнего полка, в котором он служил, — Владимирском — осталось из шестисот человек — сто! Он рассказывал нам очень много любопытных подробностей, которых всех не напишешь.

На днях будет к нам выходец из Керчи, хороший наш приятель крымский, Ветлицкий, к которому хотела я во время оно дать вам рекомендательное письмо, если бы вы тогда поехали в Ялту, и которому теперь, может быть, дам рекомендательное письмо к вам. Он служил после того в Керчи и был вместе с другими чиновниками посажен на пароход; англичане преследовали их, они были принуждены пристать к берегу недалеко от Бердянска, в одних платьях выпущены, а пароход взорван на воздух с их и казенным имуществом. Теперь он едет в Петербург и по дороге заедет к нам. Здесь ужасная глушь, но далеко не затишье; тому, чтобы было затишье в какой бы то ни было русской деревне, давно мешает барщина и проклятое крепостное состояние, но в нынешнем году меньше, нежели когда-нибудь, возможно вздохнуть свободно деревенским чистым воздухом; каждая семья, без преувеличения, плачет еще об отданном рекруте или ратнике; если бы вы видели, сколько осиротелых детей! Это ужасно. К отцу моему[25] много ходит больных, и я перевожу ему их рассказы и его вопросы. Всякая история болезни начинается с того, что он или она испугался, когда отца или мужа или сына повезли ставить в ратники или рекруты, — сделалась лихорадка и проч. Песен нигде нет, все унылые, на всех лицах отпечаток одной и той же мысли. Мне совестно смотреть на них! А мы еще воображаем, что грустим об общем горе и несем общую тяготу! В России иметь детей, радоваться ими, заботиться об них, быть уверенным, что никто их не отнимет, быть замужем и знать, что не разлучат, — привиллегия. Ведь все это законные блага. Отчего же совестно перед другими женами и перед другими матерями, что наслаждаешься этими благами. Знаете ли, что говорят дворовые, чтобы успокоить бедных солдаток: «Да что ж барину-то делать! Ведь не идти же за вас!» И в самом деле, не примут одного за всех, да и вообще не примут. Но в этих словах ужасный укор. Мне совестно становится глядеть на бедных крестьянок. Как тяжело глядеть на горе, которого утешить нечем; кому это может быть полезно и за что такая казнь людям, не виноватым в нем?

Об отбитом штурме знаем мы только из газет да по переданному бестолковым соседом рассказу севастопольского почтмейстера, выехавшего 8-го из Сев‹астополя› на родину его Кромы. Но в этих пересказах нет ни смысла, ни толку. Пора на почту, потому спешу кончить, будьте здоровы и не забывайте нас, как говорит Алька, он всегда с большим удовольствием глядит на ваш портрет, всегда улыбнется и скажет: вон Аксаков! Как он дорóгой был умен и любезен, терпелив, как дай бог большому быть. С ним ездить просто никакого труда нет, он ни мало не надоедал и не капризничал. Помоги нам бог только не испортить такой нрав, а поправлять нечего, природа славная. Должно быть, он родился в какого-нибудь неизвестного прадеда, на моей памяти по крайней мере такого терпеливого и кроткого не было.

Василий[26] поручил мне вам поклониться и напомнить вам, что я пишу за двух, след‹овательно›, что он в долгу пред вами быть не может. Мне же писать к вам

очень весело и легко, почему я заключаю, что вы прочтете и сами также писать будете. Бог с вами. Да сохранит он вас таким, каков вы есть. Когда будете в Абрамцеве, поцалуйте за меня ваших сестер, у Ольги Семеновне цалую ручки,[27] батюшке вашему скажите мое почтение,[28] Константину Сергеевичу кланяюсь.[29]

21 мая—1 июня 1855 г. Бунино.

Преданная вам К. Елагина.

Извините, что оторвала криво, разобрать можно.

2

28 февраля[30] ‹1856›

Я давно уже не писала к вам, дорогой Иван Сергеевич, и давным-давно ничего не знаю о вас. Боюсь, что вы не пишете к нам оттого, что я написала к вам, что мне было совестно получить от вас такое длинное письмо, как ваше последнее, что вы этому поверили и хотите послушаться меня — уж слишком изредка отвечать на наши письмы. Послушайте, я не могу своими письмами быть вам в тягость, не хочу, чтобы вы думали, что обязаны из учтивости отвечать на каждое письмо, но вы должны знать, что получить от вас письмо для нас настоящий праздник. Теперь же ждем мы известий об вас со страхом и беспокойством, потому что и в Москве жалуются на то, что от вас давно нет писем. Здоровы ли вы? В Болховской дружине, говорят, много больных горячками. Сохрани вас бог и помилуй!

Мы очень тревожно провели последние две недели. Алешка был болен крупом и тридцать шесть часов был в большой опасности. Страшное это было время, но зато когда ему стало лучше, то счастие знать его вне опасности так велико, что кажется еще больше радости, чем в тот день, когда он родился. Великая милость божия, что он дал нам возможность так глубоко чувствовать радость при прошествии большого грозившего несчастия мимо нас. Иначе трудно бы было переносить беспокойство. Но увидев Альку выздоравливающим, забылись и бессонные ночи, и слезы, и горькие, больше на ропот похожие молитвы. В сердце осталась только одна беспредельная радость.

Мы еще не знаем, какое впечатление произвело на ополчение известие о мире. Здесь, увы, все ему радуются, все с недоверчивостью и досадой слушают ропот на то, что он бесславен.[31] До сих пор я еще не встретила человека, которому бы стыдно было подумать о позоре. Мужики, узнав, что есть надежда на прекращение кровопролития и наборов, все крестятся и говорят «слава богу». Дворянам, мне кажется, приятно, что прекратятся головоломные рассуждения о войне, об укреплениях, о числе войска и проч. и что можно будет спокойно оборотиться на другой бок и заснуть слаще прежнего. Вера Сергеевна[32] пишет ко мне, что вездемир произвел негодование. Не знаю, как в Москве, но здесь этого вовсе нет, и, признаюсь, думаю, что ваши видят народ и особливо Москву в розовом цвете. Обыкновенно не бывает такой большой разницы между населением Московской и Орловской губерний. По крайней мере чувства Москвы скоро переходят в сердца остальных жителей России.

Василий получил приглашение от Кошелева участвовать в Беседах;[33] вы, конечно, знаете, что запрещение снято, и всем разрешено писать. Дай бог, чтобы цензура также разрешала и пропускала. Вряд ли можно ожидать какого бы то ни было облегчения, кроме позволения курить в коридорах театра. В апреле ждут коронации, и милости, вероятно, будут заключаться в том, что выпустят из тюрем всех душегубцев и поджигателей. Вот вы увидите, что этим все и ограничится. Как горько и тяжело жить стало, право, уж лучше бы и не умирал Николай Павлович.[34] Вот уж год новому царствованию, а ничего не переменилось. У нас очень дурно цвели нынешний год гиацинты в горшках, и я, глядя на них, вспомнила, что ваши предвещания на счет благотворной перемены атмосферы не оправдались, увы, как и многое, многое другое. Пожалуйста, дорогой Иван Сергеевич, отвечайте хоть несколько слов, хоть скажите, что наши три письма в декабре, генваре и феврале дошли до вас. Всего тяжеле воображать, что вопиешь в пустыне. Это тяжело и в обыкновенной вседневной жизни, если же и письмы будут оставаться без ответа и даже без прочтения, то это будет очень горько. Ребенком я воображала, что очень весело жить на необитаемом острове Робинзоном, и часто играла в Робинзона, но теперь я этого совсем не думаю и вспоминаю, что «Was man in der Jugend sich wünscht, hat man im Al-

ter in Fülle».* Кажется, что не совсем так, но мысль справедлива. Правда, что я теперь не Робинзон, но скорее Васильева Пятница, но все-таки тяжело вопить в пустыне хотя бы и дуэт.

Василий хотел сегодня также писать к вам, но ему помешали самые неприятные хлопоты: в деревне, которой он управлял, нашли еле живого убитого человека, который показал перед смертью, что его убил наш мужик. Ждут суд, и муж хлопочет, чтобы разными безалаберными показаниями не запутали невинных. Он теперь поехал туды сам отбирать показания.

Будьте здоровы, дорогой Иван Сергеевич, да сохранит и помилует вас бог! Напишите аккуратнее свой адрес. Что за прелесть «Семейная хроника» — не оторвешься! [35]

Преданная вам Катерина Елагина.

29 февраля 1856 г.

3

11 октября 1856 г.
Слободка Киреевская

Сейчас получила Ваше письмо от 1 октября, дорогой Иван Сергеевич, и спешу отвечать вам, хоть и не имею ничего или почти ничего утешительного сказать вам о Петре.[36] Он все в том же положении, доктор говорит впрочем, что и то хорошо, что не хуже. Вот два дня, как нет уж совсем лихорадки, желудок варит, хотя аппетиту нет вовсе, но по крайней мере переваривается то, что он насильно съедает. Слабость одна замучала и его самого, и нас вместе с ним, глядя на него. Сейчас уехал отсюда мой отец, который уже три раза приезжал навещать Петра, с тех пор как он болен. Отец, несмотря на слепоту свою, большое внушает доверие Майделю, Петра Васильевича доктору, и он много придает ему бодрости, уверяя, что слабость вещь, не опасная сама по себе, когда желудок уже начал исполнять обязанности свои. Дай-то господи, чтобы он не ошибался! Мы теперь точно, как в Севастополе: так привыкли к опасности, что беспрестанно говорим о таких вещах, о которых прежде и думать было страшно, но нельзя сказать, чтобы мы думали о них теперь хладнокровнее, нежели прежде. Беспрестанное колебание между страхом и надеждой — самое тяжелое, самое мучительное чувство, в высшей степени расстроивающее нервы. Голова у него продолжает быть совершенно свежа, он внимательно слушает наши разговоры, изредка, когда голос ему повинуется, вмешивается в них и судит так же здраво, как здоровый. Говорить подле него необходимо, чтобы отвлекать от мрачных мыслей, от его расположения зависит само выздоровление, но, признаюсь вам, это одна из самых тяжелых обязанностей!

Иногда проходит долгое время, прежде чем выдумаешь, о чем бы говорить при нем; голос дрожит, язык не слушается. А какие еще к болезни и тревоге бывают аксессуары! Сегодня, напр<имер>, приехал духовный отец П<етра> В<асильевича>, по поручению князя Оболенского,[37] предупредить нас, что Майдель невежа, что он на днях чуть не отравил князя, чтобы мы непременно переменили доктора и чтобы убедить, велел рассказать множество анекдотов о его невежестве. А Петр, занемогши в понедельник 20 августа, ждал до пятницы Майделя, которого не было дома, потому что не хотел лечиться ни у кого, кроме Майделя, несмотря на то что я уговаривала и упрашивала его позвать другого. Можете представить себе, как испугался бы он, если бы вдруг вместо Майделя приехал теперь другой. Все это допускает бог, чтобы закалить наше мужество. Как много-много пережили мы в это время. Завтра будет семь недель, как я приехала сюды, отроду не бывала я в таком беспрестанно тяжелом состоянии души. Василий приехал днем позднее меня, он с тех пор не раздевался, а только переодевался; он сидит над ним большую часть ночи и спит, где попало, иногда сидя. Вот вам покуда вовсе неуспокоительные вести. Как скоро будет значительно лучше — напишу к Вам сейчас. Получили ли вы от меня письмо, кажется на прошедшей неделе посланное?

Простите, будьте здоровы. Дай бог увидеться счастливыми и здоровыми. От Батенькова получила маменька письмо уж после известия об прощении, он пишет: «Все раны мои зажили, я не привезу к вам ни частички своего креста».[38] Весело видеть его радость. Маменькино здоровье изумительно хорошо выносит это испытание. Алька здесь со мной; только сидя с ним на ковре, удается забыться на ми-

* Чего желаешь в молодости, имеешь с избытком в старости (*нем.*).

нуту. Ему очень полезно его теперешнее положение, т. е., что он на втором плане, что никто не обращает на него внимания. Он стал гораздо меньше эгоист, больше думает о других. Хотя иногда ужасно скучает, говорит: «Да этак жить нельзя! И пробежать по комнатам не позволяют, и песен петь нельзя, и смеяться нельзя!» [39]

4

8 ноября 1856 г. Бунино

Вот уже две недели, как скончался наш Петр. Я написала к вам об этом на третий день, а от вас еще нет ответа. Я знаю, что изо всех близких вы один из тех, которые принимали самое большое, самое живое участие в этой потере, но неужели вы мало принимаете участия в нас? Это так невероятно, что я решительно не понимаю, чем можно объяснить ваше молчание. Не думайте, чтобы я упрекала или сомневалась в вашей дружбе, дорогой Иван Сергеевич, это просто нетерпение и желание поскорее услышать Ваш добрый дружеский голос. Вы говорите, что я слишком дорого, по Вашему мнению, ценю вас. Может быть, вы и правы, но этому виной не я, а обстоятельства. Я привязана к вам теперь двумя мертвыми узлами. Вы не знали, что сестра Лила, которую я много любила, с которой была дружна, любила вас.[40] Я тогда еще мало знала вас, но узнавши уж после ее смерти, после того как она в бреду много говорила об вас, вы не могли быть для меня простым знакомым. Теперь после смерти Петра, который любил, уважал и ожидал от вас больше, чем от кого бы то ни было, сочувствия, вы, если это возможно, стали ближе и ко мне. Петр и Лила были лучшими друзьями моей молодости. Говорю о нем как о прошедшем времени, хоть этому только две недели, но они с двумя предыдущими месяцами легли целыми десятилетиями на сердце. Никто, кроме мужа, не знает, как много я потеряла в Петре. Никто не умеет и не захочет, главное, так, как он, направить, утешить, успокоить, заставить делать то, что именно велит совесть. С ним все было легко, потому что он умел и вознаградить все, что тяжело. Его одобрение, его ласка, его уважение с избытком вознаграждали всякую жертву. Взять его у нас — не испытание, а наказание нам, особливо мне! Чувствую, что это ропот, что господь послал ему в блаженном успокоении вечный покой, что он был свят и что теперь (если только не видит меня) ему хорошо, боюсь возмутить своим горем его блаженство, но не могу еще сладить с собой! Именно себя чувствую под гневом божиим, потому что мне и Василию он был необходимо нужен. Теперь покуда мы еще оба не опомнились и живем как бы по привычке.

Василий хотел писать к вам подробное описание его болезни и всех, тяжелых для нас длинных дней этих, ему хотелось, чтобы вы, а не другой кто, написали его биографию, никто, конечно, не ценил его лучше вас, вы знали и ценили его общительность, его благорасположение к людям, которое в каждом умело отыскать именно ту сторону, с которой он мог быть дорог и полезен всякому. Это качество, или лучше — добродетель, которую Спаситель ставил наравне с любовью к богу, — любовь к ближнему своему была не только не признана многими, но даже иногда ставилась ему в вину. Напр<имер>, Хомяков часто бывал недоволен тем, что он близок и дорог так называемым западным.[41] А если даже Хомяков не умеет ценить в нем этого чувства глубокой сердечной симпатии, то что же другие? Везде, где жил Петр, находились люди, которых он своей готовностью поддержать советом, разговором будил и воскрешал, которых сам, грустно шутя, называл покойниками. После него немного осталось им написанного, но каждая строчка его руки вполне выражает его. Каждое слово дышит глубоким сердечным желанием пользы и просвещения. Василий теперь собирает все и заставляет нас переписывать. Вряд ли можно будет издать все это, ибо все это — отрывки, еще не связанные между собой, но я верю, что каждое слово его принесет плод, потому что каждая мысль у него была не следствием глубокомыслия или остроумия, а была выстрадана, перечувствована. Не мысль, а чувство, выраженное словами. А звук такого слова не исчезает в воздухе. Может быть даже, что когда человек укрепил такие слова примером мученичества, они после смерти его будут иметь еще сильнейшее действие на людей. Конечно, нет сомнения, что Петра убила грусть последней утраты, но его болезненное состояние печени продолжалось уже несколько лет, и припадки этой болезни уж не раз бывали опасны и мучительны.

Нельзя без умиления и душу возвышающего удивления думать о его кротости и терпении в последнюю болезнь. Ни одной жалобы, ни одного знака нетерпеливого неудовольствия на нас, а между тем ему однажды целую ночь мешало спать негодование на Киселева[42] за то, что он обещает молиться за крестьян государственных имуществ. Он сердился и негодовал не на людей, а на зло. К людям всегда был он снисходителен, всегда был готов извинить, помочь, поддержать. Я рада за Василия, что у него после смерти Петра нашлось на первое время по крайней мере дело, близко относящееся к Петру. Петр хотел сделать его своим душеприказчиком и поручил ему многое. Я виною отчасти, что духовное завещание не было написано. Мне сказали 27 сентября (он в этот день приобщился, и целый день не было лихорадки): «Жизнь его в ваших руках (т. е. всех нас, ходящих за ним), все теперь зависит от ухода, болезнь чисто нервная, уверьте его, что он будет жив, и он выздоровеет. Развлекайте его, будьте веселы и на вид спокойны, это единственное, что теперь ему нужно». Я поверила, сама притворялась и других заставляла притворяться веселыми и всячески мешала ему думать о возможности смерти. Слава богу, что он успел еще в ночь, предшествующую его кончине, подписать отпускные людям. И это дали ему только по самому настоятельному его требованию. Василию, надеюсь, позволят, хоть и нет завещания, издать песни, его перевод «Магомета» Вашингтона Ирвинга[43] и то, что может еще найтиться в непересмотренных бумагах. Отрывков, мыслей множество, но все это хоть и составляет для нас живое целое, не довольно отделано, т. е. не соединено, чтобы можно было напечатать.

Больше всего занимал его в последнее время проект переводов на русский язык всех исторических книг, сколько-нибудь замечательных. Вы помните, конечно, его бесконечные разговоры об этом. Не имея денежных средств, чтобы взять это на себя, и не желая употребить на это чужих денег, которые бы, конечно, нашлись, ему хотелось, чтобы образовалось общество капиталистов и переводчиков, которые просто из одного желания пользы пожертвовали бы временем своим или своими капиталами на издание этих книг. Он много писал о необходимости возбуждения умственной жизни, о причинах спячки и равнодушно-вялой сонливости и о средствах разбудить или по крайней мере дать возможность проснуться. Все это на клочках бумажки, иное карандашом, так что едва разобрать можно, большей частью отдельными мыслями. Но все глубоко обдумано, выработано сердцем столько же, если не больше, чем головой. Потому что на зло он смотрел с состраданием, хотя и ненавидел его.

Не думаю, чтобы нашелся в мире человек, сколько-нибудь знавший его, который не пожалел бы о том, что более не увидит его доброго взгляда, так искренно добродушно смотрящего, не услышит его просвещенной беседы, всегда готовой поддержать и возбудить в каждом человеке все, что в нем есть благородного. Его одобрение или ласковое слово, для меня по крайней мере, возвышали меня в собственных глазах больше всякой похвалы, хотя и не возбуждали дурного чувства, потому что мысль — что скажет Петр — могла удержать всякое дурное чувство, не только поступок. Этот человек был воистину опорой, он вел с собой и не давал сбиваться с пути, а путь его был всегда прямой.

Тяжелы были для меня дни его болезни, но я благодарю бога за то, что он дал мне возможность и укрепил меня, так что я могла во все время ходить за ним. Мое присутствие было ему приятно, он всегда требовал, чтобы я читала ему молитвы на сон грядущий и евангелие, любил, чтобы я сидела над ним ночь, и, когда просыпался, всегда звал меня, еще не разглядев, кто в его комнате. Тереть себя (его много натирали мазями, салом и спиртами) всегда приказывал мне. И это также, я уверена в этом, все для того, что видел, как мне отрадно служить ему. Он часто говорил мне: «Катя, я уверен, что ты меня выходишь!» А между тем он, кажется, знал, что не выздоровеет. Но он хотел ободрить меня, дать мне возможность дотерпеть до конца.

В болезни, и особливо в такой продолжительной и изнурительной, человек всегда становится эгоистом, т. е. ему близки становятся одни семейные отношения. Петру до последнего дня все было близко. Он говорил Николаю[44] 24-го октября о переводе Майлатовой истории Австрии:[45] какие должно сделать к ней примечания. 22-го или 23-го ‹октября› Василий стал рассказывать Алеше содержание картин из русской истории, висящих на стене.

Петр в это время едва мог говорить, потому что у него был озноб. Он едва внятно сказал Василию: «Не рассказывай, у Алеши останутся в памяти уродливые изображения людей, которых он должен уважать». Голова его была так ясна, ум так светел, что во все время это удивляло меня. Спал ли он ночь или не спал, едва проснувшись, разбуженный, чтобы принимать хинину, он в ту же минуту готов был рассуждать и объяснять самую головоломную мысль. И всегда кроток, светел, приветлив. В четьи-минеи нет примера такого мученика. Всегда всех успокаивал, иногда шутил. Благословит же бог человека таким терпением и кротостью!

9 ноября. Сейчас получила ваше письмо от 28 октября. Как мучительно тихо ходит почта! Надеюсь, что мое письмо от 26-го или 27-го, не помню, застало вас еще в Николаеве; не знаю, впрочем, почему мне не хотелось, чтобы это было первым известием о его смерти. Мне кажется, что то, написанное под впечатлением святой кончины, когда мы еще не опомнились, что остались одни, было спокойнее и должно было сообщить вам чувство благоговения перед смертью, т. е. перед началом вечного блаженства, которое я тогда ясно чувствовала, потому что меньше тогда думала о себе. Впрочем, я не помню, что писала тогда. Если вы не получили: он скончался 25-го в 5 часов утра в четверг. Положат его в Оптине подле Ивана Васильевича, когда придет позволение из Петербурга.[46] В воскресенье, т. е. 21 октября, он соборовался, во все время молился, и лицо его было светло и ясно. Я занемогла вслед за соборованием; мне стало страшно, увидев это благоговейное лицо, которое показалось мне преображенным смертью. Впрочем, страх и беспокойство после страданий в середу вылечили меня. Я и теперь здорова. Вчера занемог Алеша, но, кажется, что ему уже лучше. Бедная моя маменька с нами. Брат Николай и Маша[47] в Петрищеве: им надо было съездить в Долбино, а бездорожье остановило их в Петрищеве; впрочем, они, кажется, сюды не будут. Я на погребение не поеду, у меня ужасно распух глаз. Петра повезут на Бунино, Петрищево, Долбино, в Оптину пустынь, по всем местам, где он любил и любим.

Ведь вы поедете в Москву на Орел? Мимо нас не проедете? Вас видеть очень хочется! Будьте здоровы; многое-многое хочется пересказать вам. Если не удастся, знайте, что мне это будет грустно, а не досадно нисколько. Я верю, что если возможно, вы заехали бы. Письмо это повезет на почту Василий, он едет завтра в Слободку спасать остальные бумаги. Надеюсь, что он успеет приписать в этом письме, ему давно хочется написать к вам, но до сих пор у него решительно нет свободной минуты.

Преданная вам Катерина Елагина.

Письмо это, т. е. начало, для вас одних. Может быть, я напрасно сказала о том, о чем мы и между собой не говорим.

‹Приписка В. А. Елагина›

Десять раз начинал брат говорить со мною как с душеприказчиком, ждал меня при начале болезни с большим нетерпением. Я всегда старался не распложать этого разговора — думал, что он уже все высказал, а между тем 18 октября он сказал: «Я еще с тобою ничего не говорил, ты еще ничего не знаешь». Хотел уговаривать поскорее сказать все, чтобы я записал и дал подписать. Он хотел сам писать. Я начал хитрить, не давать бумаги и этим очень его огорчил. К сожалению, по смерти Ивана Васильевича ему нужно было оставить законное завещание. Я хотел кончить это дело, чтобы после ему не оставалось хоть в этом отношении ничего кончать. Если бы я знал, что опасность близка! Это такой человек, которому одному я думал сказать: «Ты умираешь! Не думай ни о чем, кроме бога». Я думал, что если и отнимется он у нас, то по крайней мере совсем кончивши приготовления к смерти, которые он отмел так хладнокровно: «Я ведь смотрю на эти дела не с трагической стороны, а с прозаической». И после этих слов я еще дал ему возможность упрекнуть меня, что я как душеприказчик ничего не делаю для него и дам умереть без завещания, ему нужного. Сам он со времени соборования 21 октября начал, кажется, считать себя выздоравливающим. Я хотел несколько раз сам начать речь, наконец, решился сказать — но уже было некогда, и я не сказал. Никогда иначе, как без маменьки (разрядка моя, — *З. В.*), не говорил он об завещании. Главная та беда, что я не знаю даже недоговоренного, ничего не знаю о его главной последней воле; могу только догадываться. Прочее,

о чем он говорил, я записывал тогда же, иногда под диктовку. Это все долги необеспеченным, людям бедным, или заботы о его бумагах, книгах. «Вся сила моего движимого имения в моих бумагах! Я их отдаю тебе и мои книги также. Напиши, что я отдал Николе, или Кате, или Алеше — все равно, если не тебе (как душеприказчику). Ты, разумеется, будешь все это продолжать, и под твоим бы именем не написаны были (и отпускные) и завещание, это все равно». «Когда Вася Киреевский придет в разум,[48] ему возвратите архив и не пропустите же смотрите, не жалейте для завещания времени». Умирая, он еще сказал маминьке: «Не думайте, чтобы это было что-нибудь такое (т. е. смерть). Это ничего. Только не могу откашлянуться». Ко мне протянул обе руки, позвал меня «Вася!» и что-то говорил. Я не мог понять. Язык уже притупел. Но видны были ясные мысли, глаза еще один раз заблестели голубым светом... Он велел посадить себя на диване, чего-то или кого-то, кажется, искал глазами. Катя отдыхала в другой комнате. Я ее позвал. Она взошла — он уж лежал опять. Она уверяла его, что он просто засыпает, сердилась на нашу тревогу и малодушие... Через минуту он начал тяжело дышать. «Теперь мне нужно тихо лежать...» Минут через десять перекрестился и сложил свои руки, как складывают мертвецам. Еще с полчаса отходил уж молча, раскрывая рот, без большого мучения, как казалось. В день похорон была память преподобного Петра, летописца Печерского. Двенадцатый день невольно припоминался, когда крестьяне по полям несли гроб за четыре версты, часто останавливая среди дороги, чтобы поцеловать и отслужить панихиду. Поздно дошли до церкви. Смеркалось, когда кончилось отпеванье.

Теперь вот какие у меня дела: 1) заставить опеку заплатить долги небольшие, но святые и людям бедным, что прежде всего его беспокоило; 2) спасти бумаги и книги от разрушения. «Книги, книги, как они меня занимали! Как и теперь занимают!» — сказал он недавно и начал один из разговоров о книгах, которые нужно бы перевести, разобрать, которые всего больше его развлекали. В книгах его и бумагах значительная часть его жизни. И мысли. Но 3) — главное — издать, что можно, и еще двинуть хоть несколько его план. Очерки его остались. Он убедил бы всех в насущной необходимости и исполнимости этого дела. Записки о русской истории все у меня. Сейчас еду, чтобы выручить еще неразобранное от чужой руки. Мы еще не осмотрелись. Отрадно мне, что жена пишет вам — ей этот удар всего нежданнее и всего невыносимее, чего никто не знает или не понимает.

5

25 декабря 1856 г.

Я знаю, что вам теперь не до моих писем, дорогой Иван Сергеевич, но я не могу удержаться, чтобы не написать к вам сегодня же. Спрячьте мое письмо и не читайте его до тех пор, пока вам будет время. Вы сделали мне так много добра, что ни вы, ни я не ожидали этого. Странно, вы не бранили меня, не увещевали даже, а между тем если бы видели меня теперь, вам это было бы весело. Я сама не умею объяснить себе, что вы собственно сделали, но теперь я спокойно могу говорить без слез и ропота о Петре, думать о нем без горечи. Да благословит вас бог за это. Вот что значит иногда доброе, полное сочувствия слово. Я вижу теперь, что в моем прежнем безотрадном горе виноваты были большей частью натянутые нервы, может быть это прошло бы само собой, но, вероятно, не скоро, и бог знает, что могло бы случиться до тех пор, ведь я видела в его смерти наказание божие себе, а чувствовать или воображать, что все равно, себя, оставленной богом, близкими — Василий должен быть теперь беспрестанно в разъездах, а петрищевские все только бранили меня за то, что не умею с собой сладить,[49] — так невыносимо тяжело, что было мне при расстроенных нервах просто не по силам! Это чувство было близко к отчаянию.

Теперь у нас Стахович,[50] я рассказываю ему о смерти и болезни, не дрожа и даже без слез. Вспоминаю его доброе, кроткое любящее существо без горечи, с благодарностью к богу за все, что он дал мне в Петре, и чувствую, что это благо не отнялось у меня, что его дорогой образ сопутствует мне и теперь, что память о его кроткой и одобрительной улыбке во время болезни — не тяжелое воспоминание, что оно должно утешать меня и ободрять идти вперед и с его помощью вести тех, на кого могу иметь влияние, как он меня вел и теперь ведет.

Я ушла от вас не потому, что у меня были расстроены нервы, а потому, что боялась, что расстроятся, боялась расплакаться. И это был уже успех, победа, вами одержанная над тем злым духом, с которым я до вас не боролась, — благодарить вас за это не приходится: если бы вы не приняли во мне участие, вы были бы не вы. Но вы понимаете теперь, что вы не можете уже не быть мне дороги. Я предчувствовала, вероятно, что вы мне сделаете много добра, еще прежде писала я вам, что связана с вами двумя мертвыми узлами. Эти-то мертвые узлы и заставили вас принять во мне такое дружеское участие. Вас привел ко мне Петр! Сношения с ним не прерваны, он видит меня, он через вас протянул мне руку. Да благословит вас бог!

Стахович приехал один, Якушкин опасно занемог воспалением в левом боку, есть там какая-то плева.[51] Опасности, говорят, теперь уже нет, но он очень страдал. Лежит он в нумере Стаховича, за ним ходит письмоводитель, который очень хороший человек и слуга Стаховича.[52] Лечит его Кортман, лучший доктор в Орле. Стахович, впрочем, не оставил бы его, если бы боялся за него.

Стахович рассказывал нам по секрету, потому и вам повторяю также по секрету, что у меня в Орле скверная репутация. Говорят вот как: Петр не перенес смерти Ивана Васильевича, умер с горя, Василий не переживет Петра, это ясно видно, но жена Василия Алексеевича, которая ходила за Петром Васильевичем, как ни одна сиделка бы не могла ходить, — следовательно была бы уже изнурена двухмесячными ночами, — той это нипочем, точно деревянная. Это оттого, что немка. Она держит мужа совершенно под каблуком, уморила Петра тем, что из властолюбия не допускала никого к Петру, требовала, чтобы лечил один Майдель, не дала ему сделать завещание и не давала никому ходить за ним. Но она деревянная и мужа переживет так же легко, как Петра Васильевича.[53] Стахович бесится и принимает это очень горячо к сердцу, а мне приятно в этих сплетнях то, что это доказывает мне, что я не выставлялась, стало быть, своим горем и умела скрыть. Знали о нем только самые близкие, те, кому нужно, а что вы знали — счастье мое. Знаете ли, что мне еще приятно испытать: тяжело или нет иметь дурную репутацию. До сих пор я встречала в людях только одно хорошее расположение, незаслуженное конечно, но от этого было легко жить. Я всегда воображала, что очень тяжело не иметь за себя мнение незнакомых даже людей, не знала, что будет со мной, когда увижу лицом к лицу презрение к себе, но теперь покуда только слышу об этом; нахожу, что это не стоит старого ногтя и нисколько не тревожит ни мысли, ни сердца. Одно только в этих сплетнях неприятно, что держу мужа под каблуком, потому что тут не одну меня задели, но и то только *неприятно*. Василий, надеюсь, не обратит на это внимания, так же как и я (мы еще не говорили с ним об этом).

Стахович поступает очень благоразумно: на вопрос — правда ли это — отвечает: «Не знаю, не замечал никогда».

Я имею влияние на Василия и очень большое, хотя, разумеется, он имеет на меня гораздо большее влияние; это приобретается не желанием властвовать, а естественно делается само собой. Часто Василий переменяет намерение после разговора со мной, но это потому, что он вспыльчив, а я правда, что деревянная, и смотрю на вещи гораздо хладнокровнее. Но ведь мы даны друг другу на то, чтобы взаимно быть полезными друг другу, не в материальных же выгодах. Моим влиянием иногда утихает в нем гнев и переменяется смысл поступка, письма; Василий же переменяет во мне мнение, образ мыслей. Ведь это значит — переменить человека. Кто же из нас под каблуком? Надеюсь, что ни он, ни я. По крайней мере меня совесть никогда не упрекала в этом отношении. Да и Петр никогда не говорил мне об этом. Моя душа была ему дороже, чем мне. Скажите мне, Иван Сергеевич, откровенно, приходило ли вам когда-нибудь в голову, видя нас с Василием, что он подчинился моему влиянию? Или — что я во зло употребляю его привязанность ко мне? Ведь всего и всех меньше видишь себя. Пожалуйста, отвечайте на это. Если сплетни на что-нибудь нужны, так это на то, чтобы исправить. Надо ими пользоваться.

26 декабря. Сейчас уехал Стахович в Орел, а оттуда — в Елец, а Василий в Петрищево, чтобы повидать там Кошелева. Боюсь я, что он не застанет его уже, ему нужно его влияние на Наталью Петровну,[54] в Кошелеве может она быть уверена, что принимает участие в ней и в ее детях и не допустит Василия умыш-

ленно или неумышленно сделать что-нибудь невыгодно для детей. Впрочем, мы не имеем права подозревать ее в недовертчивости, она до сих пор не спорила против того, чтобы Василию издавать песни, но ведь это надо уступить официально, тут молчание не может быть принято за знак согласия.

Мы сообща решили, чтобы Якушкин, если будет здоров, приезжал сюды 14 генваря, чтобы приниматься за песни и подготовить их уже немного к приезду Стаховича. Стахович будет сюды около 25 или 30 генваря. Эти две недели до Якушкина даются нам на разъезды в Петрищево. Стахович, разумеется, приедет на несколько дней только. Вы не поверите, как мне веселы эти предположения. Тут эгоизма нет, Якушкин теперь покуда меня ненавидит (следовательно, его присутствие не будет мне особенно приятно), потому что подозревает, что я уморила Петра и что мне это нипочем. Думаю, что когда узнает меня короче, разуверится в этом. Но Василию такого именно рода развлечение, как общая работа, необходимо нужно и будет, я не сомневаюсь, полезно. Теперь нам нужна обоим посторонняя помощь людей близких, мы с Василием тонем оба, друг друга вытащить не в состоянии, пусть друзья выручают. Якушкин, хоть покуда и ненавидит меня, но Василия любит как часть Петра. Да если бы и не любил его, то любит песни, займется ими яростно и Василия в них втянет, а если не песни, то уж сама деятельность будет заразительна; он (Василий Алексеевич, — *З. В.*) займется тем, что Вы говорили ему, — проектом переводов. Работа — лучшее развлечение от уныния. А он очень уныл; говорил мне сегодня, что боится спиться с кругу. Этого, разумеется, бояться нельзя, но это показывает, каково ему.

Он передал мне ваши слова: «Я теперь не служу, хозяин своего времени, если вам сделается слишком тяжело, напишите ко мне, я приеду к вам». Как мне благодарить вас за это обещание? И благодарить ли? За сострадание благодарить мудрено. За это благодарю бога, не боюсь даже, чтобы он отнял у меня эту опору, знаю, что она не заслужена, не страшно, что отнимется, потому что не стою. Вы, пожалуй, скажете, что это пиедесталы. Право, нет. Я знаю, что вы мне добро делаете, больше ничего. Не могу же не быть всем сердцем за это благодарна богу.

Знаете ли, что когда я пишу к вам, то меня всегда удерживает мысль, что вы подумаете: это лесть или — это пиедесталы; сердитесь за всякое выражение, по которому можно видеть только то, что вы мне дороги; если я вас вижу не тем, что вы есть, то это не моя вина, а ваша, что не могу глядеть беспристрастно. Теперь особенно имею я на это законное право.

Простите, не скучайте длинным и бестолковым письмом. Да благословит вас бог. Имеете ли Вы известие какое-нибудь об О‹льге› Ф‹едоровне›? [55] Теперь она уже знает о нашем горе.

Преданная вам К. Елагина.

6

23 генваря 1857

Воротясь из Петрищева, получила я ваше милое и доброе письмо, дорогой Иван Сергеевич, сейчас бы ответила на него, если бы имела на то время (я очень спешила переписывать интересные письма Ивана Васильевича из-за границы для Кошелева и до сих пор еще не кончила, хотя сижу с утра до вечера за ними). Потом надо мне было ехать с мужем в Орел — совершить доверенность для получения наследства. Разумеется, что первый визит был на почту, где отыскала письмо от вас и шесть писем к вам, кажется, по неаккуратности залежавшихся, которые и отправила на другой же день. Письмо ваше читала в Гражданской палате, куда повезли меня прямо с почты. Не успела я дочесть его, как меня кликнули перед зерцало, с ним в кармане; нисколько не смутилась я, когда, вошед в комнату, увидела, что за мной затворили дверь, впустив одну, как обвиненную, когда председатель продолжал писать, не обращая на меня ни малейшего внимания. Мое положение было очень комическое, я не знала, который из трех присутствующих пишущих — председатель; угадала однако ж случайно. Вместо того чтобы сконфузиться, мне смешна была его великолепная важность, и я не робея сделала свое дело как следовало. Этим обязана я талисману, который был у меня в кармане. Он настроил меня весело, без этого я бы очень смутилась.

Я очень обрадовалась вашим стихам, хоть, может быть,

И ты хвалой неосторожной
Мои стремленья оскорбил

вы отчасти говорили и мне пожалуй! Как это ни странно, а вы воображаете, что я вам льщу и ценю как-то слишком дорого. Но об этом уж слишком много было говорено и в обвинение, и в оправдание. В стихах

Но, как плащом, рядясь борьбою
Пустой, не давшею плода,
Стою пред жизнию живою
Без животворного труда [56]

вижу я, извините за искренность, не скромность, а пренебрежение к нам грешным: ко мне, к Василию, к Якушкину, к тому ополченному, который обещал вам не брать взяток, к хорошенькой екатеринославской Пановой и ко многим неизвестным на божьем мире существам, для которых ваше существование, ваше хорошее об них мнение или немое одобрение, без хорошего мнения даже, есть поддержка, есть необходимое условие жизни такой, которую вы можете одобрить. Уж будто одно только и полезно: поднять царь-пушку, совершать богатырские подвиги. Якушкин говорит об вас, что у вас один только порок: самолюбие. Когда я стала спорить и допрашивать, в чем его он заметил, то он сказал, что вы хотя и самый снисходительный в мире человек к слабостям ближних, ужасно строги к себе, не допускаете в себе не только дурного дела, но даже нечистой мысли (я вспомнила пропись, по которой училась писать — дурно, как видите: «Он строг к себе и благ ко ближним»).

Но знаете ли, мне кажется, что Якушкин прав, в этой снисходительности к ближним и в этой строгости к себе есть, может быть, и такое чувство: им это простительно, но мне как человеку привиллетированному нельзя себе этого позволить. Когда вы замечаете в себе что-либо, похожее на остальных людей, вам кажется, что вы упали гораздо ниже других. Вы в отношении к нам — как человек нехромающий в отношении к хромающему: уверены, что пройдете, не споткнувшись, досадно, если споткнетесь, и нисколько не удивляетесь: если человек, на костылях ходящий, шлепнется там, где вы пройдете безопасно. Мне как женщине (нам ведь свойственно мало надеяться на собственные силы) весело видеть походку человека, уверенного в твердости своей походки, а Якушкину понимаю, что это может быть досадно, как досадно бывало Бартеневу,[57] когда я уступала ему гладкую дорожку, а сама шла по кочковатой. Из этого, разумеется, не следует, чтобы я хромала меньше Якушкина, — я привыкла хромать, может быть, и мне весело думать, что вы всегда готовы протянуть мне руку, чтобы поддержать, а Якушкин возмущается против своего хромания и, может быть, даже против вашей поддержки, хотя, я уверена в этом, радуется ей, когда найдется в ней необходимость.

Отчего вы не признаете своего животворного труда? Петр не был высокого о себе мнения, вы знаете, как много было в нем смирения, он не меньше вашего был строг к себе и благ ко ближним, но когда ему говорили, что он поддержал кого-нибудь и много сделал добра, он не сердился на это, как вы на нас с Полонским,[58] а радовался и верил этому. Ваша деятельность похожа на деятельность Петра, хоть вы были и в ополчении, и в Сенате, и в комиссии, и в службе,[59] а он сидел дома, но влияние ваше на людей было одинакое: и вы, и он ограждали и ограждаете мир от соблазна. Горе тому человеку, кем соблазн входит в мир, следовательно, хорошо тому, кем соблазн не входит. Но тому, кто его отгоняет, кто стережет братий своих от соблазна? Неужели знать свое предназначенье, знать свои силы, сознавать эту, пожалуй, отрицательную деятельность, но которая полезнее всяких богатырских подвигов, было бы гордостью? Самомнением? Чуть ли Якушкин не прав, ваше уничижение паче гордости. «Путь мертвый отрицанья плоды живые принесет» (простите, что осмелилась переменить стих). Если вы будете верить этому, то эта вера не отнимет, а умножит ваши силы. А вам жить будет лучше, вы будете благодарны богу за жизнь. Ничего столько не отнимает сил, как уныние, я по опыту это знаю, поверьте. Есть одна книга: La familie de Bethanie — проповеди, говоренные Bonnè в вербную неделю. Я читала их в <18>44 году, когда была очень грустна, уныла и отчаивалась в своей пользе на божием мире; с тех пор не читала, но тогда она мне очень, очень много сделала пользы, очень успокоила и утешила. У меня зачитали два экземпляра этой книги. Не знаю, приходится ли к вам то, что говорится о Лазаре, на текст «Любляше Иисус Марфу и сестру ее и Лазаря». Кто был Лазарь? Апостол ли, великий исповедник, мученик? Необыкновенный человек? Об нем

только и сказано, что его любил Спаситель. За что? Неизвестно. Может быть, он подал стакан воды жаждущему, навестил в тюрьме заточенного? Не то же ли делаете вы и Петр? Лазарь, однако, не считал любовь Спасителя и апостолов к себе лестью, не думал, что они его не по заслугам слишком высоко ставят. С Полонским спорьте, пожалуй, а я к вам ни стихов, ни похвал не писала, хоть и желала бы, чтобы вы не отвергали своего законного благого влияния на людей. Как бы мне хотелось, чтобы вы со мной согласились! Может быть, вам скажет то же когда-нибудь человек умный и красноречивый, и тогда вы поверите и согласитесь. Тогда не забудьте написать об этом ко мне, мне это будет очень весело. Я не буду завидовать этому счастливому человеку, а буду благодарна ему. Вы скажете, м‹ожет› б‹ыть›: «На что мне это?» На то, чтобы ваши силы удесятерились, чтобы вы, сознавая свое влияние, были счастливы; чтобы вы благодарили бога за то, что он сподобил вас подать стакан воды, навестить человека заключенного, хоть на минуту вывести его из плена, показать ему его свободное отечество, чтобы он, не утомляясь и твердо, шел к нему бодро, без уныния, мог отдыхать, глядя на вас, надеясь на вашу помощь.

Как я благодарна вам за то, что навещаете мою Павлову,[60] не знаю, удастся ли вам коротко познакомиться с ней. Такое счастие дается даром на свете: я с вами дружна, а она, м‹ожет› б‹ыть›, останется всегда в далеких отношениях к вам. Много несправедливости на свете не только между людьми, но и между богом и людьми. У Веры гораздо больше жажды добра, она во сто раз крепче и тверже меня исполняет то, что считает долгом своим, но она пишет мне, что ваше присутствие внушает ей непреодолимую робость; боюсь говорить, чтобы уж не слишком повредить ей в вашем мнении. Она говорит: потому что слишком высокого о вас мнения, чтобы могло быть не страшно; что вам скучно говорить с ней и слушать, что она говорит. Я знаю также по опыту, что подобная робость много мешает. Если бы не случилось так, что вы стали писать ко мне, и я, не стесняясь уже ничем (ибо вы всегда удерживаете за собой право не дочитывать, а слушать принуждены из учтивости), стала отвечать вам все, что хотела и сколько хотела, то и я была бы, вероятно, в том же положении. Это не застенчивость, которая всегда бывает от самолюбия, а более благородное качество, способное чувствовать достоинство людей, которых уважаешь. Не презирайте нас с Верой за эту робость. Чудесные стихи Хомякова она мне переслала.[61] Благодарю вас за них всем сердцем. Отчего проза его отчасти также проповедующая? «Мне нужно сердце чище злата и воля крепкая в труде» — не говорит «Мне нужен брат, любящий брата» или, по крайней мере, не помнит об этом?

Я также получила письмо от Ольги Федоровны, и мне стало очень совестно, что она предупредила меня. Я думала, что она на меня сердится и оттого не пишет. Может быть, она и сердилась прежде, но, конечно, перестала, когда узнала о нашем горе, и, конечно, ей было жаль меня. Сегодня буду отвечать ей.

Мое здоровье внешнее хорошо, как вы видите из того, что ездила в Орел; что внутреннее хорошо — можете заключить из моего длинного и, кажется, веселого письма. По крайней мере мне оно кажется, не перечитав его еще, веселым, а думать так — доказывает, что настроение души спокойно и мирно; вы можете не только радоваться этим, но и гордиться.

Завтра ждем сюды Стаховича и Якушкина, который говорит, что теперь здоров, но который между тем ужасно похудел, что ему, впрочем, очень к лицу. Он был вчера со мной очень милостив, говорил как будто с благоволением, вовсе без ненависти. Вы не совсем поняли сплетню, о которой я вам писала, да и сама я еще не знала ее вполне, да и Стахович говорил не совсем ясно. После объяснение и дополнение дошло через других. Говорят, что будто бы Петр хотел сделать Наталью Петровну безответственной опекуншей над своим имением, которое наследуют ее дети, с правом продать, заложить, одним словом, подарить ей, как сделал Иван Васильевич. Мы помешали из ненависти к ней, а я — из властолюбия. Но об этом, как оно ни задевает за живое, говорить не стоит. Хотя весь Орел об этом толкует и верит. Простите. Да благословит вас бог! Будьте здоровы, бодры и веселы. Я все еще не переписала для вас петрушиных отрывков о переводе, да и не скоро даже перепишу. У меня писания множество, а я не умею много писать, судороги в пальцах делаются.

Несмотря на то, что я читала биографию Грановского в «Беседе» с твердым

намерением, чтобы она мне понравилась, это не удалось.[62] Мне кажется непозволительным печатать такие письмы. Как много говорится тут еще о других живых людях непозволительного. Я думаю, что в Англии такой статье бы не позволили пройти безнаказанно. Que Dieu me garde de mes amis, je sauvai de mes ennemis * — мог бы сказать Грановский, если бы прочел свою биографию. А тут дружба действует не сдуру, а с коварством. Пожалуйста, скажите беспристрастно, не права ли я? Василий не успеет написать к вам сегодня, а мне откладывать не хочется. Можно поспеть на четверговую почту. Завтра посылает отец за квартетом крепостных Мовсина — угощать Стаховича музыкой. Видите, какое завтра празднество у нас.

## 7

7 февраля 1857

Вы отгадали, дорогой Иван Сергеевич, мы очень сошлись с Якушкиным и теперь с ним большие друзья. Я уверена, что он не только переменил свое дурное обо мне мнение, но даже (трезвый) никогда не имел его. Я боялась его приезда сюды, думала, что неловко будет жить с человеком, враждебно ко мне расположенным, но он так незлобив (мне кажется, что незлобив лучше, чем добр), так кроток, с ним так ловко, что мой страх пропал в ту же минуту, как он приехал. Его присутствие очень полезно Василию. Неприятности, сплетни, отчасти хлопоты заглушали горе в первые дни, но это плохое развлечение; тихие же и вместе спорные беседы с Якушкиным ему гораздо полезнее. Тем больше, что этот человек вполне понимает нашу потерю и не только сочувствует, но и делит горе. Разумеется, он уже давно отрезвился у нас. Не знаю, долго ли он выдержит нашу пустыню, но до сих пор покоряется уставу без ропота. Целый день он работает, а после ужина мы долго болтаем с ним.

Вы давно уже не писали ко мне; знаю, что отвечать на каждое письмо и уговора не было, но, не знаю почему, я воображала, что вы опять скоро напишете мне. Впрочем, не принимайте это за упрек, не думайте также, чтобы это была с моей стороны требовательность. Я не хочу, чтобы вы писали тогда, когда не хочется писать. Следовательно, этим не стесняйтесь. Только получили ли вы шесть писем Ольги Федоровны?[63] Меня беспокоит то, что я послала их в трех пакетах, говорят, это незаконно; лень напала 6 раз писать ваш адрес такими густыми чернилами, какие мне в Орле подали. Получили ли письмо Якушкина с просьбой поискать песен в доме Ивана В‹асильевича› у Красных ворот, куды привезли книги Петра с его бывшей квартиры? Не затруднила ли вас эта комиссия? Успешны ли оказались поиски? Я хотела приписать вам в письме Якушкина, чтобы вы сказали немцу, который там караулит вещи: «Взгляните на мое лицо. . .» и пр., что вы говорите книгопродавцу, если он с вами заспорит. Но авось-либо этого не было.

9-го ‹февраля›. Вчера были мы напуганы и вслед за тем успокоены известием об опасной болезни Алексея Степановича.[64] Маменька медлила сообщать московские письмы, пока не получено было, что бог на этот раз сжалился над Россией. Но мне все-таки страшно его выздоровление; после нервной горячки так долго должно беречься, станет ли у него на это терпения, а у вас достанет ли над ним власти? Скажите ему, что мы искренно благодарим бога за него. А со мной этого так давно уже не было, что я думала, что уж никогда не буду молиться, как должно молиться.

Сестра Мария Васильевна сообщает маменьке также о помолвке вашей сестры,[65] поздравляю вас, дорогой Иван Сергеевич, и прошу вас передать мое искреннее поздравление всем вашим и желание всякого счастия милой невесте. Теперь, конечно, я долго не получу от вас писем: заботы о дорогом больном и семейная радость — законные причины для молчания. Знайте заранее, что я уважаю их. Вы испытали теперь, что значит бояться за жизнь близкого человека, но вы боялись дней пять или шесть и потом, слава богу, были обрадованы выздоровлением. Избави вас бог испытать когда-либо то, что мы пережили. Простите. Да благословит бог успехом ваши заботы о больном. Не забывайте, что после нервной горячки выздоровление опаснее болезни и требует самого внимательного, самого строгого ухода. Василий вас обнимает.

Преданная вам К. Елагина.

* Французская поговорка: Если бог сохранит меня от моих друзей, я буду сбережен от моих врагов. Один из ее русских вариантов: Сохрани, господи, от друзей, а от врагов я сам избавлюсь.

8

22 октября 1857 г.

Говорят, будто вы собираетесь писать к нам, дорогой наш Иван Сергеевич! Вы так добры с нами, что я этому верю, несмотря на семимесячное молчание, ваше и мое. Какое впечатление сделал на вас гнилой запад? Продолжаете ли вы говорить, что наша задача выше их задачи? Где были вы? Отдохнули ли от ярманок и ополчения? Что собираетесь делать? Берете ли «Беседу» или «Молву»? Или отказываетесь от обеих? Как проводите нынешнюю зиму?

У нас все по-старому, тишь да глушь. Толки о свободе потревожили, было, помещичий сон в соседстве. Многие, испугавшись волнений, собрались, было, уезжать, но, узнав, что без земли, нашли, что это не страшно — тогда как это в самом деле страшно — и опять собираются спать, утешая себя мыслью, что крестьяне могут купить себе земли, что это им позволено. Это такие, у которых целые деревни просят милостыни. Народ между тем думает, что вся земли их по новому указу, и не берут у Стаховича половины. Но это рассказывал Якушкин, следовательно неверно. Ему иногда чудится и мерещится то, что никогда не бывало. Как вы знаете.[66]

Василий пристально сидит уж недели три за венгерской историей, т. е. это будет отрывок для «Беседы», а я продолжаю бояться, что это будет сочинение в роде тентетниковского.[67] Но вы никому не говорите об этом, он все боится, как бы гора не родила мышь, т. е. боится, как бы не обманулись лестные для него надежды близких ему людей. Если удастся и одобрят его труд, то ему это большое счастье будет; если же нет, то ему хотелось бы, чтобы никто не знал его неудачи. Мне кажется то, что он пишет, очень занимательно, но ведь я в этом не судия. Хотя Василиева задача именно в том, чтобы и дамы читали его статью с удовольствием и нашли бы ее занимательной. Чтобы работать с наслаждением, ему необходимо бы было испытывать впечатление читателей, но это нам здесь невозможно. Батеньков, воротившись из Москвы, сказал ему, что Хомяков требует от него статьи о неграх. Знаете ли, о чем я теперь часто думаю; отчего так невыносимо тяжело схоронить любимого человека и не так тяжело схоронить свое о нем высокое мнение. Вы знаете, как мы думали и как ценили Батенькова. Он просто почти сумасшедший, помешан на самолюбии и даже эгоизме. О двадцатилетнем заключении своем говорит он все одну и ту же фразу, что когда посадили его, то он сказал себе, что вся вселенная пропала для него, что теперь для него «живы только бог да я», т. е. сам он, что, впрочем, равелин был для него почетным сохранным местом, где держали его, чтобы всегда иметь вблизи и в случае нужды пользоваться его советами. В нынешнем году хотелось ему к светлой заутрене сделать иллюминацию, и он все приступал, чтобы маменька помогала ему хлопотать (хлопотать и особливо заставлять хлопотать других — его страсть). Маменька, выведенная, наконец, из терпения, сказала: «Право, мне не до того! — Отчего же? — У меня умерли два сына. — Ах да, я забыл». Эти вопросы и ответы повторились в один день три раза. Нашей семьей он недоволен, может быть, впрочем, что вина этому и в нас. Он любит ужасно возиться, хлопотать и занимать всех собой, своими мыслями, проектами всякого рода. Охает и ужасается всего, но все больше на словах, в сущности, ему ни до чего и ни до кого нет дела. Но и этого вы не говорите никому, я не хочу вредить ему ни в чьем мнении. Но вы поймете, дорогой Иван Сергеевич, как тяжело его присутствие для маменьки. А мы ждали, что он поддержит и укрепит ее. Иногда кажется мне, что он сошел с ума, иногда же думаю я, что он не мог перемениться, что он всегда был себялюбив и исключительно занят одним собой. Если бы он умер в Сибири, мы бы глубоко жалели о нем, теперь же, схоронив его для себя заживо, что должно бы было быть гораздо тяжеле, не плачем, а иногда даже смеемся над ним.[68] Не горько ли это? Меня это часто возмущает.

Напишите к нам побольше; если вы не знаете, то должны знать, что ваши письмы освежают и ободряют. Будьте здоровы и не забывайте нас. Василий обнимает вас и поздравляет себя с вашим приездом. В пятницу уж будет год после кончины нашего Петра. Тяжелые дни переживаем мы теперь. Его страждущий кроткий образ носится беспрестанно передо мною.

Ваша Катерина Елагина.

22 окт‹ября› 1857

*

[1] Укажем лишь некоторые: *А. И. Баландин.* П. И. Якушкин. Из истории русской фольклористики. М., 1969; *А. Д. Соймонов.* П. В. Киреевский и его песенное собрание. Л., 1971; *М. И. Гиллельсон.* Поэзия Лермонтова в салоне Елагиных. — В кн.: М. Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л., 1979.

[2] Письма А. П. Елагиной к А. Н. Попову. — Русский архив, 1886, № 1, с. 334—351; Письмо А. А. Елагина к Каролине Павловой. — Там же, 1893, № 3; *И. В. Киреевский.* Собр. соч., т. II. СПб., 1911, и др.

[3] Часть писем И. С. Аксакова к Е. И. Елагиной 1850-х годов опубликована в кн.: И. С. Аксаков в его письмах, т. III. М., 1882.

[4] *Н. В. Соловьев.* История одной жизни. Бумаги А. А. Воейковой. Т. II. Пгр., 1916, с. 19.

[5] Уткинский сборник. М., 1904, с. 100.

[6] ИРЛИ, ф. 90, № 27355 (письма Е. А. Протасовой и Е. И. Мойер к В. И. Далю). Одно из писем Е. И. Мойер к В. И. Далю опубликовано В. И. Порудоминским в статье «Страницы из жизни В. И. Даля» (Прометей, V. М., 1968, с. 53).

[7] ИРЛИ, ф. 90, № 27375. В 1830-х годах Даль встречался с родственниками Екатерины Ивановны со стороны матери — Воейковыми — в Петербурге, бывал в их салоне, где читал свои первые рассказы и повести (см.: Русская старина, 1893, т. 78, с. 55).

[8] ИРЛИ, ф. 90, № 27375.

[9] Русские сказки, из предания народного изустного на грамоту гражданскую переложенные, к быту житейскому приноровленные и поговорками ходячими изукрашенные казаком Луганским. Пяток первый. СПб., 1832.

[10] ИРЛИ, ф. 90, № 27375.

[11] *М. И. Гиллельсон.* Указ. соч., с. 256.

[12] Там же.

[13] *А. С. Хомяков.* Соч., т. 8. М., 1900, с. 88.

[14] ИРЛИ, архив К. Д. Кавелина, № 20469.

[15] Якушкин подготовил к печати свое собрание песен. Оно было опубликовано в «Отечественных записках» 1860 г. и отдельными изданиями. См.: Русские песни, собранные П. Якушкиным. СПб., 1860; Народные песни из собрания П. Якушкина. СПб., 1865. Отдельные тексты публиковались в «Летописях русской литературы» за 1859 г. и сборнике «Утро» (1859). Полностью изданы в кн.: Сочинения П. И. Якушкина. СПб., 1884.

[16] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30-ти т., т. II. М., 1954, с. 309—311, 397, 406; т. XXII. М., 1961, с. 207, 231, 233.

[17] *И. С. Тургенев.* Полн. собр. соч. и писем в 28-ми т., Письма в 13-ти т., т. II. М., 1961, с. 130, 185.

[18] Гос. Третьяковская галерея, отдел графики, альбом Елагиных № 30482. Сопроводительная записка к нему М. В. Беэр.

[19] И. С. Аксаков в его письмах, т. III, с. 300.

[20] Лит. наследство, т. 79, 1968, с. 70.

[21] А. П. Елагина не одобряла чрезвычайной щедрости Петра Васильевича. Известно, что в голодные годы П. В. Киреевский раздавал хлеб не только своим крестьянам, но и всем, кто обращался к нему за поддержкой. А. В. Маркович вспоминал: «Петр Васильевич, владелец 300 душ, всем помогал: крестьянам хлеб, гостям — вещи и деньги, родным — все» (Русская беседа, 1857, кн. II, с. 17). Предвидя возможные возражения и тяжелые для него объяснения с матерью, П. В. Киреевский, очевидно, стремился составить и подписать завещание без нее.

[22] Сын Е. И. и В. А. Елагиных Алексей, которому тогда шел третий год.

[23] Н. И. Пирогов уклонился от встречи с Е. И. Елагиной не только из-за дорожной спешки и усталости, но и потому, что он в 1840 г. сватался за нее, получил отказ и, возможно, не хотел бередить старой душевной раны.

[24] Горчаков Михаил Дмитриевич (1793—1861) был главнокомандующим Крымской армии и руководил обороной Севастополя.

[25] Ивану Филипповичу Моейру.

[26] В. А. Елагин (1818—1879).

[27] О. С. Аксакова, мать Ивана Сергеевича; сестры его: Ольга, Вера, Мария, Любовь и Надежда.

[28] Аксаков Сергей Тимофеевич, известный писатель.

[29] Брат И. С. Аксакова (1817—1860), славянофил, писатель и публицист.

[30] Письмо имеет две даты — в начале и в конце. Возможно, что оно датировано февралем ошибочно, так как в нем говорится о мире, который был заключен 18/30 марта 1856 г., хотя переговоры о мире начались в Вене в конце 1855 г.

[31] Крымская война закончилась подписанием мирного договора в Париже; условия его были тяжелыми для России.

[32] Сестра И. С. Аксакова; скончалась в 1864 г. от туберкулеза. Дневник ее был издан Н. В. Голицыным и П. Е. Щеголевым в Петербурге в 1913 г.

[33] «Беседы» — первоначально задуманное, по-видимому, название журнала, выходившего с 1856 г. под названием «Русская беседа» и издаваемого на средства А. И. Кошелева, предпринимателя и писателя по земским вопросам.

[34] Император Николай I.

[35] В конце 1855 г. вышло первое отдельное издание «Семейной хроники» С. Т. Аксакова, составившее первую часть его трилогии того же названия.

[36] П. В. Киреевский заболел вскоре после похорон брата И. В. Киреевского, скончавшегося в июне 1856 г. в Петербурге от холеры. И. С. Аксаков писал 8-го июля Е. И. Елагиной: «Уведомьте меня поскорее о здоровье Авдотьи Петровны и Петра Васильевича, разумеется, также о здоровье Вашем и всей Вашей семьи, но за А‹вдотью› П‹етровну› и Петра Вас‹ильевича› я особенно опасаюсь. Я только сейчас получил известие об ужасной потере, всеми нами понесенной ‹...› Хотелось бы мне также знать некоторые подробности. Последние минуты жизни близкого человека всегда полны для меня глубокого теплого интереса. Что семья Ив‹ана› Вас‹ильевича›?» (И. С. Аксаков в его письмах, т. III, с. 258—259). Узнав о болезни П. В. Киреевского, Аксаков писал 16 сентября: «Я знаю, что Петра Васильевича существование полезно, что он в долгу перед Богом и Россией, и очень бы желал, чтоб удар, разразившийся над ним, не только

не разбил его, но, напомнив человеку о смысле и обязанностях жизни, заставил его жить, т. е. делать дело жизни» (там же). Больной находился в очень тяжелом состоянии, и семья Елагиных переехала в его имение Слободку Киреевскую, где Е. И. Елагина взяла на себя все обязанности по уходу за ним.

37 Оболенский Егор Александрович, князь, титулярный советник, служил в Белевском уездном суде.

38 Батеньков Гавриил Степанович (1793—1863), декабрист, участник Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов, был близким другом А. А. Елагина, второго мужа Авдотьи Петровны. В 1826 г. он был приговорен за участие в восстании декабристов к двадцати годам каторжных работ, в 1846 г. вышел на поселение, а в 1856 г. амнистирован вместе со всеми декабристами.

39 Аксаков писал в ответ: «Так вот как тяжело болен Петр Васильевич! ‹...› Я всегда уважал глубоким искренним чувством, сердечным уважением характер и душу Петра Васильевича, а теперь, читая письма Ваши, просто смиряюсь пред его кротостью, терпением и миром его души — пред этими высокими свойствами, в которых одних познается истинная сила духа ‹...›» (И. С. Аксаков в его письмах, с. 295—296).

40 Елагина Елизавета Алексеевна (1825—1848) — младшая из детей в семье Елагиных-старших.

41 Хомяков Алексей Степанович (1804—1860), поэт, славянофил.

42 Киселев Павел Дмитриевич, бывший министр государственных имуществ, позднее посол во Франции.

43 *Washington Irwing.* The life of Mahomet. Leipzig, 1850.

44 Елагин Николай Алексеевич (1822—1876).

45 *Meilat.* Geschichte des öster Kleiserstaats, Bd. 1—5. Gamburg, 1834—1850. Е. И. Елагина упоминает также о переводе первой части «Истории Польши» А. Морачевского в одном из недатированных писем к И. С. Аксакову (имеется в виду: *Andrzej Morazcewski.* Dzieje Rzeczjpospolitej polskiej. Poznań, 1849—1855).

46 Оптина пустынь — мужской монастырь, ближайший от с. Долбина, имения Киреевских. См.: Историческое описание Козельской Введенской Оптиной пустыни. Изд. 3-е, дополненное, М., 1870, с. 188.

47 Киреевская Мария Васильевна (1811—1859).

48 Сын И. В. Киреевского Василий, старший из его детей.

49 В Петрищеве жила А. П. Елагина с младшим сыном Николаем и дочерью от первого брака М. В. Киреевской.

50 Стахович Михаил Александрович (1819—1858), писатель, музыкант, собиратель народных песен, близкий друг П. В. Киреевского и П. И. Якушкина, был страстным любителем народных песен, которые сам аранжировал для игры на гитаре и пианино.

51 Имеется в виду плевра.

52 Письмоводителем у Стаховича, предводителя дворянства в Елецком уезде, был Д. А. Киндяков, впоследствии оказавшийся виновником его трагической гибели. Получив в Орле крупную сумму денег по доверенности Стаховича, Киндяков подговорил бурмистра присвоить деньги, а Стаховича убить. См.: *М. Городецкий.* Убийство М. А. Стаховича. — Исторический вестник, 1884, март, с. 596.

53 Недоброжелательное и явно субъективное отношение к Е. И. Елагиной ярко выражено в письме И. В. Павлова к А. И. Малышеву: «Как я ненавижу эту поганую тварь!.. Она, вот видишь, Эмеранс (помнишь Эмеранс «шанте „лё сарафан“» в повести Тургенева «Два приятеля»). Пленительная, услужливая Эмеранс, которая в семействе разыгрывает и Марфу и Марию... Она-то ходила за больным, и ей-то по детской доброте он вверился всесовершенно! Приглашен был здешний немец, инспектор управы, добрый, хоть и надутый дурак. Приехал я, вижу: страшная чепуха. Говорю откровенно. Немка страшно обижается, подпущает мне колкости. Ей все верят ‹...› Я перестаю ездить. Дикий Якушкин — ты помнишь его? — он страстно любил Петра Васильевича — приезжает к ним от меня и начинает ругаться: „Павлов-де вот что говорит, вы его морите“. Марфа—Мария, несмотря на свою немецкую глупость, хитра. Она-то умела Якушкину на меня наговорить, что он на меня разъярился и, как резиновый мячик, отскочил от немки прямо ко мне... Чуть на дуэль меня не вызывает. По личному желанию больного я опять стал к нему ездить. Эмеранс пустилась было в объяснения. Много мне стоило труда, чтобы ее не оттаскать... Через несколько дней больной умер. Медицинских советов я не давал, но умолял братьев дать ему подписать духовную, чего он страстно желал и по временам метался и кричал на весь дом: „Сжальтесь, дайте подписать духовную!“ Эмеранс всех уверила, что это его расстроит, так и не дали ‹...› Тут своекорыстия не было, одна глупость и немецкий патриотизм» (см.: Лит. наследство, т. 79, 1968; ср.: ГБЛ, ф. 178, Музейное собрание, ед. хр. 8223/8). Письмо И. В. Павлова написано в раздраженном, огорченном и язвительном состоянии духа. Позднее он присылал Е. И. Елагиной свои лекарства для лечения больных и однажды прислал крестьянского мальчика, которого она вылечила (см: ГБЛ, ф. 99, п. 5, № 70, письмо Е. И. Елагиной к В. В. Павловой от 3 марта 1858 г.).

В ответ И. С. Аксаков писал: «Что же касается орловских сплетен, то стоит ли говорить об этом вздоре! Это ведь не общее мнение, а суждение двух-трех дураков. Назвать Вас деревянною мог только круглый дурак. Насчет же влияния Вашего на Василия Алексеевича скажу Вам только, что этого ни я, да и никто не замечает, кроме того взаимного влияния мужа и жены, которое вполне значимо и всегда является в общем деле, ибо жизнь или дело жизни для них есть общее дело. Нет, Катерина Ивановна, с такого рода дурной репутацией легко жить» (ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 3, № 21, письмо 7-е, л. 1 об.).

54 Киреевская Наталья Петровна, рожденная Арбенева, вдова И. В. Киреевского. Ее дети, сыновья Василий, Николай, Сергей были наследниками по отцу одинокого П. В. Киреевского.

55 Кошелева Ольга Федоровна, рожденная Петрово-Соловово, жена А. И. Кошелева, в 1856—1857 гг. путешествовала по Европе.

56 Елагина цитирует отрывок из стихотворения «Ответ», адресованного известному поэту Я. П. Полонскому в ответ на его стихи к И. С. Аксакову, опубликованные в «Русской беседе» (1856, № 3), которые начинаются и заканчиваются строфой:

Когда мне в сердце бьет, звеня, как меч тяжелый,
Твой жесткий, беспощадный стих,
С невольным трепетом я внемлю невеселой,
Холодной правде слов твоих.

(И. С. Аксаков в его письмах, т. III, Приложение, с. 104—106)

Посылая свой «Ответ» в списке Елагиным, Аксаков писал: «Вы знаете, что я уже три года не писал стихов. Со смертью Николая Павл‹овича› я чувствовал, что первый период моего стихотворства кончился. ‹...› Может быть, поэзия моя была порождена только негодованием, чувством гнета, эпохою историческою, и с ослаблением этого чувства она иссякнет. ‹...› Это стихотворение — ответ Полонскому и многим другим. Прошу Вас, любезная Катерина Ивановна, прочтите эти стихи со вниманием и не один раз и скажите мне Ваше мнение со всею резкостью правды, со всею искренностью дружбы. Прошу о том же Василия Алексеевича» (ИРЛИ, ф. 3, оп. 2, № 18, от 11 января 1857 г.). В стихах Аксакова выражена «тревожная тоска», вызванная разладом между идеалами и невозможностью воплощения их в современных поэту условиях:

Ты мир души не видишь тайный,
Ты за вседневный принял строй
Восторга миг необычайный,
Порыв поэзии живой.
Нет! Пусть дары ее высоки,
Но даже лучшие жрецы
Во храме вещие пророки,
Вне храма — жалкие слепцы!
Пускай поэт — небес избранник,
Но к долу снидя с высоты,
Он снова узник, раб и данник
Страстей и мелкой суеты.

Цитируемая Елагиной строфа заключает стихотворение.

57 Бартенев Петр Иванович (1829—1912), известный историк литературы, археограф, библиограф и издатель журнала «Русский архив».

58 Сведений о личном знакомстве Е. И. и В. А. Елагиных с Я. П. Полонским нет, но оно могло состояться через А. С. Хомякова, с которым Полонский был хорошо знаком в годы учебы в Московском университете.

59 И. С. Аксаков после окончания училища правоведения был принят на службу в Московский департамент Правительствующего Сената, но, неудовлетворенный обстановкой, вскоре переменил место службы, уехав в провинцию: служил в Калужской и Астраханской уголовной палате, в 1848 г. перешел в Министерство внутренних дел чиновником особых поручений, но министр Л. А. Перовский, узнав о его поэме «Бродяга», указал на «несовместимость государственной службы с занятием стихотворством», и в 1851 г. Аксаков вышел в отставку.

60 Павлова Вера Васильевна — подруга детства Елагиной и впоследствии самый близкий ей человек в течение всей жизни — жила в Москве.

61 Стихотворение Хомякова «По прочтении псалма» открывает первую книгу «Русской беседы» за 1857 г. и заканчивается словами:

Мне нужен брат, любящий брата,
Нужна мне правда на земле.

62 *В. В. Григорьев.* Т. Н. Грановский до его профессорства в Москве. — Русская беседа, 1856, кн. 3 и 4. Статья отличается бестактными цитатами из писем Т. Н. Грановского, Я. Н. Неверова и Н. В. Станкевича к Григорьеву, которые вызвали справедливое возмущение Елагиной.

63 Ольга Федоровна Кошелева жила в это время в Бадене.

64 В письме от 6 февраля Аксаков сообщал, что Алексей Степанович Хомяков заболел в день смерти своей жены Екатерины Михайловны, рожденной Языковой, сестры поэта. «У него сделалось воспаление легких или что-то в этом роде с тифозным характером, — писал Аксаков, — он соборовался в четверг и исповедывался, а в пятницу причастился ‹...› Он призвал сына, объявил ему, что умрет в тот же или на другой день, велел даже платье приготовить, ждал смерти. Она не пришла. К вечеру ему сделалось лучше» (И. С. Аксаков в его письмах, т. III, с. 310).

65 М. В. Киреевская сообщала о помолвке Марии Сергеевны Аксаковой. И. С. Аксаков писал Елагиным: «Могу Вам объявить новость: сестра моя Машенька выходит замуж за Егора Антоновича Томашевского, свадьба будет в апреле». Дальше он писал: «Нынче вдруг внезапно явился Стахович и прочел мне протокол о песнях Петра В‹асильевича›. Необходимо его поместить в первом номере „Беседы“ как „литературное известие или объявление“. Может быть, не мешало бы поместить его в „Москов‹ских› ведом‹остях›“, но там мы не распоряжаемся, это уже неприятельский аванпост. Я очень рад, что Якушкин так горячо принялся за дело» (И. С. Аксаков в его письмах, т. III, с. 311). «Протокол о песнях», о котором хлопотал Стахович, был помещен в газете «Молва» (1857, от 27 апреля, № 3, с. 36).

66 В неопубликованном письме от 1 января 1857 г. Аксаков писал о Якушкине: «Все, что он рассказал об оскорблениях ему со стороны Конст‹антина› Серг‹еевича›, — совершенный вздор. Он был принят очень ласково и братом, и отцом моим в деревне. Может быть, он не был совершенно доволен приемом, оказанным ему в Москве во время коронации, но было решительно не до него. Не было особенной комнаты, останавливались наши в чужом доме, у дяди, съехались все родные с Невы и с Кавказа, а Якушкин явился в 10 часов утра, и принимать его приходилось в общей чайной комнате, куда в утреннем уборе заявились пить чай все мои кузины и сродственники, так что присутствие Якушкина всех стесняло. Записанного Филиппову (так! — *З. В.* Должно быть: Филипповым. Имеется в виду Филиппов Тертий

Иванович, член редакции «Русской беседы» в 1856 г.) такого содержания, как рассказывает Якушкин, брат никогда не писал. Напротив, по словам брата, — а ему можно верить, — он писал Филиппову, что такую драгоценность, как Якушкин, упускать не надо, а надо им воспользоваться для „Рус‹ской› беседы". Не знаю, кто соврал, Филиппов или Якушкин. Филиппова я не спрашивал, а про Якушкина думаю, что он приврал. Его за хохол следует, Катерина Ивановна» (ЦГАЛИ, ф. 236, оп. 3, № 21). Сущность конфликта, возникшего между Якушкиным и К. С. Аксаковым, не ясна. Того письма Елагиной, в котором она пересказывала обиду Якушкина на К. С. Аксакова, в числе 56 писем нет. Во всех же позднейших воспоминаниях о Якушкине ни разу не встречается обвинения его во лживости, напротив, подчеркиваются его искренность и прямота в общении. В неудовольствии по адресу Якушкина, видимо, отразилось уже наметившееся расхождение его со славянофилами и в отношении к ожидавшемуся освобождению крестьян, и по вопросам издания народных песен.

67 А. И. Тентетников, герой второго, незаконченного тома поэмы Гоголя «Мертвые души», как известно, много лет обдумывал сочинение, «долженствовавшее обнять всю Россию со всех точек зрения — с гражданской, политической, религиозной, философской, разрешить затруднительные задачи и вопросы, заданные ей временем, и определить ясно ее великую будущность; словом — все так и в том виде, как любит задавать себе современный человек» (*Н. В. Гоголь*. Полн. собр. соч., т. VII. Изд. АН СССР, 1951, с. 11).

68 Одной из причин охлаждения к Г. С. Батенькову были также и возрастные перемены, происшедшие в характере Авдотьи Петровны Елагиной, о которых упоминается в семейной переписке Елагиных.

# УЗБЕКСКИЙ ПЕРЕВОД «БАДАИ АЛ-ВАКАИ» ЗАЙНАДДИНА ВАСИФИ

*Ф. А. Ганиходжаев*

В диване «Таъвиз ал-ошикин» («Талисман влюбленных»), главном поэтическом труде своей жизни, Агахи писал, что им создано пять произведений на историческую тему и переведены с персидского на узбекский язык девятнадцать творений известных историков, философов, поэтов. Выдающийся узбекский поэт Мухаммад Риза Агахи Эрниязбек оглы (XIX в.) отдал много сил и вдохновения переводческой деятельности. Однако из девятнадцати названных им переводных произведений до сих пор литературоведам удалось найти лишь четырнадцать. Поиски остальных рукописей не дали результатов. И потому появилось сомнение: а были ли эти пять?

В частности, не находили перевода знаменитой книги «Бадаи ал-вакаи» («Удивительные события») Васифи. Известно, что это произведение составляет одну из ярких страниц в истории культуры XVI в. В нем в правдивой, иногда в юмористической форме отражены некоторые события, происшедшие в Средней Азии, Афганистане и Иране. В книге приведены интересные рассказы о таких ученых, поэтах и государственных деятелях, как Абу Али ибн Сина, Абдурахман Джами, Алишер Навои, Улугбек. Именно это мемуарное творение и привлекло внимание литературоведов в последующее время.

В 1826 г. впервые «Бадаи ал-вакаи» было переведено на узбекский язык хорезмским поэтом и переводчиком Дилаварходжой, в 1875 г. этот перевод был заново переписан. Рукописи этих двух вариантов хранятся в рукописном фонде Института востоковедения имени Абу Райхана Беруни Академии наук УзССР. Еще одна рукопись, привезенная из Хивы в Петербург востоковедом П. И. Лерхом в 1858 г., находится в Ленинградском отделении Института востоковедения АН СССР.

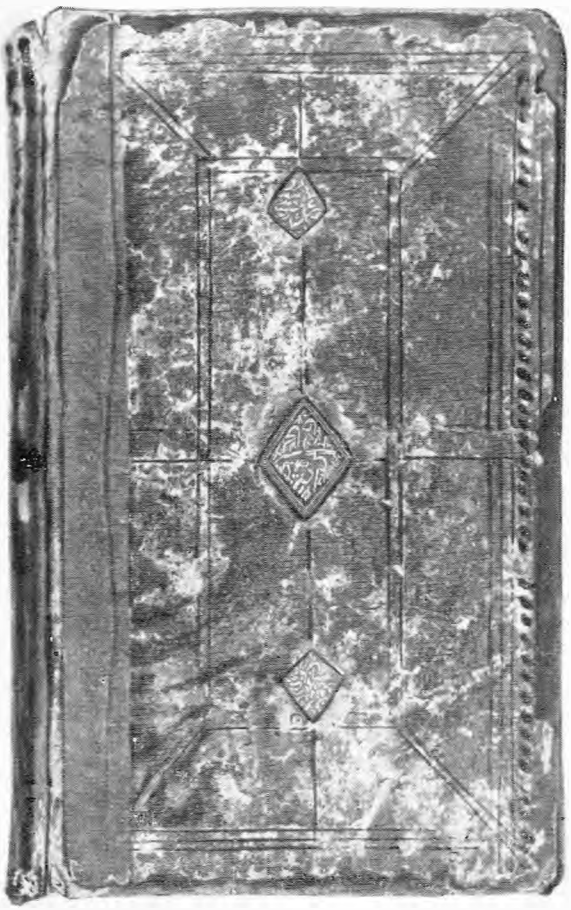
«Бадаи ал-вакаи» было основательно изучено многими востоковедами, в частности С. Айни и А. Н. Болдыревым. В 1961 г. А. Н. Болдырев издал научно-критический текст произведения, во вводной части которого, говоря о переводе Диловарходжи, правильно указывает на его достижения и пробелы. Он также упоминает и перевод «Бадаи ал-вакаи» Мухаммада Риза Агахи, удивляясь, точнее — не веря тому, что среди переводов поэта встречается имя Васифи.

И в других научных источниках констатируется тот факт, что все еще не обнаружен перевод Агахи. Так, например, в IV томе пятитомного издания «Истории узбекской литературы» мы читаем: «В списке переводов Агахи встречается имя Васифи. Тому причиной, видимо, явилось то, что Агахи не был удовлетворен переводом Дилаварходжи. К сожалению, перевод Агахи пока еще не найден».

Идентичные рассуждения есть и в предисловии к шеститомному изданию произведений Агахи, а именно: «Ранний полный список, включающий в себя двадцать произведений, нуждается в некотором уточнении и более глубоком изучении. Бóльшая часть переводов, указанных Агахи, обнаружена в рукописных фондах Советского Союза, остальная часть («Васифи», «Равзат ус-сафои» Насири) пока не найдена, поиски тем не менее продолжаются».

И действительно, поиски продолжались. Рукопись перевода Агахи «Бадаи ал-вакаи» наконец найдена. Все это время она находилась в руках поэта Янгибая Курбанниязова (псевдоним — Орзу), проживавшего в кишлаке Юкари Дурмень Ургенчского района Хорезмской области УзССР. После смерти поэта его внук Файзулла Ваисов лично подарил мне эту рукопись во время научной экспедиции. Теперь она хранится в фонде Института рукописей Х. С. Сулейманова АН УзССР под инвентарным номером 2628.

Рукопись хорошей сохранности, хотя в начале и конце не хватает нескольких листов, поэтому нельзя установить, кто и когда ее переписывал. Однако в конце рукописи другим почерком написано следующее: «Да будет известно, что в 1272 го-



*Обложка рукописи «Бадаи ал-вакаи», инв. № 2628.*

*3-я страница рукописи «Бадаи ал-вакаи». Введение, где речь идет о переводчике (8—10-я строки).*

*304-я страница рукописи «Бадаи ал-вакаи», где начинается рассказ об Авиценне.*

ду в начале месяца Раджаба, в понедельник...» (фраза не окончена). Исходя из того, что 1272 — год хиджри — соответствует 1855 г., можно заключить, что рукопись переписана, по-видимому, в середине XIX в.

В рукописи 540 листов. Текст написан черными чернилами, четким насталиком на плотной среднеазиатской бумаге кремового цвета. Заглавия писаны красными чернилами. Поверх толстого картона сделан тонкий кожаный переплет салатного цвета. На переплете имеется тиснение.

В своем предисловии Агахи, повествуя о причинах создания перевода, пишет, что взялся за него по совету правителя Мухаммада Рахимхана. Произведение состоит из 46 глав. В результате сопоставления переводов Дилаварходжи и Агахи выяснилось, что оба переводчика не перевели полностью всего оригинала. Опущены некоторые главы и сюжеты. И все же основные события не выпали из поля их внимания. Отдельные стихотворные отрывки оставлены без перевода.

В заключение следует сказать, что третий перевод был сделан в 1979 г. Он был осуществлен и издан кандидатом исторических наук Наимом Наркуловым, который в своем предисловии пишет: «Осуществляя данный перевод, мы в основном опирались на полный текст, составленный А. Н. Болдыревым». Однако в этом предисловии ни слова не говорится о ранних переводах Дилаварходжи и Агахи.

Как известно, всякий литературный памятник занимает особое место в истории. Именно поэтому все три перевода «Бадаи ал-вакаи» Васифи, их художественные особенности, а также их различия должны стать объектом специального исследования.

# «NON POSSUMUS». АНОНИМНЫЙ ПАМФЛЕТ ИЗ ЗАГРАНИЧНОГО АРХИВА ГЕРЦЕНА И ОГАРЕВА

*В. А. Черных*

История формирования и распространения научного мировоззрения в России во второй половине XIX в. изучена еще далеко не достаточно. Исследован в основном вклад в его развитие лишь наиболее видных представителей революционно-демократической идеологии и передовой науки того времени. Однако в этом сложном и длительном процессе принимали деятельное участие и многие менее известные мыслители, революционеры, публицисты. Некоторых из них мы до сих пор не знаем даже по именам.

В Заграничном архиве Герцена и Огарева, находящемся ныне в ЦГАЛИ СССР, хранится рукописное наследие — автографы семи произведений[1] русского публициста 60-х годов XIX в., личность которого остается неустановленной. Шесть из этих семи произведений были в разное время опубликованы. Статьи «Изменник России» и «Четырнадцатое декабря» напечатаны (за подписями «Изменник» и «Z») в «Русских прибавлениях» к газете «Kolokol» от 1 февраля 1868 г.[2] Статья «Истинные славянофилы в России — остзейские немцы» вместе с приложенными к ней открытыми письмами автора Александру II и Бисмарку была в том же 1868 г. издана анонимно отдельной брошюрой.[3] В обоих случаях несомненно, что автографы, хранящиеся ныне в ЦГАЛИ, послужили наборными оригиналами названных публикаций. Текст публикаций полностью соответствует окончательному тексту автографов.

«Сказка для русских детей», написанная тем же почерком, что и названные выше рукописи (тождество почерка установлено автором этих строк), опубликована в 1959 г. ленинградской исследовательницей Е. И. Зейлигер-Рубинштейн с ошибочной атрибуцией ее Н. П. Огареву.[4]

Лишь наиболее значительное из этих семи произведений — антирелигиозный и антигосударственный памфлет «Non possumus» * — осталось до настоящего времени неопубликованным.

* Не можем (*лат.*).

О существовании этого произведения было известно давно. В 222-м листе «Колокола» от 15 июня 1866 г. было напечатано обращение «От издателей». В нем А. И. Герцен предлагал русским литераторам и журналистам в условиях правительственных преследований и цензурных ограничений, резко усилившихся после покушения Д. В. Каракозова на Александра II, шире сотрудничать в зарубежной вольной печати. Непосредственно вслед за обращением была помещена следующая информация: «Превосходная статья „Non possumus“ и вторая статья о *финансах* нами с величайшей благодарностью получены».[5]

Огромная статья о финансах — «Финансовое положение» — печаталась за подписью «Русский» в семи номерах «Колокола» (листы 222—228) с июня по октябрь 1866 г. Статья же «Non possumus» в «Колоколе» опубликована не была. Однако, как видно из писем Герцена и Огарева, издатели «Колокола» неоднократно в дальнейшем возвращались к мысли о желательности ее опубликования. 8 февраля 1867 г. Герцен писал Огареву о планах издания нового ежеквартального журнала: «Разумеется, я доволен квартальным надзирателем, и если Утин хочет, дозволяю употребить старое знамя „Полярной звезды“. В него пойдет статья „Non possumus“, и я, пожалуй, дам отрывки из „Былого и думы“ <...>»[6] Огарев в свою очередь в марте 1867 г. в письме к Н. И. Утину предлагал до урегулирования спорных вопросов издания журнала подготовить сборник статей, «которые с его задачей нисколько бы не были в противоречии, но затрогивали бы иные научные и политические вопросы», и, в частности, называл «статью чью-то: „Non possumus“».[7]

Совместное с Н. И. Утиным и другими представителями «молодой эмиграции» издание журнала или сборника, как известно, не осуществилось. В конце 1867 г. Герцен вновь ставит вопрос о напечатании статьи, на этот раз — в «Русских прибавлениях» к французскому «Коло-

колу». Высказывая в письме к Огареву от 5 или 6 декабря 1867 г. свои соображения о содержании февральского и мартовского номеров «Колокола», Герцен спрашивает: «А что же „Non possumus"?» [8]

Однако эта статья, привлекавшая, как видим, внимание Герцена на протяжении по крайней мере полутора лет и заслужившая его положительный отзыв, так и не была напечатана.

Содержание статьи длительное время оставалось неизвестным, пока Л. Р. Ланский, разбирая полученные из Праги материалы Заграничного архива Герцена и Огарева, не обнаружил ее рукопись вместе с рукописями других статей, написанными тем же почерком. В 1956 г. Л. Р. Ланский (под псевдонимом Л. Л. Леонидов) опубликовал сообщение об этой находке, очень коротко изложил содержание статьи и напечатал препроводительное письмо автора «Non possumus» Герцену.[9] При этом Л. Р. Ланский отметил, что в части архива Герцена и Огарева, находящейся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина («Софийской коллекции»), есть еще одна рукопись, написанная тем же почерком, — «Ответ турка на циркуляр к императорско-российским посольствам и миссиям от 18 октября 1867 г.», подписанная Фазиль-Митхад-Ага.

Позднее С. Д. Гурвич обнаружила в архиве М. П. Погодина автограф (раннюю редакцию) статьи «Изменник России», присланный автором Погодину.[10]

Таким образом, мы располагаем теперь девятью автографами восьми произведений, написанных одним и тем же весьма характерным почерком, не похожим на почерк кого-либо из известных корреспондентов Герцена. Значение этого литературного наследия остается недооцененным. Попыток его внимательного изучения до сих пор не предпринималось.

Одно время авторство «Non possumus» приписывалось Т. Комарову. В комментарии к XXIX тому собрания сочинений Герцена читаем: «Статья Т. Комарова „Non possumus" („Мы протестуем") была прислана в редакцию „Колокола" в июле 1866 г.».[11] Однако эта атрибуция ничем не подкреплена. Известны письма Т. Комарова, написанные почерком, совершенно не похожим на почерк рукописи «Non possumus».[12] Цитируемый комментарий является редчайшим в академическом издании случаем, когда в короткой фактической справке допущены три грубые ошибки: безосновательная атрибуция, фантастический перевод с латинского («Мы протестуем» вместо «Не можем») и явно неправильная датировка, поскольку, как отмечалось, сообщение о получении статьи «Non possumus» было помещено в «Колоколе» от 15 июня 1866 г.

*

Статья «Non possumus» является самым ранним и вместе с тем наиболее значительным из известных нам произведений анонимного автора. Латинское выражение, избранное в качестве ее названия, широко употреблялось в середине прошлого века как идиоматический оборот, выражающий категорический отказ от чего-либо. По преданию, апостолы Иоанн и Петр на требование прекратить проповедь учения Христа ответили словами: «Не можем, ибо видели и слышали, не говорить». В 1861 г. папа Пий IX словами: «Non possumus, non volumus» («Не можем, не хотим») ответил Наполеону III на предложение отказаться от светской власти.[13]

Выражение «non possumus» неоднократно употреблял Герцен. Так, в 195-м листе «Колокола» от 1 марта 1865 г. была помещена его статья, озаглавленная «Царское non possumus». В феврале 1866 г. Герцен в 5-м «Письме к будущему другу», характеризуя взгляды французского историка Э. Кине, писал: «Тут мы стучимся опять головой в упрямое non possumus отходящего мира».[14] В том же смысле употребил это выражение и автор интересующей нас статьи. Значение заглавия раскрывается в заключительных ее словах: «Наступил для людей час окончательного выбора между церковью и логикой, они обе говорят: non possumus!»

Автограф статьи[15] исполнен мелким убористым почерком на обеих сторонах листов бумаги «верже» формата 20,5×26,5 см. Рукопись черновая, носит многочисленные следы авторской правки: вычеркивания отдельных слов, предложений и целых абзацев, замена одних слов другими и т. п. Ни подписи, ни даты нет, однако произведение легко датируется примерно полугодовым периодом от конца 1865 г. (время выхода в свет цитируемой в нем книги Э. Кине «Революция») до

середины 1866 г. (время присылки рукописи в редакцию «Колокола»).

Страницы рукописи (с 1 по 20) пронумерованы автором. Непронумерованным оставлен титульный лист, на котором написано заглавие «Non possumus» и ниже его — сопроводительное письмо автора Герцену. Оборот титульного листа чист.

В правом верхнем углу титульного листа рукой Герцена сделана надпись карандашом: «Не мешать дворян». Л. Р. Ланский в своей публикации отметил, что «смысл этой надписи неясен».[16] Между тем она, по всей вероятности, является наброском замысла заметки Герцена «Фальшивые монетчики из дворян», опубликованной в том же 222-м листе «Колокола», что и сообщение о получении статьи «Non possumus». В заметке рассказывается, что следователям по делу о фальшивых ассигнациях в Харьковской губернии «предписано: *вести следствие так, чтобы дворян как можно больше выгородить*».[17]

Статья «Non possumus» представляет собой яркий и несомненно талантливый памфлет, направленный против государства и церкви, против либералов, считавших возможным и даже желательным допустить существование «свободной церкви в свободном государстве». Автор разоблачает лживость и бессодержательность этого лозунга, выдвинутого в 1861 г. К. Кавуром, убедительно и последовательно доказывает несовместимость церкви и религии с наукой, демократией, свободой, отстаивает независимость нравственности от религии.

Основное внимание в статье уделено философским, мировоззренческим вопросам. Автор резко возражает против дуалистического подхода к явлениям внешнего мира, против деления вещей на светские (мирские) и духовные. Он уверен, что человеческое общество развивается по объективным, внутренне присущим ему законам, которые необходимо открыть, чтобы сознательно руководствоваться ими в своей деятельности.

Неизвестный публицист оптимистически смотрит на пути развития человечества. «Я не хочу <...> сказать, — пишет он, — чтобы нравственное восхожденье было непременно и фатально для каждого отдельного лица или народа. Лицо и племя могут выделиться волею и за то погибнуть. Но прогресс фатален для человечества: оно погибнуть не может». В то же время автор статьи непоколебимо убежден, что никакой прогресс немыслим без активного участия народа в общественной жизни. Поэтому необходимо прежде всего заняться просвещением народа. Особое его негодование вызывает позиция тех, кто сам равнодушен к религии, но считает, что для народа религия необходима.

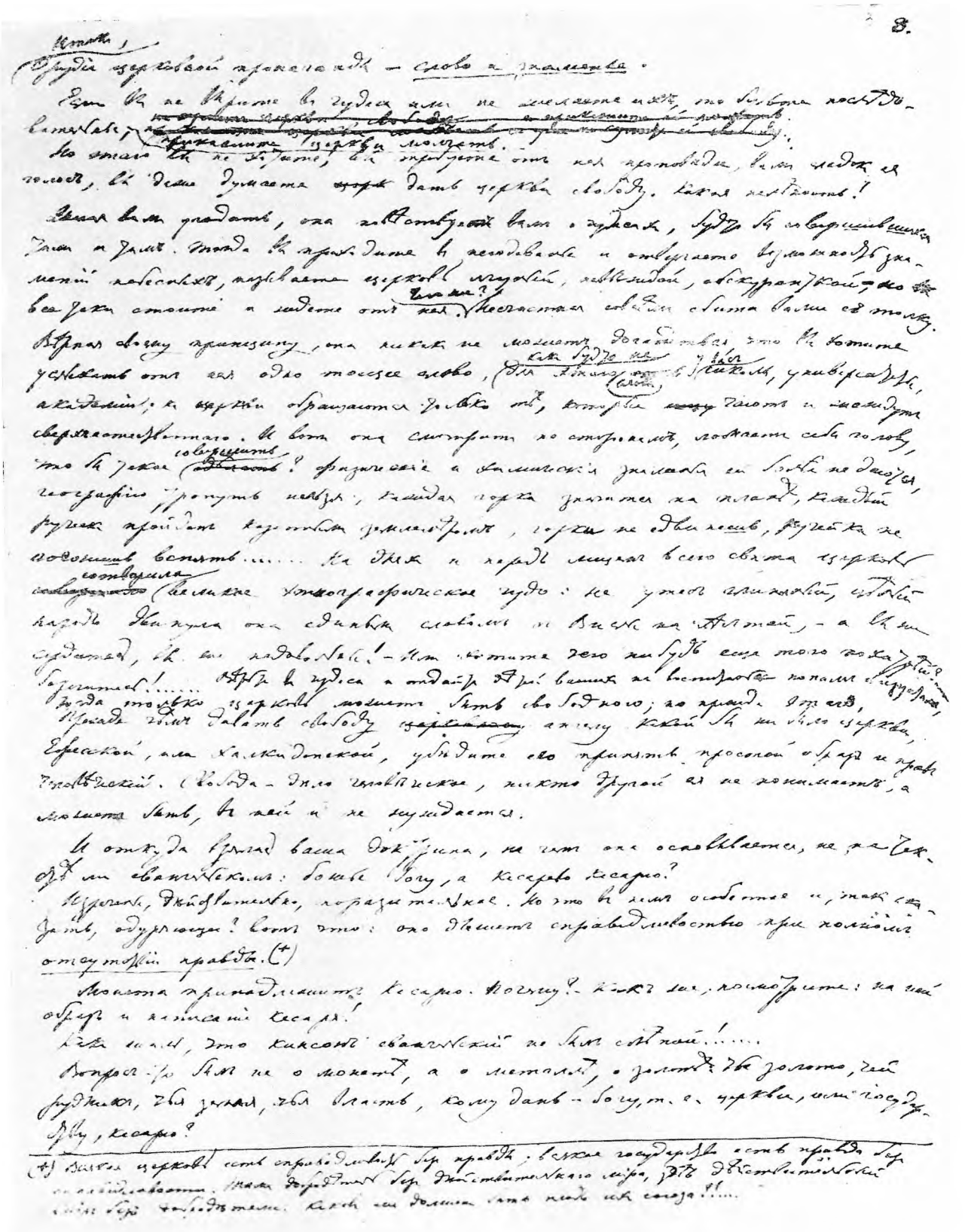
Социальные проблемы для автора «Non possumus» несравненно важнее национальных. Он стоит за науку — против религии, за свободу совести — против церкви. Вместе с тем он враг государства, причем вслед за П.-Ж. Прудоном и за два года до аналогичных печатных высказываний М. А. Бакунина уточняет: «Государством я называю централизацию в противуположность федерации». «Попробуйте свалить церковь и государство, — призывает он, — через это выбудет из мира целая и сквернейшая половина зла, зло искусственное. С людьми останется естественное зло: великий выигрыш».

Значительный интерес представляет этическое кредо анонимного публициста, которое он резюмировал в словах: «Солидарность между народами и людьми — вот нравственность, *вся* нравственность, а путь к ней не воспитанье, а просвещенье, *одно* просвещенье».

По ряду вопросов автор статьи полемизирует с только что вышедшими тогда работами Э. Кине «Революция»[18] и П.-Ж. Прудона «О политической дееспособности рабочего класса».[19] Известно, что Герцен в тот период также проявлял интерес к этим книгам. Обе они упомянуты, в частности, в его письме к сыну от 30 декабря 1865 г.[20]

Пятое «Письмо к будущему другу», напечатанное Герценом в 213-м листе «Колокола» от 1 февраля 1866 г., в значительной степени посвящено полемике с Э. Кине. Весьма возможно, что интересующий нас автор, работая над статьей «Non possumus», уже был знаком с пятым «Письмом к будущему другу» и именно из него заимствовал название своей статьи. И все-таки у нас нет оснований говорить об особенной близости его мыслей к мыслям, высказывавшимся Герценом в «Письмах к будущему другу». Автор «Non possumus» критикует Э. Кине не за отрицательное отношение к социализму, а за нежелание, порвав с католицизмом, бесповоротно порвать со *всякой* религией, с евангелием.

*«Non possumus», л. 3*



8.

Итак,

Орудія церковной пропаганды — слово и знаменье.

Если Вы не вѣрите въ чудеса или не желаете ихъ, то безъ вѣры послѣдовательно, ~~[illegible]~~ признаніе церкви можетъ.

Но этаго Вы не хотите, вы требуете отъ нея проповѣди, вамъ надобенъ ея голосъ, вы даже думаете ~~[illegible]~~ дать церкви свободу. Какая нелѣпость!

Скажи вамъ правду, она повѣствуетъ вамъ о чудесахъ, будто бы совершившихся тамъ и тамъ. Тогда вы приходите въ негодованіе и отвергаете возможность знаменій небесныхъ, называете церковь лгуньей, невѣждой, обскуранткой, но все таки стоите и ждете отъ нея (чего же?). Несчастная совсѣмъ сбита вами съ толку. Вѣрная своему принципу, она никакъ не можетъ догадаться, что вы хотите услышать отъ нея одно только слово, (для [illegible] какъ будто нѣтъ училищъ, школъ, университетовъ, академій); къ церкви обращаются только тѣ, которые ждутъ и ищутъ сверхъестественнаго. И вотъ она смотритъ по сторонамъ, ломаетъ себѣ голову, что бы такое совершить? физическія и химическія знанія ей вовсе не даются, географію тронуть нельзя; каждая гора значится на планѣ, каждый ручей пройденъ [illegible], горы не сдвинешь, ручейка не поворотишь вспять...... На дняхъ и передъ лицемъ всего свѣта церковь сотворила великое этнографическое чудо: не [illegible], цѣлый народъ двинула она единымъ словомъ и [illegible] на Алтай, — а вы все судачите, вы все недовольны! — Или хотите чего нибудь еще того похлѣбнѣе?! ...... Бросьте чудеса и отдайте [illegible] вашимъ [illegible] попамъ [illegible]. Тогда только церковь можетъ быть свободною; но прежде этаго, Прежде чѣмъ давать свободу ~~[illegible]~~ лицу какой бы то ни было церкви, Ефесской, или Халкидонской, увидите его [illegible] образъ и права гражданскій. Свобода — дѣло человѣческое, никто другой ея не понимаетъ, а можетъ быть, въ ней и не нуждается.

И откуда взялась ваша доктрина, на чемъ она основывается, не на [illegible] ли евангельскомъ: божье Богу, а кесарево кесарю?

Курьезно, дѣйствительно, поразительное. Но что въ немъ особенное и, такъ сказать, одуряющее? Вотъ что: оно дѣлаетъ справедливость при полнѣйшемъ отсутствіи правды. (+)

Монета принадлежитъ кесарю. Почему? — Какъ же, посмотрите: на ней образъ и написаніе кесаря!

Вѣдь мило, что [illegible] евангельскій не былъ [illegible]......

Вопросъ-то былъ не о монетѣ, а о металлѣ, о золотѣ: чье золото, чей рудникъ, чья земля, чья власть, кому дань — богу, т. е. церкви, или государству, кесарю?

---

(+) Власть церкви есть справедливость безъ правды; всякое государство есть правда безъ справедливости. [illegible] безъ дѣйствительнаго міра, [illegible] безъ [illegible]. [illegible] долженъ быть [illegible]!.....

Немногим больше точек соприкосновения можно найти в его статье и с другими работами Герцена этих лет. Ближе других по проблематике стоит к ней статья Герцена «Порядок торжествует», напечатанная в «Колоколе» полгода спустя после получения «Non possumus». В ней Герцен говорит, в частности, о «двойной цивилизации» в Европе, «из которых одна в науке, другая в церкви»,[21] о правительственной силе, «опертой на государстве и церкви»,[22] затрагивает проблемы развития национальностей, централизации и федерации. Но этих вопросов, основных для автора публикуемого ниже памфлета, Герцен касается лишь мимоходом, главное внимание уделяя сопоставлению путей развития России и Западной Европы, обоснованию своей теории общинного социализма, что, в свою очередь, находится за пределами наиболее насущных интересов автора «Non possumus». Герцен специально подчеркивает: «Мы сколько могли отстраняли все вопросы, не находившиеся на череду, как, например, вопрос семейный, религиозный».[23]

Столь же немногочисленны, отрывочны и неглубоки параллели, которые можно провести между публикуемой статьей и печатавшимися в 1866 г. в «Колоколе» «Частными письмами об общем вопросе» Н. П. Огарева, статьей Л. И. Мечникова «Прудонова „новая теория собственности“» и некоторыми другими материалами.

Значительно больше общего имеет «Non possumus» с работами М. А. Бакунина второй половины 60-х годов и особенно с его статьей «Постановка революционных вопросов. Наука и народ», напечатанной в 1-м номере журнала «Народное дело» в сентябре 1868 г. Обращает на себя внимание сходство проблематики обеих статей: отрицание деления мира на светский и духовный (у Бакунина — физический и духовный), признание науки единственным средством познания законов мира.

Непосредственно перекликаются с основной идеей публикуемой статьи слова Бакунина: «<. . .> народ своей верою обречен на рабство. Кто поэтому хочет быть сам свободен действительно, в жизни и на деле, тот должен устремить все усилия свои на уничтожение народной религии».[24]

Бакунин, как и автор «Non possumus», объявляет себя врагом «всех утверждающих, что религия нужна для народа». Автор «Non possumus» называет либералов, не желающих жить с народом одной жизнью, «аристократами просвещения», Бакунин — «аристократами интеллигенции» и т. д. Трудно отделаться от мысли, что Бакунину могла быть известна статья «Non possumus», что он имел ее в виду, работая над «Постановкой революционных вопросов». Само название бакунинской статьи находит соответствие в заключительной части «Non possumus», где автор пишет: «Вопросы, поднятые мною, так объемисты, что не могут быть исчерпаны в книге, а тем более в журнальной статье. И цель моя была не столько решить, сколько поставить их правильно. Если это мне удалось, то я сочту себя вполне награжденным: от постановки вопроса зависит истинное или ложное его решенье».

Не только «Non possumus», но и другие статьи ее автора в значительной степени перекликаются по своей проблематике с вопросами, волновавшими в эти годы Бакунина. В частности, в них значительное внимание уделяется проблеме создания свободной федерации славянских народов.

И хотя статьи неизвестного публициста находятся среди бумаг Вольной русской типографии, хотя мы знаем отклики на них Герцена и Огарева и не знаем откликов Бакунина, тем не менее по идеям, высказываемым в них, они во многом ближе к кругу идей и интересов Бакунина, чем Герцена и Огарева.

Лишь по одному, но очень существенному вопросу взгляды Бакунина и автора «Non possumus» оказались диаметрально противоположными. Более того, в статье «Постановка революционных вопросов» можно усмотреть скрытую полемику Бакунина с ним. Это вопрос о том, *учить народ* или *учиться у народа*. Автор «Non possumus» выступает за первую формулу. Бакунин решительно полемизирует с этой точкой зрения и выдвигает в противовес ей вторую.

Статья «Non possumus» и наследие неизвестного публициста в целом заслуживают, безусловно, подробного и глубокого анализа. Несомненно, что такой анализ будет более обоснованным и плодотворным, когда удастся, наконец, установить личность автора. Однако все попытки атрибуции названных произведений пока что не дали положительных результатов. В них почти полностью отсутствуют какие-либо автобиографические данные.

Единственное исключение — одна фраза в статье «Изменник России». В обоих ее вариантах — и опубликованном в «Русских прибавлениях», и посланном М. П. Погодину — читаем: «За несогласие моих мнений с мнениями московского публициста (Каткова, — *В. Ч.*) и я попал в изменники России». Естественно возникает предположение, а не назвал ли Катков в какой-нибудь своей статье его изменником прямо по имени. Как известно, публицистическое наследие М. Н. Каткова чрезвычайно обширно. Обнаружить в нем какие-либо высказывания, помогающие атрибутировать интересующие нас статьи, нам не удалось.

В «Non possumus» автор выступает от имени «чистых людей науки», «тружеников мысли», «кабинетных ученых». Обращает на себя внимание также наличие в статье естественно-научной терминологии («божество будет <...> абсорбировать собою все, что абсорбировать можно»; «перегнать христианство через науку и получить из него тинктуру»). Вместе с тем исторические взгляды автора заставляют вспомнить о концепции А. П. Щапова, читавшего, как известно, лекции по русской истории в Казанской духовной академии и Казанском университете в 1856—1861 гг. Нельзя не отметить осведомленность неизвестного публициста в догматике и истории христианства.

Отмечавшаяся уже близость некоторых его взглядов к взглядам Бакунина итальянского периода 1864—1867 гг., а также то обстоятельство, что оба письма к Огареву, в которых Герцен интересовался судьбой статьи «Non possumus» и предлагал издать ее (от 8 февраля и от 5—6 декабря 1867 г.), были написаны из Флоренции, где, как известно, находилась значительная колония русских молодых людей, с неизменным дружелюбием (в отличие от молодой женевской эмиграции) относившихся к Герцену, заставляют искать автора статьи среди русских, живших в Италии.

Все указанные выше рукописи (кроме «Сказки для русских детей», для датировки которой нет никаких данных) уверенно датируются периодом от конца 1865 г. до середины 1868 г. К этому времени и относится, по-видимому, сотрудничество анонимного автора с Герценом, хотя тон и содержание препроводительного письма позволяют предположить, что они были и раньше знакомы.

Изучение содержания дошедших до нас статей дает возможность характеризовать их автора как убежденного материалиста, атеиста, демократа, противника самодержавия и государственной централизации, сторонника демократической славянской федерации, основанной на равноправии всех входящих в нее народов. Он несомненно талантливый публицист, остроумный полемист, одинаково свободно писавший по-русски и по-французски.

Все эти качества очерчивают в совокупности настолько узкий круг возможных претендентов на авторство рассмотренных нами статей, что определить, кто их написал, казалось бы, не сложнее, чем в свое время берлинскому астроному И. Галле отыскать на небосводе планету Нептун по данным о ее движении, вычисленным Ж.-Ж. Леверье.

Тем не менее в этом узком кругу до сих пор не удалось, несмотря на длительные разыскания, найти человека, взгляды которого, а также почерк совпадали бы со взглядами и почерком таинственного публициста.

Загадка «Non possumus» еще ждет своего решения.

## NON POSSUMUS[a]

Посылаю Вам, Александр Иванович, статью, состоящую из нескольких маленьких статеек. Если найдете ее пригодною для «Колокола», то напечатайте, не разделяя на несколько номеров, а всю вместе. Разделенье слишком вредит единству и энергии общей мысли.

До свиданья. Кланяюсь Вам и всем Вашим.

Предоставляю Вам полное право прибавлять и убавлять, усиливать, а вместе с тем прошу соблюсти имя мое в тайне.

### ЦЕРКОВЬ И ГОСУДАРСТВО

Наше время разглядело, наконец, тот страшный, чудовищный узел, которым в продолжении нескольких тысяч лет накрепко затягивалась всякая жизнь в человеческом обществе. Мы знаем теперь, что узел этот состоит из двух петлей: из государственной церкви и церковного государства. Стоит только развязать их.

[a] *Над заглавием рукой А. И. Герцена написано карандашом:* Не мешать дворян.

Но тут-то и встречается затрудненье.

Как страстные любители свободы, мы готовы наградить ею всякого, кто хочет и кто не хочет. Этого мало, мы готовы отворить все зверинцы и выпустить на волю волков и тигров, воображая, что бесятся они только оттого, что сидят заключенные в тесных клетках.

*Свободная церковь в свободном государстве*, — вот наш оракул. Как понимать его, в буквальном смысле или как загадку?

Таллейран говорил, что слово дано нам для того, чтобы скрывать нашу мысль. С этой точки зрения самая нелепейшая фраза в устах министра-дипломата может иметь свой смысл. Но люди простые, бесхитростные, труженики мысли, кабинетные ученые ведутся другими законами; они говорят только то, что думают и как думают, и теряют всю свою силу, когда поступают иначе. Так, Кавуру позволительно было говорить: свободная церковь в свободном государстве; но чистым людям науки повторять такую бессмыслицу неприлично и непростительно.

Что такое свободная церковь или когда она бывает свободна? Подумайте немножко. Да только тогда, когда она признана государством *господствующею* или когда она сама господствует над государством, когда имеет полную свободу и возможность влиять и действовать сообразно с ее духом и законами.

Если христианство не было свободно при Диоклетиане и Галерии,[25] то не было оно свободно и тогда, когда статуя Христа удостоилась пьедестала в Пантеоне наряду с другими божествами. Независимость и свобода церкви явилась только с эдиктом Константина.[26]

Ни в храме, ни на площади, ни в душе человеческой Христос не довольствуется местом Нептуна или Меркурия, ему дайте все и лучше ничего, нежели уголок. Ему мало той или другой способности нашей, он требует всего человека, все его воображение, весь разум, всю совесть, всю деятельность внутреннюю и внешнюю, и когда человек отдает ему всего себя, Христос все-таки в нем не уместится, божество будет торчать отовсюду и абсорбировать собою все, что абсорбировать можно, общество, государство, народность. Божество может жить только в церкви вселенской.

Говорите после этого о церковной терпимости!

Что за смиренница, что за лицемерка церковь, которая довольствовалась бы одним Римом и согласилась бы спасать одних римлян или москвичей, отвернув глаза от всего остального люду? Кто же не упрекнул бы ее в пристрастии и жестоком равнодушии? Вселенскость не только необходимый закон всякой церкви, *но и ее оправданье*.

Терпимость — отрицательная добродетель того, кто сам, не веруя ни во что, позволяет другим верить во что им угодно. И вот чего требуют от церкви!..

Церковь толерантная — церковь мертвая, она призналась, что не в ней истина или по крайней мере не вся в ней, она усомнилась в самой себе. Какую же веру может она вселять в других?

Всякий верующий, или знающий, или думающий знать, имеющий что-либо сказать, что-нибудь любящий — непременно пропагандист и тем более пламенный, настойчивый, неотвязный, чем более он убежден в своей истине и чем более любит ближнего.

Итак, если вы допускаете церковь, то позвольте же ей и пропаганду.

Вы не стесняете ее проповедь, не запрещаете ей слово. Но разве вы не знаете, что слово есть орудие *человеческое*, всесильное и всемогущее, когда оно проводит и объясняет истину естественную, логическую, наукообразную? — Какое же слово может уверить людей, что божество троично, что сын божий распят на кресте, что он воскрес на третий день, что дух святой сообщается человеку через таинства и т. д.? Возвещающий такое откровение должен явить свое небесное посланничество, воскресить мертвеца или передвинуть гору, тогда только станут его слушать и не сочтут за сумасшедшего. Безумие и соблазн только чудесами можно было втолковать еллинам. Апостол и говорит: «слово утверждающе последствующими знаменьи».

Итак, орудие церковной пропаганды — *слово и знаменье*.

Если вы не верите в чудеса или не желаете их, то будьте последовательны, прикажите церкви молчать.[б]

Но этого вы не хотите, вы требуете от нее проповеди, вам сладок ее голос, вы даже думаете дать церкви свободу. Какая нелепость!

б *Далее зачеркнуто:* и уже не сулите ей свободу.

Желая вам угодить, она повествует вам о чудесах, будто бы совершившихся там и там. Тогда вы приходите в негодованье и отвергаете возможность знамений небесных, называете церковь лгуньей, невеждой, обскуранткой, но все-таки стоите и ждете от нее. Чего же? Несчастная совсем сбита вами с толку. Верная своему принципу, она никак не может догадаться, что вы хотите услыхать от нее одно тощее слово, как будто не для этого слова у вас школы, университеты, академии; к церкви обращаются только те, которые чают и жаждут сверхъестественного. И вот она смотрит по сторонам, ломает себе голову, что бы такое совершить? Физические и химические знаменья ей более не даются, географию тронуть нельзя, каждая горка значится на плане, каждый ручеек пройден казенным землемером, горки не сдвинешь, ручейка не погонишь вспять... На днях и перед лицом всего света церковь сотворила великое этнографическое чудо: не утес глиняный, целый народ двинула она единым словом с Вислы на Алтай, — а вы же сердитесь, вы же недовольны! — Или хотите чего-нибудь еще того похитрей? берегитесь... Верьте в чудеса и отдайте детей ваших на воспитанье попам и иезуитам, тогда только церковь может быть свободною; но прежде этого, прежде чем давать свободу ангелу какой бы ни было церкви, Ефесской или Халкидонской,[27] убедите его принять простой образ и нрав человеческий. Свобода — дело человеческое, никто другой ее не понимает, а может быть, в ней и не нуждается.

И откуда взялась ваша доктрина, на чем она основывается, не на тексте ли евангельском: божье богу, а кесарево кесарю?

Изреченье действительно поразительное. Но что в нем особенное и, так сказать, одуряющее? вот что: оно дышет справедливостью при полном *отсутствии правды.**

Монета принадлежит кесарю. Почему? Как же, посмотрите: на ней образ и написание кесаря!

Как жаль, что кинсон евангельский не был слепой!..[28]

Вопрос-то был не о монете, а о металле, о золоте: чье золото, чей рудник, чья земля, чья власть, кому дань — богу, т. е. церкви, или государству, кесарю?

Что в Риме есть кесарь и что он не отказывается ни от какого даянья, готов все принять, отнять и клеймить клеймом своим, — это знал всякий, не стоило искушать Мессию, чтобы услыхать от него такую пошлую истину. Но вопрос фарисейский был глубже — и остался без ответа.

Впоследствии св‹ятые› отцы и вселенские соборы старались наверстать недостаток, они думали, думали, путали, путали и сказали наконец то же самое, только другими словами: вещи и дела мирские, по их мнению, — удел кесарев; а вещи и дела духовные — удел церкви.

Да какие же именно дела и вещи суть мирские, — и какие духовные, определите, назовите их? Как жизнь была бы проста, удобна, мирна, если б боговидцы и богоносцы благоволили раз навсегда объявить людям: это, дескать, мирское, а то — духовное. Не узнав от них этой важной тайны, мы бьемся, мучимся, ссоримся, терзаем друг друга, кровь рекой льется.

Если духовные и великопостные отцы наши находили, что человечество слишком полнокровно и что кровопусканье ему не лишнее, — я не смею с ними спорить... Но не довольно ли? Члены наши холодеют, мы истекаем, а главное, кровь стала нам противна, мы не можем ее более видеть и вопреки всем отцам, всем соборам хотим друг друга любить.

Но для этого нам нужно твердо определить, каков же, наконец, мир и каковы в нем дела и явленья, светские или духовные, и где между ними граница?

Какая вещь брак? а крещенье, а воспитанье, а ересь, а право, а собственность, а труд, а царство, город, село, семья, наука, профессор, писатель, синод, сенат, театр, площадь, лавка, мысль, совесть, жизнь, шар земной, и солнце, и звезды, время, год, месяц?.. И мирские и духовные в одно и то же мгновенье, как само мгновенье!!

В вещах на западе и на востоке есть, правда, маленькая разница, на западе они немножко более духовные, нежели мирские, на востоке немножко более мирские, нежели духовные, но те и другие, как там, так и здесь, подлежат обоим судам — и светскому, и церковному. Где ходит монета с изображением императора, там не только пушки, казармы, или театр, или университет, но и попы, и епископы, и

* Всякая церковь есть справедливость без правды; всякое государство есть правда без справедливости. Там добродетель без действительного мира, здесь действительный мир без добродетели. Каков же должен быть плод их союза?!.. (*Прим. автора «Non possumus»*).

митрополиты, и синод — императорские. Зато, в вознагражденье, — мирская власть императора становится духовной, помазанной, властью свыше, от бога.

Где ходит scudo,[29] там все папское, духовное, от конклава до зуава, зато церковная власть папы является властью светской, от князя мира сего.

Вознагражденье есть везде.

Существенная разница между католицизмом и греко-русским православием не в догмате о св‹ятом› духе, которого никто не понимает, не в filioque,[30] существовавшими гораздо раньше разделения церквей, и не в церковном первенстве папы. Такое первенство чисто номинально, простой почет, не заключающий в себе особенной власти. Кто бы не уступил ему быть первым между равными? Нет, весь спор, весь вопрос в том, кто выше: папа или император, кто прежде: церковь или государство?

Западное епископство всегда считало себя солнцем, а мирскую власть называло луною. У нас, восточных, наоборот. Наше красное солнышко — наш царь православный, а епископство — смиренная и послушная луна, счастливая уж и тем, что величественное солнце не гнушается озарять и согревать ее своим благотворным светом. Оттого и происходит, что в ясный день у нас луны и не заметишь, ее как бы не бывало, она скромно рисуется тоненьким и бледным серпом где-то на краю неба, отвернувшись от земли, лицом и очами горе! Тогда и народ забывает, что он грешен, забывает даже, что он православный. Но как только наступает ночь в отечестве нашем, находит мрак в виде ли нашествия иноплеменников или морового поветрия, — и она, луна наша, зажигает свою лампаду и иногда так ярко блестит на северных и девственных снегах наших, что что́ твое солнце! Тогда и царь молится, и помещик молится, и купец молится, всякий старается припомнить народу его православие, а попам бывает в то время лафа. Тут-то барыни наши становятся мироносными, принимаются шить ризы и богатые воздухи на смену съеденных церковною пылью, обещаются даже отдать детей своих попам на воспитанье, чего, слава богу (конечно, не православному), никогда не исполняют, поветрие обыкновенно проходит прежде. Как же только снова забрежжит день, так и мы все забываем, покидаем всенощное бдение, пост и умерщвление плоти — и отправляемся гулять! Всем известно, что когда мы гуляем, мы все прогуливаем, и свое, и кесарево, и церковное, и это на том основанье, что хотя со стороны и может казаться, будто мы верим в то, и другое, и третье, но сущность нашей славянской веры очень проста, мы знаем, что бог все создал для человека и, стало быть, человек вправе пользоваться добром своим по собственному своему усмотрению.

Западная церковь никогда не распускает своего стада, там солнце вечно на зените, пастырь не дремлет и каждая овца, как бы ни затесалась она далеко в лес, постоянно слышит призывный рожок, видит подъятый жезл хозяина, и злые собаки ходят вокруг стада дозором.

Такая разница между старыми церквами возникла следующим образом.

Когда впервые, сначала неясно, потом яснее и настойчивее стал стучаться в жизнь вопро́с о мирском и духовном, о кесаревом и божьем, то запад сказал: не станем напрасно разбирать и много мудрствовать, не нам ли приказано воздавать богу все божье, а что же не божье? Весь мир и сам кесарь — божьи. Отдадим же все церкви, в коей бог живет. Он справедлив и конечно лучше нас знает, что́ должно отдать кесарю, и сколько, и когда. Просто и ясно.

А начитанный и хитрый восток возразил: мы недостойные и грешные, можем ли мы прямо относиться к престолу божью! Поставим между нами и богом посредника достойного. Кого же? А почему не самого кесаря?! Ему поверить не опасно: не он ли строит богу великолепные храмы и обители, не он ли вносит богатые вклады, не он ли все свое отдает богу? [в]

Когда столб православия Василий Великий [32] утверждает, будто кесарь не может быть христианином, то надо это понимать! И кому нужда до его язычества? Кесарь как кесарь — друг божий, сердце его в руце божией и несть власти аще не от бога. Не он ли, равноапостольный, будучи некрещеным язычником, освободил и утвердил по всей земле святую Христову церковь? Не он ли ее спасает и защищает от внутренних и внешних врагов имени божьего? Кто без него свяжет или закует

[в] *Далее зачеркнуто:* Неудачный пример Юлиана [31] нам не возраженье. Он и отступник, и остался без подражателей.

еретика, кто собор созовет для утверждения веры, кто скличет епископов, кто даст им и на подъем и на содержанье, и лошадей поставит, и паспорт справит? Дело пастырей церковных — учить нас, хранить православие и молить за грехи наши и далече стоять от всякого мирского попеченья.

Когда спор был так поставлен, то папа, чтобы доказать свою правду, начал творить и свергать императоров, а византийский император присвоил себе власть избирать и изгонять епископов.

Знаю, что некоторые лица восточной церкви протестовали против такого сильного вмешательства мирской власти в дела церковные. Но, допустив ее туда немного, уже невозможно было назначить ей строгого предела. Протесты остались протестами и доныне, без всякого практического следствия, и общественное мненье всегда бывало скорее против, нежели за них. Епископ или патриарх, слишком горячо нападавший на императора, редко избегал упрека: ему хочется быть чем-то вроде папы! Церковное геройство легче спускалось простому монаху. Всеми чувствовалось, что церковь и государство, оставаясь независимыми, не могли идти параллельно, не сталкиваясь на каждом шагу, что поэтому малейший перевес церкви отворял католицизму ворота на востоке.

Посмотрим теперь, что́ германский протестантизм внес в этот спор, что́ сказал он о мирском и духовном? — Ровно ничего! Скандализированный шумом пап, он вырвался из старых церквей, но остановился в дверях и в раздумье, он и до сих пор думает. У него хватило решимости разорвать с папой, но он не решается разорвать с писанием.

В самом начале он, конечно, этого и сделать не мог: не ради ли писания поссорился он с Римом, не для того ли, чтобы читать и знать Библию? Протестанты думали, что в книге, которую попы от них скрывают, заключается вся премудрость. И вот они достали книжку, читают, читают на всех возможных языках, сличают, толкуют так и сяк, мучатся, силятся вытянуть из нее ответ, что-нибудь новое, напрасно. Конец всех поисков был постоянно один и тот же: кесарево кесарю, а божье богу, т. е. справедливость без правды, жизнь без реального мира, богатство без труда, сытость без сева и собирания в житницы, разум без собственной инициативы, совесть, сама от себя отрекающаяся.

Чтение и сличение остались, однако, небесполезны. Родилась кое-какая критика, явились зачатки науки, сперва показалась алхимия, но за нею химия и задача протестантизма поставила себя так: перегнать христианство через науку и получить из него тинктуру.

Новая беда: сама наука говорит, что она не только не готова, но и не будет и не хочет быть когда-либо готовой, а без готовой химии нельзя и перегонять. Разум, совесть, естество в один голос объявили, что не могут они быть судьями сверхъестественного, что они должны либо отвергнуть его, либо себя самих. Что из первого вы<й>дет философия чистая, а из второго? Папа или византийский император, и средины между Римом и Византиею нет.

Есть еще другая причина, почему протестантизм не мог решить спора между западом и востоком. Причина эта та, что вопрос церковный в нем не полон. Я сказал выше, что религиозный узел состоит из двух петлей, из церковного государства и государственной церкви. Германия протестовала против первого и не обратила достаточного внимания на вторую, она отвергла папу, не зацепив с тою же силою императора византийского. Но виновата в том история. В то время, когда встал Лютер, старый юго-восточный император приказал долго жить, а новый, северо-восточный еще не народился. Не видя или не замечая этой второй петли, они и не знали, что христианский вопрос уже истощен, что он уже жил обеими сторонами своими: и духовной и мирской, и, стало быть, нечего было более искать, что новое в протестантизме могло быть только одно: окончательный выход не только из той или другой церкви, но из самого христианства.

Этого-то протестанты не понимают и не хотят понимать. Они до сих пор мечтают, что нашли что-то третье, именно свободную церковь в свободном государстве, и не устают приводить в пример Американские Штаты и свободу тамошних церквей. Да не церквей скажите, а мнений, верований, свободу слова! [г]

Неужели можно назвать церковью любовь, уваженье или привычку к тем или

[г] *Далее зачеркнуто:* а не знамений, без которых церковь существовать не может!

другим обрядам, соблюдение тех или других заповедей? Конечно нет. Церковь не в одних заповедях. Если б это было так, то между христианством и законами Ману[33] не было бы заметной разницы. Но в каждой церкви и в каждой религии есть нечто гораздо более важное, нежели все заповеди, — это ее особенное миросозерцанье, ей принадлежащий космос, целый взгляд на божество, на мир, на ангела, на диавола, на человека, животных, на неодушевленную природу, на жизнь и смерть, на чудесное и естественное, на семью, на общество, на народ, на собственность, на труд, добро и зло и т. д. И кто же осмелится сказать, что американский космос тот же, что христианский?! А между тем космос в религии, как я сказал, гораздо важнее всех заповедей, ибо нарушение любой из них называется только *грехом,* а нарушенье самой незначительной части в космосе есть *ересь*.

Как часто люди, не признающие существованье беса или бесноватых, отвергающие воскрешенье мертвых, питающие отвращенье к безответной и безусловной во всем покорности жены перед своим мужем, не признающие божественности существующих властей, или бессемянное зачатие, или первородный грех, — называют себя тем не менее христианами на том только основании, что любите друг друга находят хорошею заповедью!..

Когда же поймут они, что если в космосе религиозном всякая власть от бога, жена раба своего мужа, страх божий начало премудрости, правило внешнее выше совести и т. д., то любовный разговор заповедей есть пустая болтовня?

Когда же поймут они, что не только бесчестно называться христианином, не будучи им в глубине совести, но и вредно, вредно для всех ближних, для успешного хода просвещенья. Номинальные христиане всегда становятся под знамя церковное и таким образом усиливают собою тот стан, с которым вовсе не сочувствуют, и если не душою, то руками участвуют в битве. Нельзя шутить именем или знаменем: они обязывают.

Когда же, наконец, прекратится в нас вавилонское смешение понятий, когда войдем мы сами в себя и перестанет мир двоиться в глазах наших, свалится с них фикция духовного и мирского? Когда вещи предстанут нам как *простые*, а мы будем судить и любить, миловать и казнить их не по отношению их к церкви и государству, а за их собственное, ингерентное[34] достоинство?..

Мало еще людей, вполне распутавшихся, мало ясных для самих себя! Большинство наших передовых мыслителей еще не отделалось от старых, привычных верований, смутных мнений и стоит ногами в двух разных мирах. Вот разительный тому пример. Е. Кине говорит в «Революции»: «Supposez que des peuples qui ont pris l'initiative de tous les progrès, de toutes les innovations, aient conservé, néanmoins, dans leur religion le fond et la substance des sociétés les plus surannées. Il s'en suivrait que bien souvent, lorsque, dans leurs visions, ils croiraient tracer la loi de l'avenir, ils ne feraient que reproduire le reflet d'un ordre antique. En vain ils s'élanceraient pour concevoir les formes de la société future. Là où elle est déja en germe, ils la méconnaîtraient longtemps; et la contradiction qui fait le fond de leur vie apparaîtrait jusque dans leurs rêves» (La Révolution, т. 2, 606).*

Как справедливо, как верно. Но какое же новое начало тот же Кине предлагает народам? — Старое евангелие!..

Грустно видеть католика под жезлом папским, грустно видеть православного под кнутом императорским; но едва ли не грустнее видеть протестанта, человека свободного, который отчаивается в собственной совести, сам ее мучит, давит и силится вогнать в евангельскую рамку или в тиски какого бы то ни было внешнего правила, забывая свой внутренний великий, живой закон. Бедняк не хочет понять, что религия, пришлая извне, тогда только и хороша, когда совпадает с требованьями внутреннего закона, и негодна, когда противоречит человеческой совести, что, стало быть, как бы ни было высоко то или другое религиозное ученье, оно не может быть принято человеком иначе, как проэкзаменованное совестью.

* «Представьте себе, что народы, взявшие на себя инициативу всякого развития, всех нововведений, сохранили бы тем не менее в своей религии основу и суть самых устарелых обществ. Вследствие этого они бы очень часто, будучи уверены, что намечают законы будущего, в действительности лишь воспроизводили бы отражение старинного порядка. Напрасно они стремились бы постичь формы будущего общества. Там, где оно уже существует в зародыше, они бы долго его не признавали; и это противоречие, составляющее основу их жизни, проявлялось бы даже в их мечтаниях» («Революция», т. 2, с. 606). (*Франц.*).

Но неужели одобренное совестью может или должно заменить совесть? Зачем нам низшее, когда есть у нас высшее?

## РЕЛИГИЯ ДЛЯ НАРОДА [д]

Либералы ярые и умеренные, люди передовые, революционеры и философы все в один голос требуют suffrage universel,* самодержавия и самоправства народа...

И религии для этого дурака?

Да, отвечают они, народ без религии быть не может.

Уж не думают ли они, что религия есть королевская прерогатива царя-народа, без которой его величество спустится на степень простого смертного?..

Не удивляйтесь, читатель, этой бессмыслице; она отрывок из целого ряда, целого катехизиса бессмыслиц, пущенных в мир из Франции. Вот этот катехизис.

Le beau? — c'est le laid.
Le noir? — c'est le blanc.
Le nord? — c'est le sud.
Le grand? — c'est le petit.
Le sublime? — c'est le ridicule.
Le bien? — c'est le mal.
La vie? — c'est la mort.
La propriété? — est un vol.
La révolution? — c'est l'empire.
Le progrès? — c'est le pouvoir fort.
La liberté? — c'est le décret **
и т. д.

Вот что называется оттесать по-солдатски.

К этим бессмыслицам прибавьте безделицу и выйдет смысл. Скажите:

Une *certaine* beauté est une laideur.
Un certain blanc est noir.
Une certaine grandeur est une petitesse.
Un certain sublime (soldatesque) est un ridicule.
Une certaine propriété est un vol.
Une certaine liberté est un despotisme.***

Каждое предложение истина. Но когда мы станем так говорить и так рассуждать, тогда и царственный народ мы избавим от его прерогативы. Пусть царствует он не как его предшественники de droit divin,* а как человек, de droit humain.**

В противном случае царь-народ внесет непременно свою церковь в государство и поставит ее на голову всем еретикам, т. е. всем тем, кто от нее отворачивался, тем самым либералам и философам, которые хотели сбросить ее с своего барского плеча на народную шею.

Если у передовых людей религия своя или нет никакой, а у народа — своя, то какая же связь останется между народом и просвещенными личностями, и эти личности какой цивилизации будут представителями: народной или своей собственной?

Нет, господа, аристократы просвещенья, извольте-ка в народе потеряться, жить с ним одною жизнию, думать с ним одну думу, служить одному богу, одному идеалу. Или же оставьте его в покое, не мешайтесь с массою, которой вы не сочувствуете, которую презираете.

Если не хотите вы спуститься до народа, то потрудитесь поднять его до вашей высоты и тогда уже действуйте сообща, общею волею, в общей гармонии и в одно общее имя. Без этого нет смысла, нет и силы во всей вашей деятельности, оторванной от почвы, без корня и без атмосферы.

Вы скажете: народ не скоро просветишь, не легко прошибить кору его, не очистишь его души и воображения от застарелой религиозной копоти, давно приросшей к его коже; он еще зверь (царь-то народ!) и тешится в диких и фанатических понятиях своей средневековой церкви.

Скоро ли народ просветить можно, или нескоро, — не в том вопрос. Но без народа вам шагу ступить нельзя. Все, что вы станете делать без него, будут ветряные мельницы и мыльные пузыри. И поэтому-то главный ваш труд, лучшие ваши

д *Первоначально было:* Внутренний закон

* Всеобщего избирательного права (*франц.*).

** Прекрасное? — это уродливое.
Черное? — это белое.
Север? — это юг.
Великое? — это малое.
Величественное? — это смешное.
Добро? — это зло.
Жизнь? — это смерть.
Собственность? — это кража.[35]
Революция? — это империя.
Прогресс? — это сильная власть.
Свобода? — это декрет. (*Франц.*).

*** Иногда красота оказывается уродством.
Иногда белое оказывается черным.
Иногда величие оказывается ничтожеством.
Иногда величественность (солдатская) оказывается смешной.
Иногда собственность оказывается кражей.
Иногда свобода оказывается деспотизмом. (*Франц.*).

* По божественному праву (*франц.*).

** По человеческому праву (*франц.*).

силы должны быть употреблены вами на то, чтобы раскрыть ум народной массы хотя настолько, чтобы она могла вас понять и вас поддерживать в ваших дальнейших передовых стремлениях.

Масса не может состоять из ученых специалистов — и это слава богу. Но совсем не так трудно уничтожить в ней вражду к науке, поселить в ней доверие к мысли и свободному стремленью ума. Гимназист на первом курсе уже не боится науки и хотя далеко не постигает всей учености своего профессора, но это не мешает ему считать его деятельность своею деятельностью, его науку своею наукой.

Мне могут возразить, что гимназист приносит в школу еще ничем не испорченную свою детскую натуру.

Да ведь и народное просвещенье начнется главнейшим образом с его молодого поколения, которое едва ли не свежее аристократических, поповских и мещанских детей.

Вся трудность, стало быть, единственно в том, чтобы устроить школы, но школы светские и без богословия. Попам должно быть довольно и приходских церквей для распространенья гнусавого безмыслия.[е]

Я сравнил народ с гимназистом, и это сравненье верно в том смысле, что молодое поколение его будет ходить в школы. Но гимназист он не простой, а такой, который, будучи учеником, сам в то же время есть главный предмет и цель науки; он дает ей направленье и материал, лучше сказать, он сам есть ее материал, и поэтому он высший, безапелляционный судия своих исследователей.

Такое отношение и доныне для многих кажется непонятным, хотя оно очень просто.

Народ есть сила, законы которой вы желаете открыть. Если вы их найдете, то открытие будет ваше, сам же закон дан силой и существовал прежде вашего открытия. Из жизни вы его только вызвали к сознанью. Для чего же, с какою целью вы это сделали? *Единственно для того, чтобы никогда ни намеренно, ни случайно и ни под каким предлогом не обходить закон и действовать уже не наобум, а соображаясь с ним.* И когда вы вспомните при этом, что народ не просто инертная сила, подобная пару или электричеству, но действующая сознательно и разумно, то чем же становится ваша наука и для кого она нужна в результате? Ни для кого, как для вас самих,[ж] чтобы могли вы удержаться на земле при первом самобытном движении гиганта, для отдельных лиц нужна наука, чтобы ею могли они привести в согласие свою волю и свои частные стремленья с мировою силою народа и благополучно сплесть жизнь в общем потоке.

Наступает время, когда, в порядке исторической очереди, вы должны прийти в близость, в прямое соприкосновение с народом, когда он, готовый стряхнуть с себя всякую сословную пестроту, начинает приподниматься. Приготовьтесь же, поймите, где и в чем может быть для вас спасенье, отыщите твердый оплот, чтобы укрепиться и не быть сброшенным в пропасть. Долой все лишнее, обременяющее, все неприличное: ботфорты, сабли, рясы, золотые шапки и мундиры, хвосты, перья, кринолины. Перед человеком-

[е] *Далее зачеркнуто:* Таким школам народ будет рад, он кинется в них толпою. И вы это знаете. Но почему же думаете вы, что народ предан церкви и что вера в нем так сильна и упорна? Не обман ли это, не наш ли это предрассудок, не имеющий никаких твердых оснований? Мы знаем, что цари верили, попы верили, аристократы верили, буржуазия стала верить, и это pour cause (не без основания (*франц.*), — *В. Ч.*)! А про народ что знаем мы?

Кроме десятка апостолов, откуда, скажите, из каких классов набиралась всегда армия святых, венценосцев, святителей, просветителей, учителей? Кем совершалась история церкви? Кто, например, участвовал в крестовых походах? Папы, императоры, короли, дюки, бароны, маркизы, рыцари, великие и малые вассалы с их пажами и копьеносцами. Народ же сидел дома, он пахал землю, как пашет ее ныне, и тогда точно так же мало интересовался заморскими подвигами и схватками аристократов с сарацинами, сколько в настоящую минуту английский народ интересуется разговорами своих епископов с русскими митрополитами о прелестях византийской церкви.

Заметьте еще одну важную черту. Когда действительно из народа выступала религиозная личность, ее религиозность не имела никогда жесткой церковной абстрактности, не представлялась голым богословским вопросом, но всегда бывала смягчена глубоким и теплым патриотическим чувством, которому религия служила только внешней и случайной оправой.

Не только церковная, но и всякая история доныне совершалась не в народе, а над народом, а потому не упрекаем ли мы его.

[ж] *Далее зачеркнуто:* непризванных просветителей, случайно или воровски забравших власть, для вас, пигмеев, она нужна.

народом будьте хоть сколько-нибудь сами похожи на людей и воздержитесь от феодальных замашек языка и мысли вроде: религия для народа!

## ХРИСТИАНСТВО И ДЕМОКРАТИЯ

После всего сказанного становится ясно, что бессмыслица — черное есть белое — для нас не пустая фраза или слово, нечаянно слетевшее с языка, но действительный *догмат*, действующий в нашей жизни и истории, управляющий законодательством и имеющий корень в религии.

Кто не говорит до сих пор, что христианство — религия демократическая? Оно призывает страждущих, плененных, угнетенных, плачущих, обремененных, труждающихся, сирых и бесприютных, нищих и бесславных, очевидно — народ, простой народ. Да, но куда же оно его призывает, где готовит ему царство? На небесах. А покуда на земле для него будет церковь. Церковь же — иерархия и начало всякой иерархии!

В наш катехизис можем внести новую нелепость: иерархия — это демократия!

Вся задача христианства есть отрицанье видимого, реального мира. А реальный мир — это и есть демократия в истинном ее смысле, почва, основа, сама земля, народ, живущий на земле и землею. Все, идущее не снизу, не от почвы, для демократии смертоносно, все фиктивное ей чуждо. Не ясно ли, что христианство есть отрицанье демократии? [3]

В доказательство демократизма церкви некоторые приводят то обстоятельство, что по церковным законам не только низшие, но и высшие духовные власти должны быть избираемы народом.

Это правда. Но разве народное избрание завершает демократическое начало? Далеко нет. Демократия должна быть верна себе не в избрании одном, но и в характере должностей, в какие люди могут быть избраны. Я избираю себе управителя над имением и остаюсь господином; избирая себе управителя моей совести, я становлюсь его полнейшим рабом.

Между избранием президента республики и избранием епископа та разница, что первый есть исполнитель народной воли и народного закона; он контролируется народом, его власть временна и он обязан дать народу отчет за все свое управленье. Епископ же исполнитель закона не народного, а религиозного, требующего интерпретации. А кто его интерпретирует? Тот же епископ, который, стало быть, не только исполнитель, но хранитель и истолкователь закона. Далее: епископ избирается навсегда и не может быть контролирован, судим или отрешен иначе, как собором своих же братий, епископов.

Демократия является в церкви единственно для того, чтобы принести себя в жертву церковному началу: полнее рабства быть не может, это более невольничества несвободного.

По принципу демократическому человек не может отдать себя в рабство; получая все права, он лишается этого одного права на том основании, что желающий рабства либо сумасшедший, либо изуверию его нет предела, т. е. либо он больной, либо христианин, — оба негодны для демократии!

Если христианство антинародно, то по какой логике выходит оно для народа нужно? Ненужное — это нужное!

Как? у нищего, угнетенного, трудом забитого народа вы хотите отнять религию, у страдальца здешнего вырвать надежду на вознагражденье в будущей жизни!

Кто так говорит? Помещик, заводчик, плантатор, покорный сын церкви. Он бо-

[3] *Далее зачеркнуто:* Если христианство антинародно, то по какой логике выходит оно для народа нужно?

Ненужное — это нужное?

Вольтер когда-то сказал: superflu, chose nécessaire (излишество — необходимая вещь (*франц.*), — *В. Ч.*). Слово глубокое, оно не значит: ненужное нужно; но нужен избыток богатства, жизнь и средства не в обрез. Это необходимое условие для свободы и размаха деятельности. Пусть народ смотрит на религию как на superflu, я бы ничего не имел против такого взгляда. Но когда религия не есть роскошь, а нужда, когда она является как признак нравственной нищеты в народе, недостатка самодеятельной совести и самостоятельной бытовой идеи, тогда она противна, как лохмотья, до которых охотники одни жалкие жанристы. Это старческая болезнь Европы. Америка не такова, в ней религия — роскошь, позволительная при богатстве ее бытовой идеи *свободы*. И прошу заметить, что если Американские Штаты толерантны к религиозным мнениям, то не так толерантны они к бытовым идеям и деспотической пропаганды не допустят не только в своей земле, но и у соседей — мексиканцев. Свобода — вот религия Америки, и как религия она не толерантна.

ится, что заработная плата слишком должна вырасти и будет накладна для его кармана, если небо не возьмет на себя половину трудового возмездия! — Вот весь секрет церковного милосердия. А на Христа все работают в долг!..

## НРАВСТВЕННОСТЬ

Обыкновенный вопрос: отвергая религию, где же найдете вы для человека нравственность?

Каково: где найдете!.. Да только не ищите — и вы уже ее нашли. В искании и в мнимом нахождении ее общий приговор всем религиям и моралистическим системам точно так же, как в искании поэзии приговор реторикам.

Люди вечно играли с жизнию в прятки: завяжут себе глаза и спрашивают, где солнце? Запутают себя разными правилами и догоняют нравственность, запрутся в систему и ловят жизнь. Стоит перестать хитрить и шутить — и тотчас солнце проглянет, и поэзия станет действительностью, а действительность — поэзией, жизнь воскреснет и нравственность явится в обществе нашем сама собой, ибо никуда и не отлучалась, а только мы ее не видели или не разглядели за искусственными ширмами.

Мы бегали за нею в пустыни и дебри, тогда как она возможна только в обществе людей; влезали на горы, на высокие столбы и башни, а она всегда на земле; умерщвляли плоть свою ради нее, а она в здоровом теле; мы отращивали себе бороду ниже колен, отпускали когти, обрастали мохом и плесенью, рядились в черные рясы, кричали петухами, прикидывались дурачками, чтобы подстеречь и изловить ее, на что не подымались мы, не понимая того, что она в нашей простоте и естественности. Но тут-то именно мы ее всего менее ожидали встретить.

Ничто не было для нас столь вредно, ничто не удаляло нас так далеко от нравственности, как правила и всякие религиозно-моралистические системы, как будто бы в самом деле можно поймать ее за хвост и всю, раз навсегда, записать в десятке заповедей, как будто бы такое приковыванье совести к правилу не есть уже верх безнравственности, убийство совести?!

Наш идеал добра необъятен и вечен, а потому и достиганье его также должно быть вечно, безостановочно, свободно, как свободен идеал.

Мы прокляли действительность, назвали ее призраком, ничем; мир был для нас злом, естество — отверженным, греховным, жизнь — суетою. Одно было для нас не суета, одно реальное благо — это смерть. О чем мечтало государство? * О том, чтобы не было независимого народа, свободных личностей, живых и индивидуальных мнений, ни жизни местной, а был бы один деспот над всеми мертвецами. О чем молила церковь? Да обратится весь мир в пустыню и в этой пустыне да гремит и превозносится единое имя божье. О чем заботилось воспитанье? О том, чтобы убить в человеке все его личные страсти и воцарить в душевной пустоте один абстрактный, голый разум.

Как будто бы страсти дурны сами по себе? нет. Дурны ложное их направленье и ложный предмет, т. е. то, что́ их возбуждает и как возбуждает. А кто же давал им до сих пор направленье и назначал им цель? В чьих руках было воспитанье народа, кто учреждал корпуса, семинарии, танцклассы, школы шпионства и разврата? Кто насильственно делил народ на классы и сословия и законодательством вносил недоверие, зависть и вражду в народную жизнь? Государство. А кто благословлял его на это и натаскивал как охотник собаку свою? Церковь!

Попробуйте свалить церковь и государство: через это выбудет из мира целая и скверней шая половина зла, зло искусственное. С людьми останется естественное зло: великий выигрыш. Естественное зло подлежит и законам естественным, оно подчинено времени и не иначе является нам, как низшею или покидаемою ступенью в развитии; оно, стало быть, для человека всегда есть уходящее, удаляющееся, покидаемое.

Я готов и на церковь и на государство смотреть как на ступени человеческого восхожденья, помириться с ними, но позвольте же и вы через них переступить, не останавливайте нас вечно на одной и той же высоте, не говорите, что с вами бог, с вами спасенье, что выше вас нет ничего, не задерживайте и не ворочайте

* Государством я называю централизацию в противуположность федерации. (*Прим. автора «Non possumus»*).

нас снова к тому, откуда мы вышли навсегда, что для нас уже не существует, умерло. Прошедшее — мертвец. Воскрешать мертвечину великая мерзость!

Основная разница между нами и вами та, что у вас идеал был всегда в прошлом, отчего вы и ходили всегда не как люди, а как раки; наш идеал в будущем: мы и пятиться назад не станем; ваши боги были, наши боги будут; вы шли сверху вниз, мы думаем идти снизу вверх; вы начинали от богов, полубогов, героев и апостолов и шатались от паденья к вящшему паденью; мы апостольских времен не ведаем, зато и паденья наши могут быть только временные и к росту нашему, на здравье.

Я не хочу этим сказать, чтобы нравственное восхожденье было непременно и фатально для каждого отдельного лица или народа. Лицо и племя могут выделиться волею и за то погибнуть. Но прогресс фатален для человечества: оно погибнуть не может. Судьба, жизнь ведет его вперед, невольное накопленье опыта и знанья примиряет в нем вражду, уясняет солидарность всего нашего рода. А если человечество погибнуть не может, то не падут и те лица и тот народ, которые поймут и признáют себя членами одного всемирного организма человечества и перестанут величать себя избранными, мессиями, вождями, пророками и т. д.*

Солидарность между народами и людьми — вот нравственность, *вся* нравственность, а путь к ней не воспитанье, а просвещенье, *одно* просвещенье. Воспитать можно монахов, иезуитов, солдат, канатных плясунов, но не людей, ибо быть человеком не есть специальное занятие или должность. Воспитанье — приготовленье к известному делу или к известной жизни, — более ничего, а просвещенье есть уясненье истинных естественных отношений человека к людям и к природе, к земле. (Здесь мимоходом я ставлю вопрос: могут ли отношенья между людьми быть нравственны, когда отношенья их к земле безнравственны? — но об этом поговорим впоследствии).

Сказанное мною приводит к следующему заключенью. Если читатель полагает высшую нравственность в стояньи на столбе или в созерцаньи своего пупа, то я с ним, конечно, сговориться не могу и соглашаюсь, что такие подвиги без религии невозможны. Но если он думает, что нравственность есть дружное житье в обществе, то он должен будет согласиться со мною, что она возможна только там, где нет привилегий, чинов, классов, иерархий, приказанных и запрещенных мнений. Нравственным может быть только тот, кто вполне свободен, чьи поступки управляются не внешним правилом или полицейским указом, а внутренним законом своим.

Правило не может создать жизни, но рождается ею как временное ее условие, изменяющееся и всегда долженствующее уступать свое место новому, высшему. Оно есть отдых в нашем вечном стремленьи, отдых, где мы оглядываемся, осматриваемся и собираем силы, чтобы снова пуститься в путь. Но избави нас боже не выходить из правил!

## ВНУТРЕННИЙ ЗАКОН

Старая и всем известная истина, что все живое и живущее должно иметь внутренний закон своей жизни и деятельности. Земля ходит вокруг солнца, дерево покрывается листвою, рыба плавает потому, что такова природа земли, дерева, рыбы. Никакая страна, никакой народ не могут быть счастливо управляемы законами, выросшими на чужой земле, выработанными чужою жизнию, хотя бы это чужое было совершеннее своего домашнего. Живо и плодотворно только то, что добыто самостоятельным трудом и имеет свой корень в быте народа, что является как ответ на его внутреннее требованье,

* Проповедованье национальности есть верное и законное орудие против самоуправства правительственной власти. Но в свободных международных отношениях принцип народности есть всегда зло. Национальность становится исключительностью, нетерпимостью и слепою враждой. Этой истины еще многие не понимают, и особенно часто грешат против нее французские писатели, даже социалисты. Так, Прудон сердится как дитя, когда англичане покупают земли во Франции: зачем не французы, люди par excellence (по преимуществу (*франц.*), — *В. Ч.*). Он не может простить Англии и того, что в деле рабочих ассоциаций она далеко опередила Францию: как сметь чему-либо и в чем-либо быть впереди Франции! (De la capacité des classes ouvrières) (О способностях трудящихся классов (*франц.*), —*В. Ч.*).

Проповедуйте свободу: в ней национальность отыщется, но не наоборот. Если ваша национальность такова, что она в свободе пропадет, так и бог с ней! Она дрянь. (*Прим. автора «Non possumus»*).

на внутренний запрос. Оттого-то все преобразованья и просветительные реформы, совершаемые правительством, оставались и остаются всегда безуспешны и вызывают отпор в народе, покуда народ не почувствует пользу и нужду предмета и не приобретет его тогда сам, своею меркою и на свой лад. Все правители знают, например, что безумно было бы закупить для голодной страны заграничного хлеба сверх потребности, и только не желают понимать, что это правило одинаково приложимо к науке, к искусству, законодательству, промышленности, торговле и т. д.

Но если мы не сомневаемся, что внутренний закон необходим для гражданской, экономической, промышленной, торговой, политической, умственной и эстетической жизни народов, то может ли он быть не нужен для их совести? Или может ли вся жизнь управляться одним законом, а совесть другим? Каково должно быть раздвоенье там, где с одной стороны наука, вечно идущая вперед, и прогрессивная общественная жизнь, а с другой — ретроградное или стоячее богословие? Где мир беспрерывно изменяется, а миросозерцанье остается все одно и то же? Такое состояние невыносимо, и, однако, в нем находятся все европейские народы! Чем смягчают они свой ад, чем избавляются от жгучей боли? *Компромиссами.* Нынче церковь уступит жизни какой-нибудь пустячок, завтра жизнь уступит церкви, нынче деспотизм смягчится, завтра осердчает, и так история ковыляет со дня на день без силы, без красоты, без радости, больная и вялая, шальная, полусознательная, полупьяная.

Но компромиссы не могут быть вечны, материя для них истощается. Логика хоть медленно, но неумолимо ведет свой подкоп, и взрыв может быть страшный, если мы не захотим быть благоразумны и не сдадимся ей на капитуляцию заблаговременно и безусловно.

Наступил для людей час окончательного выбора между церковью и логикой, они обе говорят: non possumus!

---

Вопросы, поднятые мною, так объемисты, что не могут быть исчерпаны в книге, а тем более в журнальной статье. И цель моя была не столько решить, сколько поставить их правильно. Если это мне удалось, то я сочту себя вполне награжденным: от постановки вопроса зависит истинное или ложное его решенье.

Истина для всех одна, но формы и приложения ее могут быть разнообразны до бесконечности для каждого отдельного народа и для всякой новой местности. Ум теряется в этом богатстве и должен благоговейно молчать. Но как русский я заключу статью мою маленьким замечаньем моему русскому читателю.

Он, всеконечно, православный и патриот жаркий: теперь все таковы на святой Руси. И вот что имею я ему сказать.

Говоря о России, мои соотечественники всегда начинают словами летописца: «Земля наша велика и обильна». И на эту тему вмиг состроят целую шехерезаду, нагромоздят гору чудес, перед которыми весь остальной мир покажется с булавочную головку. Но когда напомнишь им: «а порядка в ней нет», они отвечают: вы слишком многого от нас требуете, подождите, мы народ новый, молодой, едва сложившийся и только что начинающий свою политическую жизнь.

Что это значит? Вот что. Покуда мы смотрим на Россию с точки зрения православия, она нам кажется образцом славы, и величия, и мудрости, и учительства, в ней мы видим спасителя и обновителя всего человеческого рода. Но как только мы с православия сходим и становимся на естественную почву, так вся великолепная фантасмагория исчезает, и Россия представляется нам малым ребенком, едва начинающим лепетать. Зачем же, спрашиваю, и становиться туда, откуда вместо действительности мы видим мираж?! Нам весело и приятно тешить взоры обманчивою картиной величия России? Хорош патриотизм! Да это издеванье! Нет, будем любить ее не для нашей потехи, а для нее самой и тогда скажем ей горькую правду: Россия, ты еще ничто, ты после троекратного погруженья твоего во имя троицы еще не вскрикнула по-человечески, твое естество еще не сказалось, еще не было естественной реакции твоей крови против холода крещенской воды. Обрадуй же нас скорее первым самобытным криком, этим первым протестом новорожденного человека против попа и восприемника! Если б не судорожно-слабое движенье раскольников, изменивших одно перстное сложенье на другое,[36] мы были бы вправе сомневаться, жива ли ты, не окоченела ли в купели!

*

[1] ЦГАЛИ, ф. 2197, оп. 1, ед. хр. 563—569.
[2] Колокол (Русское прибавление), № 2, Женева, 1 февраля 1868 г.
[3] Истинные славянофилы в России — остзейские немцы. [Женева, тип. Л. Чернецкого], 1868. На обложке и титульном листе брошюры указано вымышленное место издания — Берлин. Ср.: Сводный каталог русской нелегальной и запрещенной печати XIX века, ч. II. М., 1971, с. 236.
[4] Уч. зап. Ленинградского гос. пед. инст. им. А. И. Герцена, т. 196, 1959, с. 469—472.
[5] Колокол (факсимильное издание), вып. IX. М., 1964, с. 1820.
[6] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30-ти т., т. XXIX, кн. 1. М., 1963, с. 29.
[7] Лит. наследство, т. 41—42, 1941, с. 64.
[8] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30-ти т., т. XXIX, кн. 1, с. 237.
[9] Лит. наследство, т. 63, 1956, с. 224—225.
[10] ГБЛ, Пог/III, 12.66. Ср.: Колокол — Kolokol. Переводы, комментарии, указатели. М., 1978, с. 171—172.
[11] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30-ти т., т. XXIX, кн. 2, с. 555.
[12] ЦГАЛИ, ф. 2197, оп. 1, ед. хр. 239 и 293. Подробнее о Т. Комарове см.: *Р. Г. Эймонтова.* Неизвестный корреспондент «Колокола» (Т. И. Комаров — «Чаплия»). — В кн.: Проблемы истории общественной мысли и историографии. М., 1976, с. 176—188.
[13] Словарь иноязычных выражений и слов, употребляющихся в русском языке без перевода, кн. 2. М.—Л., 1966, с. 937—938.
[14] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30-ти т., т. XVIII, с. 97.
[15] ЦГАЛИ, ф. 2197, оп. 1, ед. хр. 563.
[16] Лит. наследство, т. 63, с. 225.
[17] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30-ти т., т. XIX, с. 102.
[18] *E. Quinet.* La Révolution, tt. 1—2. Paris, 1865.
[19] *P.-J. Proudhon.* De la capacité politique de la classe ouvrière. Paris, 1865.
[20] *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 30-ти т., т. XXVIII, с 133.
[21] Там же, т. XIX, с. 167.
[22] Там же, с. 185.
[23] Там же, с. 195.
[24] Народное дело, № 1. Женева, 1868, с. 13.
[25] Диоклетиан и Галерий — римские императоры конца III—начала IV в. н. э., гонители христиан.
[26] Имеется в виду Миланский эдикт 313 г. о веротерпимости.
[27] Эфесский собор христианской церкви (449 г.) ознаменовался победой сторонников учения монофизитов; созванный два года спустя Халкидонский собор осудил монофизитство как ересь и отменил решения Эфесского собора. После этого монофизитские церкви (египетская, сирийская и армянская) отделились от единой христианской церкви.
[28] Кинсон — денежная подать. Согласно евангельской легенде, ученики фарисеев спросили у Христа, следует ли платить римскому императору кинсон (см. Евангелие от Матфея, XXII, 17).
[29] Скудо — денежная единица Папской области.
[30] Букв. «и от сына» (*лат.*). В отличие от православной церкви католическая церковь считает, что дух святой исходит не только от Бога-отца, но и от Бога-сына.
[31] Юлиан Отступник — римский император (361—363), отрекшийся от христианства.
[32] Василий Великий — христианский церковный деятель IV в., епископ Кесарийский.
[33] Законы Ману — древнеиндийский сборник законов и религиозных предписаний.
[34] Ингерентное — внутренне присущее.
[35] «Собственность — это кража» — афоризм П.-Ж. Прудона.
[36] Старообрядцы, в отличие от приверженцев официальной православной церкви, крестятся не тремя, а двумя перстами.

# СТАТЬИ ВЯЧ. ИВАНОВА О СКРЯБИНЕ

*И. А. Мыльникова*

Литературное наследие Вяч. Иванова, весьма обширное и значительное как в художественной, так и научной областях, лишь в последние годы становится предметом специального изучения. Свидетельством тому являются первое советское издание стихов Вяч. Иванова,[1] а также статьи, публикации и сообщения С. Аверинцева, М. Альтмана, Е. Белькинд и др., посвященные различным сферам и периодам деятельности поэта. Правда, интерес к его творчеству, стимулированный, с одной стороны, вниманием ученых к культуре русского символизма в целом, с другой — своеобразием и уникальностью самого художнического облика Иванова, сосредоточивается, как правило, на литературно-критической и научной его деятельности. Однако и в этой области, традиционно обсуждаемой и неизменно подразумеваемой, лишь речь заходит о Вяч. Иванове, существуют еще значительные пробелы, которые мы и стремились отчасти восполнить предлагаемой публикацией.

Проблематика творчества Вяч. Иванова затрагивает многие области искусствознания — поэтику, лингвистику, эстетику, культурологию, историю литературы, театра и т. д. Затрагивает она и сферу музыкознания, преимущественно в плане истории музыкальной критики. Ивановские статьи о Вагнере, Чюрленисе, а также оставшиеся большей частью в рукописях статьи и речи о Скрябине, о которых пойдет речь, составляют существенную, хотя и до сих пор мало изученную часть русской литературы о музыке.

Интерес к проблемам музыкальным — в широком кругу вопросов, привлекавших Иванова как теоретика и историка культуры, — обусловлен не только подлинной универсальностью эрудиции поэта, но и всеобщим в начале XX в. в символистских кругах увлечением проблемой музыкальности, получившей в России известность благодаря Шопенгауэру и Ницше, а в сущности, ведущей свою историю в новое время от иенских романтиков. Символистская морфология искусств, как система иерархическая, признает на основании гносеологического принципа высшей формой творчества Музыку. Искусство, пишет Андрей Белый, какой бы материал оно не использовало и в какой бы форме не воплощалось, «исходя из феноменального, углубляется в „нуменальное“», «имеет исходным пунктом действительность, а конечным — Музыку как чистое движение».[2] «Формы искусства», от низших к высшим, не абсолютно замкнуты в себе, но стремятся к более совершенным, обращаясь в конечном итоге в Музыку, являющую собой не только прообраз и воплощение искусства будущего, но и форму синтезирующую, открывающую новый путь эволюции. Блок, однако, справедливо указывал на смешение — или, во всяком случае, недостаточное различение — в символистской эстетике понятий практической музыки и Музыки как «внутреннезвучащего», где последняя, поднимаясь до всеобъемлющего уровня философской категории, выступает в значении «духовного тела»[3] мира. Подобное «предельное» понимание музыки, в сущности весьма далекое от явлений собственно музыкальных, предполагает ее ощущение как порога, кануна, преддверия и возможно лишь в условиях общей эсхатологической настроенности, свойственной, скажем, младосимволизму в его начальный, «аргонавтический» период. Музыка включается в символистскую эстетическую систему как движущий фактор, как сила, способная осуществить провидимый символистами и воплощенный в Мистерии кардинальный поворот в истории мира. В то же время, вступив в эти сверхобласти, музыка не утрачивает своего значения и как собственно творчество звуковых форм и в этом смысле предстает в роли предмета стремления, идеального предела любого искусства вообще.

Апогей славы музыки в «философском качестве» связан с формированием и утверждением в символистской эстетике

идеи Мистерии — грандиозного масштаба тайнодействия, призванного дать искусству выход за пределы «иконотворчества» (или, по Белому, творчества мертвых форм) в область жизнетворчества (т. е. форм живых). После 1905 г., поставившего перед художниками-символистами множество новых проблем, а также вызвавшего пересмотр ранее решенных, Мистерия утратила свое абсолютное значение как форма немедленного преображения мира. Дальнейшая судьба Мистерии состоит в отказе от жизненно-практического ее понимания, в транспонировании идеи первоначально в область непосредственно художественную (Мистерия как сверхжанр), затем в области, находящиеся за пределами возможного в искусстве, и, наконец, в распаде целостной картины Мистерии.

Судьба идеи современной Мистерии во второй половине 900-х годов во многом определила и отношение к проблеме музыкальности. Протестом против апологии Музыкального, обратившейся к этому времени в некую расхожую монету, проникнута статья Андрея Белого (Б. Бугаева) «На перевале. VI. Против музыки». Стремление утвердить своеобразие словесного творчества и его свободу от музыкального рабства свойственно и И. Анненскому (см., например, статью «Власть тьмы»). Но все это — лишь доказательства от противного всеобщей популярности, повсеместной обсуждаемости проблем Музыкального во всех его аспектах — от фонического строя стиха, его интонационной системы (как позднее это сформулирует Б. Эйхенбаум) вплоть до музыкальной основы мироздания.

Диапазон символистского понятия музыкальности достаточно широк — от верленовского «De la musique encore et toujours!» * до всепроникающей блоковской музыкальной стихии, от «напевности» Бальмонта до структурно-композиционной музыкальности Белого. В ивановской же трактовке музыкального, вобравшей в себя и пифагорейскую гармонию сфер, и ницшеанский «дух музыки», и шопенгауэровскую апологию искусства, а наряду с этим и свойственное немецким романтикам «чутье музыкальной сущности вселенной» (Фр. Шлегель), подразумевается, помимо общесимволистских составляющих: 1) музыка как «знак» и «отблеск запредельного»; 2) музыка как стихия движения; 3) музыка как праоснова трагедии — и непосредственная, «рукотворная» музыка в совершеннейших ее проявлениях — бетховенской симфонии и вагнеровской музыкальной драме.

В эстетической теории Вяч. Иванова Музыка приобретает особое значение в связи с проблемой хорового действия. Иванов призывает не к стилизаторскому воспроизведению «буквы» античной трагедии, но к подлинному воскрешению ее «духа». Развивая идею «рождения трагедии из духа музыки», он мыслит современное хоровое действие непременно окруженным «музыкальною симфониею». Вехами на пути, ведущем через «святилища Греции» к возрожденной трагедии, представляются Бетховен и Вагнер. В творчестве Бетховена Иванов видит предначертание будущего направления искусства — от индивидуализма, нарушившего традиционно сложившуюся иерархию ценностей в условиях теоцентрического миропредставления, к тому единению с мировой жизнью, в котором личность обретает желанное ощущение части, влекомой воссоединиться с целым; к той общности, что порождает сознание причастности всем совершающимся в мире явлениям и процессам и охватывается в символистской эстетике понятием соборности. Вагнер — «второй, после Бетховена, зачинатель нового дионисического творчества».[4] В его музыкальной драме восстановлен в *своей функции* важнейший действенный элемент трагедии — хор (функции хора принимает на себя, по Иванову, вагнеровский оркестр). Вагнер явился также и «предтечей вселенского мифотворчества» и потому стоит у начала пути к Мистерии, которая «стекшиеся на зрелище толпы претворит в истинных причастников Действа». Из очерченного здесь образа Вагнера — эстетика и теоретика драмы, чрезвычайно значимого для русского искусства конца XIX—начала XX в., исходили, так или иначе, не только Иванов, но и многие другие авторы, в частности Андрей Белый и Блок.

В ряду символистских музыкальных кумиров — столь же пестром, сколь и непостоянном (Григ, Метнер, Чюрленис, Панченко, Сенилов) — Вяч. Иванова более всего привлекает творчество А. Скрябина, расцениваемое им как «одно из

* Так музыки же вновь и вновь! (*франц.*). Перевод Б. Л. Пастернака.

важнейших свидетельств знаменательного поворота, совершающегося в духовном сознании современного человечества».[5]

Имя композитора долгое время пользовалось известностью в узком, преимущественно московском, музыкальном кругу. Выехав в 1904 г. из России и оставаясь за границей в общей сложности до 1910 г., Скрябин, однако, не отошел от русской музыкальной жизни. В 1905 г. М. Неменова-Лунц (одна из учениц Скрябина по консерватории) по приезде к Скрябиным в Больяско сообщает, что в России «есть небольшая группа молодых музыкантов (Сабанеев называет среди них А. Крейна, К. Сараджева, В. Державновского и др.), настоящих поклонников» скрябинского творчества; «вообще же его музыка очень распространяется, ею сильно интересуются; знают многие также и о его замыслах».[6] В 1906 г. Скрябина приглашают принять участие в руководимом Э. Метнером музыкальном отделе журнала «Золотое руно».

Вторая половина 900-х годов ознаменовалась для музыкальной России широким распространением музыки Скрябина, ростом ее авторитета и влияния. Началом подлинной славы послужили первые исполнения в России «Поэмы Экстаза» (1909) и «Прометея» (1910). Две эти симфонические поэмы, из которых первая была задумана первоначально как 4-я симфония, сделали имя Скрябина известным широкому кругу деятелей искусства. О «скрябинской атмосфере» тех лет читаем у В. Брюсова, Евг. Вахтангова, К. Сомова, Б. Пастернака. Расширяется круг общения композитора: еще в 1907 г. в Париже он знакомится с Мережковскими, в 1908 — с Ю. Балтрушайтисом,[7] затем — с К. Бальмонтом, С. Поляковым, Вс. Мейерхольдом, А. Таировым, К. Марджановым и др. (литературные знакомства Скрябина относятся в большинстве своем к 1912 г., т. е. ко времени после разрыва с С. Кусевицким).

Но, пожалуй, наиболее плодотворным и значительным оказалось перешедшее вскоре в тесную дружбу знакомство с Вяч. Ивановым. Исследователи творчества Иванова указывают, что состоялось оно около 1913 г., осенью, по возвращении поэта в Москву из Рима. Дата эта, впрочем, требует уточнения. В библиотеке Скрябина хранится экземпляр книги «Cor Ardens» Вяч. Иванова с дарственной надписью: «Глубокоуважаемому Александру Николаевичу Скрябину на память о мимолетном знакомстве и в надежде на глубокое. Вяч. Иванов». Надпись датирована 1 апреля 1912 г. Это более глубокое знакомство и состоялось в 1913 г. — возможно, в студии Вс. Мейерхольда на Троицкой, где Вяч. Иванов, в составе группы «содействующих» (среди них — Блок, Глазунов, Княжнин и др.), имел возможность слышать музыку Скрябина в авторском исполнении. Общение со Скрябиным, писал впоследствии Иванов, было «глубоко значительным и светлым событием на путях моего духа».[8]

Для Скрябина период 1913—1915 гг. был временем интенсивной и целенаправленной работы над «Предварительным Действием», периодом мучительных поисков воплощения эстетико-философского замысла Мистерии в формах поэтической, музыкальной, пластической, наконец, в формах «действенных». Ивановская концепция нового театра, театра синтетического и соборного, во многом явилась для Скрябина ориентиром в решении как общих, так и конкретных вопросов — от исторических типов декламации (дискуссию на эту тему в связи с системой «музыкального чтения» Гнесина, опробованной им в «Антигоне» Софокла в студии Мейерхольда, описывает сам Гнесин в «Воспоминаниях о Скрябине») вплоть до качества текста «Предварительного Действия».

Дело в том, что процесс ограничения грандиозного «предельного» замысла Мистерии рамками «Предварительного Действия» был не в последнюю очередь стимулирован для Скрябина осознанием неспособности реализовать идею синтеза искусств в некоем синкретическом действе, ощущением своей некомпетентности во всех областях творчества, кроме музыкальной. Правда, согласно скрябинской концепции, для постижения сущности искусства как целого нет необходимости добиваться совершенства в каждом из его видов: достаточно овладеть высшими из них — поэзией и музыкой. Но даже в поэтической области композитор ощущал неуверенность. Это не мешало ему, впрочем, утверждать, что полное овладение техникой стиха — дело ближайшего будущего. С этой целью он изучал русскую поэзию, пользовался руководством по стихосложению Шульговского. Однако ощущение беспомощности в этой области не покидало его. Это обстоятельство побу-

дило Скрябина обратиться за консультацией к поэтам-профессионалам, друзьям композитора, Ю. Балтрушайтису и Вяч. Иванову. В ноябре 1914, по свидетельству Б. Шлёцера, Скрябин представил на их суд законченный текст «Предварительного Действия».

Всякому, кто знаком с поэтическим текстом «Действия», очевидна его уязвимость с литературной точки зрения, скованность автора в обращении со словом, а отсюда и приверженность, быть может неосознанная, к определенного рода поэтическим клише. Тем более удивления достойно высказанное в адрес текста «полное одобрение» — именно так пишет Шлёцер. Конечно, либретто, а таковым, в сущности, и оказался бы текст «Действия», ни в коей мере не является самоценным художественным произведением и не претендует на таковое (ведь недаром «Каменный гость» Даргомыжского—Пушкина и незавершенная «Женитьба» Мусоргского—Гоголя — явления в истории музыки XIX в. уникальные). Едва ли большее впечатление произведет изъятый из музыкально-поэтического целого текст вагнеровских драм. И тем не менее даже в таком, либреттном «допуске» текст «Действия» далек от совершенства, несмотря на отдельные находки (например, «семь ангелов в эфирных облаченьях»). В то же время, отвлекаясь от абсолютной оценки в пользу относительной, нельзя не отметить, что «Предварительное Действие» выгодно отличается от ранних поэтических опусов композитора (финала 1-й симфонии, либретто оперы, даже «Поэмы Экстаза»), находящихся где-то между домашней альбомной поэзией и поэтическими откровениями 80-х годов (типа Надсона, иногда — Фофанова). «Действие» являет собою определенно иное качество, точнее имеет иной ориентир — творчество символистов и их кумиров. И это не случайно: среди ограниченного числа книг, отобранных Скрябиным во время работы над «Предварительным Действием», «Зеленый Вертоград» Бальмонта, стихотворения Тютчева, «Cor Ardens» Иванова, а также драмы Софокла — весьма симптоматический набор. Неудивительно, что как художник, натура творческая, Скрябин предпочитал учебникам стихосложения сами художественные образцы. Это не замедлило сказаться в тексте «Действия», где есть и бальмонтовская «напевность» (Волны || Первые || Волны || Робкие || Первые Рокоты || Робкие || Шопоты || Первые || Трепеты || Робкие || Лепеты), и попытки типично символистского словотворчества, точнее эпитето-творчества (молнийный, любвийный, окрыльный, огнественный, лучественный и т. д.), остро подмеченного еще Вл. Соловьевым как специфическое явление новой поэзии. Строка «очнувшись в этот мир явлений и чудес» определенно смотрит в тютчевское «Есть некий час в ночи...» (далее в близком контексте воспроизводится рифма «чудес — небес»). Строка «Лежит он, Бог, себя забывший и забытый...» — неточная цитата из Вл. Соловьева («Бескрылый дух, землею полоненный, себя забывший и забытый бог...»). Неожиданно является даже «едва касание» ивановской «Прозрачности». Все это не могло ускользнуть ни от Балтрушайтиса, ни от Иванова. Поэты высказывались, в частности, за необходимость большего различения в тексте образа и мифа (см. ниже речь Иванова «Скрябин» на концерте А. Гольденвейзера). Шлёцер, вероятно, несколько упростил ситуацию. И тем не менее Иванова нельзя заподозрить в галантном снисхождении, ибо по существу «Действие» оказалось удивительно созвучным ивановскому образу возрожденного античного театра в его доклассической, до-трагедийной, культовой форме (см. «чтение» о «Предварительном Действии»).

Иванов и Скрябин, впрочем, расходились во многих принципиальных вопросах — о соотношении театра и Мистерии в частности; едва ли принимал Иванов и скрябинскую теорию чистой процессуальности. В свою очередь, ивановский «Давидсбунд культур», где равно значимыми и практически синхронно воспринимаемыми явлениями оказывались и греческая трагедия, и итальянское искусство эпохи Возрождения, немецкий романтизм и классицизм, Достоевский, Вагнер, Соловьев, Ибсен, Гете, Данте, Эсхил, причем каждое из этих явлений выступает одновременно как историческая реалия, символ и предтеча, — был несовместим со скрябинской циклической моделью культуры, где в условиях данного «круга» его творчество оказывалось вершиной, «целью целей и концом концов».

По-разному понимали они и саму Мистерию: Иванов — имея в виду конкретно-исторический образец, Скрябин — склоняясь более к типу, известному в символизме по теории Андрея Белого (периода

кружка «аргонавтов») и названному Вс. Мейерхольдом «оригинальной современной мистерией» (см. ниже статью Вяч. Иванова «Взгляд Скрябина на искусство»). Любопытное суждение Иванова о Скрябине, относящееся к лету 1914 г., приводит в своих воспоминаниях художник Н. П. Ульянов: «Скрябин непрочен! — <. . .> настоящей бодрости в нем уже нет. Да и может ли быть иначе! Ведь он взял на себя задачу, превышающую человеческие силы. Понадобилось бы много лет, чтобы осуществить его огневой оркестр <. . .> А Мистерии, для которых я помогаю ему писать текст <. . .> будут ли они когда-нибудь закончены?! Мы никак не можем договориться, мы думаем поразному, расходимся с самого начала. С ним происходит что-то неладное, тяжелый душевный разлад» (ЦГАЛИ, ф. 2022, оп. 1, ед. хр. 90, л. 18).

Правда, в период работы над «Предварительным Действием», отодвинув Мистерию в неопределенное будущее, Скрябин все более проникался ивановской идеей мистериального театра, связывая ее с проблемой границ и сфер воздействия искусства.

В решении же вопросов общеэстетических — о соотношении индивидуализма и соборности, о путях развития современного искусства, о назначении художника — Скрябин и Иванов оказывались единодушны. При этом ни в коей мере не приходится говорить о взаимовлиянии художников, но скорее о некоем единомыслии или, точнее, единочувствии двух «со-ревнителей Мистерии!». «С благоговейной благодарностью вспоминаю я об этом сближении, ставшем одною из знаменательных граней моей жизни <. . .> — писал Вяч. Иванов, — теоретические положения его о соборности, о хоровом действе, о назначении искусства оказались органически выросшими из его коренных и близких мне интуиций: мы нашли общий язык».[9]

Подготавливая к печати в 1919 г. собрание своих статей, так и не увидевшее свет, Вяч. Иванов предполагал поместить в музыкальном разделе работы о Вагнере, Чюрленисе и Скрябине. Первые из них достаточно знакомы читателю по книгам «Борозды и межи» и «По звездам», а также по публикациям в журнале «Весы». Статьи же о Скрябине известны значительно меньше — лишь среди специалистов-литературоведов, в музыкальном же кругу они неизвестны вовсе, как, впрочем, не исследована и проблема соотношения скрябинского творчества с русской культурой конца XIX—начала XX в. вообще и русским символизмом в частности. Между тем статьи Иванова о Скрябине представляют значительный интерес для обеих областей искусствознания, ибо являются теми редкими в истории культуры материалами — таковы книга Ф. Листа о Ф. Шопене, статья А. Фета о Ф. Тютчеве и др., в которых заключены не только свидетельства современника о современнике, но и художника о художнике, обогащающие представление как о предмете исследования, так и о самом исследователе, а в конечном итоге являющиеся бесценными отражениями своего времени.

Имя Вяч. Иванова должно быть названо среди первых исследователей творчества Скрябина и его активнейших пропагандистов. После смерти композитора, последовавшей 14 апреля 1915 г., Иванов вошел в состав комитета общества «Венок Скрябину» (в архиве поэта хранится проект устава общества, написанный рукой Иванова) — вместе с Ю. Балтрушайтисом, кн. М. Гагариной (сестрой друга композитора — С. Н. Трубецкого), А. Гольденвейзером, А. Дидерихсом, А. Брянчаниновым, Б. Юргенсоном, А. Зилоти и С. Поляковым. Иванов был также членом комиссии по изданию текста «Предварительного Действия». В «Скорпионе», одном из крупнейших символистских издательств, предполагалось осуществить издание книги о Скрябине. Для этой цели общество, точнее — его московское отделение, обратилось с официальными письмами ко многим деятелям русской культуры. Предложение принять участие в сборнике получили, в частности, Ю. Балтрушайтис, А. Оссовский и А. Ремизов, знал об этом несомненно и Иванов. Сборник не был осуществлен, однако в архиве поэта сохранились наброски двух статей — о «Предварительном Действии» и о «многозначительности Скрябинского творчества», предназначенных, по указанию автора, для скрябинского сборника[10] и озаглавленных «Два чтения о Скрябине» (ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 178). Первое из них представляет собой черновик начала статьи (запись чернилами на листе большого формата, со множеством исправлений — л. 3), а также серию попыток переписки набело

(лл. 4, 5) — прием, часто используемый Ивановым в работе над незавершенным текстом. На л. 1 в правом нижнем углу рукой Вяч. Иванова написано:

«Покорнейше и убедительно прошу выслать корректуру по адресу *Черноморской губ. Красная Поляна* (Романовск)

дача проф. Кулаковского
Вяч. Ив. Иванову».[11]

Второе «чтение» — не относящийся к предыдущему отрывок текста (лл. 6, 7), по содержанию — вариант окончания некой статьи. Рукопись беловая, выполнена чернилами на двойном тетрадном листе. В обращениях общества по поводу сборника срок представления рукописей устанавливался 1 сентября 1915 г. В письме к А. Ремизову, однако, дата была рукописно исправлена на 15 октября. Это позволяет косвенно судить о времени создания рукописей Иванова, которое может быть определено как лето — осень 1915 г. Учитывая обыкновение Иванова записывать тексты своих выступлений, можно предположить, что вышеупомянутые черновые записи представляют собой фиксацию имевших место в 1915 г. или предполагавшихся «чтений».

«Известия Скрябинского общества» за 1916 г. (вып. I) сообщают, что Вяч. Иванов, подобно Б. Яворскому, Л. Сабанееву, Е. Браудо, Б. Шлёцеру, В. Каратыгину, Ф. Зелинскому и др., выступал с лекциями и докладами о Скрябине по приглашению Петроградского и Московского Скрябинских обществ. 6 февраля 1916 г. в доме кн. Гагариной Вяч. Иванов выступил на первом собрании членов Московского общества. К 13 февраля 1916 г. относится лекция-концерт Вяч. Иванова и А. Гольденвейзера.[12] В «Известиях Скрябинского общества» за 1917 г. (вып. II) напечатано также «Письмо члена совета М. С. О. Вяч. И. Иванова Председателю Петроградского Скрябинского общества» (А. Н. Брянчанинову) по поводу книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин», датированное 12 мая 1916 г. Не зафиксированными в «Известиях общества» оказались еще три лекции-концерта, посвященные памяти Скрябина, проведенные поэтом совместно с А. Б. Гольденвейзером — в Петрограде (декабрь 1915 г.), Москве (январь 1916 г.) и Киеве (апрель 1916 г.). Вечера эти включали лекцию Вяч. Иванова «Взгляд Скрябина на искусство». Чистовая рукопись находится в архиве ИМЛИ (ф. 55, оп. 1, ед. хр. 4), выполнена чернилами на листах большого формата. В ЦГАЛИ сохранились также гранки (ф. 225, оп. 1, ед. хр. 32) и верстка статьи с правкой автора (ф. 225, оп. 1, ед. хр. 38). Сопоставление текста статьи с одним из упомянутых Скрябинских чтений, а именно отрывком о «многозначительности Скрябинского творчества», дает основание утверждать, что последний является вариантом завершения статьи «Взгляд Скрябина на искусство», не вошедшим в окончательный текст.

К октябрю 1917 г. относится статья «Скрябин и дух революции» — единственная опубликованная работа Иванова о Скрябине, вошедшая в сборник «Родное и вселенское»[13] (законченная рукопись — в ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 179). Необходимо назвать также и речь «Скрябин», произнесенную Ивановым на скрябинском концерте А. Б. Гольденвейзера 25 февраля 1919 г. в студии-мастерской «Красный петух», а также речь на вечере в Петроградской консерватории 19 апреля 1920 г., посвященном пятилетию со дня смерти композитора. Рукописи этих речей (ГПБ, архив В. И. Иванова, ф. 304, ед. хр. 27, 29) различны по степени приближения к предполагаемому окончательному тексту. Первая представляет собой ряд черновых набросков, вариантов, переписанных набело отрывков, сделанных бегло и неразборчиво чернилами и карандашом. Вторая, помимо подготовительных записей на бумаге различного формата и качества, включает также и авторизированную машинопись, дающую представление о тексте в целом. Неоднократно обращался Вяч. Иванов к творчеству Скрябина и в своих заметках об искусстве — как печатных (*Вяч. Иванов.* Кручи. — Записки мечтателей, № 1, 1919), так и рукописных (ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 203). Наконец, Иванову принадлежит сборник статей о Скрябине (ЦГАЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 38), который содержит, помимо упомянутых работ «Скрябин и дух революции» и «Взгляд Скрябина на искусство», и статью «Скрябин как национальный композитор», представляющую собой текст доклада на собрании Московского Скрябинского общества 14 апреля 1916 г. (вариант названия — «Национальное и вселенское в творчестве Скрябина»).

Судьба этого сборника не совсем обычна: в 1919 г. каталог книгоиздательства «Алконост» извещает о подготовке к печати книги Вяч. Иванова «Скрябин». В письме поэта того же года к С. М. Алянскому читаем: «Печатается ли „Прометей"? Хочется видеть его осуществленным и в продаже. „Скрябина" можно печатать и так — без введения».[14] В 1920 г. «Вестник театра» сообщает, что в издательстве «Алконост» наряду с «Лирикой» Конрад-Фердинанд-Мейера, статьями А. Блока, «Кризисом культуры» Андрея Белого, сборником статей под редакцией К. Эрберга печатается и книга Вяч. Иванова «Скрябин». Однако в 1921 г. каталог «Алконоста» по-прежнему гласит: *Вяч. Иванов.* Скрябин (готовится). История завершается письмом Вяч. Иванова С. М. Алянскому от 14 марта 1923 г.: «К „Скрябину" я должен прибавить главу о „Предварительном Действе" Скрябина, ныне изданном,[15] и изменить в статьях кое-что; это вообще подновит книжку. Но Семен Львович уже уезжает, а мне сделать это за его короткое пребывание в Баку не удалось, — прямо времени не было. Жду оказии для пересылки Вам корректуры». В предисловии к сборнику (верстка с правкой автора — публикуется окончательный вариант) Вяч. Иванов пишет: «Три чтения о Скрябине с вотканными в них стихами, посвященными его памяти, составляют содержание запоздалой книги. Последнее из этих чтений уже напечатано в моем собрании статей „Родное и вселенское". Первые два предназначались для Скрябинского сборника. Ему не суждено было осуществиться. „Предварительное Действие" вместе с некоторыми отрывками философского и медитативного содержания из тетрадей Скрябина изданы М. О. Гершензоном в монументальном историко-литературном архиве „Русские пропилеи", т. VI. Рассеялось и первое Скрябинское общество, в среде которого я, один из его учредителей, произносил свои, ныне отдельно издаваемые речи в 1915, 1916 и 1917 годах. Иные нашел бы я теперь слова для многих высказанных тогда мыслей, но не должна быть изглажена печать рождающего мысли исторического дня».[16]

Издание книги так и не состоялось: в 1923 г. «Алконост» прекратил свое существование, и книга осталась в стадии верстки. В ЦГАЛИ хранится полный текст сборника (верстка с правкой автора), а также отдельно тексты входящих в его состав статей: «Взгляд Скрябина на искусство» (гранки с правкой автора) и «Скрябин как национальный композитор» (автограф — ф. 225, оп. 1, ед. хр. 33). Весьма вероятно, что предполагаемая Ивановым новая глава о «Предварительном Действии» явилась бы развитием аналогии «Действия» с древним дифирамбом, намеченной еще в 1915 г. в одном из «Двух чтений о Скрябине».

Перед нами, таким образом, обширная литература о Скрябине. Ценность ее прежде всего в том, что автор непосредственно общался с композитором в последние годы его жизни. Однако это меньше всего мемуарная литература, которой в достаточной мере располагает современная скрябиниана. Это исследование, причем исследование, в котором ясно читается особая, ивановская позиция в отношении как Скрябина в частности, так и истории культуры вообще. В этом смысле статьи представляют собой еще одно воплощение ивановской эстетической теории в исследовательскую практику. И здесь нельзя не отметить определенной тенденциозности, своего рода символистской «программности» в трактовке Ивановым личности и творчества композитора. Впрочем, подобный подход к творческому наследию Скрябина был свойствен в той или иной мере всем (исключая разве только В. Каратыгина) исследователям и биографам — современникам композитора, особенно из числа знавших его лично. И приверженцы, и противники Скрябина равно использовали логический ход от общефилософских вопросов к музыкальным, которые в данном контексте оказывались чуть ли не частными вопросами.

Обращаясь к публикуемым текстам Вяч. Иванова, читатель должен иметь в виду, что, принадлежащие современной Скрябину эпохе, толкующие его жизнь и творчество с позиций русской идеалистической эстетики начала XX в., материалы эти не претендуют и не могут претендовать на значение последнего слова в скрябиниане. Развитие философии и эстетики в течение более чем полувека, прошедших со времени создания публикуемых статей, сделало мировоззренческую дистанцию между автором и читателем непреодолимой, как невозможной и ту «общность глубочайших основ миросозерцания», на которую рассчитывал Иванов. Советскому музыкознанию потребовалось

немало времени, чтобы преодолеть сначала религиозно-мистический, затем вульгарно-социологический подход к творчеству композитора — с целью выявить, наконец, собственно музыкальный аспект проблемы на основе диалектико-материалистического метода исследования. Но несовместимость автора и современного читателя как в исходных позициях, так и в конечных выводах не может заслонить от нас документальной исторической ценности художественно-критических эссе Вяч. Иванова.

Пользуясь методом историко-культурологического анализа, поэт впервые в скрябиниане — и не более как три месяца спустя после смерти композитора — оказывается способным взглянуть на его творчество не с традиционной скрябиноцентристской позиции, но с точки зрения культуры (или, по терминологии Иванова, истории жизни и развития духа) в целом. Впервые подвергается им сомнению версия о космополитизме Скрябина-композитора, его предельной удаленности от всего, что принято называть русской композиторской школой. Указывает Иванов и на недопустимость, а главное, ошибочность представления о Скрябине как о солипсисте — замечание, и по сей день не теряющее своей актуальности.

Чуткость Иванова к собственно художническому в Скрябине особенно существенна, так как скрябинская система взглядов ни в коей мере не является внеположенным творчеству плодом умозрения, но всегда и только — результатом эстетического переживания, особого художественного мирочувствия. Нельзя забывать при этом, что в самой идее исследования поэтом творчества композитора заключены изначальные, не зависящие непосредственно от Иванова трудности — вечная проблема ложности изреченного, искус произвольного около-музыкального толкования. Однако Иванов в высшей степени строго и сознательно соблюдает границы дозволенного для не-музыканта в рассмотрении явлений музыкального искусства (см. речь Иванова на концерте А. Б. Гольденвейзера) — ни тени дилетантского музыкотолкования, уважение к области технологической, допускающей лишь прикосновение профессионала. При этом немногочисленные замечания, касающиеся моментов собственно музыкальных, в высшей степени точны и проницательны.

Публикуемые тексты приобретают также особое значение с точки зрения современных тенденций комплексного изучения явлений музыкального искусства, возникших как реакция на узкую специализацию искусствоведческой науки. Культурологический подход к творчеству Скрябина эффективен сегодня еще и потому, что положительные сведения об имманентных качествах его музыки требуют проверки и уточнения, а порой и пересмотра в процессе расширения круга анализируемых явлений, т. е. исследования историко-культурного контекста творчества композитора. Ибо вне представления о соотношении его художественной системы с русской культурой конца XIX—начала XX в. картина скрябинского творчества не будет достоверной, а сам феномен Скрябина окажется искусственно помещенным в некий художественный вакуум, лишенным многообразных связей с современностью и тем самым превращенным в безжизненную схему, смысл и происхождение которой недоступны пониманию.

Для публикации отобраны законченные тексты — «Взгляд Скрябина на искусство» и «Скрябин как национальный композитор», а также речь на концерте А. Б. Гольденвейзера, представляющая значительный интерес с точки зрения проблематики скрябинского творчества. Статья «Взгляд Скрябина на искусство» была уже опубликована в «Собрании сочинений» Вяч. Иванова (т. 3. Брюссель, 1979). Об истории этой публикации издательница О. Дешарт пишет следующее: «„Взгляд Скрябина на искусство“ печатается по корректуре, исправленной самим Ивановым. На корректурах поставлена печать типографии „Воронова“. На мой вопрос, где статья была напечатана, В. ответил: „Она напечатана не была. Я хотел бы ее опубликовать“. Что это за корректура, он не стал объяснять. Статью можно считать печатающейся впервые» (там же, с. 736).

В настоящей публикации текст статьи печатается по верстке, также с правкой Вяч. Иванова, причем включает дополнительную главу — IX, рукопись которой вклеена автором в уже сверстанный текст (на с. 37 рукой Иванова сделана запись: «IX. Новая глава по рукописи»). Кроме того, в брюссельском издании имеют место и менее значительные разночтения. В публикации приводится полный вариант статьи.

# НАЦИОНАЛЬНОЕ И ВСЕЛЕНСКОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ СКРЯБИНА

## (Скрябин как национальный композитор) [17]

Год миновал с того дня, когда среди неоглядного леса крестов, покрывших нашу родину, воздвигся скромный крест — не на крови убитого бранника, но над прахом мирного борца за вселенское дело русского духа.[18] Земля приняла земное; а в небе наших совершившихся слав засветилась новая неподвижная звезда. Горестно и трудно переживается нами это рассечение личности в таинстве смерти. Смущенная память, вызывая образ воплощения, теряется перед обнаружившейся тайной слияния двух лиц в одном: некоего бессмертного, ныне сладостно ужасающего нас своим разоблачившимся от персти величием, и мирного смертного, чьи родные черты душа не решается отдать забвению, не смеет признать менее ценным и священным, нежели его прославленный дух. И с новою жаждою призывает она воскресение: ибо только вера в плоть, имеющую оправдаться воскресением, мирит с бытием человеческую любовь, — она же есть глубочайшая воля и достовернейшее свидетельство бытия в человеке. При пении пасхального благовестия мы хоронили Скрябина [19] и на Светлой неделе правим сегодня в первый раз его годовые поминки...

Целый год миновал со дня разлуки; а давно ли, мнится, стольких из нас, здесь собравшихся в его память, тянуло «на огонек» в знакомый бельэтаж тихого, немного чинного особняка [20] с простым, но элегантным порталом, встретившимся с выступающею в узкий переулок коричневою папертью живописной церковки, выдержанной в спокойном барокко, — в одном из тех благородных по линиям уголков Москвы, которые напоминают Рим, особенно когда с детской ясностью заголубеет над ними московское небо, — давно ли влекло нас в этот нестарый, двухэтажный, сероватый дом на случайное или очередное свидание с обитавшим в нем верным и «убежденным» москвичом, а на вид таким обще- и отвлеченно-европейским человеком, изящно-легким в движениях, изысканно-вежливым, сдержанно-ласковым космополитом умных светских гостиных, — последним из прославивших Россию гениев, — и вот уже нет в заветном доме его любезно оживленного и в то же время непрестанно горящего какою-то своею дальнею думою хозяина, а промеж крайних окон его просторной рабочей комнаты и вместе музыкального салона только что вмурована в наружную стену дома беломраморная памятная скрижаль с высеченною в камне и киноварью окрашенной надписью: «Здесь жил и умер Александр Николаевич Скрябин».[21]

## I

Как это не странно, — впервые, повидимому, в наши дни существо национальности делается проблемою философского осознания, после того как долгие века довольствовались наличностью ее внешне выявленного бытия. Но лишь ныне, когда мы поняли, что учение о личности вообще должно быть поставлено на совершенно новые основы, дабы самый предмет его, т. е. личность, мог быть онтологически оправдан (ибо как психологический, так и гносеологический позитивизм сделали все, что только могли, чтобы представить само бытие личности проблематическим), — и вопрос о личности национальной сугубо нуждается в новых приемах и предпосылках исследования и впервые, быть может, допускает постановку по существу.

Остановись, прохожий! В сих стенах
Жил Скрябин и почил. Все камень строгий
Тебе сказал в немногих письменах.
Посеян сев. В родимых глубинах
Звезда зажглась. Иди ж своей дорогой.[22]

Полагая, с своей стороны, что национальному лицу должно быть приписано бытие в смысле глубочайшем и не исчерпывающемся национальной феноменологией, — бытие столь же реальное, сколь реально бытие отдельной человеческой личности, — я разумею под гениальным творчеством, в котором мы признаем национальную славу, непосредственное действенное раскрытие какой-либо существенной стороны или черты в самоопределении соборного существа, именуемого нацией. И поскольку человечество есть лицо, объемлющее всю совокупность национальных лиц, — личное творчество представляется возрастающим до вселенского значения лишь через сферу его по-

родившей и посредством его действующей национальной души. Можно сказать, что народный гений выступает на вселенском поприще лишь от имени своей нации, как ее представитель и посланник, отчего и слово его приобретает особенный вес и довлеющее звучание, будучи поддержано глубоким отзвуком сокрытого за ним сонма родных ему и через него говорящих сил.

Несомненно, что рост высокой духовной личности, возвышая ее над душевною периферией окружающей ее среды, нередко приводит ее к разрыву всех бытовых и психологических связей с семьей, родом, племенем и отечеством. Но едва ли возможно творческое плодоношение такой личности, если росту ее сознания вверх, в сферу общих сущностей, не соответствует углубление подсознательных корней в стихийную глубь народной воли. Гений может всячески оказаться отщепенцем от уклада и обычая, предания и чаяния своей земли, — и все же его действие обнаружит нечто из исконного, коренного ее произволения. Национальное представительство гения остается в силе независимо от того, знает ли о том нечто, как он сам, так и его нация или же ничего не знает; гений связует духовно нацию даже и тогда, когда она отказывает ему в признании его решений, — и сам связан ею в самом желании идти ей наперекор.

Смутное чувствование этих соотношений служит основою нашего повседневного обыкновения выражать словом «национальный» высокую степень оценки выдающихся деятелей: нужно быть гениально одаренным, чтобы действуя творчески, т. е. зачинательно, стать выразителем своей нации, положить за нее некий почин. Оттого с такими определениями, как «национальный гений», нельзя торопиться; слава, подобно почитанию святых, естественно вырастает из соборного сознания; а оно, прежде всего, — органическая, медленно накопляемая сила. И кто, — как я, называющий Скрябина национальным композитором, — решается упреждать времена и сроки, должен помнить, что в качестве гадателя высказывает суждение, заведомо проблематичное.

## II

Иной смысл приобретает словосочетание «национальный композитор», если мы исходим из представления о национальной музыке как о такой сфере народного бытия, которая уже определилась в своем исконном своеобразии путем музыкального предания; тогда все, что представляется нам продолжением и развитием этого данного в исторических воплощениях предания, мы признаем национальным. Таково было воззрение так называемой «могучей кучки» на существо и пути русской музыки; его можно назвать музыкальным эмпиризмом.[23]

Самобытность нашей музыки казалась людям того времени достаточно выявленною и как бы предопределенною в своих зачатках былым народным творчеством, из элементов которого они искали вывести морфологический принцип ее будущего роста и закон правильного развития. Они обращались за формою своих творений к наличному материалу народной мелодики и народного лада, за содержанием — к народному быту, старине и фольклору. Они были прежде всего народниками, причем это народничество преломлялось в среде господствующего позитивизма, для которого феномен был только феномен в своей самодовлеющей обособленности и народность — выражение своеобычного, причудливого мировосприятия, форма ценного своею неповторимостью и понятного своею кровною близостью к нам душевного строя.

Поскольку композиторы характеризуемой эпохи углублялись в музыкальную душевность народа и видели венец своих стремлений в творческом приобщении к ней, они являются далее музыкальными психологами, что, несомненно, в искусстве составляет ценность, хотя и не из ряда высших, но во всяком случае положительную, — и вместе «психологистами», то есть (я ограничиваю свои рассмотрения пределами эстетики) — еретиками перед лицом истинного искусства, погружающими его всецело в психологическую данность индивидуума или рода, не верующими в его сверхличное, сверхнародное, сверхфеноменальное значение и символическое соответствие духовным реальностям мира вечных Идей.

Правда, нельзя было истинно приобщиться тайнам нашей народной душевности без некоего усвоения и народной веры, пафос которой, конечно, не вмещается чисто психологическими категориями, коренясь во внутреннем опыте иного бытия. Нельзя было петь тоску народную о Церкви сокровенной, не ве-

руя в нее под покровом мифа о невидимом Граде.[24] Отсюда мистическая окраска некоторых произведений этой школы, религиозная убедительность отдельных частей «Хованщины», визионарная умилительность и тихий экстаз «Града Китежа». Но, строго говоря, и здесь мы найдем только озаренность, а не светоизлучение, — отражение или воспоминание, но не «овладение религиозной идеей», как говорил Вл. Соловьев, — не новое духовное созидание, основанное на самостоятельности внутреннего опыта.

Есть и еще черта в характеризуемом движении, заслуживающая быть отмеченною по интуитивной верности сказавшегося в ней тяготения, которое, как и повсюду у талантов «кучки», сопровождалось беспомощностью философского осознания: я разумею склонность к восточному, к Азии, уже и раньше столь ярко проявившуюся у Глинки. Но и здесь пленял музыкальную фантазию по-преимуществу колорит, использование которого в целях искусства народного было разрешено самою историей, наличностью многочисленных восточных влияний на разные сферы наших национальных культурных форм. Понятно, что музыка должна была стряхнуть с себя несвойственную ее природе, унижающую и пригнетающую ее к земле зависимость от культурной феноменологии, от местной и временной ограниченности — и стосковаться в разлуке с единою своей надмирной и надвременной родиной. То, что зовется «colour locale», неизбежно обращается в музыке в провинционализм,[25] несовместимый с универсальною природою гения; если же провинциализм обостряется до сепаратизма, то это уже нарушение каких-то божественных основоположений искусства, самой мировой Гармонии и строя небесных Муз. Разум жизни отменяет это нарушение — денационализацией, пример которой являет судьба русских влияний на Дебюсси и его школу, возникшую несомненно из Мусоргского и поспешившую снять с него национальную личину его певучей души.[26]

Но реакция против национализма обращает музыкальное искусство к чистому формализму, с которым, впрочем, при строгом соблюдении дисциплинарных требований, безобидно может ужиться некоторая своеобычность как личной, так и национальной психологии, — причина, почему в Германии так ценят Чайковского. Но быть в среде чистого музыкального формализма, значит, со времени Баха, — вращаться в орбите немецкого музыкального гения.

## III

Величие немецкой музыки, взятой в целом и рассматриваемой независимо от личного гения отдельных творцов ее, — в том, что она не заботилась о сохранении национальной души своей, но искала осуществить музыку вообще, как всемирный, всечеловеческий язык, как мировой голос Адама—Кадмона.[27]

Для этого осуществления нужны были два начала, которые относятся одно к другому как плоть и дух. Плотью музыки стала совершенная система уставных норм,[28] почерпнутых из прирожденных или казавшихся прирожденными человеку музыкальных категорий сознания. Дух же — то неуловимое, что давало жизнь и смысл этим формам, — был, конечно, различен, сообразно качеству того или иного вдохновения, или содержания, как сказал бы Платон, какое владело художником и отчасти веком, породившим художника. Мы непосредственно знаем тонкое «sursum corda»* возвышенного Баха и нежное нисхождение друга богов Моцарта; вселенский язык, обретенный стихиею музыки, делает нам чувственно понятными и титанически мятущийся, сиротливо тоскующий, молитвенно умиляющийся, героически дерзающий индивидуализм Бетховена, и его бегство от индивидуализма в соборность.[29] Но дух высот было под силу вместить только исполинам творчества — тем, которые сочетали в себе высочайшую одаренность от Муз с горящим и к богу воскрыляющимся сердцем. По мере ослабления этого духовного пламени, каким пламенеет в художнике внутренний человек, по мере затускнения той живой интуиции, которую можно назвать мистическим реализмом,[30] язык музыки должен был неизбежно обратиться в трансцендентальную эмблематику субъективного идеализма. В обезбоженном храме остались только формы и формы форм звуковой феноменологии полоненного в своем божеском и призрачном сознании человеческого *я* да скрижали норм,

* «Sursum corda» — вверх сердца (*лат.*), слова из Анафоры латинской мессы («горе́ имеем сердца») — Canon Missae.

кои это *я*, самодержец своего, собою самим наполняемого царства, упорядочивает возникающие из его бездн звуковые феномены, как упорядочивал Бах найденную им в мире звуков хроматическую наличность.

Если германский дух, развивая движение, началом которого был Кант, философски осознал природу человеческого самоутверждения в бытии как наложение на хаотически неопределенную мировую данность норм, почерпнутых им в себе самом и впервые сообщающих той данности значимость как некое идеальное бытие, то в музыке он, германский дух, нашел широкий простор для упражнения и испытания своих сил, накопляемых и изощряемых с целью уже не метафизического, но культурно-действенного овладения всем, что не могло противопоставить его законодательному определению свое нормативное самоопределение. Поэтому, слушая уставную или так называемую классическую немецкую музыку и отвлекаясь усилием воли от ее духовного или психологического содержания, чтобы впивать в себя единственно символизм ее нагих схем, улавливаешь в логически-принудительном согласии этих замкнутых форм лишь «человеческую, слишком человеческую» волю и решимость к следованию императивам долга и разума, к преодолению всего стихийного и своеначального началами благоустроения и равновесия, к ограничению закона саморазрушения законом самосохранения, к победе культуры над природой и предела над беспредельностью.

Вагнер естественно должен был вначале показаться опасным мятежником этому правильному миру, который умел приручить даже дикие и исступленные порывы, занеся их под рубрику «романтического». Вагнер сделал попытку прорыва в мистический реализм при посредстве мифотворчества, но остался только символистом.[31]

В «Тристане и Изольде» искал он переступить очарованный круг идеалистического царства и прямо заглянуть в глаза «родимому Хаосу»;[32] это был также символизм, но почти тайнодейственный по несравненной, стихийной силе вдохновения, в него вложенной. Мало-помалу в этом неулыбчивом вымогателе благодати, в этом полубезумном, полурасчетливом, богатырски-могучем и все же больном варваре, в этом двуликом гении с душою муже-женскою, но с решительным преобладанием мужской насильственной воли современники распознали дух, глубоко германский по законодательному пафосу, по воинственному возбуждению и натиску нормативной энергии, — и с тем большим энтузиазмом стали его боготворить.

Скрябин, с внутреннею необходимостью, должен был из всего мира германской музыки излюбить именно Вагнера и им единственно плениться, но и то — не всецело: плениться преимущественно Вагнером-мятежником, Вагнером-мистиком и всего более — Вагнером, ищущим в метафизической эротике единения с первоосновами бытия, — Вагнером, творцом «Тристана и Изольды».

## IV

Некий круг времени был изжит, и то, что было единым вселенским языком музыки, стало пленением духа. Прежний уставный формализм оказался стеснительным: признак, что из внутреннего закона он превратился в устав внешний. Внутреннее оправдание давал ему гуманизм, понятый как утверждение человеческой, только человеческой сферы сознания. Но где пределы этой сферы?

Означены ли они непреложными пограничными знаками, несдвигаемыми на все времена межевыми камнями, посвященными богу Термину, каким является Кант в суеверном почитании его последователей, этой бесчисленной паствы людей «с философским образованием», пасомой умными и строгими жрецами? Но если Ницше нашел, что человеческое, только человеческое, есть именно недостаточно человеческое, — то нашел он это потому, что человечество вступало в новый возраст и начинало, в новых поколениях людей, по-новому вспоминая свои древние опыты и некогда живые лицезрения, обретать себя за рубежом автономной и в себе замкнутой области, отведенной человеку просветительным рационализмом со всеми и поныне живыми его последствиями.

Чтобы вдохнуть в музыку это новое ощущение мира и человека, чтобы отменить в принципе ветхий завет музыкальной религии, недостаточно было одного личного гения; нужна была историческая стихия иного мировосприятия, иного, глу-

бинного самоопределения человеческой воли — духовные залежи европейского востока. Но опять лишь для того, чтобы взрастить и напитать соками своих недр индивидуальный гений или целое последование индивидуальных гениев.

В самом деле, речь идет о некоем мировом водоразделе живых сил музыки, музыкального сознания, о противопоставлении в музыке — и, следовательно, в душевной глубине культурного человечества — одному всемирно-историческому принципу другого, предназначенного сменить его. Столь коренной сдвиг не может быть ни делом личного мятежа, который оказался бы личным психологизмом, ни следствием распри частного национального феномена с мыслью веков, — такой раскол был бы лишь психологизмом национальным. Этот сдвиг может быть обусловлен лишь творческим пробуждением подспудных стихийных энергий, поднимающихся к действенному бытию из глубин духовно различествующего от прежних культурных сил нового мира.

Называя Скрябина национальным композитором, я именно указываю не на его сознательное задание, которое было бы, по вышеизложенным соображениям, вовсе не ценно и даже опасно, поскольку исходило бы из предвзятого и внешнего представления о существе национальной музыки, но на внутренний смысл скрябинского дела, доныне еще не раскрытый, но лишь смутно прозреваемый и долженствующий со временем определенно выявиться не в поверхностных подражаниях, но в истинно творческом преемстве.[33] Несмотря на некоторую симпатию к Римскому-Корсакову, Скрябин ни на минуту не сознает себя ни народником, ни — если можно так выразиться — славянофилом; и в дорогом ему Шопене любит он самого Шопена, а не отголоски славянских мелодий. Свои пути в искусстве находит он с той наивностью, какая вовсе не свойственна была его философствованию, — и тем более удивительна гениальная верность избираемых путей.

Его вождем был его великий дух, уводивший его от частного и личного в божественные просторы вселенского бытия. Мы видим, — словно придорожные памятные вехи или священные вефили этого путеводительства, — места его знаменательных встреч с горящим серафимом, как бы последовательно ваяющим пророка. В психологический период его «шопенианства» все чаще посещают его мировые мысли; все чаще, «в часы забав», находят на него, погруженного в «изнеженные звуки безумства, лени и страстей»,[34] приступы вещей тоски и священного томления по всецелому и вечному: он углубляется во внутреннее святилище человека и находит в себе, за порогом малого *я*, беспредельный, как новое звездное небо, микрокосм с его нечеловеческим гулом, с его первозданным, безгрешным хаосом и неземными гармониями.

Разверзнет Ночь горящий Микрокосм,
И явственны небес иерархии:
Чу, Дух поет и хоровод стихии
Ведут, сплетясь змеями звездных косм.
И Микрокосм в ночи глухой нам внятен:
Мы слышим гул кружащих в нас стихий,
И лицезрим свой сонм иерархий
От близких солнц до тускло-оких пятен.
Есть Млечный Путь в душе, как в небесах;
Есть множество в обеих сих вселенных;
Один глагол двух книг запечатленных,
И вес один на двойственных весах.
Есть некий Он в огнях чудес явленных;
Есть некий Я в глубинных чудесах.[35]

Когда Скрябина изображают художником-солипсистом, затворившимся в собственный самочинный и своеначальный мир и отрицающим всякий иной мир и всякое иное бытие, то обнаруживают этим лишь свое неведение тайны микрокосма, какою она делается во внутреннем опыте: ибо погружение в микрокосм не только выводит человека из его малого, дробного, мятущегося и в самом произволе подневольного Я в то царство, где свобода и необходимость — одно и то же, но и вводит его, вследствие точных соответствий между микрокосмом и макрокосмом, в просторы вселенского сознания. Внесение Скрябиным отзвуков, или так называемых обертонов, в свои созвучия[36] столь же закономерно, сколь знаменательно: если неслышное обычному уху начинает звучать, если извещается уповаемое и обличается невидимое, если сокровенное является и бытие возможное переходит в действительное, — это значит, что мы переступаем за порог естественного для нас круга явлений и приникаем ухом к более глубоким покровам тайны, из-за которых, мнится, доносятся до нас голоса самих сущностей.

Скрябину, в его борьбе с господствующим музыкальным гуманизмом, нужно

было вывести нас за ограду чувств, окружающую нынешнего человека, вложить в свою музыку звучности нечеловеческие, художественно реализовать нечеловеческие ощущения из рода тех, какие умел улавливать своею вещею ночною душой чуткий к сверхчувственному Тютчев:

О чем ты воешь, ветр ночной,
О чем так сетуешь безумно?
Что значит странный голос твой,
То глухо-жалобный, то шумный?
Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке,
И ноешь, и взываешь в нем
Порой неистовые звуки.

Тот, кто знает лишь язык нашего дневного сознания или шепот лунных чар, какими воспринимает его наша мечтательность, никогда, я уверен, не примет всецело Скрябинской музыки, особенно позднейшей поры ее самобытного расцвета, ибо не умеет он найтись в сферах, где нет человеческого голоса, — ни нашего света, ни нашей тьмы, но сам свет и сама тьма, — где даже нега и вожделение так непохожи на движения нашей чувственности и ни на одно из алканий земных. А между тем сам творец их-то именно и возлюбил, эти запредельные переживания, эти предвкушения инобытия; почему то парадоксальное, то неуставное, что раньше лишь катастрофически прерывало звуковую ткань его творчества, постепенно стало для него общею основой и как бы уставом.[37] Доколе мы пребываем в ограде естественного данного, под покровом обычных чувств и признанных благ, не может, конечно, быть речи о теургическом воздействии extra muros * на первоосновы явления; теургическая устремленность творческой воли Скрябина побуждала его прежде всего вырваться из граней, которыми очурался человек от хаоса и вместе от касания миров иных, — разомкнуть чаровательный круг, внутри коего чародей-человек обеспечил себе безопасность, — хотя бы на страх быть растерзанным демонами. Напрасны предостережения Тютчева:

О, страшных песен сих не пой
Про древний Хаос, про родимый!
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться...
О, бурь уснувших не буди:
Под ними Хаос шевелится! [38]

Скрябин сознательно искал расшевелить Хаос: ему казалось, что он припоминает какие-то иные, чем дневное сознание нового человека, светлые, освободительные и для Хаоса, и для человека, заклятия...

## V

Но именно здесь музыка встречается с вековечною и коренною своею проблемою: проблемою предела и беспредельности, — проблемою, общею для нее и философии, — что, впрочем, и неудивительно, ибо музыка есть поистине философия в тонах и ритмах.

Эллинский народ, самый философский и вместе самый музыкальный из всех народов, хорошо знал эту проблему: в философии он назвал предел péras, беспредельное áperion; в музыке же знаменовал предел — Аполлоном, беспредельное — Дионисом. Разнуздание хаотических стихий музыкальной глубинности создало в эллинстве музыку, которую именовали энтузиастической, экстатической, оргиастической, музыкой исступленных корибантов; это была музыка дифирамба и флейт. Дионисов дифирамб был укрощаем Аполлоновым пэаном, Дионисова флейта — Аполлоновой лирою. Оба начала, после ряда перепетий, отпечатлевшихся в мифе и историческом предании были приведены к религиозному и культурному примирению. Это примирение было по-преимуществу делом дельфийского жречества, духовно-законодательной общины, представлявшей своим авторитетом божественную волю обоих братьев, Аполлона и Диониса, вместе, как двух нераздельных и неслиянных ипостасей единой мироустроительной сущности. Принципом примирения, в согласии с общим строем эллинского многобожия, было признание равной ценности того и другого начала; оставалось размежевать между тем и другим культовые и культурные сферы и точно определить условия плодотворного приложения к жизни обоих в целях гармонического устроения личности и общежития.

В новой классической, германской по-преимуществу, музыке глубинные энер-

* Вне стен, извне (*лат.*).

гии музыкальной стихии одновременно были вызваны наружу, и явлены, и скованы — формальною обработкою, которой подлежало явление вообще со стороны человеческого *я*, понятого как субъект творческого сознания. Начало предела было сведено к понятию общеобязательности трансцендентальных норм; неудивительно, что настало время, когда оно показалось только деспотическим. И тем тягостнее был этот деспотизм, что за субъектом познания не стояла никакая реальность, и не было реальной санкции, которая утвердила полагаемые им нормы. При этих условиях легко было восстать на начало предела, но его низвергающий — и здесь я опять возвращаюсь к Скрябину, — становился лицом к лицу с беспредельным.

Чтобы не быть смытым волнами хаоса, он должен был сызнова искать предела в себе самом, — и Скрябин отчетливо понял эту необходимость, хотя глубокого и коренного решения проблемы предела, не пришед к окончательному решению проблемы религиозной, дать не мог. Как художник он вышел из трудности путем гениального самоограничения. То отношение, в котором у эллинов находились между собою духовная музыка и струнная, первая — в качестве представительницы беспредельного, вторая — предела, — то же самое отношение мы наблюдаем у Скрябина между гармонией, разоблачающей беспредельное, и мелодией, утверждающей предел. Но самое мелодию ищет он почерпнуть из элементов гармонии: таким образом, беспредельное ‹*нрзб.*› как бы ограничивает себя собою самим. «Моцартовское» в формах скрябинского творчества было началом предела и действием закона самосохранения личности в гармонической «несоизмеримости темных волн»: новатор в области гармонии является охранителем традиции музыкальных форм.[39] Таково было искание предела в художнике; ему соответствовали усилия самоопределения в человеке. Беспредельное в духе также стремилось определить себя собою самим и стихийно противилось всякому извне налагаемому определению.

Столь живо было это противление, что некоторым из знавших его могло показаться, что Скрябин, личность религиозная по-преимуществу, до конечного поглощения всех помыслов одною религией, — богоборствует и обоготворяет самого себя. Но казаться это могло только людям, бесконечно далеким от истинного постижения его высоких и дальних исканий. Это были правые искания, потому что положительная религия, истинно понятая, дает впервые ответ, который бы в полной мере удовлетворил Скрябина, если бы он его знал. Но он знал его лишь смутно и отчасти, как не знает его и огромное большинство равно противников и приверженцев положительной веры. И потому его неумолимая жажда разумения вещей сокровенных и вечных исходила в поисках самостоятельного синтеза мистических правд, открывавшихся ему в ярком, но неполном внутреннем опыте. Но не по ложному пути он шел, и свидетельством правоты его духовного направления служит религиозно-нравственная энергия его творческо-мощных и огненных устремлений от всего тесно и себялюбиво личного к соборности вселенской и к богоявлению всеединства божественного.

Я искал представить творчество Скрябина в большой связи всемирно-исторических судеб музыки. Кто меня понял, согласится, конечно, со мной, что задача, выпавшая ему на долю, — если я правильно постигаю эту связь, — есть задача мировая по своему смыслу и очередная в разуме истории, имманентном деяниям человека. Будучи так понята, задача эта, однако, несоизмерима с усилиями и достижениями отдельной личности: стремления Скрябина представляют собой момент вселенского самоопределения национальной русской души. Есть на то, для меня лично, и некое косвенное указание: я разумею неуловимое внутреннее родство, которого не отрицал и сам Скрябин, между его музыкой и напевностью далекой и таинственной Индии,[40] куда так страстно влекло эту вещую душу. Кажется мне, что сокровенно устремлена к некоей грядущей духовной встрече с Индией и наша национальная душа... Прибавлю в заключении, что по своему целостному постижению призвания и ответственности художника в жизни, по истовому горению своего религиозного сердца, по соборному окрылению всего своего творчества, которое граничило для него с жертвенным растворением личного существования в едином и вечном бытии, Скрябин — поистине русский гений.

14 апреля 1916 г.

# ВЗГЛЯД СКРЯБИНА НА ИСКУССТВО *

## I

Мало-помалу в просвещенных умах не одной России, но и чужих земель крепнет и укореняется уверенность, что в лице рано ушедшего от нас А. Н. Скрябина Музыка оплакивает одного из величайших своих зодчих и весь хоровод Муз — одного из тех художников, чье имя означает эпоху в истории искусства. Немногие угадывают еще большее: в их глазах появление Скрябина — одно из важнейших свидетельств знаменательного поворота, совершающегося в духовном сознании современного человечества. Кажется и мне, что творческие свершения Скрябина и, в не меньшей мере, его невоплощенные замыслы — огромное событие в общей жизни духа.

В каком же смысле и в каких пределах утверждаю я значительность этого события? — спросят осторожные, прежде чем со мной согласиться, — и поступят благоразумно: ибо полное согласие с ответом, который будет намечен — только намечен — в последующем изложении, возможно лишь при общности глубочайших основ миросозерцания между вопрошающим и ответствующим. С другой же стороны, правы и те, кто уже сказали в душе свое сочувственное *да* моему утверждению: ведь признать его справедливость, по крайней мере на половину, — по крайней мере в смысле приписания делу Скрябина важного значения во всеобщей культуре, — вовсе не трудно, если принять первое положение — о чрезвычайности его художественного подвига.

В самом деле, мыслимо ли, чтобы в одном из разделенных искусств, которые и в своем разделении все же остаются гранями единого духа, мог совершиться действительный сдвиг без некоего соответствующего и соподчиненного ему передвижения в других областях творчества? Если же, в круге искусств, новым и могущественным языком заговорила о чем-то новом и неслыханном Музыка, эта непосредственная провещательница глубин сердечных, — это ли не знак, что сама душа века рождает из недр своей сокровенной воли новое слово? Можно ли отрицать и некую круговую поруку всех сфер духовной деятельности, при коей безусловно новое обретение в одной из них необходимо сопровождается явно или тайно с ним связанными переменами в других?

Сам Скрябин не только знал этот закон, но и склонен был своеобразно углублять его, давая ему полумистическое объяснение. По его мнению, всякое внешне проявленное событие есть плод, выросший из невидимых корней духовного действия немногих. Их постижения и решения, их незримое миру зиждительство определяют не только общий ход мысли, но и все судьбы земли. Войны, гражданские перевороты и даже стихийные движения природных сил зависят в конечном счете от узрения и произволения этих безымянных великих, которых одинаково можно назвать избранниками вселенского Духа или — обреченными.

Себя самого Скрябин предчувствовал особенно, провиденциально отмеченным и как бы духовно помазанным на великое, всемирное дело. Такое предчувствие, — я бы сказал: такая магнитность глубинной воли, — по существу не обманывает своего носителя, хотя и порождает большею частию обманчивые представления форм и путей ожидаемого действия. Этот тайный голос, этот внутренний опыт не был, конечно, ни самолюбивым вымыслом, ни — тем менее — умыслом. Притязательность алчной гордости, вожделеющего надмения омрачает душу и не уживается с тою младенческою ясностью, с тою радостною доверчивостью к жизни и к людям, в какой, наблюдая Скрябина, я узнавал отличительную и пленительную примету истинно гениального, божественно насыщенного и утешенного собственной полнотою духа. По словам Шопенгауэра, изображающим самосознание гения, человек большого роста не может не знать, что он выше других: так же непосредственно было и самосознание Скрябина, — только в душе этого прирожденного мистика к нему примешивалось чувство тайны, чаяние не разгаданного до конца призвания. Эта внутренняя озаренность и полнота, неосторожно обнаруженные, эта вера, простодушно рассказанная, — не прощаются: в толпе кричат об эгоизме, мегаломании, сатанинской гордыне избранника:

* Читано на вечерах-концертах Скрябинского общества в Петрограде, в декабре 1915 г., и в Москве, в январе 1916 г., а также в Киеве, в апреле 1916 г. (*Прим. Вяч. Иванова*).

Смотрите, вот пример для вас!
Он горд был, не ужился с нами;
Глупец хотел уверить нас,
Что Бог гласит его устами...

Но мы бы жестоко ошиблись, если бы предположили в Скрябине малейшее самомнение и самодовольство. Напротив, именно его жажда верховных свершений, о коих он как бы имел обетование, что предназначен стать их земным орудием, — именно его огненное рвение всею волею и всем разумением послужить, даже до конечного упразднения своей личности, целям Того, кто открывался ему в сознании сверхличном, — именно эта страстность веры и порыва и неспособность к остановке и примирению с относительно малым, что справедливо было зачислить в ряд упроченных достижений и одержанных побед, — питали в нем, не разрушая основной гармонии его существа, постоянное настроение неудовлетворенности и недовольства собою, — откуда возникало антиномическое и вместе столь понятное живому сердцу совмещение в душевной жизни — внутреннего величия и смирения, в жизни духа — того Избытка и той Скудости, что были, по Платону, родителями Эроса, соединившего в себе черты обоих. Чем острее переживалось недовольство собою, тем настороженнее становилось ожидание решающих внутренних событий, которые должны были, испепелив его малое *я*, обратить его в живой пламенник, нужный невидимой руке, чтобы поджечь Фениксов костер человечества, где бы оно сгорело и возродилось как новый род людей, для иного сознания и действия.

Что можно сказать про достижение, наблюдая полет стрелы, пущенной за видимый окоем и исчезнувшей так далеко, что мы не в силах ни охватить, ни измерить глазами похоронившей ее дали. Достигли ль своей цели другие великие зачинатели, зодчие недостроенных храмов? Действительно ли «Предварительное Действо» грядущей Мистерии, которое творил Скрябин, когда Парка перерезала нить его дней, было перерезано Судьбою так, что нам остался только пленяющий прелестью и величием стиха и изумляющий глубиною и тонкостью умозрения поэтический текст священной драмы, да многочисленные и бессвязные, как заглушаемый ревнивым богом лепет умирающей Пифии, наброски музыкальных тем, для драмы найденных,[41] — все же остальное, уже носившееся перед художником как туманное видение, было поглощено в область видений, туда, где, по словам Пушкина, над Летейскими волнами цветут благовонные тени умерших цветов?[42] Или же все это — только обман нашего зрения и рассудка, и вся магическая музыка второй половины Скрябинского творчества есть уже «предварительное действие», приводящее нас на порог некоей Мистерии,[43] — которая ведь, по замыслу самого мистагога, не должна была быть ни его личным созданием, ни даже произведением искусства, но внутренним событием в душе мира, запечатлевающим совершившуюся полноту времен и рождение нового человека?

Чем мерить пространства, нам запредельные, подивимся лучше на силу мышц исполина-стрелка, умевшего так натянуть тетиву своего лука, — и признаем, что и само возникновение такого стрелка среди нас, и обретение его зорким глазом невидимой нам вдалеке и, быть может, непонятной цели достаточно свидетельствует о том, что в нем вспыхнуло уже иное, уже не наше зрение, иное, нам еще чуждое алкание, которые не могут, как всякое открытие новой истины или даже только как правая постановка новой проблемы, не окрасить своеобразно всей совокупности наших исканий, не найти себе во всех областях духовной жизни, быть может, и не легко угадываемых соотношений и соотносительных действий, — независимо от того, будем ли мы именно изучаемое нами явление считать причиною некоего общего сдвига, или же только одним из соподчиненных оказательств какого-то общего и сверхличного двигателя.

## II

Вот почему важно понять взгляд этого художника на смысл и значение искусства. Он не хотел быть служителем одной только Музы, хотя и доводил свое служение именно ей до тончайшего подвижничества и непорочной, совершенной святости. Но этим он лишь утверждал центр, из которого как бы огненным циркулем чертил он свои теургические круги, обнимавшие последовательно все пространное царство поделившихся, но для него нераздельных искусств, и далее — всю сферу человеческого духа, и еще далее, как ему

желалось и верилось, — все наше космическое окружение. Музыка для него, как для мифического Орфея,[44] была первоначалом, движущим и строящим мир. Она должна была расцветать словом и вызывать образы всяческой и всей красоты. Она должна была вовлекать в своей чаровательный круг природу и новым созвучием вливаться в гармонию сфер. Ибо как могла бы Мировая Душа, если она есть, — а она есть, — и живая Природа, если она жива, — а она жива, — не отозваться согласному с ее волей, созвучному ее томлениям соборному зову человечества своим многозвучным Аминь?.. Таково было священное безумие Скрябина, — то безумие, из которого единственно рождается все живое. Ибо все живое родится из экстаза и безумия! Такова была излучающия энергия этого солнечного художника, забывавшего, что он — только художник, как солнце, плавясь и истекая своею животворящею силой, — мнится, — забывает, что оно — небесное тело, а не поток текучего огня.

Если бы мы спросили Орфея, каково назначение его искусства и искусства вообще, он не ответил бы: «внутреннее, в себе замкнутое, себе довлеющее совершенство моего гимна, поскольку он прозвучал и замолк, и всякого пластического создания, поскольку оно в себе застыло и, как сказал поэт о прекрасной женщине, — „покоится стыдливо в красе торжественной своей“». Но он ответил бы: «совершенство целого, которое родится из моего гимна, если он совершенство». И если бы гимн Орфея не творил совершенным целого, — он, не по-человечески, но божественно «взыскательный художник», был бы не доволен, не насыщен совершенством своего гимна.

Я не напрасно произнес имя Орфея: Орфей — символ искусства не только свободного, но и освобождающего, — свободного настолько, что оно освобождает пленный мир. Ибо кто жив — живит и истинно свободный — освобождает; так и искусство истинное не свободно только, но и освободительно. Таинственна природа всякого творения, достойного назваться творением художественным: одновременно — тварная, по отношению к своему творцу, и самотворческая, — «natura naturata» и «natura naturans».* Оно — не косное изделие и не мертворожденное чадо свободы, но вложенную в него жизнь ее множит в себе и, приумножив, излучает в мир действенною силой. Искусство освободительно, но не в равной мере и глубине. Художнику же спасительнее младенческое неведение о себе самом, чем прозрение в существо и смысл своего подвига: если бы Орфей не знал, что изводит из темного царства Эвридику, он не оглянулся бы на возлюбленную тень и, оглянувшись, ее не утратил. Но в такой мере и глубине освободительно было искусство Орфеево, что он уже не мог оставаться в неведении о себе и своем деле. На значительной высоте восхождения к вершинам теургии перед глазами художников разоблачалась тайна их пути; тогда пронзала их внезапно воскресшая память о той Единой, которую Орфей звал Эвридикой: с трепетом и влюбленною тоской они обращали взор назад, к бездне небытия, откуда подымалась за ними изводимая из тьмы Красота—Жизнь, — и волшебная власть покидала их, и они оставались по сю сторону теургического порога. Такова была доныне трагедия высокого художника.

* Природа воспроизведенная (рожденная) и природа воспроизводящая (*лат.*).

## III

С религиозным почитанием певца-полубога Орфея связалось древнейшее осознание верховных задач того искусства, которое эллины именовали — от Муз — «мусическим», разумея под ним неразделенную чету Поэзии и Музыки, вместе с юнейшей на вид, но старшей по возрасту и сестрой и пестуньей — Орхестрикой. Со всем мифологическим миросозерцанием древности неразрывно сплеталось это исконное чувствование мироустроительной мощи искусства. В начальных умозрениях ему отвечало верование в музыкальную гармонию как в первооснову вселенной.[45] Такое мы встречаем и у пифагорейцев, и у Гераклита. О преображающем воздействии искусства на мир здесь нет речи — в смысле эсхатологических чаяний, выросших на почве христианского опыта веков: ибо мир еще строится, космогонический и антропологический возраст зрелости еще не достигнут. Но строится мир пением небесных Муз; отчего бог, хоровожатый Муз — вместе и вождь судеб (Мусагет—Мойрагет[46]). То была заря человечества, и пророчественные призывы звучали издалече, как утренние рога охот-

ников, исчезающих за розовеющею опушкою леса, — тогда как ныне они подобны перекличкам рогов по вечереющим дубравам, — трубящих сбор и наставшую пору возврата.

Меж тем как искусные Музы непосредственно руководили движением светил и завершали в соотношении вселенских сил победу «новых богов» над «древними», светлозданного космоса над слепым хаосом, искусство ими вдохновляемых смертных разрешало ближайшую теургическую задачу: преодоление хаоса строем в человеке. Оно устанавливало теснейшую, свободную и правую связь между человеком и многообразными живыми могуществами миров иных; собирало людей в благоустроенные города, где извечный устав подземной Правды святился плясками увенчанных розами Харит; врачевало ритмом и мелодией недуги души и тела. Все окрест чаровательно подчиняло оно мере божественных ритмов, звучавших в запредельной золотой храмине, у незримого очага вселенной, — и, покоряясь его сладостному принуждению, люди, по уподоблению Платона, так же величаво и стройно, как светила небесные в просторах ночного эфира, двигались, светозарные, по темной земле.

Если мы спросим себя, как осуществлялся этот архаический идеал искусства в жизни, то должны будем признать, что на своем священном языке мифа и символа он правильно описывал не только психологию ‹*нрзб.*› народного бытия, но и самые формы исторической действительности.

Религия проникала всю жизнь, она была сама жизнью, а не внеположенною жизни областью «регулятивных идей» (варваризм Канта совершенно соответствует прозаизму определяемого им понятия) — искусство же было существенною частью самой религии. Пусть лишь в легенде стены семивратных Фив сами собой слагались из каменных глыб, послушных волшебной лире Амфиона; пусть лишь в легенде междоусобный раздор внезапно утихал в Лакедэмоне при первых звуках седмиструнной кифары Терпандра: не легенде, а действительной жизни принадлежат и музыкально-обрядовое градостроительство и законодательство, и музыкально-пророческое одержание и исступление, и частые до повседневности исцеления музыкою и пляскою, и происхождение стиха из говора, связующего своим складом и размером волю божеств, и, наконец, то «синкретическое действо» незапамятных времен, в котором для религиозно-практических целей были одновременно представлены все разделившиеся потом и потому утратившие полноту своей действенной силы мусические искусства и другие художественные хитрости, как лицедейство и первые обретения в пластических формах и красках. Правда, уже издавна каждое искусство, совершенствуясь и утончаясь по своим внутренним законам в своей обособленной сфере, отходило и освобождалось от служения религиозному целому, — обмирщалось; и вся вообще культурная история эллинства являет собою зрелище постепенного расчленения и обмирщения единого целостного состава теургической религии. Таково было происхождение и отдельных секулярных школ философии. Ионийские певцы национального эпоса, начатого в первом их поколении с национально-религиозными заданиями, кончают исканием чистой изобразительной художественности. Но, в противовес Гомеридам, рано возникает теургическая школа Гесиода, посвященного в певцы геликонскими Музами с тем, чтобы в отличие от «других певцов», т. е. Гомеридов, которые «много лгут» и только тешат людей красивыми обманами, провозглашать им одну истину о тайнах богов вместе с уставами вековечной Правды. Несмотря на частичное отпадение от религии отдельных художественных направлений, можно сказать, что до конца V века до Р. Х. эллинское искусство в целом было погружено в религию: она обращалась в нем, как кровь, и жила, как душа в теле, непрестанно вырабатывая новые, именно ей потребные формы, — каковы, по существу, священная драма и героическая трагедия. Что же до теоретического взгляда на цели художества, — никто до века софистов не думал подвергнуть сомнению вышеизложенные основоположения стародавнего соборного сознания. Платон, производящий тщательный отбор положительного от отрицательного в художественном творчестве, — свое оправдание положительного искусства всецело строит на веровании в чудесное «вдохновение», или «безумие», ниспосылаемое людям богами и делающее их орудиями непрестанного животворного откровения божественных сущностей. Аристотель, первый, делает попытку самостоятельного, внерелигиозного обоснования эстетики; но и он настаивает на целительных и очиститель-

ных энергиях, искусству присущих, и определяет цель трагедии как врачевательное очищение, как некую конкретно понятую «medicinam animae».* Античная культура, практически столь часто, особенно в александрийский период, уклонявшаяся к поверхностному эстетизму, так и не выработала идеологии чистого, самодовлеющего и самоцельного искусства.

## IV

Средневековье все стояло под знаком религии, понятой, — в противовес царству схоластики, — в сфере искусства широко и свободно; и если изредка задумывалось об эстетической теории, то говорило о «transparantia formae»,** т. е. о том, как в создании искусства вещество сквозит, опрозрачнивается и являет взору естество божественное, — или, устами Данта, о том, как божественная «Любовь, движущая солнце и другие звезды»,[47] принуждает художника служить ей и являть людям ее тайны: Вергилий, в глазах Данта, — теург, и сам поэт «Рая» — один из вестников мистической Розы.

Эпоха Возрождения знаменовала собою конечный отрыв общего культурного сознания от сознания религиозного, полное обмирщение творчества.[48] Теория, правда, и здесь несколько отставала от практики, и нужно было сначала глубоко забыть ее долго владычествовавший над умами платонизм, чтобы искусство окончательно почувствовало себя в своей сфере свободным от всех связей со вселенским целым и от всех перед ним обязанностей. Но освобождение от обязанностей заключало в себе и отказ от старинных прав и родовых титл. По мудрой иронии судеб расцвет новой психологии индивидуализма совпал с теоретическим развенчанием Человека. Чрезмерные притязания впервые своеначально утверждавшейся личности оказались в то же время впервые онтологически беспочвенными. Древние люди заключали с Божеством вечные договоры как свободные и правомощные существа перед лицом Присносущего; открытие Коперника было понято как полное крушение ветхого антропоцентрического предрассудка. Между тем идеал теургический неизбежно антропоцентричен: как может Человек стать преемником творящей Всематери-Природы, если он не сын и не наследник Творца самой Природы?

Когда эпоха Просвещения с ее рационализмом разрубила все живые нити между преданием и творчеством, возникло, наконец, в XVIII веке и философское обоснование зачарованного в своем иллюзорном мире искусства. Оно стало рассматриваться как любопытнейшее и пленительнейшее из явлений, как своего рода феномен феноменов. Кант открыл в нем «бесцельную целесообразность»; Мефистофель, пародируя его, как Фауста, мог бы и тут привести в пример котенка, играющего с собственным хвостом. Шиллер, по Канту, заговорил о «свободной игре живых слов»[49] как о мировом смысле искусства. Теория игры понравилась и была развиваема в ряде вариаций позитивистами и Спенсером. Но все же игра эта, по замыслу Канта, была игра нешуточная: ему важно было, чтобы предоставленное самому себе уединенное сознание осветило и увенчало свое самозаконное, но самозамкнутое, глухое и темничное царство игрою бесцельной целесообразности, столь похожей, казалось бы, на божественное творчество. Если мир — только представление, если закон погруженной в эту «данность» явлений личности есть ее нравственное самоопределение, — искусство естественно пребывает intra muras,* в стенах человеческого переживания, откуда невозможно не только взаимодействие, но и никакая сигнализация с тем, что прежние люди знавали как миры иные и сверхчувственные сущности. Искусству, изгоняемому из рая его царственных снов через те врата из слоновой кости, откуда вылетают ложные сновидения, выпадала на долю, в смысле воздействия на жизнь, благородная и столь украшающая нищету задача «эстетического воспитания», которую и принялся усердно проповедовать прекраснодушный Шиллер.

По описанному руслу течет и поныне мысль огромного большинства современников; причем время от времени фанатики какого-нибудь доброго порыва, которых фанатизм, как это часто бывает, сделал варварами, готовы на покушение — всегда, впрочем, бесплодное, пригнуть за шею к земле крылатого коня Музы и подчинить искусство личной или общественной мо-

* Медицина души (*лат.*).
** Прозрачность формы (*лат.*).

* Внутри стен (*лат.*).

рали, а не то — и просто житейской пользе. Вскоре возникает тогда справедливое противодействие: искусство горделиво заявляет о своем областном самоуправлении, или невмешательстве, и прочих последствиях законно признанной за ним провинциальной свободы; а благонамеренные посредники толково и просвещенно разъясняют варварам, что они по-варварски поняли возложенную на искусство изящную задачу «эстетического воспитания». Защитники «свободного искусства», твердя свой труизм, вовсе не чувствуют, что принимают понятие свободы в чисто отрицательном смысле и тем самым свой кумир уничтожают, свою ценность обесценивают.

Положительное утверждение свободы искусства есть утверждение его свободной действенности, вера в него как в силу освобождающую. И эта вера была жива и в Кантов век — в душе Гете, в душе Шеллинга и первых романтиков иенского кружка, особливо же — в божественно окрыленной душе мистика Новалиса, блистательно, но лишь интуитивно наметившего учение о теургическом назначении искусства как о возобновленном после долгих веков чаровании пращура Лирников — Орфея.

## V

В ограду искусства свободного спасалось от мира маловерие художников; освобождающее и преображающее мир искусство, — путь только в грядущее и чаемое, — утверждала вера. В Скрябине эта древняя вера вспыхнула вместе воспоминанием и слепительным прозрением. Искусство замыслил он сделать плотью таинства. Так создавал плоть для таинства зодчий Соломонова храма Хирам. И Хирам, по легенде, погиб безвременно, не завершив своего дела. Он изукрасил Храмовый двор и поставил на дворе отлитое им Медное Море.

Скрябину, носителю теургического помазания, не было дела до того, не сожжет ли огонь таинства уготованную к его приятию плоть искусства, не сожжет ли он и самого теурга. Смерть значила для него свершение личности: воссоединение мужской ипостаси божественного духа с его женской ипостасью, сестрой и возлюбленной, страстное влечение к которой, как учит «Предварительное Действо», заставляет ищущий ее дух пронизывать разделившие чету многозвездные пространства — ее пестротканные одежды, коими облеклась она для того, чтобы любовный порыв расцвел богоявлением миров. В его личной жизни это таинственное воссоединение свершилось: то была смерть, в которой я вижу его высокое посвящение. Он был из тех, кто взывает: «ей, гряди!» — и не могут умолить небо о сокращении сроков мирового томления.

Я вижу в его смерти ясное знамение духовной реальности его порыва и подвига, как бы ни было смутно его сознательное овладение конечным смыслом того, что он так пламенно призывал. Он поставил Судьбе дерзновенное требование: «или свершится теперь же очистительное обновление мира, или нет мне места в мире», — и Судьба ответила: «умри и обновись сам». С необычным, сверхчеловеческим логизмом он был внезапно и как бы налетною силою необъяснимой роковой случайности восхищен от нас, застигнутый Гарпией как раз на половине того дела, которое одною, внешнею половиной еще должно было, по его умыслу, принадлежать ветхому порядку вещей и умещаться в гранях искусства, нам ведомого, — другою же, внутреннею, выходить за его пределы и зачинать само Таинство. Я благоговею перед этою смертью, помня, что семя не оживет, если не умрет. «Vis eius integra, si versa fuerit in terram»...* Как мне сжать, как собрать в одно краткое слово все, доселе сказанное?

Он был из тех певцов (таков же был Новалис),
Что ведают себя наследниками лир,
Которым на заре веков повиновались
Дух, камень, древо, зверь, вода, огонь, эфир.

Но между тем как все потомки признавались,
Что поздними гостьми вошли на брачный пир, —
Заклятья древние, казалось, узнавались
Им, им одним опять — и колебали мир.

Так! Все мы помнили, — но волил он, и деял.
Как зодчий тайн, Хирам, он Таинство посеял,
И море Медное отлил среди двора.

«Не медли!» — звал он Рок; и зову Рок ответил.
«Явись!» — молил Сестру, — и вот, пришла
Сестра.
Таким свидетельством пророка Дух отметил.[50]

* Сила его [останется] единой, если [оно] будет возвращено в землю (*лат.*) — парафраза из Евангелия от Иоанна (Ин. 12, 24); см. также I Кор. 15. 36.

## VI

«Так, все мы помнили, — но волил он, и деял»... Новейший русский символизм, в лице тех его представителей, которые, идя за Достоевским и Вл. Соловьевым, искали обосновать его на почве мистического реализма, снова и со всею остротой постиг и пережил теургическую тоску земного плена небесной Музы. Он постиг, что как бы ни были пророчественны вдохновенные символы, — эти подобия и знамения высших реальностей, образующие живую ткань всякого истинного художества, — они все же только иконы, — о, если бы чудотворные! — а не сами животворящие силы. Паломники знали, что только в конце неопределенно далекого пути, за каким-то всемирным перевалом, впервые сверкнут снеговые вершины теургии. Первым из нас возвестил это обетование Вл. Соловьев, который писал в 1890 году: «Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле; должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь. Если скажут, что такая задача выходит за пределы искусства, то спрашивается: кто установил эти пределы?» [51] И еще в ранних речах своих о Достоевском он определял грядущих пресуществителей жизни через искусство как «теургов», установляя то различие между религиозными художниками прошлого и ими, что первыми религиозная идея владела, вторые же будут сами ею владеть и сознательно управлять ее земными воплощениями.[52] А еще раньше тот, из чьего творчества растет все лучшее наше в духе, — Достоевский, — пророчески восклицал: «Красота спасет мир», — все замыкая в едином вещем слове.

Если позволительно внести в мое рассуждение несколько черт личного опыта и воспоминания, нечто из интимно мною пережитого, я признаюсь, что после тех споров о смысле символизма, когда мы с Александром Блоком защищали на страницах беспристрастного и, казалось, безучастного «Аполлона» теургический завет, я был, — несмотря на возникновение, под руководством Андрея Белого, скромного журнала «Труды и дни», поставившего себе задачею философски развить содержание наших общих чаяний, — все же глубоко удручен сознанием нашего одиночества. Нам, затосковавшим в плену безответственной, но и бездейственной свободы, как в вертограде запечатленном, по освобождающему действию, — ставили в вину, будто мы хотим сделать девственную царицу вертограда, Музу, — служанкою какой-то религии; никто не умел ни расслышать нас, ни разгадать. Благая судьба привела меня в Москву, и двухлетнее жительствование в одном городе со Скрябиным позволило мне углубить дотоле поверхностное с ним знакомство.

До той поры я вовсе не знал его как личность и мыслителя, и случайные разговоры с ним, где он касался занимавших меня тем о соборности в искусстве и хоровом действе, казались мне немногим более важными, чем простая внимательность умного и любезного собеседника; мне казалось, что основания нашего общего интереса к этим темам у обоих, по существу, совершенно различны, что дионисийский экстаз для него только психологический момент,[а] что сам он лишь утонченный эстет и демонический индивидуалист. Каким радостным изумлением сменились эти подозрения, когда при первых же менее принужденных встречах обнаружилось, что самые слова «эстетизм» и «индивидуализм» представлялись ему порицательными, а означаемые ими умонастроения имели в себе силу доводить его до раздражения. Теоретические положения его о соборности, о хоровом действе, о назначении искусства[б] оказались органически выросшими из его коренных и близких мне интуиций: мы нашли общий язык. С благоговейною благодарностью вспоминаю я об этом сближении, ставшем одною из знаменательных граней моей жизни.

Развертывалась дружбы нашей связь
Из семени, давно живого в недрах
Когда рукой Садовника внезапно
Был сорван нежный плод и пересажен
(Так уповаю сокрушенным сердцем)
На лучшую иного мира пажить:

а *Далее зачеркнуто:* лишенный корней онтологических.

б *Далее зачеркнуто:* проникнуты были пафосом мистического реализма и отличались от моих чаяний, по существу, только тем, что были для него еще и непосредственными практическими заданиями. Мы могли и, пожалуй, должны были спорить только о высших формах религиозного сознания или исповедания; мистическая подоснова миросозерцания оказалась у нас общею, общими и многие частности интуитивного постижения, общим в особенности взгляд на смысл искусства.

Двухлетний срок нам был судьбою дан
Я заходил к нему — на «огонек»
Он посещал мой дом. Ждала поэта
За новый гимн высокая награда
И помнит мой семейственный клавир
Его перстов волшебные касанья.
Он за руку вводил по ступеням,
Как неофита жрец, меня в свой мир,
Разоблачая вечные святыни
Творимых им, животворящих слав.
Настойчиво, смиренно, терпеливо
Воспитывал пришельца посвятитель
В уставе тайнодейственных гармоний,
В согласьи стройном новозданных сфер.
А после, в долгой за полночь беседе
В своей рабочей храмине, под пальмой,
У верного стола, с китайцем кротким
Из мрамора восточного,[53] — где новый
Свершался Брак Поэзии с Музыкой, —
О таинствах вещал он с дерзновеньем
Как в яве видящий, что я провидел
Издавна как сквозь тусклое стекло.
И что мы оба видели, казалось
Свидетельством двоих утверждено
И в чем мы прекословили друг другу,
О том при встрече, верно, согласимся.
Но мнилось, — все меж нас — едва начало
Того, что вскоре станет совершенным.
Иначе Бог судил, и не свершилось
Мной чаемое чудо — в час, когда
Последняя его умолкла ласка,
И он забылся; я ж поцеловал
Священную хладеющую руку — и вышел
в ночь...[54]

## VII

Трагизм Скрябина в том, что его художническая воля была героична, и его героизм утверждал себя в художнике: он был художник-герой. Можно одному лицу быть и художником, и героем: художником в одних действиях, героем в других, — как древний Эсхил, марафонский боец. Но Скрябин хотел, или — вернее — должен был, быть героем в качестве художника, художником в качестве героя. Ни от одной из этих природ своих он не мог отказаться, разделить их в действии также не мог: его воля была его познанием, его познание было его волей, но и познавать и волить он мог только в творчестве красоты. Отсюда вытекало непрестанное преодоление художником самого себя в художестве и через художество, как содержание героического подвига. И этот героический подвиг наполняет жизнь, которая естественно кончается трагической катастрофой. Неизбежны трагические тризны героев на ближайших подступах к порогам теургического царства...

Славит меч багряной славой Роза;
Расцветает в битве правой Роза.
В тридевятом невидимом царстве
Пленена густой дубравой Роза.
В лютых дебрях, под заклятьем крепким
У змеи тысячеглавой — Роза.
Знаменуйте, мученики, латы:
Льва зовет на пир кровавый Роза...[55]

В силу вышесказанного Скрябин должен был проходить на своем художническом пути те стадии, которые проходит, по учению мистерий, посвящаемый на пути своего духовного возрастания. Стародавнее предание, хранимое наставниками в деле внутреннего опыта, учит, что первою ступенью постижения миров иных служит «имагинация», второю — «инспирация»; за нею следует высочайшая и окончательная ступень касания к мирам иным, которая в сокровенном, не нашем смысле называется «интуицией». На ступени имагинативной человек созерцает сверхчувственные реальности в свойственной ему символике предносящихся его душе образов. На ступени инспирации он переживает эти реальности как безвидно приближающиеся к нему и на него воздействующие живые присутствия. На третьей, почти недосягаемо высокой ступени посвященный сам сливается с живыми и действенными силами миров иных, становится их земным орудием.

И он мне грудь рассек мечом,
И сердце трепетное вынул,
И угль, пылающий огнем,
Во грудь отверстую водвинул...
Как труп в пустыне я лежал...[56]

«Как труп» — потому, что исторгнуто из человека его прежнее малое *я*, — ведь он «исполнился» новою, не своею волей; «как труп» — потому, что переход на третью ступень таинственно связан с существенным изменением самой плоти и подвергает тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою смертоносному. «В пустыне» лежит пророк, как труп, — не потому только, что раньше ушел в мрачную пустыню, где и встретил серафима, но потому, что разорваны отныне все былые связи с миром. Этого

страшного причащения снедающей человека тайне и алкал Скрябин, ибо, по его замыслу, мистерия не могла осуществиться иначе, так что, осуществленная, она была бы уже не его, как прежнего человека и художника, созданием, но делом вселенского духа: он готовил драгоценный сосуд для нисхождения огня, который должен был, упав в сосуд, расплавить его и разлиться по земле. Не даром и себя самого, как вспоминают его близкие, он сравнивал с «чашей». Но готовил он свой сосуд как художник и хотел, чтобы человек в нем весь без остатка стал художником; ибо быть таковым уже значило для него только: быть жертвоприносителем и вместе жертвою. Так обратил он, герой духа, свой художнический путь в мистический, и можно распознать на пути, пройденном художником, вехи мистического пути.

По рассказам близких людей, Скрябину с отрочеством рисовалось его будущее великого музыканта как некое всех осчастливливающее или освобождающее действие. Личная психология, составляющая главное содержание его творений той поры, когда он по преимуществу продолжал дело Шопена, уже и тогда ежеминутно сквозит просветами в космическое и вселенское. «Божественная поэма» представляется мне плодом мистической имагинации художника. Период начальной имагинации характерно отмечен и попыткою создать музыкальную драму, главным действующим лицом которой являлся бы музыкант-творец, лелеющий замысел, смутно подобный будущему замыслу Мистерии. Скрябин оставляет этот план, окончательно уверовав сам в мечту своего героя, присвоив его себе как жизненную цель. Так, долго, — и, быть может, навсегда — «непостижимое уму» видение предстоит сначала извне являющимся (трансцендентным) его душе, он видит его предносящимся духовному взору какого-то воображаемого своего двойника, но постепенно сам с ним срастается; движущая воля, показавшая видение, ищет воплотиться в нем самом, и его воля тянется к ней как бы в некоем брачном вожделении.

Начинается период инспираций; сверхчувственные силы приближаются к человеку с тайнодейственными своими внушениями, и он ощущает их как близкие присутствия. «Вдохновенными» в этом смысле кажутся мне и «Поэма Экстаза» и «Прометей». Приведу знаменательную подробность: Скрябин, по собственным признаниям, нехотя писал свою умиленную глубоким проникновением к Мировой Душе десятую сонату, как бы повинуясь чьему-то извне приходящему внушению и принуждению; окончив сонату, он не сразу мог ее полюбить, а потом полюбил чрезвычайно.[57] Только на ступени совершенного слияния с высшими сущностями, только по конечном угашении отдельного от них человеческого *я* могло осуществиться, — поскольку это зависело от условий творческой личности, а не от общего состояния современного человечества, — создание Мистерии. Вот почему Скрябин (не знавший, впрочем, схемы внутреннего закона, мною изложенной) с таким томлением ждал окончательного наступления предугадываемых им духовных событий, ждал своего второго рождения, оно же было равносильно смерти ветхого человека. Смерть телесную принесло оно: немощною оказалась плоть гения вместить верховные дары Духа.

## VIII

Как вкусивший сладкого уже не хочет горького, так не хотел и Скрябин человеческого, только человеческого искусства, после того как хлебнул из эфирных олимпийских кубков божественного вина. Музыкально воссоздавая волевые движения, первые робкие трепеты[58] и упоенные восторги купания небесных духов в просторах вселенских, он разлюбил иные, более пленные и ласковые кругозоры. Почти можно сказать, что в своем неустанном преодолении самого себя он разлюбил само искусство как понимаем его мы.

Но не красоту! Напротив, все его миросозерцание было утверждением ее одной. Мироздание было в его глазах «эстетическим феноменом», — но не в человеческом смысле. Вещество, думал он, возникло для того, чтобы принять от единого Духа напечатление прекрасной формы, и, приняв таковую, оно отслужит свою службу. На этой ступени постижения вещества (едва ли не как «Майи» индусов) он, по-видимому, надолго остановился в своем медленном шествии постижением более проникновенным и глубоким. Напечатление красоты достигается жертвенным нисхождением Единого. Но

Бесконечный вожделеет этой своей жертвенности: Он «волит опознать Себя в конечном»,[59] и это опознание на всех его ступенях — красота, а то вожделение — страстная любовь, Эрос. Действием любви изначала, в самом лоне Извечного, бытие обретает свою полярность и разделяется на два начала, мужское и женское, взаимоалкание коих будет причиною всякого творческого возникания. Божественно-эстетический феномен есть, в своей реальной основе, божественно-эротический процесс.

Но завершаются сроки разделения; грань наибольшего отдаления вещества от Духа-первоисточника перейдена; пути «инволюции», т. е. погружение в глубины материи, исхожены; началась «эволюция» человека и мира — как восхождение к Богу, — и теургическая задача отныне — всеобщее воссоединение. Отсюда соборность как основа теургического действия. Все творчество Скрябина становится общею интеграцией, собиранием разрозненного состава в единое целое, чистым и исключительным синтетизмом. Синтетичен принцип его гармонии — замыкание мелодического ряда звуков в одно созвучие. Партитуру «Прометея» он возглавляет на каждой странице цветовою строкой для мелодии света. Он стремится овладеть и порою изумительно овладевает изысканными тонкостями стихотворной техники для создания строго законченного полиритмического дифирамба в драматическом роде,[60] как словесной части «Предварительного Действа», заботясь о современном согласовании словесной инструментовки с оркестровою. Орхестрика, краски и линии должны были стать предметом особенной разработки, чтобы равномерно способствовать целостному художественному действию синтетического творения. В грядущей Мистерии самые особенности избранной для ее свершения местности должны были войти органическою частью в состав великого целого, отменяющего раскол между искусством и природою. Все должен был нести хор, многообразно расчленяющийся и сливающийся воедино, то бессловесный и как бы глухонемой, то яснoречивый,[61] хор разноликий, но проникнутый единым соборным сознанием, — не хор исполнителей, но священнодейственный хор свершителей литургического служения.

Уже о «Предварительном Действе» Скрябин твердо решил, что просто слушателей в нем не будет, но все, к нему допущенные, будут участниками, если не звучащего хора, то внутренне слитого с ним сонма торжественных шествий.

Так проблема «синтетического искусства», дорогая Скрябину, разрешалась для него подчинением всех искусств единой цели, поставленной вне и выше всякого искусства, — цели литургической и сакраментальной. Этот гениальный художник не боялся поработить или унизить ни своего, ни других искусств, перед которыми равно благоговел и к которым подходил сам с чисто аскетическою строгостью и взыскательностью, — объявив их служебными силами, ткущими многоцветные покрывала для Дитяти-чуда, которое должно было родиться в хоровой соборности Мистерии и стать душою нового, лучшего века. Хор, собранный на «Предварительное Действо» из неофитов и мистагогически воспитанный его обрядом и в обряде данными откровениями, должен был послужить зерном того священного множества, которое бы могло в будущей Мистерии достойно представить в духе живущее человечество. В соборно слитом сознании этих избранников должна была, как в фокусе собирательного стекла, воскреснуть память всей прожитой нынешним родом людей эпохи мира и найти в завершительной полноте постижения и преодоления выход в иные просторы бытия, при непосредственной чудотворной помощи призванного их любовным возгорением небесного «Луча»...[62]

Так горел своим пророчественным волением этот русский художник-всечеловек, отдавший свое сверхчеловечество — соборности, для себя же моливший единого дара — пламенного языка новой Пятидесятницы,[63] который бы сжег в нем ветхого человека.

Осиротела Музыка. И с ней
Поэзия, сестра, осиротела.
Потух цветок волшебный, у предела
Их смежных царств, — и пала ночь темней
На взморие, где невозданных дней
Всплывал ковчег таинственный. Истлела
От тонких молний духа риза тела,
Отдав огонь — источнику огней.
Исторг ли Рок, орлицей зоркой рея,
У дерзкого святыню Прометея?
И перст опламенил язык небес?
Кто скажет: побежден иль победитель,
По кому, — немея кладбищем чудес, —
Шептаньем лавров плачет Муз обитель?[64]

## IX

«Кто скажет: побежден иль победитель?» Побежден ли, поскольку чудо, как он его чаял, не свершилось? Или победитель, — поскольку предуловил свершение, коего не чаял?

Первое и антиномическое условие свершения, во всяком случае, исполнено, какою бы горькой иронией над человеческим порывом ни казалась роковая диалектика высших сил: эмпирическая личность упразднена, в согласии с ее конечным изволением; земного смертного нет больше среди нас; уже не отрицательно самоутверждается личное начало зачинателя, противополагая свою волю чужой и налагая ее на чужую волю, но положительно, — растворяя ее в начале соборном и воле всеобщей.

Сказать: «победил» — может лишь власть имеющий; сказать: «побежден» — приличествует торжествующему над могилою Фауста дьяволу. Между тем от решения этой дилеммы зависит окончательный ответ на поставленный вначале вопрос: в каком смысле и в каких пределах утверждается нами духовная значительность скрябинского подвига?

Солнце этого гения скрылось внезапно за облачною завесой непроницаемой тайны; и таинственными остались последний смысл этого творчества и глубочайший смысл этой судьбы. Ограничусь напоминанием о том, что должно быть явно и внятно всем. Гений идет впереди и далеко вперед видит: что ж он завидел вдали?

Последний художник-гений наших дней был тот, кто возвестил миру, что кончилась игра искусства отражениями изживаемой жизни; что исчерпано искусство отражающее, исходящее из переживания явлений и кончающееся теми же переживаниями; что или вовсе не будет более искусства, или оно будет рождаться из корней самого бытия и рождать бытие — и потому станет важнейшим и реальнейшим из действий; что миновала пора *произведений* искусства и отныне мыслимы только его события.

Последний художник-гений наших дней был тот, кто в эпоху, когда переживается кризис явления, когда искусство разочаровалось в прежней целостности явления и разлагает его на волокна и отребья форм, обращая мир в анатомический прах или в Эмпидоклов Хаос, но в тем горший впадает «психологизм», так как в бытие не верит и истинно сущего не взыскует, — хотел собрать все бытие, мерцающее в явлениях, и весь дух из всех душ разделенного мира воедино.

Последний художник-гений наших дней был тот, кто верил в божественную бытийственность человека, как знал (с Ницше) и то, что человек есть нечто, что должно быть преодолено, — и этим (в противоположность Ницше, который все же был пленником явления и сущего бытия в человеке исповедовать не мог) засвидетельствовал свою веру в Бога. Ибо, кто знал в себе истинно сущее и знал вместе, что и оно преодолевается высшим, тот знал Бога...

Так завидел он впереди само бытие как некую несказанную тишину света и нежную тайну, — и тогда пришла Сестра... Но слов для тайны и тишины нет, есть лишь приобщение к ним.

Я не знаю Нежной Тайны явных ликов
и примет:
Снятся ль знаменья поэту? или знаменье — поэт?
Знаю только: новой свету, кроме вещей,
песни нет.[65]

Поистине Скрябин сам был таким знамением, миру же оставил завет, что другого искусства, кроме вещего, т. е. воссоединяющего нас с самим бытием, отныне не будет.

Осень 1915.

## СКРЯБИН

Речь на скрябинском концерте проф. А. Б. Гольденвейзера в студии-мастерской «Красный петух»[66] 25 февраля 1919 г.

Справедливость мнения Ницше о рождении трагедии *из духа музыки*[67] подтверждается на наших глазах знаменательным примером Скрябина. Стихия музыки, им владевшая, непреодолимо влекла его к формам действа. Многоголосая орудийная симфония искала завершительного воплощения в живом слове и дви-

жении соборного множества. Великая «Мистерия»,[68] замысел которой, по внутренним условиям его осуществимости, можно назвать запредельным, осталась за горизонтом этой творческой жизни, хотя на каждое свое новое создание гениальный композитор смотрел как на шаг по пути к этой верховной и единственной цели: далекая «Мистерия» была как бы магнитным полюсом всех его дум. Но «Предварительное Действие» * уже созидалось, и только внезапная смерть зодчего прервала эту титаническую работу. «Предварительное Действие», по твердому решению Скрябина, не должно было исполняться перед безучастной толпой только — слушателей, только — зрителей: присутствующие, все без исключения, в праздничных одеждах, должны были соучаствовать в священной драме — петь в хоре или шествовать в торжественных процессиях. Соборность должна была реализоваться в искусстве, и произведение искусства обратиться в событие жизни.

Скрябин выражал в музыке глубочайшую мысль современности, — какова же эта мысль?

## I

Говорить о музыке не чисто аналитически и технологически — ответственная и неблагодарная задача. Синтетическое истолкование, опасное своею произвольностью даже в пределах литературной критики, становится в музыкальной области порою прямо непозволительным. Каждый художник справедливо ненавидит покушения хитрецов словесности, софистов и краснобаев пера внести так называемую «литературу» в его молчаливые заповедные рощи, на его волшебные острова. Живописец хочет самосильно сообщаться красками, скульптор осязательными формами и не терпит подмены своих выразительных средств приемами словесной изобразительности. Пусть поэт мечтательствует о чем и как ему вздумается, но не навязывает своего вымысла чужому творчеству, которое являет самобытный, чужеродный мир, не сводимый к образам и понятиям, какими располагает слово. Если даже «мысль изреченная есть ложь»,[69] по признанию великого лирика, — что же сказать об изреченной живописи, об изглаголенной музыке? Она — всем общий и непосредственно понятный язык, вселенский язык душевности и глубинной воли: он не нуждается в толмаче. Нельзя внепространственное замыкать в пространственность предметного представления, чувство невыявленных глубин вымерять лотом смысловой скалы понятий.

Такая попытка обнаруживает свою несостоятельность при переводе даже простейших волнений мусикийской стихии на нашу обычную речь. Там, где мы однозвучно лепечем скудное слово «печаль», музыка переливается тысячами своеобразных оттенков печали, столь неисчерпаемо новых, что в них невозможно узнать одного и того же, себе равного по существу чувства; и где мы говорим «радость», перед нами, одна за другой, расцветают в музыке невиданные радуги: нет больше ни знакомой грусти, ни изведанной прежде радости, но целые миры унылости и веселья, и, купаясь в них, душа не спрашивает себя, чем она так счастлива, ни о чем печалится, когда текут невольные и сладкие слезы,[70] но именно сладка ей эта крылатая безотчетность, это забвение причин, поводов, целей и связей, это освобождение от повседневной сознательности, при сохранении, — нет, при негаданном умножении своей многострунности, небывалом усилении своей внутренней жизни, при внезапном открытии в себе невыразимых, непередаваемых голосов и трепетов и позывов еще не раскрывшихся бесчисленных возможностей бытия.

Но, вопреки всему сказанному, Скрябин не боялся и не избегал установления соответствий между создаваемыми им звучащими образами и представлениями зрительными, предпочтительно же — понятиями отвлеченного мышления.[71] Как бессознательное, так и чисто формальное восприятие музыки, им создаваемой, его тяготило; он сам писал поэтические тексты к своим произведениям, и — помню, как однажды, в беседе со мной, он не на шутку сетовал на одного известного музыкального критика, ревностного скрябиниста,[72] за то что ‹*нрзб.*› восхвалял его «Прометея» как гениальную композицию, отказываясь в то же время признать в ней какое-либо отношение к идее

* Поэтический текст «Предварительного Действия» — род лирической драмы, состоящей из многочисленных хоров и диалогов и объемлющей всю судьбу человечества, — в настоящее время печатается в очередном томе «Русских Пропилеев», под редакцией и с обширным введением М. О. Гершензона (*Прим. Вяч. Иванова*).

огня и мирового освобождения через вселенский пожар: «но ведь Прометеем и поэмою Огня назвал эту симфонию я сам, и имел же, казалось бы, достаточные к тому основания», — восклицал раздосадованный художник <. . .>

За синтетическое, даже программное истолкование Бетховена берется не кто иной, как Р. Вагнер,[73] и возможным стал этот подход к музыке после того, как философ Шопенгауэр нашел необыкновенные слова, разоблачающие сокровенную сущность музыки.

Его метафизика как бы приподняла покрывало Изиды и направила самое музыкальную стихию в некое новое и <*нрзб.*> русло.

Туда устремилось прежде всего творчество самого Вагнера, которого Скрябин признавал своим непосредственным предшественником. Ему самому музыка представлялась родной сестрой философии. Когда он спрашивал у друзей, которым доверял, о художественных достоинствах своих поэтических текстов[74] к музыке и слышал мнение, что с чисто поэтической точки зрения было бы желательно в них больше различий образа и мифа, он возражал, что образов намеренно избегает и порой предпочитает отвлеченность выражений как более отвечающую сущности выражаемой идеи. Впрочем, в его Предв. Д. и образность, и миф очень богаты. Это дружество устремлений к <*нрзб.*> и даже сотрудничество как с умозрением, так <*нрзб.*> с поэзией и другими искусствами имело своей основой искание синтеза всех сфер и сил творчества: Великая Мистерия, замыслом которой он жил и дышал, которой подчинял все свое творчество так, что все созданные им композиции казались ему только предуготовлением завершительного действа, — эта Мистерия должна была быть действительным осуществлением всех энергий человеческого духа и даже самой природы в одном верховном событии всечеловеческого сознания.

Вот почему и можно и должно говорить о музыке Скрябина и ее внутреннем смысле, но надлежит соблюдать при этом два условия: верность его собственному миросозерцанию и воздержание от чуждых ему поэтических образов.

Содержание скрябинского творчества можно, думается мне, определить как тройную мысль, тройную страсть, тройной пафос:

1) пафос выхода из граней личного, частичного, малого *я* — музыкальный трансцендентализм;

2) пафос вселенского <*нрзб.*> — соборного слияния в единое *я* всего человечества — или макрокосмизм (универсализм) музыкального сознания;

3) пафос бурного прорыва в просторы свободного иного бытия — вселенский трансформизм.

*

[1] *Вячеслав Иванов.* Стихотворения и поэмы. Советский писатель, 1976.

[2] *Б. Бугаев.* Формы искусства. — Мир искусства, 1902, № 12, с. 347.

[3] *А. Блок.* Записные книжки. М., 1965, запись 1909 г.

[4] *Вяч. Иванов.* Вагнер и Дионисово действо. — Весы, 1905, № 2.

[5] *Вяч. Иванов.* Взгляд Скрябина на искусство. — ИМЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 4, л. 1.

[6] *А. Скрябин.* Письма. М., 1965, с 399.

[7] Эта дата указывается исследователями творчества Ю. Балтрушайтиса (см. в кн.: *Ю. Балтрушайтис.* Дерево в огне. Вильнюс, 1969, с. 501). Первое известное письмо Ю. Балтрушайтиса к А. Скрябину относится к 1 мая 1912 г.

[8] *Вяч. Иванов.* Собр. соч., т. II. Брюссель, 1974, с. 22.

[9] *Вяч. Иванов.* Взгляд Скрябина на искусство. — ЦГАЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 98, л. 27.

[10] На л. 2 рукой Иванова написано:

«Извещение составителям Скрябинского Сборника

Мои стихи о Скрябине включены в тексты статей. Остается еще одно, ему посвященное, которое может быть помещено в отделе стихотворений после других, говорящих нечто прямо о Скрябине.

Вяч. Иванов».

Вяч. Иванову принадлежат следующие стихотворения, посвященные А. Н. Скрябину: «Ко дню открытия памятной доски на доме Скрябина» («Остановись, прохожий! . .»), «Посещение могилы Скрябина в Новодевичьем Монастыре» («Мечты ли власть, иль тайный зов сердечный. . .»), «Памяти А. Н. Скрябина» («Он был из тех певцов. . .»), «Осиротела Музыка. И с ней. . .», «Разверзнет Ночь горящий Микрокосм. . .», «Развертывалась дружбы нашей связь. . .», «Славит меч багряной славой Роза. . .», «Я не знаю, где он рухнет, льдами вскормленный поток. . .», «Смотрите, вот пример для вас! . .».

[11] Кулаковский Платон Андреевич (1848—1913), профессор историко-филологического института, специалист по славянской филологии, балкановед. Его младший брат — Юлиан Андреевич — известный филолог. По окончании историко-филологического факультета Московского университета продолжил занятия за границей у Моммзена, Гутшмида

и др. С 1881 г. читал в Киевском университете курсы римской словесности, римской истории, латинского языка. Автор диссертаций «Коллегии в древнем Риме» и «Сказания об основании Рима» (см.: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 32. СПб., 1895). Родство интересов (древняя история, классическая филология), а также «соученичество» (правда, в разное время) у Моммзена могло стать основанием для знакомства Вяч. Иванова с семьей Кулаковских. См. также цикл стихотворений Ю. Балтрушайтиса «Вячеславу Иванову в Красной Поляне» (1918).

12 См. рецензию на этот концерт в журнале «Музыка» (1916, № 246), а также в «Хронике журнала „Музыкальный современник“», вып. 12 (1915, рецензия на лекцию-концерт с той же программой и составом исполнителей, состоявшийся в декабре 1915 г.).

13 *Вяч. Иванов.* Родное и вселенское. М., 1918.

14 ЦГАЛИ, ф. 20, оп. 1, ед. хр. 7, Письма Вяч. Иванова к С. М. Алянскому, л. 3.

15 Иванов пишет «ныне изданном» в связи с тем, что среди друзей Скрябина существовал «договор неразглашения» текста «Предварительного Действия» до его издания. См. об этом письмо В. Лермонтовой по поводу книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин» в «Известиях Скрябинского общества» за 1917 г. (вып. II).

16 ЦГАЛИ, ф. 225, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 3, 4.

17 В советском музыкознании проблема национальной специфики скрябинского творчества была поставлена впервые М. К. Михайловым в статье «О национальных истоках раннего творчества Скрябина» (в кн.: Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966).

18 Слова «среди неоглядного леса крестов... воздвигся скромный крест» ср. с сонетом В. Брюсова «На смерть А. Н. Скрябина» из цикла «Семь цветов радуги» (1912—1915).

19 А. Н. Скрябин умер 14 апреля 1915 г. «16-го утром назначена была заупокойная литургия ‹...› Вся прилегающая к храму (церковь Св. Николы, — *И. М.*) местность была заполнена народом. Особенно много было учащейся молодежи ‹...› Во втором часу гроб вынесен был из храма друзьями покойного. Печальная процессия двинулась по Арбату, Плющихе и Царицынской улице к Новодевичьему монастырю ‹...› Всю дорогу учащиеся пели Пасхальные песнопения и „вечную память“ ‹...› Процессия направилась к новому, еще почти свободному, кладбищу Новодевичьего монастыря. Здесь, на правой стороне приготовлено было место вечного упокоения Скрябина ‹...›» (*Ю. Энгель.* А. Н. Скрябин. Биографический очерк. — Музыкальный современник, 1916, № 4—5, с. 95).

20 Речь идет о последней московской квартире Скрябина в доме проф. Грушки в Большом Николо-Песковском переулке (ныне д. 11 по ул. Вахтангова), где в настоящее время расположен Музей-квартира композитора.

21 Мемориальная доска была установлена по постановлению Московской городской думы 14 апреля 1916 г.

22 Стихотворение напечатано в журнале «Музыка» (1916, № 254), а также в газете «Утро России» (1916, 14 марта, № 104) под названием «Ко дню открытия памятной доски на доме Скрябина».

23 Иванов употребляет термин «музыкальный эмпиризм» по отношению к «могучей кучке» в смысле, близком понятию натурализма, упуская при этом из виду, что творчество кучкистов ни в коей мере не сводимо к бытописательству, хотя бы даже и музыкальному, но сильно прежде всего своим проникновением в сущность национального характера, постижением духа народа.

24 Религиозно-мистическое толкование «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» свойственно было большинству первых критиков оперы Римского-Корсакова. См., например, статьи Н. Грушки (Известия СПб. об-ва музыкальных собраний, 1906, №№ 5, 6), В. Коломийцева (Русь, 1907, 9, 11, 19 февраля) и др. С этой же позиции рассматривает «Сказание» и автор предисловия к изданию клавира оперы Ив. Ремезов (*Н. Римский-Корсаков.* Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии. Клавир-аусцуг для пения с фортепиано. М., 1934). С критикой модернистского толкования оперы выступил Дм. Кабалевский в очерках «Римский-Корсаков и модернизм» (Советская музыка, 1953, № 7).

25 Позиция Иванова в этом вопросе ясно сформулирована в одном из черновых набросков о Скрябине: «Неправильно считать музыку национальной в той мере, в коей она этнографична. Национальное дело ‹?› Скрябина было выражено как восточноевропейское музыкальное сознание не в границах музыкального гуманизма и трансцендентализма, но вне тесных пределов человеческих, только человеческих категорий» (ИРЛИ, архив Вяч. Иванова, ф. 607, № 189, лл. 8, 10).

26 Имя Мусоргского в данном контексте возникло далеко не случайно. Парадоксальная параллель между художественными индивидуальностями Мусоргского и Скрябина была предложена В. Каратыгиным (см. его «Скрябин» — издание Н. И. Бутковской, Пгр., 1915).

Ю. Энгель сообщает о Скрябине: «Из русских композиторов больше всего ценил Мусоргского — за талант, за нутро. Ставил ему в плюс, что он сумел отречься от классических немецких форм, в минус — что не понял и не принял Вагнера. Считал его национальным композитором; себя же, к слову сказать, — сугубо национальным» (*Ю. Энгель.* Указ. соч., с. 85). Говоря о влиянии Мусоргского — и шире — всей «новой русской школы» на творчество Дебюсси, Вяч. Иванов обнаруживает осведомленность в новейшей музыкально-критической литературе разных направлений. Ср.: «История музыкального развития России» М. М. Иванова (СПб., 1912), «Новейшие течения в западноевропейской музыке» (Северные записки, 1913, декабрь), «Музыкант-импрессионист» (Речь, 1915, 21 октября) В. Каратыгина и др.

27 Кадмон (древнеевр.) — первозданный, Адам — Кадмон (древнеевр.) — первобытный человек.

28 Речь идет о классической иерархии музыкальных форм в условиях традиционной мажоро-минорной системы.

29 Вяч. Иванов, вслед за Вагнером, неоднократно указывал на Девятую симфонию Бетховена как на «человеческое евангелие искусства будущего» (см. статью Вагнера «Произведе-

ние искусства будущего» в кн.: *Рихард Вагнер*. Избранные труды. М., 1978).

30 Термин «мистический реализм» был обоснован Вяч. Ивановым в применении к Скрябину в одной из лекций-концертов «Скрябинского года». «Глубокое впечатление произвела вдохновенная речь Вяч. Иванова, в основу которой поэт положил мысль об искусстве, приобщающем к мировой жизни. С глубочайшим проникновением в сущность художнического созерцания Скрябина Вяч. Иванов охарактеризовал его творчество как творчество реалистическое, но в ином, мистическом плане, соединяющем круг его личных переживаний с кругом вселенских символов» (*Е. М. Браудо*. Скрябинский год. — Известия Петроградского скрябинского общества, вып. 1, 1916).

Скрябин, критикуя в беседах с Б. Фохтом термин «идеализм» и идеалистическую философскую терминологию, а также саму альтернативу материализм—идеализм, говорил, что если уж необходима определенная формулировка, то наиболее правильным был бы термин «мистический материализм» (*Б. Фохт*. Философия музыки А. Н. Скрябина. — Музей А. Н. Скрябина, машинопись).

31 См. об этом в статье Вяч. Иванова «Вагнер и Дионисово действо» (Весы, 1905, № 2). Позднее, в 1914 г., Скрябин объяснял неизбежность поворота от музыкальной драмы к Мистерии следующим образом: «Вагнер мог создать драму — форму, в которой выливается „индивидуальное *я*“, а не нечто высшее, стоящее вне его индивидуального. В каждом человеке всегда живет, а часто и одновременно, актер и зритель. Отсюда рампа не как простая перегородка между сценой и зрителями, а как нечто данное, живущее в самом человеке. Поэтому надо стремиться уничтожить насколько возможно зрителя и оставить одного актера» (записано со слов композитора А. А. Гольденвейзер — Музей А. Б. Гольденвейзера, рукопись).

32 Неточная цитата из стихотворения Ф. Тютчева «О чем ты воешь, ветр ночной?..» (1836).

33 Это «творческое преемство» не всегда в достаточной мере осознавалось современниками. Очевидней была для них «скрябинская мода» конца 900-х—начала 1910-х годов, породившая великое множество quasi-скрябинской музыкальной продукции. И тем не менее скрябинское начало в русской культуре продолжало жить и активно воздействовать на формирование нового поколения музыкантов. И Стравинский (в Этюдах оп. 7, в опере «Соловей»), и Прокофьев (в ранней фортепианной сонате, партитуре «Сны», значительно более опосредованно — в кантате «Семеро их» по Бальмонту, «Сарказмах»), и молодой Шостакович (в ранних сочинениях, даже в 1-й симфонии) не были свободны от этого воздействия, не говоря уже о Мясковском, Рославце, Обухове и др.

34 Парафраза строк из стихотворения А. Пушкина «В часы забав иль праздной скуки...» (1830).

35 См.: *Вяч. Иванов*. Cor ardens, ч. I. М., 1911, с. 60.

36 Теория ультрахроматизма или обертонового происхождения гармонии Скрябина принадлежит Л. Сабанееву (см.: Музыкальный современник, 1915, № 3; Музыка, 1914, № 197; книгу «А. Н. Скрябин» (Пгр., 1916) и др.). Отголоски этой теории, не раз опровергнутой еще современниками (см.: *Арс. Авраамов*. Ультрахроматизм или омнитональность. — Музыка, 1915, № 232; *Самойлов*. Натуральные числа в музыке. — Мелос, 1918, т. II), слышны не только у Иванова, но и Асафьева (И. Глебова), Розы Ньюмарч и др.

37 Иванов дает точную и концентрированную характеристику эмоционального тонуса музыки Скрябина позднего периода, указывая, что эволюция композитора означала устремление из нормативной сферы материального, конкретно-бытового, «слишком человеческого» переживания в сферу не только духовную, но вообще не знающую различения духовного и материального, не знающую субстанции как таковой, в ту область, где романтический «солипсизм настроения» (И. Лапшин) преодолевается во вселенском чувстве. В замечании Иванова относительно «нового устава» звуковой ткани у Скрябина существенно стремление автора найти связь категорий общеэстетических с конкретным художественным приемом, а именно — со своеобразной гармонической системой композитора.

38 Вяч. Иванов цитирует стихотворение Тютчева неточно.

39 Акцент на гармонической стороне музыки Скрябина в ущерб остальным ее характеристикам (композиционной, ритмической, ладовой, жанровой, фактурной и т. д.) — есть исходная точка, в которой сходились приверженцы всех и всяческих теорий о Скрябине. Преодоление традиционного «гармонецентризма» см. в работах Л. Гаккеля, Н. Виеру, Г. Демешко, С. Сигитова и др.

Приведенная Ивановым формула: «новатор в области гармонии является охранителем традиции музыкальных форм» — обоснована В. Каратыгиным (см. его очерк «Скрябин») и Л. Сабанеевым (см., например, в статье «Принципы творчества А. Скрябина» — Музыка, 1916, № 210).

40 Интерес Скрябина к индийской культуре был стимулирован занятиями теософией. В 1915 г. он предполагал посетить Индию, где, по его мысли, предстояло осуществиться Мистерии.

41 «Предварительное Действие» — своего рода компромиссный вариант Мистерии, сохранивший ее основные сюжетные и композиционные характеристики. Работа над «Предварительным Действием», начавшаяся в 1913 г., не была завершена. Сохранился полный текст, а также эскизы музыки «Действия» (рукопись, музей А Н. Скрябина).

42 Парафраза строк из стихотворения А. Пушкина «Лишь розы увядают...» (1825).

43 По свидетельствам друзей и первых биографов композитора Б. Шлецера и Л. Сабанеева, Скрябин рассматривал свои поздние сочинения, даже «Поэму Экстаза», как «намек» на то, что составит суть его «главного произведения» (*А. Скрябин*. Письма. М., 1965, с. 492). Тетрадь (или листы) для записи музыкального материала к Мистерии существовала у Скрябина по крайней мере со времен «Прометея», т. е. с 1909—1910 гг. (см. об этом в кн.: *Л. Сабанеев*. Воспоминания о Скрябине. М., 1925). М. Гнесин сообщает также,

что многое из музыки, слышанной им от Скрябина в Берлине в сезон 1910—1911 гг. и предназначавшейся тогда для Мистерии, вошло в поздние сонаты (*М. Гнесин.* Воспоминания о Скрябине. Машинопись. Вступ. статья и прим. М. К. Михайлова. Готовится к печати).

44 Идея Орфического пути композитора развита позднее Л. Сабанеевым в монографии о Скрябине.

45 Скрябин говорил в беседах с Б. Фохтом: «‹...› весь космос, вся вселенная должны стать выражением и воплощением единой музыкальной деятельности, если хотите музыки самого бытия» (*Б. Фохт.* Философия музыки А. Н. Скрябина — ГМС, рукопись).

46 «Аполлон — пророк и оракул, мыслится также водителем судьбы — Мойрагетом» (Paus. X 24, 4—5) — см. об этом в кн.: Мифы народов мира, т. I. М., 1980, с. 93.

47 Часто приводимая Ивановым заключительная строка «Божественной комедии» Данте («Рай», XXXIII).

48 Сохранились подготовительные заметки Иванова к данной статье (ИРЛИ, ф. 607, № 203; ф. 607, № 179, лл. 7, 8, 9, 10). Одна из них (лл. 4, 5, 151) касается влияния Ренессанса на ход развития европейской культуры: «Торжество индивидуализма и гуманизма со времени Возрождения повело за собою провозглашение автономии искусства как самостоятельной сферы духа, свободной от всех вне ее самой лежащих целей, законов, связей, прав и обязанностей, но именно благодаря этому выделению в автономную область — бессильной оказывать на мир преображающее влияние» (ИРЛИ, ф. 607, № 203, л. 4).

49 См. об этом: *Ф. Шиллер.* Собр. соч., т. 6. М., 1957.

50 Сонет «Памяти А. Н. Скрябина» (варианты названия — «Могила Скрябина», «Посещение могилы Скрябина в Новодевичьем Монастыре») был прочитан Вяч. Ивановым на вечере в память композитора в доме кн. М. Н. Гагариной 14 мая 1915 г. Напечатан в «Русском слове» (1915, 14 октября) и «Музыке» (1915, № 229 и 1916, № 254).

51 *Вл. Соловьев.* Собр. соч., т. 6. СПб., 1912, с. 90.

52 Неточная цитата из первой речи Вл. Соловьева в память Достоевского (*Вл. Соловьев.* Собр. соч., т. 3, с. 190).

53 В строках «В своей рабочей храмине...» дается описание кабинета Скрябина в доме по Большому Николо-Песковскому переулку (см. прим. 20).

54 Рассказ об этом вечере (13 апреля 1915 г.) записан со слов Вяч. Иванова С. П. Каблуковым в его дневнике за 1915 г. (ГПБ, ф. 322, ед. хр. 38, л. 453, 13 декабря 1915 г.): «В 11 часов вечера перед ночью смерти Вяч. виделся с ним (Скрябиным, — *И. М.*) и обсуждал с ним проект предположенной Скрябиным концертной поездки. При этом Скрябин говорил жене, что не надо отменять то, что уже к тому времени было в этом направлении сделано, настолько он был уверен в благополучном исходе своей болезни».

55 Стихотворение из книги «Cor ardens» (ч. II, с. 93).

56 Строки из стихотворения А. Пушкина «Пророк» (1826).

57 Единственное в скрябиниане свидетельство об обстоятельствах работы над Десятой сонатой.

58 Парафраза из текста «Предварительного Действия» (см. вступительную статью).

59 Неточная цитата из текста «Предварительного Действия»; см. в кн.: Русские пропилеи, т. VI, 1919, с. 202.

60 Мысль о подобии текста «Предварительного Действия» древнему дифирамбу Иванов развивает в одном из «Двух чтений о Скрябине» (ИРЛИ, ф. 607, № 178): «Поэтическое наследие Скрябина, словесный текст „Предварительного Действия“, представляет собою по форме разновидность лирической драмы литургического стиля; по приемам художественного воплощения заложенной в основу этой драмы религиозной идеи — произведение символическое; по предмету изображения — начертание самобытной космогонической теории в ее простейшей и обобщенной схеме; наконец, по своей цели — введение в будущую Мистерию в познавательном смысле, в смысле же духовно-воспитательном — приготовление ее участников к завершительному соборному тайнодействию, — каковое назначение исследуемого творения ознаменовано и его наименованием — это „действие“, или „действо“, в обрядово-сакраментальном значении слова, но действие лишь „предварительное“.

Драмою является „Предварительное Действие“ постольку, поскольку поэт не повествует сам о событиях совершившихся или грядущих, а представляет их текущими перед нашим духовным взором в мире возникающих и облекающихся в соответственные обличья живых сущностей, из коих каждая изрекает свое слово и свершает свое дело перед нами от себя, так что основную ткань произведения составляет диалог действующих единичных лиц и хоровых сонмов. Каждый элемент диалога разработан лирически; а преобладание хоровой стихии окончательно обращает исследуемое произведение в драму лирическую. Наибольшую аналогию данной в П. Действии форме пишущий эти строки находит в тех первоначальных действах, из коих развилась у эллинов известная нам по своим классическим образцам трагедия. Мы знаем об этих действах, что они состояли из славин хора и единичных лирических голосов, носили характер экстатический, изображали в драматическом воплощении события религиозного мифа и назывались дифирамбами. Те же черты религиозного хорового энтузиазма и мифотворческой символики наблюдаются и в П. Д., и, по знаменительному совпадению, соприродность его древнейшему дифирамбу порождает общее психологическое явление — потребность неожиданных, в восторге и исступлении творимых словообразований (огнественный, лучественный, любвийный), которые, по суждению древних, были ‹*прзб.*› в дифирамбическом роде религиозной лирики.

Можно предполагать с величайшей вероятностью, что древний дифирамб, о котором мы говорим, послужил основою „священных драм“ или „божеств“ ‹*прзб.*› — как действа дельфийские, элевсинские ‹*прзб.*› и другие, — религиозных представлений, даваемых в священных оградах, где справлялись мистерии

с целью духовного воспитания посвящаемых. Поскольку мы имеем о них приблизительное общее представление, мы в праве думать, что их обрядовое последование не обходилось без вмешательства неизменных участников чина посвященных — „священных ‹*прзб.*›“, торжественно провозглашавших в нужных местах слова учителям ‹*прзб.*›. То же находим мы и в П. Д., драматическое течение которого прерывается возглашениями, эпически сообщающими о важных перипетиях космического процесса».

61 О замыслах Скрябина в области использования хорового звучания см. в статье Н. Виеру «Скрябин и тенденции современного искусства» (см.: А. Н. Скрябин. К столетию со дня рождения. М., 1973, с. 335).

62 Образ «Луча» — один из центральных в тексте «Предварительного Действия».

63 Пятидесятница (Троица) — праздник сошествия Духа Святого.

64 Напечатано впервые в «Русском слове» (1915, № 95), см. также журнал «Музыка» (1915, № 220).

65 Заключительные строки из стихотворения «Prooemion» (см.: *Вяч. Иванов.* Нежная тайна. — Лепта. СПб., 1912, с. 15).

66 Студия-мастерская «Красный петух», открывшаяся 17 ноября 1918 г. в помещении небольшого кафе на Кузнецком мосту в Москве, функционировала в 1918—1919 гг. как клуб работников искусств. Здесь периодически устраивались музыкальные вечера (из произведений Скрябина, Прокофьева) и лекции (например, цикл лекций Вяч. Иванова) — см. об этом в кн.: Советский театр. Документы и материалы. 1917—1921. «Искусство», 1968.

67 Книга «Рождение трагедии из духа музыки» (1872) — одно из программных для русского символизма сочинений Ф. Ницше (1844—1900). Русские издания: «Происхождение трагедии» — СПб., 1899, 3-е издание — СПб., 1903 (перевод Н. Полилова); М., 1903 — издание Д. П. Клюкина (перевод Ю. Антоновского), см. также в «Собрании сочинений» Ницше (т. I, 1912).

68 Мистерия — неосуществленное сочинение А. Скрябина, формирование замысла которого относится к 1902—1903 гг. Задуманная как явление, выходящее за границы художественного творчества, Мистерия по существу воплощала для композитора недостижимый предел искусства. Ср. замысел «универсального романа» Новалиса «Гейнрих фон Офтердинген», «Универсальную симфонию» Ч. Айваза и т. п.

69 Излюбленная символистами цитата из стихотворения Ф. Тютчева «Silentium» (1833).

70 Парафраза из «Моцарта и Сальери» А. Пушкина (сцена I).

71 «Скрябин, — пишет Б. Фохт, — сыграл ряд мелких вещей — опытов музыкального выражения разных понятий: изменение, абстракция, конкретное единство, непрерывность, возникновение и т. д.». «„Из этих отдельных выражений я мог бы создать целую систему ‹...› музыкальное выражение даже точнее логического — в нем есть изобразительность, которой нет в отвлеченных понятиях“, — говорил композитор» (*Б. Фохт.* Указ. соч.).

72 Скрябин, вероятно, имел в виду, рецензию В. Каратыгина (Речь, 1911, 12 марта, № 69; Музыка, 1911, № 23) на исполнение «Прометея». Критик писал: «Единственное преимущество старых симфоний Скрябина перед новейшими поэмами его это — отсутствие в первых туманных, quasi-философских „программ“ композиции. Как упоительна, глубокомысленна эта музыка, с какой бесподобной уверенностью, с какой пламенной влюбленностью в самодовлеющую красоту удачно найденной звучности использованы Скрябиным все средства его колоссального оркестра! И как ограничивают, материализуют, уплощают истинное „содержание“ музыки все эти ненужные идеологические придатки, все эти световые эффекты, обозначенные особой „нотной“ строкой в партитуре».

73 См. статьи Вагнера «Произведение искусства будущего» (1849), «Музыка будущего» (1860), а также книгу «Опера и драма» (1850—1851).

74 См. об этом во вступительной статье.

# О «ЮНОШЕСКИХ СТИХАХ» МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

*Е. Б. Коркина*

Неизданную книгу «Юношеские стихи» Цветаева считала этапной в своем творчестве, включая ее, во всех анкетах и автобиографиях, в хронологический ряд своих сочинений.[1] Последнюю запись такого рода она сделала в 1940 г. на машинописном экземпляре сборника: «Юношеские стихи (Москва, конец апреля 1913 г.—18 декабря 1915 г. До этого — Вечерний Альбом и Волшебный фонарь, после этого — Версты 1916 г.)». Таким образом, «Юношеские стихи», содержащие стихотворения 1913—1915 гг. и поэму 1914 г. «Чародей», заполняют пробел между двумя «детскими» книгами Цветаевой и «взрослыми» «Верстами»,[2] запечатлев изменения сознания и рост мастерства поэта в переходный период юности и становления.

По сравнению со смежными книгами «Юношеские стихи» отличает безудержность эгоцентризма. Причем эгоцентризм этот особого рода — включающий в себя все и всех, попавших в зону авторского внимания.[3] Пафос книги — восхищенное любование «земными приметами», неустанное запечатление их; это пафос приятия жизни в отличие от характерного для последующих лет пафоса воинствующего неприятия современности, на котором Цветаева утвердилась и, как столпник, простояла до конца жизни. Как эстетическая программа эгоцентризм этот выражен в предисловии Цветаевой к сборнику «Из двух книг». Этот «манифест», датированный 16 января 1913 г., имеет самое прямое отношение к практике «Юношеских стихов».

«Все это было. Мои стихи — дневник, моя поэзия — поэзия собственных имен.

Все мы пройдем. Через пятьдесят лет все мы будем в земле. Будут новые лица под вечным небом. И мне хочется крикнуть всем еще живым:

Пишите, пишите больше! Закрепляйте каждое мгновение, каждый жест, каждый вздох! Но не только жест — и форму руки, его кинувшей; не только вздох — и вырез губ, с которых он, легкий, слетел.

Не презирайте „внешнего"! Цвет ваших глаз так же важен, как их выражение; обивка дивана — не менее слов, на нем сказанных. Записывайте точнее! Нет ничего не важного! Говорите о своей комнате: высока она, или низка, и сколько в ней окон, и какие на них занавески, и есть ли ковер, и какие на нем цветы? . .

Цвет ваших глаз и вашего абажура, разрезательный нож и узор на обоях, драгоценный камень на любимом кольце, — все это будет телом вашей оставленной в огромном мире бедной, бедной души».[4]

В годы, когда создавались произведения, вошедшие в «Юношеские стихи», молодому поэту было почти невозможно избежать влияния символизма, акмеизма или футуризма. Тем поразительнее самобытность развития Цветаевой, полное отсутствие подражательности в ее творчестве, тематическая и формальная самостоятельность. В отличие от большинства современников (кроме Ахматовой) и многих поэтов старшего поколения, пришедших лишь в зрелом возрасте к изображению конкретности, предметности мира, пройдя искус различных стилизаций и языковых экспериментов, Цветаева с первых своих шагов описывает то реальное и единичное, что хорошо знает и любит. Впоследствии она оставит эту практику и будет бранить «описательность», требуя «иносказывания» вещи, ее преображения в слове. Следует отметить также, что Цветаева в «Юношеских стихах» не использует популярных в современной ей поэтической практике стихотворных форм: сонета, ронделя, баллады, газелы и др., — что свидетельствует о ее стремлении к простоте, к непосредственному контакту с миром.

При жизни Цветаевой стихотворения, входящие в книгу «Юношеские стихи», публиковались в «Альманахе Муз» (1916), петербургском журнале «Северные записки»,[5] парижской газете «Последние новости».[6]

Большое число стихотворений этой книги было опубликовано в следующих изданиях: Литературная Москва, сб. 2. М., 1956; *Марина Цветаева.* Избранное. М., 1961; Тарусские страницы. Калуга, 1961; *Марина Цветаева.* Избранные произведения. М.—Л., 1965 (Большая серия Библиотеки поэта); День поэзии. М., 1968; *Марина Цветаева.* Сочинения в 2-х т. М., 1980; День поэзии. М., 1982.

Ниже публикуются стихотворения, не вошедшие в упомянутые издания.[7]

МАРИНА ЦВЕТАЕВА

## ИЗ НЕИЗДАННОЙ КНИГИ «ЮНОШЕСКИЕ СТИХИ»

1

В огромном липовом саду
— Невинном и старинном —
Я с мандолиною иду,
В наряде очень длинном,

Вдыхая теплый запах нив
И зреющей малины,
Едва придерживая гриф
Старинной мандолины,

Пробором кудри разделив...
— Тугого шелка шорох,
Глубоко вырезанный лиф
И юбка в пышных сборах. —

Мой шаг изнежен и устал,
И стан, как гибкий стержень,
Склоняется на пьедестал,
Где кто-то ниц повержен.

Упавшие колчан и лук
На зелени — так белы!
И топчет узкий мой каблук
Невидимые стрелы.

А там, на маленьком холме,
За каменной оградой,
Навеки отданный зиме
И веющий Элладой,

Покрытый временем, как льдом,
Живой каким-то чудом —
Двенадцатиколонный дом
С террасами, над прудом.

Над каждою колонной в ряд,
Двойной взметнулся локон,
И бриллиантами горят
Его двенадцать окон.

Стучаться в них — напрасный труд:
Ни тени в галерее,
Ни тени в залах. — Сонный пруд
Откликнется скорее.

———

— «О где Вы, где Вы, нежный граф!
О, Дафнис, вспомни Хлою!»
Вода волнуется, приняв
Живое за былое.

И принимает, лепеча,
В прохладные объятья —
Живые розы у плеча
И розаны на платье,

Уста, еще алее роз,
И цвета листьев — очи...
— И золото моих волос
В воде еще золоче!

———

О день без страсти и без дум,
Старинный и весенний!
Девического платья шум
О ветхие ступени...

2 января 1914

2

Уж часы — который час? —
Прозвенели.
Впадины огромных глаз,
Платья струйчатый атлас...
Еле-еле вижу Вас,
Еле-еле.

У соседнего крыльца
Свет погашен.
Где-то любят без конца...
Очерк Вашего лица
Очень страшен.

В комнате полутемно,
Ночь — едина.
Лунным светом пронзено,
Углубленное окно —
Словно льдина.

— «Вы сдались?» — звучит вопрос.
— «Не боролась».
Голос от луны замерз.
Голос — словно за сто верст
Этот голос!

Лунный луч меж нами встал,
Миром движа.
Нестерпимо заблистал
Бешеных волос металл
Темно-рыжий.

Бег истории забыт
В лунном беге.
Зеркало луну дробит.
Отдаленный звон копыт,
Скрип телеги.

Уличный фонарь потух,
Бег — уменьшен.
Скоро пропоет петух
Расставание для двух
Юных женщин.

1 ноября 1914

3

Собаки спущены с цепи,
И бродят злые силы.
Спи, милый маленький мой, спи,
Котенок милый!

Свернись в оранжевый клубок
Мурлыкающим телом.
Спи, мой кошачий голубок,
Мой рыжий с белым!

Ты пахнешь шерстью и зимой,
Ты — вся моя утеха,
Переливающийся мой
Комочек меха.

Я к мордочке прильнула вплоть,
— О бачки золотые! —
Да сохранит тебя Господь
И все святые! [8]

19 ноября 1914

4

Помню ленточки на всех
Детских шляпах,
Каждый прозвеневший смех,
Каждый запах.

Каждый парус вдалеке
Жив — на муку.
Каждую в своей руке
Помню руку.

Каждое на ней кольцо
— Если б знали! —
Помню каждое лицо
На вокзале.

Все прощанья у ворот.
Все однажды...
Не поцеловавший рот —
Помню — каждый!

Все людские имена,
Все собачьи...
— Я по-своему верна,
Не иначе.[9]

3 декабря 1914

5

ИЗ ЦИКЛА «ПОДРУГА»

Как весело сиял снежинками
Ваш серый, мой соболий мех,
Как по рождественскому рынку мы
Искали ленты, ярче всех.

Как розовыми и несладкими
Я вафлями объелась — шесть!
Как всеми рыжими лошадками
Я умилялась в Вашу честь.

Как рыжие поддевки — парусом,
Божась, сбывали нам тряпье,
Как на чудных московских барышень
Дивилось глупое бабье.

Как в час, когда народ расходится,
Мы нехотя вошли в собор,
Как на старинной Богородице
Вы приостановили взор.

Как этот лик с очами хмурыми
Был благостен и изможден,
В киоте с круглыми амурами
Елисаветинских времен.

Как руку Вы мою оставили,
Сказав: «О, я ее хочу!»
С какою бережностью вставили
В подсвечник — желтую свечу...

— О светская, с кольцом опаловым
Рука! — О, вся моя напасть! —
Как я икону обещала Вам
Сегодня ночью же украсть!

———

Как в монастырскую гостиницу
— Гул колокольный и закат, —
Блаженные, как имянинницы,
Мы грянули, как полк солдат.

Как я Вам хорошеть до старости
Клялась, и просыпала соль,
Как трижды мне — Вы были в ярости! —
Червоный выходил король.

Как голову мою сжимали Вы,
Лаская каждый завиток,
Как Вашей брошечки эмалевой
Мне губы холодил цветок.

Как я по Вашим узким пальчикам
Водила сонною щекой,
Как Вы меня дразнили мальчиком,
Как я Вам нравилась такой...

Декабрь 1914

6

Безумье — и благоразумье,
Позор — и честь,
Все, что наводит на раздумье,
Все слишком есть

Во мне, — всé каторжные страсти
Свились в одну!
Так в волосах моих — все масти
Ведут войну.

Я знаю весь любовный шепот,
— Ах, наизусть! —
Мой двадцатидвухлетний опыт —
Сплошная грусть.

Но облик мой — невинно-розов,
— Что ни скажи! —
Я виртуоз из виртуозов
В искусстве лжи.

В ней, запускаемой как мячик,
— Ловимой вновь! —
Моих прабабушек-полячек
Сказалась кровь.

Лгу оттого, что по кладбищам
Трава растет,
Лгу оттого, что по кладбищам
Метель метет...

От скрипки — от автомобиля —
Шелков — огня...
От пытки, что не всé любили
Одну меня!

От боли, что не я — невеста
У жениха.
От жеста и стиха — для жеста
И для стиха.

От нежного боа на шее...
И как могу
Не лгать, — раз голос мой нежнее,
Когда я лгу...[10]

3 января 1915

7

ИЗ ЦИКЛА «ПОДРУГА»

Могу ли не вспоминать я
Тот запах White Rose и чая,
И севрские фигурки
Над пышащим камельком...

Мы были: я — в пышном платье
Из чуть золотого фая,
Вы в вязаной черной куртке
С крылатым воротником.

Я помню, с каким вошли Вы
Лицом, без малейшей краски,
Как встали, кусая пальчик,
Чуть голову наклоня.

И лоб Ваш властолюбивый
Под тяжестью рыжей каски.
— Не женщина и не мальчик,
Но что-то сильней меня!

Движением беспричинным
Я встала, нас окружили.
И кто-то, в шутливом тоне:
«Знакомьтесь же, господа!»

И руку движеньем длинным
Вы в руку мою вложили,
И нежно в моей ладони
Помедлил осколок льда.

---

С каким-то, глядевшим косо,
Уже предвкушая стычку, —
Я полулежала в кресле,
Вертя на руке кольцо.

Вы вынули папиросу
И я поднесла Вам спичку,
Не зная, что делать, если
Вы взглянете мне в лицо.

Я помню — над синей вазой, —
Как звякнули наши рюмки.
«О будьте моим Орестом!»
И я Вам дала цветок.

Смеясь — над моей ли фразой? —
Из замшевой черной сумки
Вы вынули длинным жестом
И выронили — платок.[11]

28 января 1915

8

Все Георгии на стройном мундире,
И на перевязи черной — рука.
Черный взгляд невероятно расширен
От шампанского, войны и смычка.

Рядом — женщина, в любовной науке
И Овидия и Сафо мудрей.
Бриллиантами обрызганы руки,
Два сапфира — из-под пепла кудрей.

Плечи в соболе, и вольный и скользский
Стан, как шелковый чешуйчатый хлыст.
И — туманящий сознание — польский
Лихорадочный щебечущий свист.

24 сентября 1915

*

[1] Цветаева выстраивала такую «прямую» своего творческого пути: «Вечерний Альбом» — «Волшебный фонарь» — «Юношеские стихи» — «Версты 1» — «Версты 2» — «Разлука» — «Ремесло» — «После России», оставляя на обочине его следующие свои книги: «Из двух книг» (1913), «Стихи к Блоку» (1922), «Психея» (1923).

[2] «Версты», включающие в себя стихотворения 1916 г., увидели свет лишь в 1922 г. (см.: *Марина Цветаева.* Версты. Стихи. Вып. 1. М., 1922).

[3] Готовя «Юношеские стихи» к печати, Цветаева в январе 1920 г. писала В. К. Звягинцевой и А. С. Ерофееву: «Готовила книгу — с 1913 г. по 1915 г. — старые стихи воскресали и воскрешали, я исправляла и наряжала их, безумно увлекаясь собой 20-ти лет и всеми, кого я тогда любила: собою — Алей — Сережей — Асей — Петром Эфрон — Соней Парнок — своей молодой бабушкой — генералами 12 года — Байроном — и — не перечислишь!» (ЦГАЛИ, ф. 1720, оп. 1, ед. хр. 251).

[4] *Марина Цветаева.* Из двух книг. Книгоиздательство «Оле-Лукойе», 1913.

[5] См.: Северные записки, 1915, №№ 1, 5—6, 1916, №№ 3, 7—8.

[6] В архиве редакции газеты сохранились присланные Цветаевой в конце 1920-х—начале 1930-х годов рукописи стихотворений «Встреча с Пушкиным», «Посвящаю эти строки...», «Смертный час Марии Башкирцевой» с авторским заголовком «Из неизданной книги „Юношеские стихи“». Последнее стихотворение этой подборки датировано 1912 г.

[7] В архиве Цветаевой в ЦГАЛИ хранятся две рукописи «Юношеских стихов» — одна из них собственно рукопись (далее Р), другая — авторизованная машинопись (далее М) с разновременной авторской правкой (ЦГАЛИ, ф. 1190, оп. 2, ед. хр. 21, 22). Обе рукописи неоднородны по составу. Р представляет собой авторскую рукопись на отдельных листках разного формата: из блокнота в клетку, из тетради в линейку, из блокнота с грифом «Для памяти». В состав Р входит 51 пьеса, первая из которых — «Моим стихам...» — датирована 13 мая 1913 г., последняя — «Цветок к груди приколот...» — 22 октября 1915 г. Р сохранилась не полностью, что видно из авторской нумерации: листок с первым стихотворением помечен цифрой 4, следующий за ним (с пьесой «День августовский тихо таял...», датированной 7 июня 1914 г.) — цифрой 44, т. е. в Р отсутствуют пьесы с лета 1913 г. по весну 1914 г., следует оговорить однако, что бóльшая часть отсутствующих страниц должна содержать текст первой поэмы Цветаевой «Чародей», датированной 15 февраля—4 мая 1914 г. В М поэма присутствует на своем хронологическом месте. Всего в Р 101 пронумерованная страница, с. 62 и 77 отсутствуют. Р представляет собой первую редакцию «Юношеских стихов» и относится к зиме 1919—1920 гг., что видно из сопоставления чернил, которыми написана Р и сделаны записи в тетрадях этого времени, а также наличием в Р листков из блокнота с грифом «Для памяти», которым Цветаева в начале 1920 г. пользовалась для писем (например, к В. К. Звягинцевой и А. С. Ерофееву).

М включает в себя 69 стихотворений, первое из которых — «Посвящаю эти стро-

ки...» — датировано концом апреля 1913 г., последнее — «День угасший...» — 18 декабря 1915 г. Листы в М пронумерованы машинисткой, первый лист отсутствует. В М нанесена разновременная авторская правка, первый слой которой относится ко времени подготовки книги к изданию, т. е. зиме 1919—1920 г. Эта правка сделана красными и разбавленными черными чернилами, характер ее — исправление несовершенной машинописи: удлинение тире (чтобы не путать с дефисом), внесение вопросительных и восклицательных знаков, расстановка ударений и т. п. Вторая правка, сделанная через двадцать лет, носит иной характер и приобретает значение последней авторской воли. Количественно эта правка незначительна и сводится к следующему: восстановление посвящения П. Э. — Петру Яковлевичу Эфрону — над циклом стихотворений, обращенных к нему; изменение заглавия стихотворного цикла «Ошибка», обращенного к С. Я. Парнок (новое название — «Подруга»); исключение двух начальных строф стихотворения «Стать тем, что никому не мило...»; изменение двух слов в стихотворении «Германии».

Тексты стихотворений №№ 2, 3, 4, 8 печатаются по Р, остальные — по М. Варианты оговорены в примечаниях.

[8] В памяти коктебельского знакомого Цветаевой Л. Е. Фейнберга сохранилась заключительная строфа стихотворения, не включенная автором в основной текст. Воспроизводим ее по записи Л. Е. Фейнберга, хранящейся у Л. М. Турчинского, которому выражаем признательность за это сообщение.

Собаки лают на луну.
Что говоришь спросонок?
Спи, маленький! — И я усну,
Котенок.

[9] Стихотворение имело две начальные строфы (вторая — с лакуной), вычеркнутые автором в 1920 г. при нумерации страниц рукописи. Воспроизводим их текст.

Радость всех невинных глаз,
— Всем на диво! —
В этот мир я родилась —
Быть счастливой!
Нежной до потери сил,
. . . . . .
Только памятью смутил
Бог — богиню.

[10] Стихотворение имело заглавие «Ложь», вычеркнутое в М.

[11] В машинописном экземпляре «Юношеских стихов», бывшем в архиве А. Е. Крученых, сохранился вариант первой строки заключительной строфы:

С зарницею сероглазой

# II

## РУССКАЯ МОРСКАЯ БИБЛИОТЕКА ИМЕНИ КАПИТАНА 2-го РАНГА АЛЕКСАНДРА ПЕТРОВИЧА СОКОЛОВА

*С. А. Зонин*

История русского регулярного военно-морского флота берет начало с эпохи Петра Великого. Тогда же появилась и русская морская книга. Значение ее для формирования морской мощи России исключительно велико. Ведь русский военно-морской флот до решения Петра I о его создании не существовал. И морская книга — русская оригинальная и переводная — непосредственным образом служила его становлению и развитию в самых разных областях: организации, тактике, кораблестроении, обучении и воспитании флотских кадров, мореходных науках...

Процесс развития морской мощи России находил свое отражение в литературе: в книгах по истории мореплавания и судостроения, географических открытий, военно-морской истории, кораблевождению, морской практике и морскому оружию, океанологии и морской гидрометеорологии, художественной маринистике, морской библиографии... Словом, в той литературе, которую принято называть «морской».

Русская морская библиотека — собрание морских книг на русском языке — впервые получила свое оформление в первой русской морской библиографии за 1701—1851 гг., составленной капитаном 2-го ранга Александром Петровичем Соколовым. В этой библиографии, напечатанной в V—X томах «Записок гидрографического департамента» за 1847—1852 гг. (редактор — А. П. Соколов), было описано всего 372 книги, 31 рукопись и 1407 статей на морские темы в русской периодике. А. П. Соколов — первый отечественный морской библиограф, историк русского флота, умер в 1858 г. в возрасте 40 лет. К сожалению, весь его архив и библиотека, а также незаконченные работы не найдены до сих пор. В 1883 г. библиографический труд А. П. Соколова «Русская морская библиотека» был переиздан в одном томе В. К. Шульцем. Труд А. П. Соколова продолжила Зинаида Михайловна Пенкина-Триполитова. В 1885 г. книгоиздатель Н. Г. Мартынов выпустил ее книгу «Русская библиография морского дела за 1701—1882 год включительно». З. М. Пенкина-Триполитова описала 2327 книг, включив в свой перечень и книги, имевшиеся в «Русской морской библиотеке» А. П. Соколова.

В последующие годы, вплоть до 1959 г., русская морская библиография не пополнялась капитальными работами. Правда, издавались библиографические указатели к повременным изданиям: до «Морского сборника» — И. И. Петровым, к «Морскому сборнику» — И. И. Петровым и Н. Н. Зеленым, к «Запискам по гидрографии» — С. А. Советовым, И. И. Ислямовым, Н. Н. Исаевым, А. М. Казанской, А. Г. Монаховой, Г. С. Лапушкиной; выходили и многочисленные рекламные торговые библиографии морского дела.

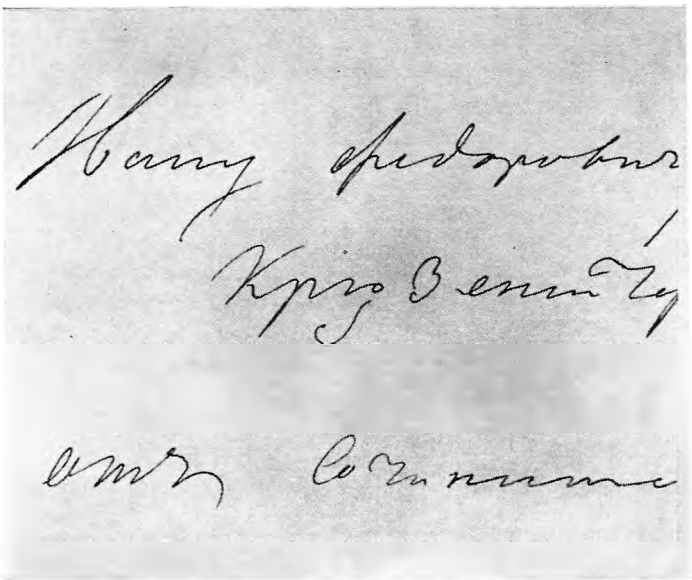
В 1959 г. труд, начатый А. П. Соколовым, наконец-то нашел продолжателей: по инициативе кандидата исторических наук капитана 1-го ранга Николая Сергеевича Кровякова, известного морского историка и знатока морской книги, в то время директора Центральной военно-морской библиотеки, было начато издание библиографических справочников «Военно-морская литература». Несмотря на свое

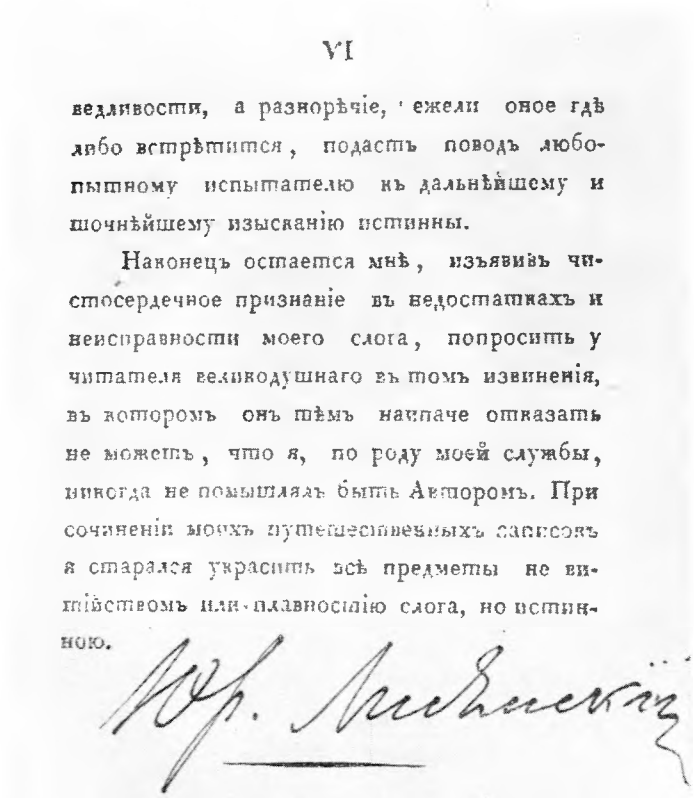
название, происхождение которого имеет скорее ведомственный характер, эти справочники охватывают всю морскую книгу, а также значительную часть морской периодики. Трудами известных морских библиографов Э. М. Казанс, А. И. Архипова, В. В. Пане-Братцева, Т. К. Шавровой, Л. Ф. Васильевой, К. П. Коковиной, Н. А. Захаровой, А. И. Родионовой, А. И. Кудряшовой, В. С. Городничева, М. Я. Левина, Ж. Б. Усаковой, С. Н. Хонеса, И. П. Гасса, А. И. Манкевича, Н. В. Комаровской, А. Г. Лейбовича к настоящему времени выпущено в свет 16 томов «Военно-морской литературы», в которых расписано более 83 тысяч наименований книг и статей, вышедших в свет начиная с 1946 по 1976 г. включительно. Отметим, что работой по подготовке справочников «Военно-морской литературы» в 70-е годы руководил И. П. Гасс. Готовится к изданию очередной том, охватывающий издания с 1977 по 1980 г.

Русская морская литература весьма обширна. Даже такие библиотеки, как Центральная военно-морская, БАН, ГПБ, ГБЛ, не располагают полным ее репертуаром. К сожалению, известны морские книги, от тиражей которых не сохранилось ни одного экземпляра, а есть и такие, что дошли до нас лишь в нескольких экземплярах и в очень плохом состоянии. Немало редких морских книг и в библиотеках любителей, отдавших многие годы их собиранию. Лучшим частным собранием в стране безусловно является описываемое нами собрание капитана 1-го ранга в отставке Якова Борисовича Рабиновича, названное им в честь первого нашего библиографа Русской морской библиотекой имени капитана 2-го ранга Александра Петровича Соколова. Это собрание, несомненно имеющее немалое научное и общественное значение, в 1983 г. завещано его владельцем ГПБ.

*

Владелец уникального собрания морских книг Я. Б. Рабинович родился в 1909 г. и провел детство в Каховке. В 1923 г. его семья переехала в Одессу. Земляки-студенты одесских вузов Вера Николаевна Верцнер, впоследствии известный московский врач-педиатр, и Николай Иванович Харджиев, литературовед и искусствовед, основные работы которого посвящены творчеству русских и советских поэтов, научили будущего библиофила любить книгу. Но настоящим книжником он стал уже в Ленинграде, где учился в Военно-Морском училище им. М. В. Фрунзе. С 1931 г. море, флот навсегда заняли главное место в его жизни, определили круг интересов. В первое же увольнение «на берег», как говорят моряки, юный любитель книги оказался на Литейном проспекте — средоточии ленинградской букинистической торговли тех лет. Курсантское жалованье, прямо скажем, было невелико, а морских книг, в том числе старинных, лежало на прилавках немало. Противоречие трудно разрешимое... Однако с каждым годом все больше интересных и ценных книг по морской истории, записок мореплавателей, старинных пособий по кораблевождению и других морских изданий пополняли собрание курсанта штурманского подразделения подводного факультета. Случалось, что приобретение желанной книги требовало немалых усилий. В 1932 г. он увидел в магазине на Литейном проспекте редкостную книгу, изданную в 1751 г.: «Путешествие около света, которое в 1740, 41, 42, 43, 44 годах совершил адмирал лорд Ансон...». Желание приобрести ее было непреодолимым, но цена — 30 рублей — никак не укладывалась в пределы курсантского жалованья. Друг и неоценимый помощник многих библиофилов антиквар-букинист Петр Николаевич Мартынов, работавший тогда в этом магазине, обещал придержать книгу. А начальник Военно-Морского училища Алексей Николаевич Татаринов, замечательный воспитатель будущих командиров Красного Флота, в виде исключения разрешил выдать курсанту из кассы взаимопомощи сумму, намного превышающую положенную. «Эта прекрасная книга долго еще оставалась лучшим украшением, медленно, но неуклонно растущей библиотеки», — вспоминает Я. Б. Рабинович. После окончания училища молодой штурман служил на подводных лодках Черноморского флота, а в годы Великой Отечественной войны — на Балтике, в блокадном Ленинграде. Он занимает различные штурманские должности, в том числе помощника флагманского штурмана КБФ, учит молодых штурманов. После войны — годы учебы в Военно-Морской академии, служба на Северном флоте и плавания в арктических морях, преподавание в выс-





VI

ведливости, а разнорѣчіе, ежели оное гдѣ либо встрѣтится, подастъ поводъ любопытному испытателю къ дальнѣйшему и точнѣйшему изысканію истинны.

Наконецъ остается мнѣ, изъявивъ чистосердечное признаніе въ недостаткахъ и неисправности моего слога, попросить у читателя великодушнаго въ томъ извиненія, въ которомъ онъ тѣмъ наипаче отказать не можетъ, что я, по роду моей службы, никогда не помышлялъ быть Авторомъ. При сочиненіи моихъ путешественныхъ записокъ я старался украсить всѣ предметы не витійствомъ или плавностію слога, но истинною.

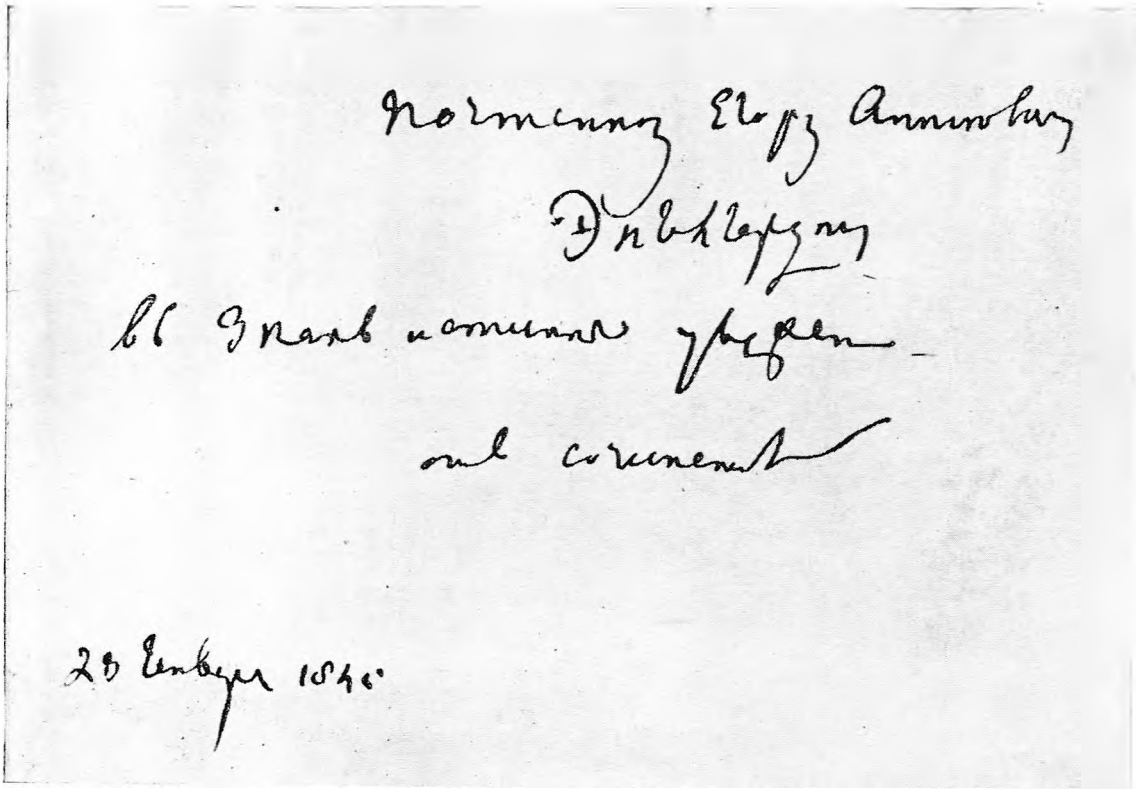
Ю. Лисянскій

ших морских учебных заведениях. И все эти годы, куда бы ни забрасывала флотская служба капитана 1-го ранга, он продолжал поиск редкой морской книги, пополнял свое собрание по возможности всеми выходящими морскими изданиями.

В 1963 г. Яков Борисович возвращается в Ленинград. С этого времени он начинает свою культурно-просветительскую и пропагандистскую деятельность среди любителей книги. С 1965 г. Яков Борисович — бессменный председатель Ленинградской городской секции библиофилов, которая теперь входит в состав Ленинградской организации ВОК. Секция библиофилов собирается каждый понедельник, регулярны заседания и двух ее филиалов — клубов книголюбов «Факел» и «Юный библиофил». Председатель и члены бюро секции не только организуют эту работу и принимают в ней деятельное участие, но и выступают перед любителями книги на заводах, в высших учебных заведениях и научно-исследовательских институтах, организуют книжные выставки... Немало сил и времени требуют и консультации, ответы на поступающие со всех концов страны письма от книжников.

За полвека с лишним Якову Борисовичу удалось собрать более четырнадцати тысяч книг и журналов морской тематики. В их числе — более двух тысяч антикварных редчайших и редких изданий, среди которых девятнадцать петровских. Есть и еще более старые. Многие книги имеют интересные экслибрисы, автографы, дарственные надписи, любопытные маргиналии, доносящие до нас реалии прошлого. Некоторые издания, в первую очередь антикварные, заключены в великолепные переплеты, украшены гравюрами. Значительная часть редких книг попала в собрание в очень плохом состоянии, зачастую без переплетов. Более шестисот книг отреставрированы и переплетены, старинные переплеты, пришедшие в ветхость, покрыты прозрачной защитной пленкой.

Собрание состоит из шестнадцати основных и трех дополнительных отделов: 01 — общественные науки; философия; классики марксизма-ленинизма о войне, военном и транспортном флоте; 02 — история мореплавания и судостроения; 03 — история судоходства и географических открытий на море; 04 — история открытия



*Дарственная надпись на оттиске статьи И. Ф. Крузенштерна «О сохранении здоровья матросов на кораблях» из ч. 14 «Записок Морского ученого комитета» 1838 г.*

и изучения Арктики и Антарктики; 05 — история военно-морских флотов, морских войн и сражений; 06 — кораблевождение и судовождение; теория, техника и ее эксплуатация; 07 — морская практика; 08 — морское оружие и его история; 09 — океанология; морская гидрометеорология; 10 — смежные науки (физика, астрономия, акустика, оптика, биология моря и др.); 11 — справочные издания: энциклопедии общие, морские, военные, словари, справочники; 12 — мемуары; 13 — персоналия; 14 — маринистика художественная — проза, стихи; 15 — периодика морская; 16 — морская библиография; Д-1 — общая библиография, книговедение, библиофилия; Д-2 — книги по фотографии, парусному спорту и фехтованию; Д-3 — избранная художественная литература.

Книги в собрании в основном на русском языке, но есть и на украинском, польском, чешском, английском, французском и немецком языках, на латыни.

Хранятся они на полках и в шкафах по разделам, а внутри разделов — по алфавиту авторов и заглавий. Все книги и журналы занесены в три инвентарные книги: № 1 — антиквариат и раритеты (три книги), № 2 — общий инвентарь (семь книг) и № 3 — периодика (две книги).

К антиквариату и раритетам владелец долгое время причислял лишь издания до 1882 г., т. е. охваченные библиографией А. П. Соколова и З. М. Пенкиной-Триполитовой. Таким образом, получалось, что морские книги и журналы, например, времен русско-японской и первой мировой войн, революции и гражданской войны, 20-х годов не попадали в категорию редких. Теперь эта ошибка постепенно исправляется и будет окончательно устранена при создании карточного каталога.

Гордость собрания — петровские издания (1700—1725 гг.). Старейшая по году выхода в свет книга — «Арифметика, сиречь наука числительная» Л. Магницкого (М., 1703). Книга эта, напечатанная еще кириллицей, подлинная математическая энциклопедия того времени. Предназначалась она для московской «математических и навигацких, то есть мореходно хитростно наук учению школе», т. е. для Навигацкой школы, основанной по указу Петра I от 14 января 1701 г. Книга в отличном состоянии — целы все листы,

*Дарственная надпись на книге Ю. Ф. Лисянского.*

*Подпись дарителя после предисловия на с. VI.*


Миколаю Александровичу Рескину
О ТРУДАХЪ
Тихого океана
РУССКИХЪ МОРЯКОВЪ
уважаемый
ПО ИЗСЛѢДОВАНІЮ ВОДЪ
от автора
СѢВЕРНАГО ТИХАГО ОКЕАНА.
Апр 92 г.
К. Адм. С. О. Макаровъ

*Дарственная надпись С. О. Макарова на его брошюре «О трудах русских моряков по исследованию вод северного Тихого океана» (СПб., 1892).*

красив деревянный, крытый тисненой кожей переплет с бронзовыми застежками. Такая сохранность «Арифметики, сиречь науки числительной» — редкость. Этот первый в России учебник по математике использовался и в московской артиллерийско-инженерной школе, и в других учебных заведениях. Учился по нему и Михайло Ломоносов...

Учебным пособием была и «География генеральная или повсюдная» Бернардуса Варениуса, перевод с латыни Федора Поликарпова, изданная в Петербурге в 1718 г. Часть этой книги посвящена навигации и морской практике. В собрании — замечательный по полноте и сохранности экземпляр в тисненом кожаном переплете.

Большой интерес представляют морские книги, предназначенные для использования на кораблях и береговых учреждениях российского флота. Старейшая из них — «Инструкция и артикулы военные, надлежащие к российскому флоту», изданная в Петербурге в 1710 г. тиражом 92 экземпляра.[1] В 1715 г. тиражом всего лишь в 20 экземпляров в Петербурге вышла «Инструкция о морских артикулах и кригесрехтах или военных правах королевского величества дацкого». К специальной морской литературе относятся «Генеральные сигналы надзираемые в российском корабельном флоте... на российском и галанском языках». В собрании — книги, вышедшие в 1716 (второе издание, первое — в 1714 г.) и в 1720 гг., а также изданные в 1719 г. «Генеральные сигналы в российском гребном флоте его величества на российском и италианском языке» (это — повторение издания 1715 г., также имевшего параллельный текст на русском и итальянском языках). Все отмеченные издания, по оценке Ю. Биговта, представляют «величайшую редкость».[2]

Эти специальные морские книги были подготовкой к созданию фундаментального труда, над которым работал вместе с Кононом Зотовым, Гослером и Шафировым и сам Петр Великий, — организационного наставления для военно-морских сил по всем основным вопросам их деятельности. Таковым стал морской устав — «Книга устав морской о всем, что касается доброму управлению в бытность флота на море», вышедший в 500 экземплярах. В собрании Якова Борисовича есть первое издание 1720 г. с параллельным текстом на русском и голландском языках.

Заметим, что петровский «Устав» имел долгую жизнь. В шкафу рядом с первым изданием стоят «Устав морской» 1763 и 1795 гг., отпечатанные в Петербурге. Правда, в 1797 г. вышел в свет «Устав военного флота... государя Павла Первого» (он также имеется в собрании), но уже в 1804 г. был введен вновь петровский «Устав морской». Он действовал до 1853 г., т. е. всю эпоху парусного флота.

Петровский «Устав» интересен не только специальной флотской частью. Книгу предваряет «Предисловие к доброхотному читателю», написанное Петром I и отредактированное Феофаном Прокоповичем. Предисловие это представляет исключительный интерес: в нем впервые в отечественной литературе сделана попытка проследить не только развитие мореходства на Руси, но и обосновать роль морской силы в нашей истории, показать историческую необходимость выхода России к морям и обеспечения с помощью военного флота безопасности транспортных связей с другими странами. «Предисловие» в дальнейшем несомненно использовалось в работах таких историков, как В. Н. Татищев и Н. М. Карамзин.

Многосложные обязанности береговых учреждений флота определил вышедший в 1722 г. «Регламент благочестивого государя Петра Великаго... об управлении Адмиралтейства и верфи». В собрании имеется один из 600 экземпляров первого

издания, а также переиздания 1724, 1753, 1786 и 1850 гг. Как видим, и эта книга, в написании которой Петр также участвовал лично, более века была действующим документом. Кроме упомянутой первой части «Регламента...», в собрании есть также изданная в 1722 г. «Часть вторая регламента морского,... в том что касается в бытность флота в порте...». Есть основания полагать, что эта книга была задумана как вторая часть «Устава морского».

Понятно, что основатель Петербурга, Кроншлота и Кронштадта заботился о появлении на русском языке книг по фортификации. Еще в 1710 г. в Москве была издана имеющаяся в собрании книга «Новое крепостное строение на мокром или низком горизонте... как ныне при море, при реках крепости делаются, и коим образом тамо подобает строить... нидерландского генерала артиллерии фон Кугорна». Тираж ее по тем временам не мал — 1000 экз. Надо думать, что книга еще в рукописи не раз штудировалась Петром и его помощниками. Опыт нидерландских фортификаторов можно было с толком применить на болотистых берегах Невы. Строительству крепостей посвящена и изданная в 1724 г. книга знаменитого С. Вобана — «Истинный способ укрепления городов, изданный от славного инженера Вобана» с дарственной надписью Ольги Берггольц. Интересно, что книга эта переведена В. И. Суворовым, отцом знаменитого полководца, и издана тиражом в 510 экз. По свидетельству А. В. Суворова, «Истинный способ укрепления городов...» был в детстве его настольной книгой.

Представляет интерес еще одна книга петровского времени — «История об орденах или чинах воинских паче кавалерских» Адриана Шхонбека, напечатанная в 1710 г. Изданная в малом числе экземпляров, она могла служить руководством для дипломатов и морских офицеров при посещении кораблями русского флота иностранных портов и т. д.

В библиотеке Якова Борисовича хранятся два редких русских издания книги Павла Госта «Искусство военных флотов или сочинение о морских еволюциях, содержащее в себе полезные правила для флагманов, капитанов и офицеров с приобщением примеров, взятых из знатнейших происшествий на море за пятьдесят лет...», первое — отпечатанное в 1764 г.


LART
DES ARMEES
NAVALES,
OU
TRAITE
DES EVOLUTIONS
NAVALES,
QUI CONTIENT DES REGLES UTILES AUX OFFICIERS Generaux, & Particuliers d'une Armée Navale ; avec des exemples tirez de ce qui s'est passé de plus considerable sur la mer depuis cinquante ans.
Par le P. PAUL HOSTE de la Compagnie de JESUS, Professeur des Mathematiques dans le Seminaire Royal de Toulon.
A LYON,
Chez ANISSON, & POSUEL.
M DC XCVII.
AVEC PRIVILEGE DU ROY.

*Титул первой в мире книги по морской тактике, созданной профессором математики Морской семинарии в Тулоне, монахом-иезуитом Полем Гостом и изданной в Лионе в 1697 г. Блок 375×245 мм, 438 с.*

и второе — в 1789 г.[3] Рядом с ними стоит оригинал 1697 г. — первое французское издание книги Поля Госта, профессора математики в Королевском училище военно-морского флота в Тулоне. Этот труд — первая в истории книга по морской тактике — в течение века служил руководством в флотах европейских держав. Петр I в 1724 г. поручил перевод ее выпускнику петербургской Морской академии И. Л. Голенищеву-Кутузову, впоследствии директору Морского шляхетского кадетского корпуса. Перевод был закончен уже после смерти царя и увидел свет нескоро. Заметим, что на русский язык была переведена только часть первая — тактика. Во французском оригинале, имеющемся в собрании, есть и вторая часть — теория конструирования судов.

На смену линейной тактике морских сражений, теоретическим обоснованием которой служил труд Павла Госта, пришла маневренная тактика парусных флотов. Русские флотоводцы Г. А. Спиридов и Ф. Ф. Ушаков, английские — Дж. Родней и Г. Нельсон применили ее в морских сражениях. Теорию новой маневрен-

ной тактики изложил в своей книге «Движение флотов» Джон Клерк. Книга была напечатана в Лондоне в 1797 г. В 1803 г. вышел в Петербурге ее перевод, сделанный Ю. Ф. Лисянским незадолго до отплытия в первое русское кругосветное путешествие. Эта книга стоит у Якова Борисовича в шкафу рядом с оригинальными сочинениями этого замечательного нашего мореплавателя. Разумеется, в собрании есть много других, позднейших книг по тактике флота, например знаменитые «Новые основания пароходной тактики» адмирала Г. И. Бутакова (СПб., 1863).

Украшение собрания — практически полная коллекция описаний русских кругосветных и дальних плаваний в первоизданиях первой половины XIX в. Книги эти вместе с «Обзором заграничных плаваний судов русского военного флота с 1850 по 1868 год», «Первым продолжением обзора заграничных плаваний судов русского военного флота. 1868—1877 гг.» и конволютом оттисков из «Морского сборника» — «Известия о плавании наших судов за границею» за 1886—1887 гг. — дают картину дальних плаваний русского флота в прошлом веке.

В прекрасном состоянии томики «Путешествия вокруг света в 1803, 4, 5 и 1806 годах по повелению... Александра Первого на корабле Неве, под начальством флота капитан-лейтенанта, ныне капитана 1-го ранга Юрия Лисянского». На обоих томах автографы Юрия Федоровича Лисянского, на первом дарственный: «Ивану Федоровичу Крузенштерну от сочинителя». Владельцу удалось по архивным документам проследить историю издания «Путешествия...» Ю. Ф. Лисянского.[4] «Путешествие вокруг света в 1803—1806 гг. на кораблях „Надежда“ и „Нева“» И. Ф. Крузенштерна, тома которого занимают почетное место в собрании, было издано на государственный счет в 1809—1812 гг. А книга Ю. Ф. Лисянского — только в 1812 г., хотя уже в 1806 г. автор представил рукопись в Адмиралтейский департамент. Изданию рукописи воспрепятствовал некий Никольский, ученый секретарь департамента, дважды возвративший рукопись «по множеству погрешностей против российского языка и слога», с заключением, что труд Ю. Ф. Лисянского «никак не может быть издан в честь морского департамента». Между тем претензии были совершенно неосновательны. Автор писал живым и ярким языком, несомненно обладал незаурядным литературным даром. Судить об этом можно не только по тексту «Путешествия...», книги, которую одному из двух первых наших кругосветных мореплавателей пришлось в конце концов издать за свой счет, но и по недавно опубликованным очень интересным отрывкам из дневника Ю. Ф. Лисянского, относящимся ко времени его пребывания в Америке.[5] Только после того как «Путешествие...» в 1814 г. вышло в Англии и, по свидетельству В. Г. Белинского,[6] в первые две недели разошлась половина тиража, часть затраченных на русское издание средств была возвращена автору. Заметим, что для Ю. Ф. Лисянского это было немаловажно, ибо он не принадлежал к родовитому дворянству: отец его — священник в г. Нежине — только в 1785 г. добился подтверждения дворянства, данного, по семейному преданию, деду будущего мореплавателя за участие в пленении Мазепы.

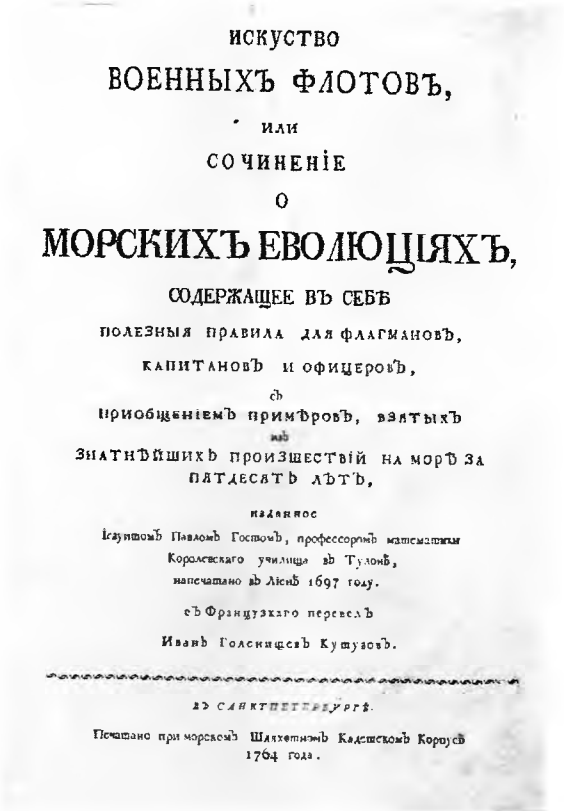
Кроме томов «Путешествия вокруг света...» И. Ф. Крузенштерна, в собрании имеется и его небольшая книжка «О сохранении здоровья матрозов на кораблях» с дарственной надписью бывшему директору Царскосельского лицея «Почтенному Егору Антоновичу Энгельгардту в знак истинного уважения от сочинителя».

Рядом с трудами первых русских кругосветников — первоиздания других замечательных русских мореплавателей; некоторые из них совершили не одно кругосветное плавание. В числе их книги Г. А. Сарычева «Путешествие флота капитана Сарычева по Северо-Восточной части Сибири, Ледовитому морю и Восточному океану, в продолжении осьми лет... под начальством флота капитана Биллингса с 1785 по 1793 г.», вышедшее в 1802 г. с приложением альбома рисунков и карт, и «Путешествие капитана Биллингса чрез Чукотскую землю от Берингова пролива до Нижнеколымского острога и плавание капитана Галла на судне Черном Орле по Северо-Восточному океану в 1791 году...», вышедшее в 1811 г. (Сарычев был спутником Биллингса), В. И. Головнина, П. И. Рикорда, Ф. Ф. Беллинсгаузена, Ф. П. Литке, О. Е. Коцебу...

Конечно, все эти первоиздания ценны сами по себе, но некоторые представляют для книжника интерес особый. Вот три тома in folio в прочных переплетах — «Путешествие в Южный океан и Берин-

гов пролив для отыскания северо-восточного морского прохода в 1815, 1816, 1817 и 1818 годах на корабле Рюрике под начальством флота лейтенанта Коцебу» (СПб., 1821—1823). На внутренней стороне переплета наклейка: «Из книг П. А. Ефремова». Собрание этого известного русского библиографа и библиофила, редактора и издателя было необыкновенным. Переплетая свои книги, он включал в них самые различные прибавления: листы из других изданий, дополнительные иллюстрации, страницы, которые в данном издании были изъяты или заменены. Любая книга с экслибрисом П. А. Ефремова может таить в себе загадку, потому что сам он далеко не всегда указывал на те или иные прибавления. Вот и в три тома О. Е. Коцебу прибавлены иллюстрации из немецкого издания «Путешествия...», а в первый том включен еще один лист — с. 31—32. Почерком П. А. Ефремова записано: «Этою перепечаткою 31—32 стр. заменены во всех экземплярах». Зачем же заменили лист?

В начале 6-й главы описывается плавание «Рюрика» у мыса Горн в январе 1816 г. Все было благополучно «до того времени, как мыс Горн возвестил нам близость свою жестокими штормами <...> страшнее прочих свирепствовал нынешнией: он воздымал волны до чрезвычайной высоты и жестоко метал малый корабль наш во все стороны. Одна волна, попавшая в корабль с кормы, причинила нам много вреда и едва не лишила меня жизни; [я лежал на курятнике и смотрел на шторм, не предполагая никакой опасности, как вдруг сия волна сбросила и меня и ложе мое за борт. Я бы неминуемо погиб, если бы пук веревок, коих один конец прикреплен был к кораблю, не упал вместе со мною и не удержал бы меня как будто в сети: я лишился чувств и не прежде опомнился, как в ту решительную минуту, когда сеть моя начала распускаться; я имел только время вскочить опять на шканцы. Курятник, в котором сидело 40 кур и на котором я лежал, равно как и подушка моя, плыли на море около корабля. Я благодарил Бога за мое спасение и охотно перенес потерю кур, от которых мы теперь вовсе должны были отказаться, поелику куры и в остальных двух курятниках задушены были ударом волны. Пришед в себя,] приметил я все опустошения, причиненныя сею бедственною волною <...>»



ИСКУСТВО
ВОЕННЫХЪ ФЛОТОВЪ,
или
СОЧИНЕНІЕ
О
МОРСКИХЪ ЕВОЛЮЦІЯХЪ,
СОДЕРЖАЩЕЕ ВЪ СЕБѢ
ПОЛЕЗНЫЯ ПРАВИЛА ДЛЯ ФЛАГМАНОВЪ,
КАПИТАНОВЪ И ОФИЦЕРОВЪ,
съ
ПРИОБЩЕНІЕМЪ ПРИМѢРОВЪ, ВЗЯТЫХЪ
изъ
ЗНАТНѢЙШИХЪ ПРОИЗШЕСТВІЙ НА МОРѢ ЗА
ПЯТДЕСЯТЪ ЛѢТЪ,
изданное
Іезуитомъ Павломъ Гостомъ, профессоромъ математики
Королевскаго училища въ Тулонѣ,
напечатано въ Лионѣ 1697 году.
съ Французскаго перевелъ
Иванъ Голенищевъ Кутузовъ.
ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ.
Печатано при морскомъ Шляхетномъ Кадетскомъ Корпусѣ
1764 года.

*Титул первого русского издания морской тактики П. Госта (СПб., 1764). Блок 337×210 мм, 438 с.*

Часть текста (в квадратных скобках) не понравилась редактору и была изменена следующим образом: «<...> я был на шканцах для соблюдения всякой осторожности и для смотрения за управлением корабля, но не мог предвидеть никакой опасности, как вдруг сия волна сбросила меня за борт. После того приметил я все опустошения <...>» и т. д. Эта замена привела к необходимости вырезать во всем тираже с. 31—32 и заменить ее заново напечатанной.

Немало в собрании и других замечательных редких морских книг XVIII и XIX вв., оригинальных и переводных. Назовем книгу о путешествии адмирала Ансона, о которой уже упоминалось, «Приключения четырех российских матрозов, к острову Шпицбергену бурей принесенных...» 1772 г., «Российского купца именитого Рыльского гражданина Григорья Шелехова первое странствие с 1783 по 1787 год из Охотска по Восточному океану к американским берегам, и возвращение его в Россию, с обстоятельным уведомлением об открытии новообретенных им островов Кыктака и Афагнака, коих не достигал и славный Английский море-


ПРИКЛЮЧЕНІЯ
четырехъ
РОССІЙСКИХЪ
МАТРОЗОВЪ
къ
острову Ост-Шпицбергену
бурею принесенныхъ,
гдѣ они шесть лѣтъ и три мѣсяца прожили.
Переведено съ нѣмецкаго.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ
1772 года.

*Титул книги «Приключения четырех российских матрозов. . .» (СПб., 1772). Блок 155×87 мм, 72 с.*

ходец Капитан Кук. . .» (СПб., 1793). В одном с этой книгой переплете «Российского купца Григорья Шелехова продолжение странствования по Восточному океану к Американским берегам в 1788 году. . .» (СПб., 1792). Перед его текстом — гравюры со строфами Г. Р. Державина:

Колумбы росские презрев угрюмый рок.
Меж льдами новый путь отворят на Восток,
И наша досягнет в Америку Держава,
И во все концы достигнет Россов слава.

Отметим также «Путешествие в Южной половине земного шара и вокруг онаго. . . под начальством капитана Иакова Кука» (Части 1—5. СПб., 1796—1800) в переводе с французского Л. Голенищева-Кутузова. Любопытна и первая опубликованная на русском языке работа, в которой сделана попытка создания общей истории мореплавания, — «Сказание о Мореплавании, как оное началось и возрастало; какие время от времени приносило пользы; как находимы были помощию онаго, неизвестныя до того места земли. Переведено. . . корабельного флота мичманом Михаилом Веревкиным, с кратким описанием жизни адмирала Алексея Ивановича Нагаева,[7] сочиненным в Дмитровском уезде 1781 года». Немаловажно, что перевод М. И. Веревкина — переводчика, драматурга и поэта — отпечатан в Москве, в 1782 г., в университетской типографии Н. И. Новикова.

В собрании значительная коллекция книг, связанных с моряками-декабристами. Например, Николай Александрович Бестужев представлен «Опытом истории русского флота» (1822) и «Плаванием фрегата „Проворного“ в 1824 г.», успевшим выйти в 1825 г., а также книгой, увидевшей свет уже после отбытия декабристом срока каторги и поселения в Сибири, — «Рассказами старого моряка» (1860). Последняя книга носит отчасти мемуарный характер. Жанр этот, который и сейчас нелегко отделить от художественных и публицистических произведений, широко представлен в собрании. Упомянем, например, «Записки морского офицера» В. Броневского о боевых действиях на Средиземном море русской эскадры вице-адмирала Д. Н. Сенявина (в четырех частях; СПб., 1818 и 1819), его же «Письма морского офицера» (в двух частях; М., 1825) и «Воспоминания на флоте» Павла Свиньина (в двух частях; СПб., 1818 и 1819), многочисленные книги мемуаров о Крымской войне. . .

В собрании есть и редкие морские книги, служившие морякам (и не только им) «легким чтением» на досуге. Одна из первых в этом роде на русском языке издана в Москве в 1796 г. — «Либо пан, либо пропал или удивительная жизнь и тридцатилетнее заключение Иоганна Норкросса, одного английского каперного капитана, самим им писанная в темнице в замке копенгагенском». Примечательна и книга «Кораблекрушение и похождения в Северной Америке капитана Петра Виода» с эпиграфом: «Помышления за морем! а смерть за плечами. Летопись Дмитрия Чудотворца» (СПб., 1802), которую перевел «подполковник князь Алексей Голицын». Рядом на полке — «Жизнь, характер и военные деяния английского адмирала Нельсона» Г. Вита (Перевод с английского. М., 1807). Тут же «Морские сцены» Н. Давыдова (СПб., 1836) и, видимо, оказавший влияние на этого автора роман небезызвестного Эжена Сю «Плик и Плок. Сцены на море», изданный в Пе-


РОССІЙСКАГО КУПЦА
Именитаго Рыльскаго гражданина
ГРИГОРЬЯ
ШЕЛЕХОВА
ПЕРВОЕ СТРАНСТВОВАНІЕ
съ 1783 по 1787 годъ изъ Охотска по Восточному Океану къ Американскимъ берегамъ, и возвращеніе его въ Россію, съ обстоятельнымъ увѣдомленіемъ объ открытіи новообрѣтенныхъ имъ островъ *Кыктака и Афагнака*, до коихъ не достигалъ и славный Аглинскій мореходецъ Капитанъ *Кукъ*, и съ пріобщеніемъ описанія образа жизни, нравовъ, обрядовъ, жилищъ и одеждъ обитающихъ тамъ народовъ, покорившихся подъ Россійскую державу: также Климатъ, годовыя перемѣны, звѣри, домашнія животныя, рыбы, птицы, земныя произрастѣнія и многіе другіе любопытные предметы тамъ находящіеся, что все вѣрно и точно описано имъ самимъ.
Съ Географическимъ чертежемъ, со изображеніемъ самаго мореходца и найденыхъ имъ дикихъ людей.

Во градѣ Святаго Петра 1795 года.
Иждивеніемъ В. С.

*Титул и фронтиспис книги Григория Шелехова 1792—1793 гг. Блок 170×100 мм, 268 с.*

тербурге четырьмя годами раньше. Не одно поколение, надо полагать, зачитывалось и вышедшими в Петербурге в 1848 и 1849 гг. двумя томами «Истории морских разбойников Средиземного моря и океана» Архенгольца в переводе Вельсберга.

Весьма любопытно первое, пожалуй, литературоведческое произведение на русском языке, посвященное художественной маринистике как специфическому виду художественной литературы. Это книга Леона Гозлана «О морской литературе» (СПб., 1835), переведенная с французского Ник. Соковниным.

Достойно представлены в собрании и произведения морской публицистики. Это, например, книги А. Е. Беломора (А. Е. Конкевича) «Письма о флоте» (СПб., 1896), «Рассказы и мечты старого моряка» (СПб., 1894) и «Из записной книжки моряка» (СПб., 1904). Автор этих книг не отличался передовыми общественно-политическими воззрениями, но пропагандируемые им идеи значения мореплавания и военно-морского флота для России представляют немалый интерес для исследователя. Имеются в собрании и весьма редкие ныне книги других морских историков и публицистов.

Упомянем сочинения флаг-офицера адмирала Рожественского капитана 2-го ранга Вл. Семенова. Несмотря на то что они многократно переиздавались, теперь найти их довольно сложно. На полке стоят рядом его книги «Забытый путь из Европы в Сибирь — Енисейская экспедиция 1893 г.», «На Дальнем Востоке», «Расплата» (трилогия: «Порт-Артур», «Поход второй эскадры», «Бой при Цусиме»), «Цена крови», «Ниппон-кай тай-кай-сен. Великое сражение Японского моря» (перевод с японского), «Страшное слово», «Адмирал Макаров», «Флот и Морское ведомство до Цусимы и после».

Представляют интерес и другие книги морской публицистики: Л. Ф. Добротворский — «Уроки морской войны» (Кронштадт, издание газеты «Котлин», 1907), А. П. Семенов-Тян-Шанский — «О на-

ПУТЕШЕСТВІЕ

РОССІЙСКАГО ИМПЕРАТОРСКАГО

ШЛЮПА ДІАНЫ,

*изъ Кронштата въ Камчатку,*

Совершенное подъ начальствомъ Флота Лейтенанта (нынѣ Капитана 1го ранга) *Головнина* въ 1807, 1808 и 1809 годахъ.

Изданное

отъ

Государственнаго Адмиралтейскаго Департамента.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ.

ВЪ САНКТПЕТЕРБУРГѢ,

*Въ Морской Типографіи 1819 года.*

*Титул книги В. М. Головнина. Блок 248×192 мм, 480 с.*

ДВУКРАТНЫЯ ИЗЫСКАНІЯ

ВЪ ЮЖНОМЪ ЛЕДОВИТОМЪ ОКЕАНѢ

и

ПЛАВАНІЕ ВОКРУГЪ СВѢТА,

въ продолженіи 1819 20 и 21 годовъ

совершенныя

НА ШЛЮПАХЪ ВОСТОКЪ И МИРНОМЪ

подъ начальствомъ

КАПИТАНА БЕЛЛИНСГАУЗЕНА

Командира Шлюпа Востока

Шлюпа Мирнаго Начальствующаго

ЛЕЙТЕНАНТЪ ЛАЗАРЕВЪ

изданы по ВЫСОЧАЙШЕМУ повелѣнію

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

САНКТПЕТЕРБУРГЪ

въ типографіи Павла Гедеонова

1831.

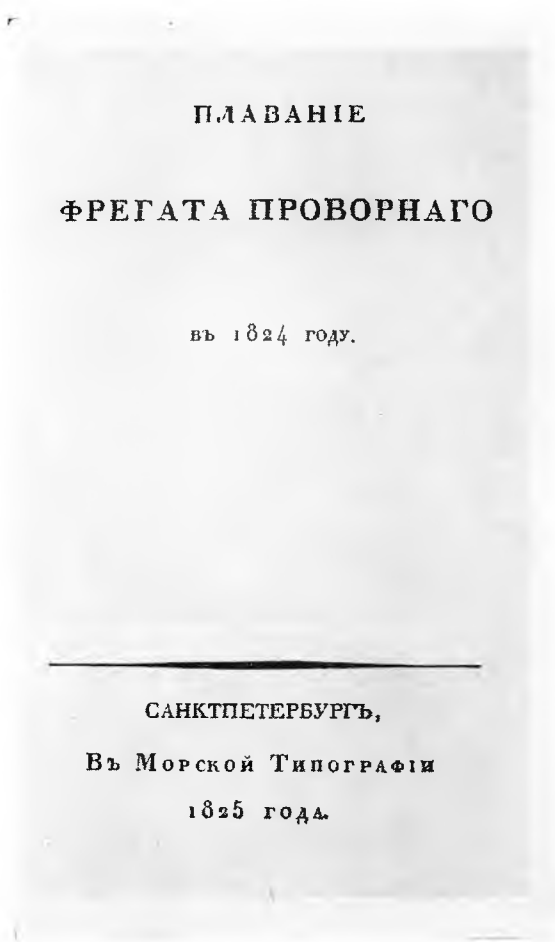
*Титул книги Ф. Ф. Беллинсгаузена. Блок 250×204 мм, 732 с.*

правлении в развитии русского флота» (СПб., 1907), «Письма Брута о морском министерстве» (СПб., 1908, автор — В. А. Алексеев).

Историк флота не оставит без внимания рукописно-машинописный сшив, посвященный острой полемике между профессором Военно-морской академии Н. Л. Кладо и адмиралом С. О. Макаровым по поводу оценки событий русско-японской войны. Упомянем также о брошюре С. О. Макарова «О трудах русских моряков по исследованию вод Северного Тихого океана» (СПб., 1892) с дарственным его автографом М. А. Рыкачеву, директору Главной физической обсерватории и члену Академии наук.

Надо сказать, что художественная и публицистическая маринистика и морская история представлены в собрании с большой полнотой изданиями XVIII, XIX и XX вв., причем вышедших не только в столичных, но и в периферийных издательствах. Большую, я бы даже сказал — исключительную ценность представляют семнадцать томов «Материалов для истории русского флота», изданные в 1885—1904 гг., тринадцать томов «Общего морского списка», изданные в 1885—1907 гг., с указателем к нему и несколькими томами справочников по личному составу военно-морского флота, начиная с 1868 и по 1917 г. Без этих двух фундаментальных изданий работа историка флота просто невозможна.

О разделах собрания Я. Б. Рабиновича, относящихся к кораблевождению, мореходным инструментам и их истории, морскому оружию и его истории и пр., следовало бы рассказать в специальном обзоре, ибо своими уникальными изданиями, с одной стороны, и полнотой, с другой, они представляют исключительный интерес для специалиста-исследователя. Достаточно, например, сказать, что в собрании имеется, почти без лакун, коллекция русских книг по штурманскому делу и морской практике. Среди них, в частности, «Книги полного собрания о навигации морского корабельного флота капитаном Семеном Мордвиновым сочиненные» (СПб., 1748). Эти «Книги...» — в сущности штурманская энциклопедия, так как содержат не только специальные разделы кораблевождения, но и курсы геометрии, тригонометрии на плоскости и



ПЛАВАНІЕ

ФРЕГАТА ПРОВОРНАГО

въ 1824 году.

САНКТПЕТЕРБУРГЪ,

Въ Морской Типографіи

1825 года.


*Титул книги Н. А. Бестужева и крышка переплета с экслибрисами. Блок 203×128 мм, 108 с., 4 л. карт.*

сферической тригонометрии. На титуле, под гравюрой с идущим полным ветром линейным кораблем, стихи:

Коль ветры ни свирепы, в волны моря дуют;
Толь с богом мореходцы, против их воюют
Хотяж им с моря бреги, очень редко зримы
Но чрез сию науку, пути их хранимы:
Места бо как на земли так на мори знают
В потребные им порты, точно доплывают.

Не исключено, что сочинил их сам Семен Иванович Мордвинов, адмирал, изобретатель ряда навигационных приборов, автор свода морских сигналов, принятых на флоте с 1756 г., и интересных мемуаров.

В хорошем состоянии «Сокращенная навигация по карте де Редюксиона» (СПб., 1733) известного полярного исследователя и преподавателя кораблевождения С. Г. Малыгина, «Бугерово новое сочинение о навигации содержащее теорию и практику штурманского искусства» (СПб., 1785), книга, переведенная и значительно дополненная Н. Г. Кургановым, выдающимся педагогом Морского шляхетского кадетского корпуса, учеником М. В. Ломоносова (в собрании есть и первое издание этой книги 1764 г.).

Один из владельцев «Бугерова сочинения о навигации. . .» 1785 г. гардемарин, а затем мичман и лейтенант Арсений Измайлов, служивший на флоте около двадцати лет, оставил на полях этой книги забавные стихотворные и прозаические маргиналии. Безыскусные вирши в какой-то мере позволяют представить образ их автора, учившегося в Морском корпусе и служившего на флоте при Екатерине II:

мое дело ходить в море,
драться с шведом,
терпеть горе.
Добрые ж стихи писать —
Не умею, виноват, —


А. ЗАТЕРТЫЙ.

(Выборгский матросъ)

А. Н. БОРОЗДИНА

БЕЗУМЦЫ И БЕЗПЛОДНЫЯ ЖЕРТВЫ.

Разсказъ изъ Цусимскаго боя

*Посвящается товарищамъ матросамъ ороненосца „Орелъ".*

...«Погибаетъ вѣрная впередъ,
И тотъ, кто посылаетъ насъ на подвигъ ужасный,—
Безъ сердца въ желѣзной грудѣ!
Мы—шкерты... Мы гнѣвныхъ отвѣчены роковъ...
Но бьетъ всступленія часъ,—
И рушатся своды отжившаго міра,
Оковой избравшаго насъ.
О, день сумеречный, свободы родной,
Не мы твой увидимъ восходъ.
Но если такъ нужно—возьми наши жизни..
Впередъ за погибель! Впередъ».

П. Я.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
1907.

*Титул первоиздания первой книги А. С. Новикова-Прибоя. Блок 192×131 мм, 64 с.*

честно признается юный моряк (в гардемарины, как правило, выпускали лет 14—15, мичмана получали в 16—18 лет). Впрочем, на звание поэта он и не претендует:

Рифмы пишет пусть рифмач,
дайте мне с икрой калач.
Я калачиков пять сот
пропущу сквозь рот в живот,
да икорки пудов семь,
подпивая портер, съем...

Впрочем, на страницах книги есть и такая запись А. Измайлова:

Тиран! Коль хочешь жить, пойди раскайся, наконец!
Сойди со трона, здесь сложа не свой венец.

Заметим, что и в орфографии, и в синтаксисе питомец Морского корпуса был весьма слаб, и мы исправили его ошибки.

Продолжая рассказ о коллекции штурманских книг, напомним, что исследователи наших арктических морей, северо-западной Америки и первые русские кругосветники-мореплаватели учились по книге знаменитого нашего ученого Л. Эйлера «Полное умозрение строения и вождения кораблей, сочиненное в пользу учащихся Навигации Леонгардом Ейлером, а с французского подлинника переведенного Академии наук Адъюнктом Михайлом Головниным» (СПб., 1778). К ним же относится «Пополнение Бугеровой науки мореплавания, часть первая, предлагающая таблицы склонения и прямого восхождения солнца и многие иныя астрономические, географические и физические познания для употребления во флоте и в морских училищах...». Изданная «от Профессора Математических и Навигационных наук и кавалера Н. Курганова» (СПб., 1790), эта книга использовалась для расчетов при определении места в морях и океанах — на ее страницах есть любопытные маргиналии штурманов.

Переводил морские книги с французского известный в дальнейшем в истории отечественной культуры А. С. Шишков. В собрании имеются обе части «Морского искусства или главных начал и правил, научающих искусству строения, вооружения, правления и вождения кораблей...» (СПб., 1793 и 1795).

Платон Гамалея представлен в собрании многими изданиями своих книг. Среди них назовем первоиздания — три части «Теории и практики кораблевождения», которую «сочинил капитан-командор, Государственного Адмиралтейства член, Морского кадетского корпуса инспектор и Императорской академии Член Платон Гамалея» (СПб., 1801). Он же издал в 1804 г. первое русское систематическое руководство по морской практике — «Опыт морской практики». Книги Платона Гамалеи служили российскому флоту долго. Последнее издание его «Навигации», дополненной С. И. Зеленым, вышло в 1840 г., а «Астрономия» — в 1841 г., все они имеются в собрании. Причем «Астрономия» эта была уже фактически написана заново тем же С. И. Зеленым, профессором Морского корпуса. Заметим, что издание морских книг с начала XIX в. постепенно перестает быть монополией Петербурга. В собрании есть объемистый том, напечатанный в Николаеве в 1801 г., — «Опытное правление кораблей, с разъяснением правил на основании к усовершенствованию практического вождения оных вообще», перевод с английского «флота лейтенанта Юферова...».

До сих пор мы останавливались лишь на редких и антикварных книгах XVIII—XIX в. В собрании же меж тем немало редкой книги и века нынешнего. Упомянем одно из самых первых сочинений А. С. Новикова-Прибоя — небольшую книжку «Безумцы и бесплодные жертвы. Рассказ из Цусимского боя. А. Затертый (Бывший матрос)» (СПб., 1907). Не исключено, что издать ее А. С. Новикову помог В. П. Костенко (в романе «Цусима» — Васильев), друг его, бывший сослуживец по броненосцу «Орел», который в 1907 г. находился в длительной командировке в Англии и встречался там с будущим выдающимся советским писателем-маринистом. Упомянем также тома «Описания военных действий на море в 37—38 гг. Мейдзи (в 1904—1905 гг.)», переведенные с японского и изданные в 1909 г. в Петербурге.

Широко представлена в собрании и литература, посвященная первой мировой войне на море (военно-исторические исследования и мемуары), революционному движению во флоте, гражданской войне. Отметим интересное издание РСДРП «Революционный броненосец „Князь Потемкин-Таврический". Восстание в Черноморском флоте» (Харьков, 1917).


Российская Соціальдемократическая Рабочая Партія.
Пролетаріи всѣхъ странъ, соединяйтесь!

Революціонный
Броненосецъ,
„КНЯЗЬ ПОТЕМКИНЪ ТАВРИЧЕСКІЙ".
Возстаніе въ черноморскомъ флотѣ.

ПЕРЕПЕЧАТКА ВОСПРЕЩАЕТСЯ.

ХАРЬКОВЪ.
Типографія В. М. Шнеберга, Рыбная 38. тел. 42-65.
1917 г.

*Титул брошюры «Революционный броненосец. . .» (Харьков, 1917). Блок 198×144 мм, 64 с.*

Разумеется, этот рассказ об уникальной морской библиотеке Я. Б. Рабиновича — мы уже говорили о ценности и числе находящихся в ней книг и журналов — может быть лишь беглым ее обзором. Для настоящей статьи мы произвольно выбирали наиболее интересные, на наш взгляд, антикварные, редчайшие и редкие издания. Остались не упомянутыми книги, не имеющие прямого отношения к морской тематике. Например, «Книга марсова или воинских дел от войск царского величества российских во взятие преславных фортификаций и на разных местах учиненных над войски его королевского величества свейского» (СПб., 1765), «Кабинет Петра Великаго. . .» надзирателя императорской кунсткамеры Осипа Беляева (СПб., 1793) или весьма любопытная «Летопись о многих мятежах и разорении московского государства от внутренних и внешних неприятелях», изданная в Петербурге в 1771 г.

Не сказали мы и об уникальной коллекции морских журналов, которую открывает первый из них — «Собрание морских журналов или ежедневных записей» (СПб., 1800). Издавал его А. С. Шишков, тогда уже вице-адмирал. Затем следует комплект (к сожалению, неполный) «Морского сборника» — с 1848 г. по настоящее время, в том числе с мало где сохранившимися номерами 1917—1919 гг. Напомним, что первым редактором этого очень интересного в прошлом журнала был известный полярный исследователь и ученый Ф. П. Литке, что в нем сотрудничали Д. В. Григорович, Н. Г. Чернышевский, В. И. Даль, И. А. Гончаров, К. М. Станюкович, Н. П. Пирогов и многие другие известные деятели отечественной культуры.

Собрание продолжает расти, хотя владельцу не просто пополнять его из-за все растущего потока морской книги. В среднем за последние десять лет собрание увеличивается на 500 единиц хранения в год. Совсем недавно Яков Борисович получил возможность более удобно расположить свои книги, так как Ленгорисполком, проявив понимание культурного значения собрания, выделил владельцу морской библиотеки еще одну комнату.

Русская морская библиотека имени капитана 2-го ранга А. П. Соколова доста-

точно широко используется исследователями, работающими в области морской истории, различных отраслей морских наук. Чтобы облегчить работу в этом уникальном собрании, ГПБ, которой оно будет принадлежать в будущем, намерена принять участие в составлении и издании сводного каталога Русской морской библиотеки имени капитана 2-го ранга Александра Петровича Соколова.

В заключение отметим, что на все антикварные и редчайшие издания наклеены экслибрисы, выполненные известным ленинградским художником-графиком Борисом Власовичем Георгиевым. На книгах всех трех инвентарных перечней стоят оттиски владельческого штемпеля.

*

[1] Здесь и далее тиражи указаны по данным Е. Е. Колосова (см.: Русская военная книга Петровского времени. — Книга. Исследования и материалы, сб. XVI. М., 1968, с. 112—131.

[2] *Ю. Битовт.* Редкие русские книги и летучие издания 18 в. М., 1905, № 230, с. 48.

[3] Из 438 с. этого издания 268 были заняты гравюрами, кроме того, были гравированы 9 заставок и концовок и 7 инициалов. Огромные размеры книги были весьма неудобны в корабельных условиях, и в 1789 г. вышло второе издание, блок его 200×125 мм, 298 с., 16 листов планов и 1 гравюра. Изучение тактики по планам, как это делается и теперь, было большим методическим достижением.

[4] *Я. Б. Рабинович.* Юрий Федорович Лисянский — славный русский мореплаватель. Л., 1949 (Сборник трудов слушателей ВМА им. А. Н. Крылова).

[5] Из дневника лейтенанта флота Ю. Ф. Лисянского. — В кн.: Россия и США. Становление отношений. 1765—1815. М., 1980.

[6] *В. Г. Белинский.* Полн. собр. соч., т. X. М., 1956, с. 285.

[7] А. Н. Нагаев — выдающийся русский ученый-гидрограф; составитель и автор «Атласа всего Балтийского моря» (СПб., 1752). Известен также работами по морской истории. См.: *Ф. Веселаго.* Краткая история русского флота. М.—Л., 1939, с. 89.

# ИСКУССТВО

Дневная записка 1786—1787 гг. А. В. Орлова
Программы «Бродячей собаки»
Покаянный стих «Плач Адама о рае» роспева Кирила Гомулина
Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров
Три симфонии Э. Ванжуры на темы русских, украинских и польских народных песен
Черновая нотная тетрадь Бетховена
Ф. Лист в Риме в 1839 г. (по материалам семейного архива графов Виельгорских)
Икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием» 1647 г. с криптограммой
Неизвестные памятники русского иконописания XVII—XIX вв. в собрании музеев Палеха и Холуя
Коллекция икон рыботыцких мастеров из Львовского музея украинского искусства
Рисунки Йозефа Винтерхальтера Младшего из коллекции К. Кюнля в Львовском собрании
Собрание графики научной библиотеки Тартуского университета
Новые атрибуции миниатюр из собрания Эрмитажа
Неизвестные произведения Казимира Сихульского в собрании Львовской картинной галереи
Ранние гравюры В. А. Фаворского
Коллекция изразцов Историко-архитектурного заповедника во Львове
Семейная реликвия Бутурлиных
О древнейшем великокняжеском московском троне
Восточное украшение с изумрудом
Коллекция доспехов «крылатых гусар» из Львовского исторического музея
Два зеркала середины XVIII в. из собрания Эрмитажа (к вопросу об убранстве ориентальных кабинетов)
Бумажные обои с Лохуской мызы на темы из «Дон Кихота» Сервантеса
Фаянсовый завод в Архангельском
Крестьянские зооморфные металлические гребни и древние традиции в их изготовлении
Народная каменная скульптура XIX—начала XX в. мастеров села Демни (Дымовки)
Собор Вознесенского монастыря в Московском Кремле
Троицкая церковь из Реконского монастыря — памятник народного деревянного зодчества XVII в.
«Образцовые» проекты Дж. Кваренги и А. Н. Воронихина

# I

## ДНЕВНАЯ ЗАПИСКА 1786—1787 гг. А. В. ОРЛОВА

*Л. М. Старикова*

В развитие русского театра и русской музыкальной культуры XVIII—первой половины XIX в. очень существенный вклад внесли крепостные или, как их называли современники, домашние театры. Возникали они во многих дворянских домах и усадьбах, но до сих пор еще остается неизученным и неописанным все многообразие форм и видов существования этих театров. Изучение их репертуара, уровня исполнительского мастерства, состава актерских трупп, условий творчества, длительности существования, художественного руководства и т. д. крайне затруднено из-за скудости фактического материала, оставшегося от многих таких театров. Некоторые мемуары XVIII—XIX вв. оставили нам упоминания о них, но здесь фиксируется, как правило, тот или иной отдельный эпизод из жизни какого-либо домашнего театра или мимолетное яркое впечатление от определенного спектакля. Наиболее изученным и описанным до сих пор является театр П. Б. и Н. П. Шереметевых.

В книге Т. А. Дынник[1] сообщается, что в России в XVIII—XIX вв. действовало 173 крепостных театра, но о многих из них сохранилось только упоминание современников, что они «были». Среди таких театров, «которые были», Дынник вскользь упоминает театр «у Орлова в с. Отрада».[2]

Речь идет о подмосковном имении Отрада, принадлежавшем графу Владимиру Григорьевичу Орлову, но, кроме этого короткого сообщения, никаких подробностей о нем мы не узнаем.

Владимир Григорьевич Орлов — пятый, младший брат знаменитых Орловых, которые выдвинулись в первые годы царствования Екатерины II. Мы привыкли воспринимать их со слов многих историков как бравых, напористых, ненасытных и необузданных в своих желаниях и в удовлетворении своих страстей. При более близком рассмотрении к такой характеристике подходят не все пятеро Орловых, а только трое средних — Григорий, Алексей и Федор. Пятый же — Владимир — был намного моложе их, и его характер формировался иначе. Владимир Григорьевич родился в 1743 г. Осиротев в три года, он жил в деревне из-за слабого здоровья на попечении няньки, которая приучала его к благочестию. Вскоре после переворота 28 июня 1762 г., возвысившего старших братьев, Владимир был отправлен в Лейпцигский университет, где пробыл с 1763 по 1766 г. Братья считали, что из-за слабого здоровья он не сможет сделать военной карьеры, и выбрали для него науку. Владимир больше всего увлекался астрономией, а в свободное время музыкальными собраниями любителей.

По возвращении из Лейпцига Владимир Григорьевич попадает в водоворот светской жизни и вскоре назначается на пост директора Российской Академии наук, с которого был уволен в конце 1774 г., после падения фавора Григория Орлова.

В начале 1775 г. Владимир Григорьевич покидает Петербург, обосновывается в Москве, в доме на Никитской улице и занимается благоустройством подмосковского имения Отрада. Здесь «между прочими упражнениями хозяйства хочется и музыку завести»,[3] — пишет он брату Алексею Григорьевичу, который находился тогда за границей, и просит его купить и

прислать «разные музыкальные инструменты, также побольше хорошеньких арий и песенок».[4]

Владимир Григорьевич, по мнению братьев, довольно рано женился, в 25 лет, на фрейлине Екатерины II Елизавете Ивановне Штакельберг. Супружество их длилось 49 лет и было на редкость счастливым. Владимир Григорьевич имел огромную тягу к сельской жизни, которую после путешествия своего в 1771 г. в Лондон заводит на английский манер. Он выписывает из Лондона многие предметы быта, например кареты, фортепиано, соломорезку и пожарную трубу с принадлежностями. «Строение отраднинского дома отличалось от многих домов XVIII века» — в нем было «более удобства, чем внешней показной роскоши».[5] В одном из многочисленных флигелей располагались физический и рудный кабинеты, где многое напоминало об Эйлере, Палласе и Гмелине — ученых, с которыми был близок Владимир Григорьевич. Большая библиотека располагалась в кабинете хозяина и в некоторых других комнатах. «Она не отличалась ни редкостью изданий, ни пышностью переплетов. Содержание библиотеки носило отпечаток современной науки и тогдашних взглядов на воспитание».[6] С рождением 28 июля 1769 г. первого сына Александра Владимир Григорьевич отдается целиком воспитанию детей, склонность к которому проявлял еще совсем молодым. Педагогические наклонности хозяина в отраднинском доме выдавали даже стены: в столовой, гостиной и биллиардной они «были покрыты раскрашенными изображениями птиц, рыб и бабочек, с подписанными под ними названиями».[7] Эти картинки были вырезаны из «Натуральной истории» Бюффона и наклеены на обои.

Вероятно, из педагогических соображений Владимир Григорьевич посоветовал своему сыну, когда тот подрос, вести дневник. И с октября 1786 г. Александр Владимирович ведет «Дневную записку», которую доводит до конца января 1787 г.

Этот дневник никогда не публиковался, даже в отрывках, тогда как почти все другие дневники и записки были изданы. В 1878 г. потомок В. Г. Орлова граф Владимир Орлов-Давыдов издал в двух томах «Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова». В эти два тома вошло много писем и большинство дневников, написанных и самим Владимиром Григорьевичем, как например «Дневник путешествия по Волге в свите Екатерины II в 1767 году», «Дневник путешествия в Киев в 1770 году», а также писанный Александром «Дневник путешествия в Нижний Новгород в 1786 году». О «Дневной записке» 1786—1787 гг. автор вышеупомянутого двухтомника говорит следующее: «Московский образ жизни с 25 октября 1786 года по 31 января 1787 года описаны в дневнике Александра», — и далее полстраницы отведены краткому перечню семейных происшествий. Между тем именно этот дневник семнадцатилетнего Александра и «московский образ жизни» 1786—1787 гг. являются теперь для нас, пожалуй, наиболее интересными. «Дневная записка» А. Орлова вводит нас в атмосферу московского быта 80-х годов XVIII в. Юноша очень живо пишет о том, что больше всего волнует его домочадцев и окружающих. Прежде всего, это погода. Вероятно, от нее зависела возможность общения, столь необходимая в Москве. Владимир Григорьевич, в отличие от своих старших братьев, не был расположен к азиатской роскоши; одевался очень просто и гулял чаще всего пешком, отпустив лакеев, один или с кем-нибудь из детей среди толпы незнакомых. Он прекрасно владел немецким и французским языками, знал хорошо английский, но в беседе и переписке предпочитал русский.[8]

В своем дневнике Александр подробно описывает занятия, среди которых важное место отводится русскому языку, который преподает ему Харитон Андреевич Чеботарев.[9] Он являлся непререкаемым авторитетом в области правописания, так что даже сам Владимир Григорьевич просил его править свои письма. Александр вводит нас в круг близких друзей дома и знакомых, но, главное, он подробно описывает интенсивную музыкально-художественную жизнь их дома. Автор записок вечер за вечером перечисляет репетиции и концерты. Он называет произведения, которые исполняются, композиторов, исполнителей, а также дает характеристики качества исполнения и воздействия на слушателей. Перед нами во всей полноте вырисовывается облик этого домашнего театра с его своеобразными чертами, которые, вероятно, были свойственны и некоторым другим крепостным театрам конца XVIII в. В великолепных домашних концертах, которые, как следует из запи-

сок, устраивались не только в имении Отрада, но с переездом в Москву приобрели постоянный характер, участвуют и известные западноевропейские музыканты, и любители из дворян, и крепостные. Судя по тому, что Фациус или Керцелли играют в этих концертах, уровень мастерства и прочих исполнителей, в том числе и крепостных, был очень высок. Репертуар обширен необыкновенно и свидетельствует о тонком вкусе. Перечень композиторов, чьи произведения здесь исполнялись, столь бесконечно разнообразен, что репертуар Шереметевского театра уже не кажется нам таким фантастически обширным. Владимир Григорьевич был одним из первых, кто оценил и обласкал молодого и малоизвестного тогда Дмитрия Бортнянского, сочинения которого составляют значительную часть репертуара его домашних концертов. В оркестре В. Г. Орлова вырос и впоследствии стал его капельмейстером Лев Гурилев — отец будущего композитора. Кроме того, из воспоминаний В. Орлова-Давыдова мы узнаем, что «оркестр был замечательно хорош и в том числе находилось несколько солистов, которые по смерти графа поместились с выгодою на московские театры».[10] И быт, и театр в этом доме отличались западноевропейской культурой: «<. . .> в числе дворовых графа не было никогда ни шутов, ни дурочек, профессии, игравшей роль во многих из вельможных домов того времени».[11]

Среди посетителей и гостей этого дома мы встречаем очень интересных и просвещенных людей того времени. В качестве воспитателя для Александра был вызван из Лейпцига Иван Иванович Шварц. В доме Орловых бывали поэт И. И. Дмитриев и Н. М. Карамзин.

Александр Орлов доводит свой дневник до конца января 1787 г. Летом 1787 г. Александр вместе с И. И. Шварцем отправляется в Англию для лечения — он с 1785 г. начал кашлять. Во время этого путешествия Александр Владимирович начинает вести новый дневник, который напечатан в названном выше двухтомнике. Но болезнь прогрессирует, и из Англии юноша отправляется во Францию, где 12 октября 1787 г. он умирает.

«Дневная записка» Александра Владимировича Орлова предлагается читателю целиком, без всяких сокращений, так как для историков различных областей — быта, культуры, театра, музыки — могут оказаться важными даже отдельные штрихи, характеризующие данную эпоху. В подлиннике она представляет собой рукопись в лист на плотной сероватой бумаге, сшитую в журнал. Этот журнал скреплен с другими рукописями, в том числе со счетными тетрадями Александра Орлова за 1784—1787 гг. В этих счетных тетрадях зафиксированы все траты Александра. Среди них платежи за покупку певчих птиц, за «билеты для входу в концерт Гартмана,[12] по 3 руб. за каждый»,[13] «Федюшке и Егорке за то, что хорошо пишут ноты, — 50 коп.»,[14] «Ванюшке флейте, который был именинник недавно, — 15 коп.»,[15] «вшивых порошков на 50 копеек»[16] и «Федюшке и Андрею по 50 коп. зверей смотреть».[17]

Рукопись написана довольно разборчивым почерком, чернилами. Русский текст передается в современной орфографии, в итальянском и французском — сохраняются особенности написания подлинника.

## ДНЕВНАЯ ЗАПИСКА 86 г.[18]

8 окт. 1786 году выпал превеликий снег на талую землю, после пошли морозы, иные были 11 градусов, так что землю и под снегом крепко схватило. К 20 числу напал еще снежок, и дорога сделалась на санях прекрасная. Река так крепко замерзла, что на лошади можно было ехать.

22 числа поехали в Москву Шварц и Галети,[19] и мы гуляли на реке по льду до тенековской мельницы.

23 числа обоз музыкантов на санях. Поутру было 2 градуса морозу, подул полудно-западный ветер. После обеда было 2 градуса тепла и пошел маленький дождик.

24

Во всю ночь шел дождик, и снегу много согнало, и было так тепло, что почти весь снег согнало. На другой день назначено было ехать в Москву, и дни за два посланы были уже обозы в Москву. Мы пошли спать и не знали еще, позволит ли нам погода ехать.

25

Встали в 3 часа поутру, а поехали в 4. Дул еще московский сильный ветер, и морозу было $4^1/_2$ градуса. Приехали в деревню Заборья в 12 часов, сия деревня

от нас 40 верст, из сего следует, что мы сделали эти 40 верст в 8 часов. Мы ехали оттого столь тихо, что предыдущие дни таило, а нынешний крепко морозило, то и сделался лед по всей дороге, так что скоро ехать способу не было, притом же у лошадей задние ноги не были подкованы и они часто падали. Из Заборья выехали в $1^1/_2$ часу по полудни на свежих лошадях, а приехали в наш московский дом в $10^1/_2$ часу, что делает 40 верст с лишком. Нашли тут Мадам, которую выписали из Швейцарии на место прежней Madam Arendz. Она приехала сюды тому с неделю и выдержала самый трудный поход, называется Madam Reymond.

Дядюшка Г. Федор Г. не живет у нас более по-прежнему, но у дядюшки Г. Алексея Г., подле которого купил место для построения дома.

Нынешний день женился музыкант, который у нас живет и учит на духовых инструментах. Он венгерец и называется Г. Оттенгоф.

26

Приезжали многие поздравлять с приездом.

27 вторник

Батюшка ездил с визитами, я учился на скрипке. Галетий учит у нас здесь: учит 3 раза в неделю во весь день, а 3 раза по половине дня, прочее время дает уроки; получает помесячно 100 рублей. У нас живет в доме музыкант Оттенгоф, который учит на духовой музыке наших ребят. Еще живет Иван И. Шварц, он смотрит за хозяйством, за нотами и учит петь по собственной охоте братца Гришеньку и девок Дуняшку и Анютку.

Нынешний год открылся новый клоб.[20]

Я слышал очень печальные вести о хлебе: в иных местах, сказывают, мрут почти с голоду. В Смоленской губернии как скоро кто съест кусок оржаного хлеба, то он сделается сначала как пьян, потом как безумен. Сие вовсе проходит дни через два. Однако нашли способ помочь сему, и нет более сего действия — когда мешают количество ржаной муки с некоторым овсяной.

В Петербурге ржи четверть по 7 рублей, хотя весь хлеб, который хотели отправлять в Москву, остановлен (хотя из магазейнов берут, хотя подвоз не только из своего государства, но и из Данцига и из других мест). Здесь четверть по $4^1/_2$ рубли. Капуста нынешний год отменно родилась и очень дешева, по две гривны воз, что ли.

28 среда

Учил меня Харитон А. Чеботарев российскому языку. Он начал поправлять мой журнал путешествия в Нижний Новгород.

29 четверг

С приезду нашего стояли все морозы. Нынешний день шел снег. Я учился на скрипке и аккомпанировать у Вейденгамера. Он учит у нас меня, сестриц, мальчика да девку на клавикордах 3 раза в неделю. Я намерен учить генералбас[21] следующим образом: теорию Г. Кирнберга,[22] а на практике учить же вещи, которые будут играть в концертах. Нынче учит также италианец Бетши[23] петь сестриц и девку Варюшу. Он привез 12 дуэтов славного Martini[24] для комнатной музыки без инструментов.

Sacchini[25] умер.

Дядюшка Г. Алексей Г. приехал из Острову. Он очень печален — лишился в августе супруги своей — тетушки Г. Авдотьи Николаевны семьи Лопухиной. Мать ее Анна Алексеевна Хитрова, отец давно очень умер. Оставила брата Дмитрия Н. и двух сестер. Была замужем 4 года, очень добрая женщина. Умерла моложе 25 лет. Оставила дочь Анну А. 2 лет и сына, которого не доносила 3 недели и после его родин умерла на третий день. Он называется Иван А., еще жив и довольно здоров.

Я тому уже более году как простудился и получил кашель, который продолжается еще до сих пор. Только в иное время бывает сильнее, в другое меньше. Франц Ф. Керестури приказал мне с нынешнего дня пить от сего кашля холодной воды стакан, как скоро встану из постели, а другой ввечеру, как ложусь спать.

Я нашел, что умеренная жизнь очень полезна, и для того перестал с приезду нашего сюды пить чай, кофий, есть заедки и сладкое пирожное.

30 пятница

Ныне ходил я гулять с батюшкою, братцем и Иваном И. Шварцем по улицам. Время было тепло, однако ж как мои руки очень знобки от того, что я их однова

ознобил дорогою, и перчатки не очень теплы были, то они крепко озябли. Пришед домой, успел только скинуть сертук, как мне сделалось очень дурно: глаза помутились, так что не мог более почти ничего видеть, уши залегли, в голове шумело и она кружилась; притом чувствовал дурноту по всему телу, которую не могу описать, и сделался очень бледен. Я сел поскорее и чрез несколько минут 2 или 3 — все миновалось и обыкновенный цвет лица возвратился. Сии припадки чувствовал я уже прошлую зиму, всего до обеда, и никогда в деревне. Как скоро пообедаю, то все проходит, однако никогда столь сильны не были, как нынешний день. Я едва ныне не лишился чувств.

Ввечеру учился с Харитон Андреичем, он поправлял мой журнал.

31 суббота

Я посылал по фехтмейстера и условился с ним, что он будет ездить ко мне три раза в неделю.

После обеда учился на скрипке, ввечеру на клавикордах, и была репетиция. Играли симфонию сочинения Г. Наумана,[26] квартет Гейдена,[27] другой Плейела,[28] еще 2 квартета на четырех волторнах.

Сказывают, Бибиков[29] отпускает всех музыкантов, какие у него служили.

Бóльшая часть полков получили повеление идти в поход из зимних квартир.

Ноябрь

1 число

Была у нас обедня. Певчие у нас хорошо поют, но позван был Синодальный певчий. Он диакон. Он поет тенора — голос очень хорош, чист, велик и громок, но он никак петь не умеет: кричит и делает манеры и заглушил весь хор, так что его прекрасный голос вместо желаемого украшения, напротив того, испортил весь хор. Еще был другой тенорист, но его не было слышно за криком вышеупомянутого.

Мы обедали у Гроспапиньки[30] со всею семьею, даже и Наташенька и Оленушка были с нами. После обеда и часть вечера просидели у дядюшки Г. Алексея Г. Видели сестрицу Анну А. Прекрасный ребенок собою, послушностью и благонравием своим. Ей теперь полтора года.

Дядюшка Г. А. Г. послал прошлую зиму гуслиста и слепого скрипача своего к Крымскому Хану.[31] Они хорошо играют вместе, особливо русские песни. Возвратились от Хана сих днях. Он, получив позволение выехать из Российского государства, отослал их опять назад к дядюшке и сделал им большой подарок. Дядюшка заставлял их играть разные Татарские песни, между коими одна — любимая Хана. Они сказывали, что когда играют сию песню при нем, то и он и все прочие татары проливали слезы. Она его столь трогала, что он не мог ее долее двух или трех минут слушать. Потом заставлял играть что-нибудь другое, но любил ее столь, что заставлял ее снова играть. Сказывают, что слова ее имеют смысл, относящийся к прежнему его состоянию. Хан, как то я слышал от многих, имеет отличительные достоинства: между прочим щедр отменно.

(Кличка[32] Наместник умер. Он низкого происхождения, но его хвалили во многом).

2

Учился поутру фехтовать. Потом поправлял батюшка мой перевод. В одиннадцать часов ходили гулять. После обеда учился танцевать и русскому языку, а ввечеру занимался про себя.

3

Ездил в манеж и учился генералбасу.

4 среда

Я нынче сделаю расписание моей обыкновенной жизни во всю неделю. Встаю в шесть часов поутру, одеваюсь, молюсь богу, полощу рот, потом читаю одну или две главы из Евангелия. В половине седьмого часу встает батюшка, и я иду тогда к нему в столовую комнату, где собирается вся семья. Между тем, что другие пьют чай и кофе, читаю я в голос для батюшки из всеобщей гражданской истории сочинения Mr. de Thou.[33] Когда отопьют чай, то все идут по своим комнатам, чтобы заняться разными вещьми, а я, взяв ломоть хлеба с маслом, ем его и также иду в свою комнату. Вот что делаю всякий день до восьми часов.

В понедельник в 8 часов и поранее ездит ко мне фехтмейстер, и я учусь у

него около $^3/_4$ часа. После до половины одиннадцатого занимаюсь я или про себя, или поправляет у меня что-нибудь батюшка. От половины одиннадцатого, об эту пору, хожу обыкновенно гулять с батюшкою. В половине двенадцатого приходим домой, потом делаю что-нибудь про себя. После обеда ездит Marinvilli, а также Харитон А. Остальное время до 8 часов вечера занимаюсь про себя, в восемь же иду в комнату, где сидят батюшка и матушка. Потом ужинаю, а в десять ложусь спать. Во вторник только и разницы, что я в $10^1/_2$ часов езжу в манеж, а после обеда учусь с Галетием и Вейденгамером. Таким образом провожу и другие дни недели, только заметить должно, что ввечеру по четвергам и субботам бывают музыкальные репетиции. По праздникам и воскресеньям бывают у нас всегда обедни. Нынешний день ввечеру умер московский наш проказа Прокофий Анкинфиевич Демидов 76 лет.[34]

6 пятница

Нынешний день рождение сестрицы Сонюшки,[35] но завтра будут праздновать вместе с рождением Катеньки.[36]

7 суббота

Нынешний день празднуются рождения обеих сестриц — Катеньке 17, а Сонюшке 12 лет исполнилось. Была обедня. Обедали у нас дядюшка Г. Федор Г., Гроспапинька, тетушка Г. Елизавета Ф.[37] и человек десять чужих. Ввечеру была музыкальная репетиция.

Некой Господин Вышеславцев, ехавши в карете с женою и с какою-то благородною девицею, вынул нож и стал их и себя самого резать. Слава Богу, он их легко поранил, а себя смертельно. Более обстоятельств сему анекдоту трагическому не знаю.

8 воскресенье

Была у нас обедня, и пел чужой певчий, который при полиции, при Графе Брюсе. Он тенорист, голос хорош и поет изрядно. Батюшка нанял его за 150 рублей в год.

Ввечеру батюшка и я были в театре у Графа Шереметева. Опера была «Несчастье от кареты» самая дурная, и актеры играли очень плохо.

9

От 8 октября до нынешнего дня стояли морозы, а снегу почти ничего нет. Ныне поутру было уже 2 градуса тепла.

10

В Нижнем Новгороде умер Алексей Алексеевич Ступишин, он был там Наместником, а потом жил там в отставке несколько лет. Ныне весной видели мы его часто во время пребывания нашего в Нижнем. Он был тогда здоров. Он умер с лишком пятидесяти лет. Его все почитали за очень доброго человека.

11

Мадам нашей бабушка вышла замуж 13 лет и народила 24 детей, из которых 13 остались живыми. Она же умерла 84 лет. Отец Мадамы нашей умер 88 лет, во всю жизнь был очень здоров, ни разу не принимал лекарства и не пускал крови, а умер очень скоропостижно: ходя по горнице сделался ему удар.

12

Здесь в Москве много очень свадеб, между прочим женится брат покойного фаворита Ланской на Грушевской; Аркадий Николаевич Анненков на Болтиной; некто Хомутов с Похвостовой и Александр Петрович Нащокин с Похвостовой.

Государыня намерена ехать в Крым. В свите назначены с нею из дам камер-фрейлина Протасова, из мужчин Граф Безбородко, Гр. Ангальт, Гр. Иван Чернышев, Иван И. Шувалов, Гр. Андрей Шувалов, Мамонов, Лев Алекс. Нарышкин, Василий Михайл. Ребиндер — вот знатнейшие из русских. Три министра чужестранных — французский Сегюр, английский Фаугерберт, цессарский Кобенцель. Вперед поехал князь Потемкин и поедут еще Гр. Скавронская и Гр. Браницкая. Сие путешествие будет стоить миллионы.

Все прошедшие дни от 9 числа была оттепель и шел дождик. С вчерашнего вечеру идет снег, и уже много очень напало теперь в 8 часов поутру.

13 пятница

Вчерась почти весь день шел снег, и его очень много напало, а ныне мороз 5 градусов.

После обеда приехал Алекс. Григорьевич Гурьев, вчерась только что из деревни и прибыл. После обеда приехал прощаться Александр Андреич Ржевский с женою. Он едет в Петербург. Ввечеру заставляли петь мальчика[38] Александра Григор. Он почти не учился, а поет всякие арии, голосу почти нет, но удивительно, с какою свободностию он голосом правит и с каким искусством поет.

14 суббота

Мороз был поутру 13½ градусов. Ввечеру была репетиция. Началась:

1. Simphonie de Rosetti.[39]
2. Хор Lieto viva.*
3. Duetto ah cara sposa errai, Sarti ** пела сестрица Катенька и Варя.
4. Duetto Dunque, de Rauzzini *** пели обе сестрицы Катенька и Сонюшка.
5. Mia speranza, Aria de Sarti **** пела Катенька.
6. Duetto Ne qiorn tuoi feliza, Piccini ***** пели Дуняшка и Анютка.
7. Оська концерт на скрипке.
8. Тимошка квартет на флейте.
9. Duetto Sarti мальчики Александра Гр.
10. Duetto Ah cara sposa errai ****** мальчики А. Г. Г.
11. Иже Херувимская Бортнянского,[43] на три голоса, Александра Григорьевича певчие.
12. Хор церковный Бортнянского «Пойте Богу нашему», наши певчие.
13. Aria Seil ciel m'abandona, Tarchi ******* пел мальчик А. Г. Г.

15 воскресенье

Были у нас у обедни Александр Н. Лопухин с женою и Бригадир Сергей Андреич Полтьев. Обедали всем домом у Гроспапиньки. После обеда и часть вечера сидели у дяд. Графа Алексея Григорьевича. Ныне первый день, что начал ездить по бегу.

* «Да здравствует радость!» (*итал.*).
** Дуэт «Ах, дорогая супруга», Сарти[40] (*итал.*).
*** Дуэт «Почему же», Рауццини[41] (*итал.*).
**** «Моя надежда», ария Сарти (*итал.*).
***** Дуэт «Твои счастливые дни», Пиччини[42] (*итал.*).
****** Дуэт «Ах, дорогая супруга, я странствовал» (*итал.*).
******* Ария «Небо меня покинуло», Тарки[44] (*франц.*).

17 вторник

Ездил в манеж, и в первый раз посадили меня там на большие лошади.

18 среда

Тому более недели как занемог фехтмейстер, а теперь он здоров, и я ныне в первый раз опять начал учиться.

19 четверг

Танцмейстер занемог и перестал ездить.

21 суббота

Обедал у нас Николай Сергеич Всеволожский. Ныне был первый концерт, они всю зиму продолжатся по субботам. Были на концерте из господ: тетушка Графиня Елизавета Федоровна, Петр Сергеич Свиньин с женою, сестрою, двумя дочерьми и сыном, Сергей А. Всеволожский с двумя сыновьями и племянником, Степан В. Перфильев с женою, Иван А. Еврейнов с женою, Варвара А. Нарышкина, Авдотья С. Воронцова, Марья Л. Чуфаровская, Аполлон А. Волков, Сергей А. Полтьев, Александр Г. Гурьев, Петр П. Годен, Александр С. Протасов, Карла И. Гауптфогель, Харитон Андреич Чеботарев. Из чужестранных были: брат Галетиев, Вейденгамер, Бетши, Куртенер,[45] Торелли.[46] Дирижировал Галети, вторую скрипку играл Денклер,[47] а бас Фациус. В симфонии было 9 скрипок, 2 альта, 3 баса, контрабас, 2 габои, 2 волторны, 2 фагота и флигель. Играли:

1. Simfonie de Naumann, ouverture nel opera Elisa.*
2. Duetto, Dunque, Rauzzini, primo, sec.**
3. Duetto, Dilequa, Sarti.***
4. Coro **** «Господь Спаситель» Еропкина.
5. Conzert de Violon, Qiornovichi ***** Оська.
6. Aria, Mia speranza, Sarti.******

* Симфония Наумана, увертюра из оперы «Элиза» (*итал.*).
** Дуэт «Почему же», Рауццини, 1-й и 2-й (*итал.*).
*** Дуэт «Исчезновение», Сарти (*итал.*).
**** Хор (*итал.*).
***** Концерт для скрипки, Джорновики[48] (*итал.*).
****** Ария «Моя надежда», Сарти (*итал.*).

7. Aria Seil ciel m'abandonna, Tarchi.*
8. Conzert de Clavesin, de Kozeluch.[49]
9. Conzert de Clarinette Алешка.
10. Duetto Ne qiorn tuoi feliza, Piccini.**
11. Conzert de Violoncello, de Facius.[50]
12. Coro «Господи, кто обитает», Еропкина.
13. Duetto мальчики Александра Г. Гурьева.
14. Aria его же мальчики.

22 воскресенье

Была дома обедня, пели концерт «Радуйся» Бортнянского, очень хорошо. Начал читать по утрам деяния святых апостолов с Батюшкою. После обеда ездили со всею семьею прогуливаться и заехали на минутку у Александра Г. Гурьева, а потом были у Княгини Юсуповой.

25 среда

Ввечеру ездили к Александру Г. Гурьеву, у него был концерт. Играли: скрипки — Князь Федор С. Гагарин и Керцелли,[51] альта — Аполлон А. Волков, баса — Геринг, на клавикордах аккомпанировал — Фиригабер, а духовые инструменты играли мальчики Александра Г. Аккомпанировали не хорошо. Арии, которые пел мальчик, Фиригабер, кажется, очень дурно аккомпанирует. Мальчик пел очень хорошо, так что я не могу надивиться его способностям.

Играли квартет Плейела и другой Гайдена.

Гостей было человек более тридцати.

26 четверг

Уже более недели стоят легкие морозы, а нынче тает и было $2^1/_2$ градуса тепла.

Ввечеру была музыкальная репетиция.

Нынешнюю неделю не удалось ездить в манеж за праздниками. Ныне празднуется кавалерский праздник Святого Георгия у дядюшки Гр. Алексея Г.

На сих днях получил Батюшка письмо от своего мужика именем Веревкин, из села Поречья и два древа его сочинения ж. Одно — древо зла, а другое — добра. Сие письмо содержит разные мысли о вере, которые очень умны. Между прочим, доказывает он очень основательно, почему мы должны почитать святых. Из сего письма видно также, что он много читал.

27 пятница

Намеряюсь описывать с нынешнего дня также все мои проступки и хорошие. Такое описание ежедневного моего поведения, надеюсь, принесет мне немало пользы, то есть тогда можно мне лучше ценить себя: не выше, не ниже. Прошу только у Бога милость, чтобы я ничего не скрывал и дал мне силу быть искренним. По сему намеренно и начинаю я с нынешнего дня исчеслять мои проступки: вставши поутру не помолился порядочно Богу. Поутру не очень прилежно учился. А после сделал немалую вину против Батюшки, споря с ним о безделице и тем досадив ему. Из сего исчисления моих проступков вижу, сколь я ныне виноват был против Бога и Батюшки. Им же двум обязан я всем, что я есть. Еще позабыл было, что я не был довольно ласков к Матушке и сестрицам. Шалил с людьми моими. Лениво вставал и не помогал камердинеру одевать меня. О, Боже мой! Сколь много проступков! Если б я не надеялся на твою милость, что ты меня исправишь, то, конечно, пришел бы я в отчаяние. Ввечеру еще сделал дурачество: проболтался в одной вещи, которую мне не должно было сказывать, и тем досадил Батюшке и Ивану И. Шварцу.

Ввечеру сидели у нас Александр Г. Гурьев и Петр А. Бахметев. С тех пор как мы приехали, был у нас Петр Ал. только раза два, за тем что он принужден был ездить в дом, где корь была, но теперь миновалась она.

Александр Г. подарил Батюшке борзую собаку, которая, как он сказывает, очень резва. Она породы Михайла Николаича Левонтьева собак, у которого собаки очень резвы.

На сих днях умер Федор П. Балк. Он не очень еще стар был, его хвалили, что он хороший человек был. Он был вдов и оставил одного малолетнего сына.

28 суббота

Поутру был довольно прилежен. А после обеда нет. Впрочем, особливых проступков не делал. Весь день таело, а

* Ария «Небо меня покинуло», Тарки (*франц.*).
** Дуэт «Твои счастливые дни», Пиччини (*итал.*).

к вечеру шел дождик. Ввечеру был концерт, и шло хорошо. Мальчики хорошо играли, пели также хорошо, а Фациус играл отменно.

Штуки были следующие:

1. Simphonie I de Pleyel, oeuvre III * очень хороша для меня, и играли хорошо.
2. Aria Ah perche, Bianchi ** пела сестрица Сонюшка, она изрядная.
3. Duetto Ah cora sposa errai, Nel opera Sabina di Sarti *** пели сестрица Катенька и Варя, он очень хорош, мой фаворит.
4. Coro Lieto viva **** хорош, не знаю, кто сочинитель.
5. Quatuor, pour le premier cors de Chape, de Khol ***** дул Федюшка, изрядный.
6. Scene et Aria Col mio ben, Sacchini ****** пела Катенька, Ricitatif в ней отменно хорош.
7. Sonate de Clavecin, Kozeluch играл Левка, мне не нравится.
8. Duetto, Affreta il momento, Nel opera Luzinda e Armidore, Paesiello ******* пели Дуняшка и Анютка, не дурен.
9. Conzert de Violon, de Qiornovichi ******** играл Левка, хорош.
10. Aria, Non fuggi, Anfossi ********* пела Варя, нехороша.
11. Simphonie II Concertante de Cambini, Secunde Suite deux Violon principaux et Violoncello,********** Violino Primo играл Оська, Secundo [56] Алешка и Violoncello Федюшка, сочинение очень хорошо, а играли изрядно.
12. Concert de Violoncello, de Facius, очень хорош и сам сочинитель играл очень хорошо.
13. Coro qual foce ********** не дурен.
14. Quartetto de Pleyel играли V. Primo Galetti, V. Secundo Денклер, Alto Егорка, Violoncello Facius, сочинение не хорошо.

Гостей были: Графиня Воронцова с дочерью, Аполлон А. Волков с женою, Гроспапинька, Князь Александр М. Голицын, Оберкамергер, Петр С. Свиньин, Александр Г. Гурьев, Сергей Ан. Полтьев, Михайло П. Нарышкин, Александр С. Протасов, Петр П. Годен, Иван Ан. Еврейнов, Николай С., Сергей С. и Всеволод Ан. Всеволожские, Николай Ф. Ртищев, Степан В. Перфильев.

29 воскресенье

Был ленив. Богу не молился порядочно. Поутру было 2 градуса холоду, а ввечеру 10.

У нас была обедня, пели новое «Слава Отцу» сочинения Ив. Ив. Шварца, она хороша, много выходок, пели дурно. Иже Херувимскую пели Архиерейскую. Она изрядная. «Милость мира» — сочинения Ивана И. Шварца — хороша, пели маленькие девушки очень хорошо. Концерт был «Услышит тя Господь» Бортнянского. Певчие его дурно выучили, теперь же поют его изрядно, концерт хорош.

30 число понедельник

Празднество Св. Апостола Андрея. Поутру было 15 градусов стужи. Я во все утро был ленив. Не молился порядочно Богу. В сих моих прегрешениях прошу у тебя прощения, милосердный Боже.

Мы обедали со всею семьею у Александра Г. Гурьева. Гостей у него никого более не было, кроме Петра А. Бахметева. Кушанье было очень хорошо приготовлено.

Ввечеру учился я с Харитоном Андреичем.

Декабрь

1 число вторник

Поутру было 15 градусов стужи.

Довольно прилежен был, по крайней мере не был ленив. Ездил в манеж, дядюшка был в манеже, и мне случилось говорить об ином и о другом с ним.

Учился после обеда с Галетием и Вейденгамером.

2 число среда

Нынче не приезжал меня учить Харитон Андреич. Он занемог простудою.

Поутру было $16^1/_2$ градусов.

* Симфония I Плейела, опус III (*франц.*).

** Ария «Ах, почему», Бианки [52] (*франц.*).

*** Дуэт «Ах, дорогая супруга» из оперы «Сабина», Сарти (*итал.*).

**** Хор «Да здравствует радость!» (*итал.*).

***** Квартет для первого состава капеллы, Коля (*франц.*).

****** Сцена и ария «Как мне хорошо», Саккини (*итал.*).

******* Дуэт «Приблизь мгновенье» из оперы «Люцинда и Армидор», Паезиелло [53] (*итал.*).

******** Концерт для скрипки, Джорновики (*франц.*).

********* Ария и фуга, Анфосси [54] (*итал.*).

********** II концертная симфония Камбини,[55] вторая сюита для двух ведущих скрипок и виолончели (*франц.*).

*********** Хор «Как пропасть» (*итал.*).

3 число четверг

Ездил я в манеж. Градусов было $17^1/_2$.

4 число пятница

Батюшка, Матушка, Катенька, Сонюшка и я обедали у Петра С. Свиньина. Гостиная его комната убрана картинами, которые нарисованы дочерьми его. Они мастерицы рисовать.

Градусов было $19^1/_2$ стужи. Дом у Петра С. мне не понравился.

5 число суббота

Было 18 градусов.

Ввечеру был концерт, играны были следующие штуки:

1. Simphonie de Naumann хороша, в ней большое solo для Габоя, дул Марко.
2. Duetto Apri che vaghirai, Nel opera Luzinda e Armidore * пели обе сестрицы, он хорош.
3. Duettino qu'il gerno, Nel opera Armida, Sarti ** изрядно пели Дуняшка и Антошка.
4. Scene e coro O Stelle, Nel Luc. et Armidore, di Paisiello *** не хорош для меня.
5. Концерт на фортепиано сочинитель Schreder не хорош, играла Сонюшка не хорошо.
6. Duetto Tiache mia spose, di Sacchini **** очень хорошо пели Катенька и Дуняшка.
7. Концерт на Габое, сочинение и играно было хорошо.
8. Aria Se cerca se dice, di Piccini ***** пела Варя, изрядная.
9. Концерт на виолончели, сочинитель Triclir [57] хорош, Федюшка играл его хорошо.
10. Aria Quanto e barbare, Nel opera Armida, Sarti ****** моя любимая ария, пела Катенька.
11. Quartetto de Pleyel, oeuvre II ******* не помню, который только, очень хорош, играли Violino Primo Оська, V. Secundo Алешка, Alto Егорка, Basso Федюшка.
12. Фациус играл концерт на виолончели своего сочинения.

Гости были: Ольга Д. и Елизавета А. Столыпины,[58] Марья В. Шушкова, Аркадий Н. Анненков с женою, Александр Г. Гурьев, Петр С. Свиньин, Карла И. Гауптфогель, Филипп А. Кара, Иван А. Еврейнов, Иван А. Кашинцев, Василий М. Бердяев. Еще был чужестранный купец Cuortener и прочие наши музыканты.

6 число воскресенье

Николин день

У обедни были: Иван П. Архаров, он на сих днях приехал из Твери, где Наместником брат его Николай П. Иван Петр. овдовел нынче летом, у него осталося две дочери. Старшей два или три года. Были у обедни Петр П. Годен. Пели новый концерт Бортнянского «Отрыгну сердце», его не хорошо пели. После обедни пели в столовой концерты «Радуйся» и «Пойте Богу нашему». «Радуйтесь» — мой любимый и пели его мастерски. И «Пойте Богу нашему» очень хорош, притом же огромен он очень.

Нынче было поутру 18 градусов.

7 число понедельник

Было 11 градусов поутру. Я был ленив поутру.

8 число вторник

Ездил в манеж. После обеда был очень прилежен. Начал делать ширмы от глаз.

9 число среда

Поутру не ленив был, однако и не прилежен.

10 число четверг

Не очень здоров, расстроился желудок.

11 число пятница

Открылся у меня понос, мне легче стало.

12 число суббота

Выздоровел, только слаб еще. Ввечеру был у нас концерт. Играны были:

1. Симфония Гайдена.

* Дуэт «Открой и побреди» из оперы «Люцинда и Армидор» (*итал.*).
** Дуэттино «Что за царство!» из оперы «Армида», Сарти (*итал.*).
*** Сцена и хор «О, свет звезды» из «Люцинды и Армидора», Паезиелло (*итал.*).
**** Дуэт «О, ты моя супруга», Саккини (*итал.*).
***** Ария «Если спросить, если сказать», Пиччини (*итал.*).
****** Ария «Как варвары» из оперы «Армида», Сарти (*итал.*).
******* Квартет Плейела, опус II (*франц.*).

2. Сонюшка пела Aria, de Borghi[59] изрядная.
3. Дуняшка и Анютка пели дуэты Nel opera le Cognate in Contesa, di Zanetti * не дурен.
4. Finale Coro Seil tul mio ben, Paesiello ** хорош, Тимошка дул на флейте не дурно.
5. Катенька и Варя пели дуэт Dilequa il tuo timore, Nel Armida di Sarti *** очень хорошо, сочинение также хорошо.
6. Катенька пела Aria Quanto e barbare, Nel Armida di Sarti.****
7. Варя пела Mia Speranca, di Sarti.*****
8. Фациус играл концерт своего сочинения.
9. Coro «Прославим» de Stabinger.[60]

13 число воскресенье

Обедали у Гроспапиньки. Я был ввечеру в опере Графа Шереметева.

14 понедельник

Ввечеру были в концерте у Сартория.[61]

15 вторник

Были в Клобе.

31 декабря

Время проводил весело и здоров до сего времени. Иногда был ленив, время было по большей части дурно.

<Вложен рецепт>

Два легкие телячьи вымыть чисто, изрезать в мелкие кусочки. Двенадцать реп очистить и тоже изрезать ломтиками. Положить оное в горшок муравленый; истолочь 1/4 фунта леденцу красного и оное пересыпать. Налить на все сие две бутылки воды и горшок накрыть крышкой, замазать тестом, поставить в печь после хлебов и стоять до ночи, чтобы упрело. Потом процедить сок.

Пить сок теплый по чашке чайной ввечеру, спать ложась, и поутру.

* Из оперы «Невестка Графини», Жанетти (*итал.*).
** Финальный хор «О, как мне хорошо», Паезиелло (*итал.*).
*** «Развеются твои сомнения», из «Армиды» Сарти (*итал.*).
**** Ария «Как варвары», из «Армиды» Сарти (*итал.*).
***** «Моя надежда», Сарти (*итал.*).

## ДНЕВНАЯ ЗАПИСКА С ПЕРВОГО ГЕНВАРЯ 1787 ГОДУ

1 число пятница

Новый год

У обедни у нас было много гостей. Пела Катенька Иже Херувимскую триголосную Бортнянского. Хор пел стих «О тебе радуется всякая тварь», сочинение и исполнение было хорошо. Концерт пели «Радуйся» — он мне более всех понравился, и пропели его мастерски.

Обедали у дядюшки Графа Алексея Г. Он мне подарил лошадь Красавцев сын.

Ныне в народе нужда велика и много разбоев. Следующее повествование доказывает, что единая нужда делает иных разбойниками, которые были пречестные люди в другое время. Ехал купец на паре из Украины в Москву. Напали на него в дороге разбойники: они грозят его убить и держат на груди его ножи. Купец для спасения жизни отдавал им все деньги, которые он с собою имел, а их было 2000 рублей, просил только, чтобы они не лишили его живота. Разбойники же отвечали: мы умираем с голоду и нам более десяти рублей не надобно. Купец дал им двадцать пять рублей, чем они и довольны были и отпустили его ехать по своей дороге.

О, вы грабители и рушители! Такое впечатлейте в сердцах ваших сие повествование. Смотрите и стыдитесь, люди, лишенные всего, даже до того, что не могут насытиться, не прельщаются двумя тысячами рублей и берут столько, сколько нужно для удовлетворения необходимых нужд.

Не помню более, в каком городе живет вдова-дворянка, у которой были трое детей. Она находилась в такой бедности, что не имела чем накормить детей три сутки кряду. На третьи сутки пошла она просить милостыню. В то время идет мимо избы или хором вдовы мужик. Он сжалился над криком голодных ребят и дал им много пирогов. Дети ели с такою неумеренностью, что в весьма скорое время умерли они все трое от того.

Князь Потемкин купил в Польше 50 000 душ за два миллиона с лишним.

До вечера просидели мы у дядюшки Графа Алексея Г., часа же два пробыли мы вечером у Гроспапиньки. В седьмом часу приехали домой и очень веселились до самого ужина: прятали булавку и искали ее с помощью скрипки, которая

скорее или тише играет, смотря по тому, приближается ли или удаляется от того места, где спрятана булавка. Николай Ф. Ртищев едет завтра в Лифляндию к своему полку, он полковник.

2 число суббота

Дай Бог мне с сегодняшнего вести себя сколько можно невиннее. Ввечеру был у нас концерт, между прочими делами: Ouvertüre и хор из Iphigenie en Tauride сочинитель Gluk.[62]

Гостей было человек около 40.

3 число воскресенье

У нас была обедня. Часу в первом был у нас Алексей В. Нарышкин, он только что приехал из Петербурга. Послан в Кавказ осматривать губернию. В сей день просидели мы дома.

Среда 6 число

Крещение

Была у нас обедня, пели концерт «Благословен Господь» Бортнянского. Батюшка, братец и я ездили в комедию, играли «Уксусника».[63] Эта комедия понравилась мне, заключает весьма хорошее нравоучение. Возвратившись домой, ездили мы все в клоб, где пробыли до первого часа. Там было всех 970 человек. Зала так велика, что и при таком числе людей — просторно.

9 число суббота

Дул у нас в концерте италиянец Гаррынтон[64] на габое очень хорошо, а Вейденгамерова жена играла на клавирах, очень же хорошо. Гостей было много. Сестрица пела прекрасное Rondo in quel barbaro momento di Sarti, Nel opera Sabina.*

10 число воскресенье

У нас была обедня, пели концерт «Отрыгну». Гостей было много, которые и обедать остались, в том числе Петр Д. Еропкин наш Наместник, Князь Александр М. Голицын, Оберкамергер и др.

* Рондо «Какой страшный миг» из оперы «Сабина», Сарти (*итал.*).

15 число пятница

Ездили мы в театр, играли «Женитьбу Фигарову»,[65] много в сей комедии смешного, и хотя она и очень долга, однако столь занимает беспрестанными любовными интригами, что время очень скоро проходит. В сей пиесе также много соблазнительного и вольного, так что дивлюсь, как позволили ее играть, и, конечно, не охотно поеду я в другой раз ее смотреть. Сочинитель ее Г. Beaumarchais.* Она есть критика некоторых французских придворных, ее в Париже представляли более семидесяти раз.

16 суббота

В концерте было у нас более пятидесяти человек, и д. Алексей Г. приехал нынче в первый раз к нам в концерт. Мы делали два первых явления из «Альцесты», но они шли очень дурно.

17 воскресенье

У нас была обедня, и мы пробыли дома весь день.

19 число вторник

Ввечеру ездили мы в клоб и пробыли там до одиннадцати часов. Там было всех 1159 человек.

22 число пятница

Нынче поутру был пожар в городе, сгорели палаты Михайла С. Потемкина, они подле дома Графа Шереметева.

23 число суббота

В концерте делали: les deux, premiere Scene de l'alceste de Gluk et la premiere Scene de l'Iphigenie en Tauride,** и шло все довольно хорошо. Гостей было 39 человек, в том числе Сергей Л. Львов,[66] приехавший из Петербурга.

24 число воскресенье

Была обедня, пели концерт «Отрыгну» Бортнянского, очень хорошо. Сергей Л.

* Бомарше (*франц.*).

** Две первых сцены из «Альцесты» Глюка и первая сцена из «Ифигении в Тавриде» Глюка (*франц.*).

Львов был у обедни, и певчие наши полюбились ему очень. После обеда были мы у Гроспапиньки и у дядюшки Г. Алексея Г.

25 число понедельник

Нынче именинник Гришенька.[67]

27 среда

Нынче поехали дядюшка Г. Алексей и Федор Г. на малое время на Битюг.[68]

29 число пятница

Ввечеру ездили мы в театр Дмитрия Е. Столыпина.[69] Девки играют не дурно, а про одну можно сказать, что хорошо, мущины играют дурно. Все же поют очень не хорошо, оркестр отвечает пению.

30 число суббота

У нас был концерт, гостей мало было.

31 число воскресенье

После обедни поехали мы к Г.

*

1 *Т. А. Дынник.* Крепостной театр. Л., 1933, с. 32.
2 Там же, с. 34.
3 *В. П. Орлов-Давыдов.* Биографический очерк графа Владимира Григорьевича Орлова, т. I. СПб., 1878, с. 325.
4 Там же.
5 Там же, т. II, с. 8.
6 Там же, с. 9.
7 Там же, с. 13.
8 Там же, с. 24.
9 Харитон Андреевич Чеботарев родился в бедном семействе в Вологде в 1746 г. В 1755 г. поступил в гимназию при Московском университете, а в 1761 г. перешел в студенты. После окончания университета преподавал в нем, будучи «ординарным профессором истории, нравоучения и красноречия». Чеботарев был назначен первым ректором Московского университета. Вместе с профессором Барсовым занимался выписками из русских летописей, был автором многих «ученых трудов» и «ученых речей», популярных у современников. Харитон Андреевич был близким другом Н. И. Новикова, членом многих научных обществ. Умер в 1815 г.
10 *В. П. Орлов-Давыдов.* Указ. соч., с. 14.
11 Там же, с. 16.
12 Гартман Христиан Карл — немецкий композитор, флейтраверсист, родился около 1750 г. в Альтенбурге, умер в 1804 г. в Париже. Сочинял и концертировал в Германии и в Париже. В 1786—1788 гг. жил в Москве и Петербурге, где много выступал с концертами. В «Московских ведомостях» за 1787 г. публиковались объявления о его выступлениях: «Славный виртуоз г. Гартман, член Французской Академии Музыки в Париже, извещает чрез сие Почтенную публику, что он в будущую субботу января 30 даст в Маскерадной зале большой вокальный и инструментальный концерт, в котором он покажет свое искусство на флейтраверсиере (поперечная флейта, — *Л. С.*) совсем нового изобретения, с различными концертами, соло и в заключении с ариями из „Женитьбы Фигаровой“ с вариациями, причем будут играть и разные другие виртуозы. Цена за вход 3 рубля. Билеты же получить можно в его квартире, состоящей на Дмитровке в доме г. Кожина у г. Клере» (27 января, № 8).
13 ГБЛ, ф. 219, 74.21, л. 25.
14 Там же, л. 8.
15 Там же, л. 26.
16 Там же, лл. 14, 18.
17 Там же, л. 25. Из «Московских ведомостей» за 1787 г. № 4 мы узнаем, каких зверей ходили смотреть Федюшка и Андрей: «Итальянец Антонио Белли с компаниею уведомляет Почтенную публику, что он привез из чужих краев разных зверей, как то: леопарда самого большого сорту и чрезвычайной красоты, мандрилью с синим лицом, паниона, имеющего собачье рыло, а руки и ноги человеческие, индийского истриса или дикообраза, некоторые птицы и льва набитого. Все сии звери хранятся в крепких железных ящиках, так что зрителям нет никакого опасения. Цена за вход на первое место 50 коп., на второе 25 коп. Живет он на Тверской в доме Юрья Володимеровича Долгорукова в корпусе, который к охотному ряду. Будут же оные звери показываемы поутру от 10 до 12 часов, а после обеда с 1 до 6 часу ежедневно».
18 ГБЛ, ф. 219, 74.21, лл. 101—133.
19 Галетти, кроме обучения музыке, давал еще приватные концерты, о которых печатались объявления в «Московских ведомостях» за 1787 г. Так, в № 5 читаем: «Господа Михайла Керцелли и Галетти уведомляют Почтенную публику, что они намерены дать 10 инструментальных и вокальных концертов, в которых разные чужестранные виртуозы, кои сюда приедут, свои таланты оказывать будут. Весь оркестр состоять будет из лучших иностранных музыкантов, кои играть будут разные и новейшие пиесы. Оные концерты начнутся в начале великого поста по 2 раза в неделю. Цена с каждого кавалера по 10 руб. и с каждой дамы по 5 руб. Билеты можно получить в главной Голландской музыкальной лавке у г. Шоха».
20 Московское Благородное собрание было основано в 1783 г. В конце 1784 г. для него был куплен дом князя В. М. Долгорукова на углу Охотного ряда и Большой Дмитровки, который перестраивал для клуба знаменитый Матвей Казаков. В «Московских ведомостях» за 1786 г. в № 85 от 24 октября сообщалось: «Чрез сие объявляется всем благородного клуба сочленам, что первое собрание имеет быть в новопостроенном Петровском (т. е. близ Петровки находящемся, — *Л. С.*) доме сего октября 27 числа, съезд начнется по полудни в 6 часов». В книге «Историческое и

топографическое описание городов Московской губернии» (М., 1787) сообщается об этом клубе следующее: «Дом благородного клоба, великолепно членами оного отстроенный, имеет в себе залу, в коей до 2000 обоего полу помещается» (с. 34).

21 Генерал-бас — цифрованный бас, обозначавший нижний голос музыкальной пьесы. Над или под нотами в таком случае ставились цифры, обозначающие интервалы, на которые отстоят ноты верхних голосов от лежащих под ними нот нижнего голоса. Изобретение генерал-баса относится к началу XVII в. и на протяжении всего XVIII в. он считался наукой, бывшей синонимом науки о гармонии.

22 Кирнбергер Иоганн Филип (1721—1783), один из признанных теоретиков музыки XVIII в., заслуги которого по достоинству были оценены позже. Обучался у Кельнера-отца, Гербера и И. С. Баха в Лейпциге. В начале своей деятельности работал в качестве музыкального руководителя во многих домах и имениях польских аристократов. Затем, вернувшись в 1751 г. в Германию, был органистом и преподавателем игры на виолончели. Выступал как виолончелист, преподавал композицию, много сочинял для струнных инструментов. Особенно ценили современники его учебные музыкальные упражнения и комментарии к ним.

23 Бетши́ — вероятнее всего, московское домашнее произношение имени Бечи, известного вокалиста и преподавателя пения, который жил в Москве в конце XVIII—начале XIX в. Он был учителем знаменитого русского тенора начала XIX в. Петра Александровича Булахова, славившегося безукоризненной методой пения и очень красивым тембром голоса (Московские ведомости, 1835, № 102).

24 Мартини Винченцо — итальянизированное имя испанского композитора Мартин-и-Солер (1754—1806). Музыкальное образование завершил в Болонье у Падре Мартини. Работал в Испании, Италии, Австрии, Великобритании и России. С 1779 по 1785 г. выдвинулся как оперный композитор, работавший в жанре оперы-серия. Его произведения отличались мелодичностью, изяществом, жизнерадостностью. С 1788 г. жил в Петербурге, где преподавал в Смольном институте и театральном училище.

25 Саккини Антонио Мария Гаспаре (1730—1786), итальянский композитор. Учился в Неаполитанской консерватории. С 1760 г. начал писать оперы. Был представителем неаполитанской оперной школы и сторонником Глюка. Работал в Германии, Англии, Франции, где в 1782 г. в Париже написал одну из лучших своих опер, принесших ему мировую славу, — «Эдип в Колоне».

26 Науман Иоганн Готлиб (1741—1801), немецкий композитор, особенно прославившийся операми «Милосердие Тита» (1769 г.), «Сулейман» (1773 г.), «Орфей и Эвридика» (1785 г.), наиболее популярная его опера — «Кора и Алонсо» (1782 г.).

27 Гайдн Франц Иозеф (1732—1809), известнейший немецкий композитор, один из основоположников венской классической школы наряду с К. В. Глюком и В. А. Моцартом. Им созданы 104 симфонии, 83 струнных квартета, 52 сонаты, а также большое количество концертов и камерных ансамблей различных составов.

28 Плейель Игнац Йосиф (1757—1831), австрийский музыкант, композитор, издатель (основатель французской фабрики «Плейель»). Учился у Вальхаля и Гайдна. Совершенствовался в Италии, общался с Д. Чимарозой, Дж. Паезиелло, Г. Пуньяне и др. С 1783 г. служил капельмейстером собора в Страсбурге. В 1791—1792 гг. дирижировал симфоническим оркестром музыкального общества «Профессиональные концерты» в Лондоне. С 1795 г. жил в Париже. Многие его произведения пользовались необыкновенной популярностью, особенно струнные квартеты, по стилю близкие Гайдну.

29 Скорее всего речь идет о Г. И. Бибикове, который был владельцем крепостного театра в Москве. В книге Н. Бочарова «Москва и москвичи» (вып. 1. М., 1881) на с. 72 среди перечня домашних театров Москвы 1797 г. указывается: «В доме генерал-майора и кавалера Гаврилы Ильича Бибикова был (театр, — *Л. С.*) назад тому шестой год, в котором находилось музыкантов и певчих 25 человек из крепостных г. Бибикова. В том числе актрисы две девки и актеров 6 мальчиков. Ныне же действий в оном никаких не имеется и музыканты, певчие, актеры и актрисы остались при своем господине в услужении». Об оркестре Бибикова писал в своем дневнике за 1789 г. Павел Болотов: «27 генв. ‹...› все, что имеет музыка искусного, совершенного и восхитительного, то все можно было найтить и в сем случае можно приписать Бибикову, потому что он весьма настоит в усовершенствовании своей огромной музыки. Сначала играли различные симфонии и концерты с солами различных инструментов девки, а особливо мальчик, поющий со всем оркестром, при аккомпанировании некоторых итальянцев, составили собою редко слышимый концерт. После этого играли различные штуки, как то Гейденовы концерты и пр. Наконец, славный музыкант Феер сказывал свое искусство в Плейеловых квартетах; все сие слушаемо было присутствующими с великими аплодированиями и весьма достойно ‹...› Когда выведен был оркестр, то играли концерты на клавикордах с Фееровым аккомпанированием, а потом следовали к тихо приготовленному ужину» (из книги «Музыка и музыкальный быт старой России» (Л., 1927, с. 201—202)).

30 Гроспапинькой в семье называли старшего из пяти братьев Ивана Григорьевича Орлова.

31 Крымский хан Шан-Гирей жил в России в плену сначала в Воронеже, потом в Калуге.

32 Кличка Франц Николаевич был губернатором в Курске. В «Московских ведомостях» за 1786 г. в № 92 от 18 ноября сообщается: «Из Орла: сего октября 28 дня здешний город поражен был печалию по причине скоропостижной кончины правящего должность генерал-поручика и кавалера Франца Николаевича Клички, который прибыл сюда из Курска на короткое время для обозрения здешней губернии».

33 Де Ту Жак Август (1553—1617), известный французский историк и государственный дея-

тель. Изучив древние языки, он занялся юриспруденцией. После того как он стал свидетелем страшной Варфоломеевской ночи, начал проповедовать веротерпимость. Де Ту писал «Историю своего времени», которую рассматривал как главную задачу своей жизни. С 1604 по 1620 г. издал 138 книг «Истории», которая потом была переведена на многие западноевропейские языки.

[34] Демидов Прокофий Акинфович (1710—1786) был известен своими чудачествами. В 1778 г. он устроил в Петербурге праздник с огромным стечением народа; следствием этого праздника было 500 смертей из-за чрезмерного количества выпитого вина. Предки Демидова были кузнецами при Тульских оружейных заводах, но, возвысившись при Петре I, получили в 1726 г. потомственное дворянство. Однако Прокофий Демидов выдал почти всех своих дочерей за фабрикантов-купцов, кроме младшей дочери, которая объявила, что пойдет только за дворянина. Тогда Демидов велел прибить к воротам доску с надписью, что у него есть дочь-дворянка и кто из дворян пожелает на ней жениться, чтоб приходил свататься. Случайно проходивший в это время мимо чиновник Станиславский первый прочел это объявление, явился к Демидову, сделал предложение и в тот же день был обвенчан с дочерью владельца миллионов. Биография Прокофия Акинфовича богата подобными эпизодами.

[35] Софья Владимировна Орлова (1774—1844), младшая сестра Александра, вышедшая в 1790 г. замуж за Н. П. Панина.

[36] Екатерина Владимировна Орлова (1770—1849), первая дочь В. Г. Орлова, вышедшая в 1799 г. замуж за Д. А. Новосильцева.

[37] Елизавета Федоровна — жена Ивана Григорьевича Орлова.

[38] Об этом мальчике удалось найти очень интересное сообщение в «Московских ведомостях» за 1787 г. (24 февраля, № 16): «Г. Гартман, член Королевской Французской Академии Музыки в Париже, будет иметь честь 5 числа марта дать в Маскарадной зале вокальный и инструментальный концерт, в котором он будет играть на флейтраверсиере разные нового сочинения концерты и соло; причем будут играть и другие лучшие виртуозы. Мальчик г. Гурьева, заслуживший одобрение от Публики, будет петь разные арии. Начало будет в 6 часов по полудни, цена за вход с персоны 1 руб. Билеты ж можно получить у г. Шоха и у самого г. Гартмана в д. г. Кожина у г. Клере и при самом входе». Имя же этого юного дарования осталось нам неизвестно.

[39] Розетти Антонио (1746—1792), чешский композитор и дирижер. Настоящие имя и фамилия — Антонин Реслер. Сочинял оперы, симфонии, инструментальные концерты, струнные квартеты и другие камерные произведения, пользовавшиеся большой популярностью.

[40] Сарти Джузеппе (1729—1802), итальянский композитор, ученик Мартини. Служил органистом в г. Фаэнце, затем там же в оперном театре. В 1753 г. написал первую оперу «Помпей в Армении». Затем переехал в Копенгаген, где работал в итальянской оперной труппе бр. Мингони, а позже возглавлял придворную капеллу здесь же. Вернувшись в Италию в 1775 г., становится руководителем консерватории в Венеции. В 1784 г. был приглашен в Россию на должность придворного капельмейстера. С 1786 г. находился при Г. А. Потемкине, а в 1790-е годы опять состоял на придворной службе. Сарти пользовался большим авторитетом как педагог. Среди его учеников: А. Л. Ведель, С. И. Давыдов, Л. С. Гурилев, С. А. Дегтярев, Д. Н. Кашин.

[41] Рауццини Венанцио (1747—1810), известный итальянский композитор и тенорист. В 1765 г. выступил в Риме в женских ролях, имея большой успех из-за красивого голоса и выдающейся красоты. В 1767 г. пел в Мюнхене, в 1778 г. — в Лондоне и до 1787 г. преподавал там же. Написал восемь опер, пользовавшихся популярностью. Кроме того, сочинял струнные квартеты и фортепианные произведения.

[42] Пиччини Николо Винченцо (1728—1800), итальянский композитор. Музыкальное образование получил в Неаполе. Создал большое количество произведений в жанре опера-серия, опера-буфф, писал музыку к французским лирическим трагедиям. Оперой «Памела, или Награжденная добродетель», написанной в 1760 г. по роману Ричардсона, наметил новое, лирико-сентиментальное направление в опере-буфф. В 1776 г. поселился в Париже, где в 1784—1789 гг. был профессором Королевской школы пения и декламации.

[43] Бортнянский Дмитрий Степанович (1751—1825), замечательный русский композитор. Родился в украинском городе Глухове и был в 1758 г. привезен в Петербург в придворную певческую капеллу. С 1769 по 1779 г. обучался в Италии, где были написаны и поставлены его первые три оперы. По возвращении служил капельмейстером при «малом» дворе наследника престола Павла в Гатчине и Павловске, на театрах которых ставились его оперы. С 1796 г. управлял придворной певческой капеллой. Явился классиком русской церковной хоровой музыки, писал инструментальные музыкальные произведения, оперы и романсы.

[44] Тарки Анжело (1760—1814), итальянский композитор, ученик Тарантино и Саля. До 1797 г. писал оперы для многих театров Италии, затем уехал в Париж, где создал по заказу большое количество комических опер для французских театров, из которых самой известной была опера «Постоялый двор». Умер забытым.

[45] Куртенер Франц — книгопродавец, содержавший позже одну из известных книжных лавок на Никольской улице.

[46] Торелли — учитель итальянского языка, который, кстати, обучал актеров домашнего театра Шереметева.

[47] Денклер — музыкант, служивший у Петра Сергеевича Свиньина. О нем мы узнаем из «Дневной записки путешествия в Нижний Новгород» (ГБЛ, ф. 219, 74.21, л. 60 об.): «После обеда заставлял Петр С. играть своих музыкантов, для которых он держит у себя Денклера и платит ему по пятисот рублей в год».

[48] Джорновики Джованни (1745—1804), скрипач и композитор. Итальянец польского происхождения, родился в Палермо, умер в Пе-

тербурге. Ученик Люлли. С 1770 г., после выступления в Париже в духовном концерте, становится очень известен, но из-за долга чести вынужден был в 1779 г. покинуть Париж и переселиться в Берлин. В 1783 г. совершил поездку через Вену, Варшаву, Петербург в Стокгольм и везде имел шумный успех. С 1796 по 1802 г. жил в Берлине, Гамбурге и снова в Петербурге. Его произведения написаны легко, виртуозно, среди них особенным успехом пользовались концерты для скрипки в сопровождении струнных и духовых инструментов, струнные квартеты, скрипичные дуэты и сонаты для скрипки и баса.

[49] Кожелух Леопольд Антон (1752—1818), чешский композитор. Был необычайно плодовит — писал оперы, музыку к театральным постановкам и балетам, симфонии, струнные трио и квартеты, произведения для духовых инструментов, для фортепиано и пр. Особенной известностью пользовалась опера «Покинутая Дидона». С 1778 г. жил в Вене, где занимался преподаванием.

[50] Фациус Иоганн Генрих — виолончелист и скрипач. В 1780 г. он был приглашен Н. П. Шереметевым руководить его оркестром и быть в нем ведущим виолончелистом и второй скрипкой. Кроме этого, давал публичные концерты.

[51] Керцелли — один из целой семьи музыкантов чешского происхождения, вероятнее всего Михаил Францевич (1740—1804). В 1783 г. он совместно с чешским музыкантом А. Дилем открыл в Москве школу, в которой обучались в основном крепостные музыканты. Он сочинительствовал и концертировал.

[52] Бианки Франческо (1752—1810), итальянский композитор, дирижер и капельмейстер. Работал в Италии, Париже, Лондоне.

[53] Паезиелло Джованни Грегорио Котальдо (1740—1816), итальянский композитор. Начальное музыкальное образование получил в школе иезуитов в Торанто, затем учился в консерватории в Неаполе. Его первая опера «Болтун» имела огромный успех в Болонье (1764 г.), что и определило дальнейшее направление его работы. С 1766 г. жил и работал в Неаполе и других городах, в 1776—1784 гг. находился в Петербурге, где был придворным композитором, третьим после Б. Галуппи и Г. Траэтты. Писал музыку для придворных и городских театров, для придворных праздников, а также сочинял духовные концерты и инструментальную музыку и преподавал сановным персонам.

[54] Анфосси Паскуале (1727—1797), итальянский композитор, ученик Пиччини. Прославился оперой «Верная жена» (1757 г.); в течение последующих лет создал 73 оперы. В 1780 г. приехал в Париж, где не нашел ожидаемого признания, затем отправился в Лондон, где выступал в качестве дирижера итальянской оперной труппы. После 1783 г. посетил Прагу, Дрезден и Берлин — города, в которых ставились его оперы. С 1791 г. становится главным капельмейстером духовной капеллы и пишет только духовную музыку — оратории, кантаты, мессы.

[55] Камбини Джованни Джузеппе (1746—1825), итальянский оперный и балетный композитор, ученик Мартини. В 1770 г. поселился в Париже, писал легко и много. Он создал 19 опер, 60 симфоний, 144 квартета, несколько ораторий и другие произведения.

[56] Violino Primo — первая скрипка, Violino secundo — вторая скрипка.

[57] Триклир Жан Бальтазар (1745—1813), французский композитор и виолончелист. Выступал в разных городах Западной Европы, с 1783 г. работал в Дрезденской придворной капелле. Сочинял концерты и сонаты. Ему принадлежат также теоретические труды по музыке.

[58] Столыпины Ольга Дмитриевна — дочь Дмитрия Емельяновича Столыпина, владельца домашнего театра, о котором речь пойдет ниже, родилась в 1769 г. Елизавета Алексеевна — дочь Алексея Емельяновича Столыпина, родилась в 1773 г. — бабушка М. Ю. Лермонтова.

[59] Борги Луиджи — известный итальянский скрипач и композитор, ученик Поньяни. В 1744 г. обосновался в Лондоне, где приобрел известность как сочинитель сонат для скрипки, дуэтов, концертов и симфоний. В 1788 г. переезжает в Берлин.

[60] Стабингер Матиас (1750—1815), немецкий композитор и флейтист. Сочинял оперы, квартеты и трио для флейты и струнных, музыку к драматическим спектаклям, водевилям и интермедиям. Создавал музыку к комическим операм, шедшим на московской сцене, на тексты князя Д. П. Горчакова: «Калиф на час», «Щастливая тоня», «Баба-яга» и др., кроме всего прочего обучал пению. Именно в годы, когда А. В. Орлов писал свой дневник, Стабингер жил и работал в Москве, оповещая о себе в «Московских ведомостях»: «Г. Стабингер чрез сие объявляет Почтенной публике, что вся музыка, как вокальная, так и инструментальная, о которой он известил в прошедшем ноябре месяце, готова и сверх той желающие могут иметь другую музыку его сочинения, то есть арии, дуэты, финалы, Итальянские оперы с партитурами, оратории, хоры. И еще имеет честь объявить, что он выдает две большие симфонии со многими принадлежащими инструментами, сочиненные в новом вкусе, и каждая имеет свое название: первая именуется Pot pourrit Попури, вторая Mafcerado Маскерад. Желающие иметь обе сии симфонии могут получить за 6 руб. совсем списанные. Он живет в доме г. Торелли, в приходе Николы Дербенского, в 9 части, под № 395» (1787, 30 января, № 9). «Г. Стабингер чрез сие извещает желающих отдавать ему мальчиков для обучения вокальной музыке, что он их берется содержать в своем доме и кормить. Он будет их учить музыкальной теории, познанию всех ключей и петь по-русски и по-итальянски, а для сего он будет иметь учителя итальянского языка. Он живет в доме г. Торелли, учителя итальянского языка, между Сретенскими и Мясницкими воротами» (1787, 24 марта, № 24).

[61] В «Московских ведомостях» 1786 г. № 99 от 12 декабря было опубликовано следующее объявление: «Г. Фелиций Сартори имеет честь чрез сие уведомить Почтенную публику, что он в следующий понедельник, сего декабря 14 имеет дать последний свой инструментальный и вокальный концерт в маскерадном зале, в котором играть и петь бу-

дут разные музыканты и певицы, а именно г. Сартори играть будет на альте о 5 струнах, Мих. Демаре на фортепиано, г. Фациус на виолончели, г. Тимлер на гобое, г. Опиц на валторне; петь же будут г-жа Соколовская, девица Сартори и хор певчих».

62 Глюк Кристоф Виллибальд (1714—1787), известнейший немецкий композитор. Учился в Праге, жил и работал сначала в Вене, затем в Милане, где дебютировал оперой «Артаксеркс» в 1741 г. Здесь же были написаны и с успехом поставлены последующие его оперы. После переезда в Лондон близко сходится с Генделем. Пытается создавать качественно новые оперы, в которых содержание было бы тесно связано с музыкой. Принцип драматизации оперы был им воплощен наиболее полно в «Альцесте». В 1752 г. окончательно поселился в Вене, где стал дирижером королевской оперы. Глюк создал свыше 100 опер, симфонии, сонаты, трио и другие произведения.

63 «Уксусник» — драма Л.-С. Мерсье. С 1785 г. часто шла на сцене Московского Петровского театра Меддокса.

64 Гарентон. О нем в «Московских ведомостях» за 1787 г. в № 12 есть следующее объявление: «Г. Гарентон, член Королевской Шведской Академии Музыки в Стокгольме, объявляет чрез сие Почтенной Публике, что он сего февраля 15, то есть в понедельник, в Маскерадной зале даст концерт, в котором он окажет свое искусство на гобое, причем будут играть и петь и другие виртуозы. Цена за вход 2 рубля с персоны и билет можно получить от него самого. Он живет в Старой Басманной, в доме Александра Григорьевича Гурьева».

65 Премьера «Фигаровой женитьбы» состоялась 15 января 1787 г. «Московские ведомости» в № 4 сообщали: «От Петровского театра. В Пятницу, января 15, представлена будет большая новая комедия в 5 действиях, которая на здешнем театре никогда еще не была играна, переведенная с французского языка и называемая „Фигарова свадьба“ с балетом».

66 Львов Сергей Львович — известный остроумец и чудак. Был военным, пользовался покровительством Г. А. Потемкина. Близкий друг романиста и драматурга Н. Ф. Эмина.

67 Григорий Владимирович Орлов — младший брат Александра.

68 Битюг — село в Воронежской губернии, где находился один из конских заводов А. Г. Орлова.

69 Столыпин Дмитрий Емельянович (род. в 1736 г.). В упоминаемом уже перечне московских домашних театров 1797 г. говорится и о театре Столыпина: «При доме майора Дмитрия Емельяновича Столыпина был театр, при коем состояло актеров 9, актрис 9, музыкантов 20 и певчих 16 человек» (*Н. Бочаров.* Москва и москвичи, вып. 1, с. 74). Дневник Александра дает нам дополнительный материал для истории и этого домашнего театра, уточняя, что он существовал уже в 1786—1787 гг.

# ПРОГРАММЫ «БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ» *

*А. Е. Парнис, Р. Д. Тименчик*

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что о литературно-художественном кабаре «Бродячая собака» легенд в обиходе существует больше, чем фактов. Конечно, и легенды сами по себе бывают информативны, поскольку передают в сжатой, «фольклоризированной» форме характерные тенденции, чаяния, устойчивые аберрации литературного сознания, исторически неизбежные и тем любопытные для историка. Заметим, впрочем, что легенды обладают своей собственной традицией. Так, например, приписанное «Бродячей собаке» появление в ней инкогнито великих князей (это утверждение повторено в одной из самых осведомленных недавних публикаций об этом кабаре) — всего лишь вариация на тему стародавних побасенок кавалера ордена Пурле-мерит Харикова, одного из главных героев «Русских лгунов» А. Ф. Писемского. Как бы то ни было, при известном научном интересе легенд, слухов и кривотолков для истории культуры важнее все-таки сначала выявить все аутентично-документированные факты, связанные с легендарной «Бродячей собакой». Начать же следует со строгой хронографии событий, с «трудов и дней» или, если угодно, с «трудов и ночей» этого странного, излюбленного мемуаристами и романистами учреждения. Хронология в большинстве случаев позволяет установить водораздел между фактами и легендами. Скажем, версия о посещении «Бродячей собаки» Есениным[1] сама собой отпадает, если вспомнить, что последний впервые появился в Петрограде через несколько дней после закрытия подвала. Число подобных примеров легко умножить, но, думается, нет нужды специально объяснять, что при несомненно выросшем за последнее десятилетие интересе к этому явлению русской культуры начала века[2] назрела необходимость в изучении его истории.

Эта история заслуживает подробного исследования прежде всего потому, что «Бродячая собака» была порождением своей эпохи, ее «малым образом», быть может, кривым, но зеркалом все же, и еще потому, что с «Бродячей собакой» связаны некоторые, иногда существенные эпизоды творческих биографий А. Н. Толстого и Маяковского, Горького и Хлебникова, Ахматовой и Карсавиной, Н. Сапунова и С. Судейкина, Мейерхольда и Таирова, страницы жизни Сергея Прокофьева, Е. Вахтангова, Ю. Шапорина, Ларисы Рейснер, Н. В. Петрова, В. Н. Давыдова, П. В. Самойлова, К. С. Петрова-Водкина, И. Фомина, Е. Тиме, И. Добровейна и многих других выдающихся деятелей русской и советской культуры.

«Бродячая собака» была «артистическим кафе», дальним предком ее было кафе «Chat noir» («Черный кот»), основанное художником Рудольфом Салисом в Париже в 1881 г., декорировавшееся Теофилем Стейнленом, посещавшееся Полем Верленом и Жаном Ришпеном, слышавшее музицирование Клода Дебюсси.[3] Впрочем, завсегдатаи «Собаки» находили различие между петербургским подвалом и его французскими аналогами (например, «Lapin agile» — «Юрким кроликом»).[4]

Не следует забывать и об отечественных петербургских генеалогических истоках «Собаки». Журналист В. М. Арнольд писал в 1914 г. о времяпрепровождении в «Собаке»: «Да, эти „ночи безумные“ нужны духовно; они уходят корнями в „могучую кучку“, в студенческие вечеринки, в „Козьму Пруткова“‹. . .›»[5] Можно напомнить об описанных Н. С. Лесковым сходках литераторов в трактире Шухардина («литературный кабачок Пер Шухарда»),[6] о встречах актеров, литераторов и художников в ресторане Лейнера в 1890-е годы.[7] Показательно, что в конце первого сезона «Собаки» в печати появились воспоминания о пародийном домашнем театре 1890-х годов «Труппа короля Аннамского», представления которого сопоставлялись с «Бродячей собакой». «Труппа короля Ан-

* Иллюстративный материал подобран и подготовлен к печати В. Я. Мордерер.

намского» устраивала свои представления чаще всего в квартире П. П. Гнедича. Режиссером был актер С. И. Яковлев, участвовали как актеры П. И. Вейнберг, И. Е. Репин, И. А. Гриневская, К. А. Варламов, В. П. Далматов и др. В программе бывали такие номера, как «Глотатель шпаг и змей» (глотались пирожки с мясом), «Заклинатель змей» (к люстре на ниточке подвешивалось боа) и т. п.[8] Традиции литературных сходок подготовляли, таким образом, почву для создания театрального кабаре.

Культуру кабаре не следует смешивать с коммерческой продукцией «театров миниатюр», в изобилии возникших в 1910-е годы в Москве и Петербурге.[9] Кабаре, по определению А. Р. Кугеля, — это «театр улыбки». «Полутон смеха — вот в чем различие между культурным и „некультурным" веселым театром», — разъяснял этот один из самых тонких русских театральных критиков. «‹. . .› Юмористическое построение важнее и значительнее комического эффекта ‹. . .›» [10]

«Бродячей собаке» предшествовали несколько опытов «русского кабаре». Во-первых, «Летучая мышь», открытая в феврале 1908 г. актерами МХТ. Уже в ней возникла коллизия, впоследствии повторившаяся в истории «Бродячей собаки», — противоречие между нестандартными замыслами театральных энтузиастов и вкусом богатой публики, в конечном счете оплачивавшей существование этих кабаре. В письме к М. В. Добужинскому от 22 февраля 1911 г. один из сотрудников «Летучей мыши», Ю. Л. Ракитин, сообщал: «Я, например, просил через К. А. Сомова — Кузмина написать какую-нибудь сценку из 18 века ‹. . .› Кузмин любезно согласился, — но у нас такая тенденция превратить все в комический калейдоскоп, что поневоле боишься, что это выйдет скучно для той публики, которая говорит: „Я заплатил 25 рублей, так ты мне подай, как Качалов и Станиславский канкан танцуют"».[11]

Другим предшественником «Собаки» был театр «Дом интермедий», работавший в Петербурге в 1910 г. при ближайшем участии Мейерхольда и Бориса Пронина. Наиболее известные спектакли этого театра — «Блэк энд уайт» К. Э. Гибшмана и П. П. Потемкина и пантомима «Шарф Коломбины» по А. Шницлеру.[12] Для истории «Бродячей собаки» существенно то, что уже в «Доме интермедий» искались особые формы вовлечения публики в сценическое действие. Актриса О. Н. Высотская вспоминала: «В новогоднюю ночь „Дом интермедий" устроил бал-маскарад, а до бала среди собравшейся публики была разыграна интермедия. Артисты бегали по фойе и по залу, будто бы искали кого-то, кто задерживал спектакль. Всех пришедших спрашивали: „Вы не видели Ваню?" Потом художник ‹А. Е.› Яковлев стал ловить артистов и сходу тут же на публике гримировать их. Все пошли (уже в гриме!) на сцену через зрительный зал и разыграли маленькую комедию. Затейник, конечно, был Мейерхольд».[13] Ранее сходный прием — «выход в публику» участников представления — был употреблен Мейерхольдом в постановке пьесы Кальдерона «Поклонение кресту» на квартире Вяч. Иванова в апреле 1910 г.[14] В «Доме интермедий» зрители сидели за столиками, и в спектакле «Обращенный принц» по пьесе Е. А. Зноско-Боровского невольно для себя «играли» посетителей испанской таверны, куда по сюжету переместилось действие.[15]

Но все-таки и «Летучая мышь» (по крайней мере уже в начале 1910-х годов), и «Дом интермедий», и «Лукоморье», и харьковское кабаре «Голубой глаз» [16] ориентировались в основном «на публику», в то время как многие поэты, актеры и художники мечтали о создании кабаре «для себя».

Замысел «кабаре исключительно для артистов, художников и литераторов» возник одновременно с созданием Общества Интимного театра осенью 1909 г.[17] Основателями Общества были А. А. Мгебров, Н. Н. Евреинов, Ф. Ф. Коммиссаржевский, А. Н. Толстой и Б. К. Пронин.[18] Однако этот замысел должен был ждать своего воплощения еще два сезона. В ноябре 1911 г. поэт-эгофутурист И. В. Игнатьев (Казанский) сообщал в печати: «Ходят, но пока туманные слухи об устройстве таверны „Очаг бродячей собаки". Инициаторами ее называют К. Э. Гибшмана и Аркадия Аверченко».[19] Помещение было найдено в доме на углу Итальянской улицы и Михайловской площади (ныне улицы Ракова и площади Искусств), в доме, некогда принадлежавшем знакомцу Пушкина И. А. Яковлеву,[20] а впоследствии — известному коллекционеру П. Я. Дашкову. «Заводилой» в этом затянувшемся на два года предприятии был несомненно Борис Пронин. Сам Пронин

***Фрагмент интерьера «Бродячей собаки». 1913 г.***

вспоминал в 1939 г.: «„Собаку“ придумал всецело я. В 1901—1904 годах я был в школе Художественного театра, учился по классу режиссуры. И во время гастролей Художественного театра каждый сезон весной театральная молодежь, да и старики были бездомными. И вот у меня возникла мысль, что надо создать романтический кабачок, куда бы мы все, „бродячие собаки“, могли приткнуться, дешево покормиться и быть у себя — бродячие, бесприютные собаки. Я боялся назвать „Собаку“ — „Собакой“, думал, что название должно быть острым, но оно придет само, а мысль была именно о бездомных собаках. Потом идея развилась, я говорил о ней И. А. Сацу, С. Ю. Судейкину, Н. Н. Сапунову, В. Э. Мейерхольду ‹. . .› Весь конец 1911 года я бегал по Петербургу, искал и в конце концов набрел на идеальное помещение: угловой дом рядом с Михайловским театром, вход во втором дворе. С улицы вход был забит, и мы его так и оставили. Для нас это была идеальная штука, подвал и вход во дворе, тут не нужен был бельэтаж, куда на шум может ворваться полиция».[21]

Борис Константинович Пронин (1875—1946) родился и провел детство в Чернигове, в 1897 г. кончил киевскую коллегию П. Галагана, в том же году поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета, почти сразу перешел на естественное отделение физико-математического факультета, потом — на юридический факультет, однако учиться в университете не стал.[22] Уже тогда его больше всего привлекали «новые ощущения», урбанистические чаяния «начала века», тот культ «городской тайны», которому отдал дань Блок и его ближайшее окружение. Характерную примету облика Пронина в этот период сообщает в своих воспоминаниях М. М. Могилянский: «Приглашал всех отправиться на Николаевский мост — прислониться спиной к его ограде, дрожание моста дает ощущения необыкновенные!» [23] Некоторое время Пронин учился в Московском университете, но в связи со студенческими волнениями весной 1900 г. был выслан из Москвы.[24] В последующие годы, поступив в режиссерский класс МХТ,[25] он оказывал некоторую помощь революционному движению. В письме, написанном за год до смерти, Пронин вспоминал, что в 1901—1905 гг. он «хранил у себя целые пуды нелегальной литературы, „Искру“ и скрывал Баумана, переданного ‹ему› Качаловым».[26] Весной 1902 г. Пронин познакомился с М. Горьким, которого навестил в Олеизе, последующие годы встречался с Горьким на квартире З. Пешкова в Москве.[27] В 1905 г. он принимал активное участие в создавшемся при МХТ Театре-студии, заведовал его хозяйственной частью, фактически был секретарем К. С. Станиславского по делам студии.[28] После неудачи, постигшей Театр-студию, [29] участвовал в гастрольных поездках Товарищества новой драмы под руководством В. Э. Мейерхольда. В феврале 1906 г. Мейерхольд рекомендовал Пронина в качестве помощника режиссера в театр В. Ф. Коммиссаржевской. «Был в Студии, в Художественном, в режиссерском классе, там сценировал. Образован, энергичен, с инициативой», — писал о нем Мейерхольд.[30] Энтузиастический театроманский склад темперамента Пронина засвидетельствован в одном из писем Мейерхольда к В. П. Веригиной 1906 г.: «Одна из лучших грез та, которая промелькнула на рассвете у нас с Прониным в Херсоне (ездили туда за рублем). Надо создать Общину Безумцев. Только эта Община создаст то, о чем мы грезим. Я готов плакать, что зимой с нами не будет Пронина. Если бы Вы знали, как я страдаю, что его не будет с нами зимой!» [31]

В Петербурге Пронин знакомится с Луначарским, которого навещает вместе с Н. Сапуновым. Пронин вспоминал: «Единственный „буржуазный“ дом, где Сапунов чувствовал себя хорошо, — это бедная квартирка Анатолия Васильевича Луначарского. Был такой момент, когда Луначарский в качестве журналиста страшно бедно жил в одной из линий Васильевского острова; у него бывали понедельники: скромное вино, чай, разговоры об искусстве <...> там царила атмосфера Луначарского. Анатолий Васильевич умел создать атмосферу и в бедной квартире. У него бывали какие-то „политические“ люди. Сапунов органически не выносил политики, но к большевикам-подпольщикам, встреченным у Луначарского, Сапунов присматривался, находил их яркими: в них тоже было что-то от искусства. Сам Луначарский в „Собаке“ не появлялся, но если бы прожил в Петербурге дольше — конечно бы появился. Залог — атмосфера его квартиры <...> Когда он появился в наследнике „Собаки“, „Привале комедиантов“, он пришел в восторг и читал там реферат о Конраде-Фердинанде Майере».[32]


*Б. К. Пронин 1904 г. Собрание М. Б. Прониной.*

В 1907 г. Пронин ушел из Театра В. Ф. Коммиссаржевской,[33] в сезон 1907—1908 гг. он подвизается в студии П. М. Ярцева («Интимный» театр в Москве),[34] где принимает участие в постановке пьесы Б. К. Зайцева «Любовь». Беглый портрет Пронина, относящийся к этому времени (впрочем, очень похожий на те характеристики, которые давались Пронину его сотрудниками позднейших лет), находим в воспоминаниях Б. К. Зайцева: «Борис Пронин, помощник режиссера Художественного театра, с открытой шеей и белым отложным воротничком, как у Блока, вихрем носился, вздувал энтузиазм <...>

— Милый, мама, голуба, — кричал Пронин. — Все будет! Все чудесно устроится... Ах, да, все будет замечательно!» [35]

В том же доме Перцова, где находилась студия П. М. Ярцева, Пронин жил в своей «мастерской», в которой ставились полуимпровизированные «камерные спектакли», например «Рождественский гимн в прозе» Диккенса.[36] В сезон 1908—1909 гг. Пронин снова живет в Петербурге, помогает Мейерхольду в устройстве кабаре «Лукоморье». Так, 18 ноября 1908 г. он пишет записку к А. Н. Бенуа, в которой просит прислать «ряд названий (кличка, марка) нашего театрика» Мейерхольду.[37]

Но в это же время он сближается и с Н. Н. Евреиновым. Весной 1909 г. планируется создание камерного театра при журнале «Аполлон». При обсуждении кандидатуры Пронина как возможного сотрудника Мейерхольд, ревниво относившийся к контактам Пронина и Евреинова, в письме к редактору «Аполлона» С. К. Маковскому дает нелестную и пристрастную характеристику бывшему соратнику.[38] Однако в 1910 г. Пронин становится активным сотрудником мейерхольдовского «Дома интермедий». Мейерхольдовские искания этого периода охарактеризованы в письме А. Н. Толстого к В. Я. Брюсову от 22 октября 1910 г.: «Теперь Мейерхольд ищет фантастики и ставит пантомиму; его увлекает нелепость преувеличенного действия и неожиданные выводы, трагические и смешные».[39] Эти интересы «Доктора Дапертутто» отразились и в театральных чаяниях устроителей «Собаки», прежде всего Пронина.

1911—1919 гг. Пронин отдает «Бродячей собаке» и «Привалу комедиантов». Облик его в этот период (под именем

*В. Э. Мейерхольд и Б. К. Пронин. Тифлис, 1906 г.*

«Иванушка», директор кабаре «Подземная клюква») описан в неоконченной повести А. Н. Толстого «Егор Абозов»: «Со всеми женами он был на „ты“, называл их коломбинами и фантастическими существами <. . .> Его голова была набита планами необыкновенных вечеров, немыслимых спектаклей, безумных кабаре. Обыкновенную жизнь друзей и знакомых он считал недосмотром, недоразумением от недостатка воображения и горячности. Если бы хватило силы, он бы весь свет превратил в бродячие театры, сумасшедшие праздники, всех женщин в коломбин, а мужчин в персонажей из комедиа дель арте».[40]

Театр-кабаре «Привал комедиантов», руководимый Прониным в 1916—1919 гг., заслуживает отдельного исследования. В нем бывали Маяковский,[41] Блок,[42] Горький,[43] Л. Д. Блок много раз читала здесь «Двенадцать»,[44] устраивались чтения Луначарского.[45] На одном из вечеров поэзии (20 февраля 1919 г.) участвовали Блок и Маяковский — это было их единственное совместное выступление.[46] Свидетельством отношения Луначарского к этому очередному детищу Пронина является записка к М. А. Сергееву от 26 сентября 1918 г.: «Театр „Привал комедиантов“ я считаю интересным художественным предприятием и очень был бы рад, если бы связанные с ним артистические планы получили бы осуществление при помощи ссуды Народного Банка. С тов‹арищеским› приветом Нар‹одный› Ком‹иссар› А. Луначарский».[47]

В послереволюционные годы Пронин участвует в ряде театральных начинаний, например в составлении проекта репертуарной программы для школьного театра.[48] Некоторые проекты его не осуществились,[49] но в канун нового, 1923 г. после двух лет подготовки он открывает в Москве кафе «Странствующий энтузиаст»,[50] а в 1925—1926 гг. время от времени устраивает собрания у себя на «Мансарде» (Б. Молчановка, д. 32).

Пронин периода «Мансарды» описан в воспоминаниях С. В. Образцова, который неоднократно выступал в этом артистическом клубе: «Он любил людей искусства и постоянно стремился объединить актеров разных театров, художников, писателей вокруг какой-нибудь веселой и всегда творческой затеи. Пронин был влюблен искренно и бескорыстно в своих друзей: в Москвина, Алексея Толстого, Качалова, в каких-то поэтов, скульпторов или гитаристов. Он постоянно кого-то „открывал“ и спешил показать свое открытие друзьям».[51]

В. Шкловский писал о нем в 1926 г.: «Пронин ходит, не старея, — только ладони в морщинах».[52] В конце 1920-х годов он живет в Йошкар-Оле и в Батуми, в 1930-е годы возвращается в Ленинград и поселяется в том же доме Дашкова, где находилась «Бродячая собака».[53] В это время он служит актером в Академическом театре им. А. С. Пушкина. Во время Великой Отечественной войны был эвакуирован с театром в Новосибирск, после войны вернулся в Ленинград. В декабре 1945 г. он отпраздновал свое семидесятилетие[54] и в скором времени скончался (в 1946 г.).

О. Ф. Берггольц, познакомившаяся с Прониным у Ахматовой в 1941 г., справедливо писала: «<. . .> почти в каждой статье о Маяковском или работе, где упоминается „Бродячая собака“ и Борис Пронин, о нем говорится почти в пренебрежительных тонах, в лучшем случае — этак барски-снисходительно, и это явная несправедливость. <. . .> Он произвел на меня впечатление человека живого, умного, а главное — безгранично влюбленного в искусство, так влюбленного, так преданного


*Вывеска (?) «Бродячей собаки» (по рис. М. В. Добужинского). Собрание семьи В. А. Подгорного.*

*Н. И. Кульбин. Созвездие Большого Пса. Марка Общества Интимного театра. 1912 г.*

ему, особенно поэзии, как дай бог любому нашему администратору любого Дома писателей или композиторов».[55]

Перед сегодняшней массовой читательской аудиторией Борис Пронин появляется чаще всего и раньше всего в эпизоде романа А. Н. Толстого «Сестры», в главе XXXII, где под названием «Красные бубенцы» изображена «Бродячая собака», — правда, появляется анонимно, как «хозяин подвала, бывший актер, длинноволосый, кроткий и спившийся». Характеристика эта явно неточна в последних словах, как и сознательно шаржирован в этом же эпизоде Н. И. Кульбин («родоначальник футуризма — ветеринарный врач с перекошенным чахоточным лицом»), да и вообще сдвинута хронология событий — эпизод относится к декабрю 1916 г. — и в «Бродячей собаке» изображен не бывавший там никогда Распутин. Но, пожалуй, именно с А. Н. Толстого и следует начинать обзор тех видных представителей русской и советской литературы, которые были связаны с «Собакой». Алексей Толстой был одним из создателей подвала, хотя сравнительно скоро он демонстративно вышел из этого предприятия, считая (как теперь можно видеть — преждевременно), что «Собака» отказалась от поставленных перед нею художественных задач.[56]

В историю литературы «Бродячая собака» вошла также благодаря нескольким эпизодам, связанным с выступлениями в ней Маяковского. Здесь состоялось его первое публичное чтение стихов — за месяц до дебюта в печати в сборнике «Пощечина общественному вкусу» (удалось уточнить дату этого вечера — 17 ноября 1912 г.).[57] Сам Маяковский в 1926 г. вспоминал об атмосфере «Собаки»: «Богема — это было общество изысканно-остроумных и талантливых людей, и ходили туда отнюдь не пьянствовать».[58] По словам А. А. Радакова, в «Собаке» «Маяковский часто бывал, сидел подолгу, там же писал — у камина».[59] По-видимому, отношение Маяковского к пронинскому подвалу было двойственным, отражающим противоречивую природу Общества Интимного театра: он искал встреч с талантливыми, увлеченными новизной художественных исканий мастерами (многие из которых платили ему сочувствием и вниманием[60]) и с нескрываемой агрессивной неприязнью встречал так называемых «фармацевтов»[61] и некоторых склонных к снобизму петербургских литераторов (о снобизме «Бродячей собаки» писал впоследствии и такой ее завсегдатай, как О. Мандельштам[62]) — напомним позднейший отзыв Маяковского о Георгии Иванове, связанном в его памяти с «Бродячей собакой».[63] Эта напряженная двойственность самоощущения поэта в богемном подвале подмечена в воспоминаниях В. Козлинского: «В. Маяковский противопоставлял себя публике, бывавшей в „Бродячей собаке". Он держал себя как человек, попавший в аристократический салон высокого вкуса (в эстетическом смысле), где он хотел быть грубым, утверждать свое мировоззрение, которое он считал единственно правильным, как каждый человек его масштаба, не хотел ни с кем мириться и считаться. Его отношение к „Собаке" было определенное, но он бывал там много раз».[64]

Начиная с первого появления Маяковского в «Собаке» бескомпромиссность его антибуржуазных установок усиливалась


*В. А. Подгорный. Фотография с дарственной надписью: «Борису Пронину всегда удивленный и всегда восхищенный им Чиж. Рождество 1910 года». Собрание М. Б. Прониной.*

и разрешилась несколькими выступлениями в последние дни существования кабаре (11, 20 и 25 февраля 1915 г.), выступлениями, принявшими форму «скандала».

О знаменитом вечере 11 февраля, когда Маяковский прочитал стихотворение «Вам!» (впоследствии он писал, что «„Бродячую“ ‹закрыли› тоже чуть не за „Вам, проживающим“»[65]), в 1939 г. вспоминал Пронин:

«На этом вечере было обилие народа: Кугель и Зина Холмская, основательница „Кривого зеркала“, актриса из Петербургского Малого, которые сражались против Художественного театра: он писал громовые статьи против „сверчков“, натурализма, топил и смешивал с грязью.[66] Была Тэффи, остроумная до предела, — она была другом „Собаки“.[67] Друзья „Собаки“ — с большой буквы — были люди, которые сделали для „Собаки“ существенные вещи. Тэффи была другом, потому что она — Тэффи, но другом был и один инженер, который ставил флюгер и ночью во фраке и белой сорочке лазил на чердак и на крышу; благодаря его стараниям камин в „Собаке“ стал гореть. Итак, была Тэффи, Гумилев,[68] Ахматова, Кузмин, молодежь: Г. Иванов, Р. Ивнев, была З. А. Венгерова, Л. Б. Яворская,[69] артистический мир Петербургского Малого театра ‹...› Вдруг Маяковский обращается ко мне: „Боричка, разреши мне!“. А он чувствовал, что его не любят и на эстраду не пускают, что я и Кульбин — это единственные, кто за него, и это была его трагедия.

— Разреши мне выйти на эстраду, и я сделаю „эпатэ“, немножко буржуев расшевелю.

Тогда я, озлобленный тем, что вечер получился кислый, говорю Вере Александровне:[70] „Это будет замечательно“, и она говорит: „Шпарьте!“

Маяковский вышел и прочитал „Вам!“. Это имело действие грома, получились даже обмороки. Была такая Танька Шенфельд,[71] она что-то делала в „Сатириконе“, ее это так ошарашило, что она была в полуобмороке, полуистерике, ее это шокировало больше всех. На стороне Маяковского была Вера Александровна, Кульбин и я, а все наши остервенели, даже Кузмин.

И тут случилась примечательная вещь: князь Михаил Николаевич Волконский, человек с огромной серебряной бородой, лет 80-ти, автор многих исторических романов, печатавшихся в „Ниве“,[72] был возмущен публикой и, представьте себе, — не был возмущен Маяковским; он бросился ко мне и сказал: „Простите, мы еще не знакомы“ (а меня считали хозяином салона, как ни странно, быть в «Собаке» называлось «быть в гостях у Бориса Пронина», я назывался хунд-директор). И вот по-старинному воспитанный человек, князь Волконский, говорит мне: „Я у вас в первый раз, но, по-моему, происходит глубочайшее недоразумение. Разрешите мне выйти на эстраду и поговорить с собравшимися“. Я говорю: „Да, пожалуйста“. Я сразу почувствовал, что у князя с серебряной бородой симпатия к нам. Он ловко и остроумно выступил, как совершенно светский в прошлом человек (в нем было что-то от Льва Толстого), и сказал приблизительно следующее: „Я не понимаю возмущения присутствующих. Мне кажется, что юноша, который прочитал необычайные по форме и необычайные по поэтической силе стихи, юноша-поэт почему-то шокировал собрание. Я тут в первый раз, всех вас вижу в первый раз, но и юношу, который прочитал великолепное,

*С. Ю. Судейкин. Шарж И. А. Гранди. 1913 г.*

*«Парижский игорный дом на улице Луны». 13 декабря 1912 г. Обложка буклета работы С. Ю. Судейкина. Повестка*

хотя и странное, стихотворение, тоже. Я нахожу, что если бы нецензурное слово в последней строчке заменить, — то стихотворение этого не рядового поэта было бы совершенно великолепным! И удивляюсь, зачем вам дался этот юноша!“».

Об этом же вечере, по свидетельству О. Берггольц, вспоминала и Анна Ахматова в разговоре с Б. Прониным в 1941 г.: «Они <„фармацевты“> орали, а Маяковский стоял на эстраде совершенно спокойно и не шевелясь курил огромную сигару... Да. Вот таким я и запомнила его, очень красивым, очень молодым, большеглазым таким, среди воющих мещан».[73] Другие детали этого эпизода вспоминал художник А. С. Левин: «Какая-то женщина крикнула ему: „Почему же вы не на фронте?“ Он ответил: „Потому что перо поэта нужно родине так же, как меч солдата“. Тогда эта же женщина воскликнула: „Только не ваше перо“. — „Об этом бесполезно с вами разговаривать, сударыня, потому что для вас перья существуют только на шляпах“, — парировал В. В. Кто-то дико захохотал. „Вы не знаете законов техники, — сказал Маяковский, — для того чтобы поставить телефонный столб, нужна проволока. Для того что бы смеяться, надо иметь лицо“. Причем это была мгновенная реакция».[74]

Интересные, живо рисующие облик Маяковского подробности сообщает Пронин, рассказывая о резонансе этого вечера: «Скандал перебросился в „Биржевые ведомости“. Появилась гнусная статья о „Собаке“,[75] а это могло вызвать осложнения в градоначальстве. На вечере пресса в качестве „фармацевтов“ сидела обильно, но отчет в „Биржевке“ был пасквильный: во всем-де виновата „Собака“, ее правление и Маяковский, а о Волконском, который лил масло на бушующие волны, ничего не было. Надо было спасать положение. И мы решили пойти в „Биржевые ведомости“ втроем: Вера Александровна — очень зубастая и храбрая женщина, Маяковский и я. Пошли мы чуть ли не бить морды, объясняться с сукиными детьми, которые сами же у нас бывают и нас поливают грязью, и объясняться с редактором. Маяковский сперва страшно храбрился, говорил: „Боричка, я надену цилиндр“, когда же мы туда пришли, пыл у него спал, он начал со своей огромной палкой ходить по коридору, тереть руки и в конце концов сказал: „К черту, я никуда не пойду!“ Он был очень застенчив. Тогда выступила Вера Александровна: „Нет, раз мы пришли — мы пойдем“. Когда мы ворвались в кабинет, говорила только Вера Александровна, а Маяковский был фраппирован хамством и страшным формализмом „Биржевых ведомостей“. Но скандал как-то рассосался».

Говоря о Маяковском в «Бродячей собаке», следует упомянуть и о ближайших его друзьях, которых журналисты и фельетонисты огулом и без разбора называли «бурлюками» или просто футуристами. Пронин вспоминал: «Маяковский, Каменский и Хлебников появлялись всегда вместе. Это была признанная группа, их называли „футуристами“. Маяковский очень дружественно относился к Каменскому, страшно нежно и глубоко — к Хлебникову. Это у меня такое ощущение, но фактов и реплик я не могу привести. Хлеб-


*Поздравительный адрес В. А. Подгорному с автографами участников юбилейного вечера. 1917 г. Лист из «собачьей свиной книги»? Собрание семьи В. А. Подгорного.*

*Орден «Бродячей собаки». 1912 г. Собрание М. Б. Прониной.*

ников тогда был ужасно одет, страшно застенчив и молчалив. Если выступал в „Собаке", то даже мы, даже Кульбин (а это был главный застрельщик всего крайнего и заумного) его не понимали. Когда я вспоминаю эту троицу, то тут сквозило очень глубокое, очень нежное отношение; как они входили, как Маяковский держал Хлебникова за плечо, как проталкивал вперед, как вместе пили вино, потому что у Хлебникова никогда не было ни гроша‹. . .›»

О чтении Хлебникова в «Бродячей собаке» вспоминает Л. С. Ильяшенко-Панкратова,[76] участница студии Мейерхольда в 1914 г., исполнительница роли «Незнакомки» в одноименной лирической драме Блока: «В зале была глубокая тишина, все напряженно прислушивались к его тихому голосу, иногда падающему до шепота. Но не только его тихий голос заставлял напряженно его слушать. Я видела по лицам присутствующих, как все старались вникнуть и понять его сложную поэзию, которая далеко не до всех доходила. Казалось, что этот худенький человек с тонкими чертами лица живет какой-то огромной внутренней жизнью, и она у него так глубока, что ему трудно ее выявить и облечь во внешние и известные формы. Скованность его фигуры и скупые тихие слова, полные большого внутреннего содержания, тихо ронялись им, как капельки на ковер. Мне казалось, что и весь внешний мир он воспринимает не непосредственно, а отраженным внутри себя‹. . .› Во всяком случае, он никогда не вызывал насмешливых улыбок, как некоторые футуристы. К нему было какое-то бережное отношение, как к чему-то цепному и хрупкому».[77]

Несмотря на заявления ряда мемуаристов,[78] документальных свидетельств присутствия Блока в «Бродячей собаке» мы не обнаружили. Сам Пронин вспоминал: «Пришли Гумилев, Ахматова, Кузмин, а вот Блока не могли захороводить, он был страшно мрачен в этот период. Хотя мы с ним были близки,[79] и он меня любил (по театру Веры Федоровны Коммиссаржевской) — в „Собаке" он бы чувствовал себя плохо, сидел у себя в квартире, был замкнут и меланхоличен».[80] С осени 1912 г. в «Собаку» часто приходила Л. Д. Блок, сблизившаяся с частью постоянных посетителей подвала во время работы в Териокском театре летом 1912 г. Блок иронически и настороженно относился к этим новым знакомствам.[81] Постепенно неприятие пронинского начинания становится у Блока позицией. 26 ноября 1912 г. он записывает свой разговор с А. М. Ремизовым и Терещенками: «‹. . .› о „Бродячей собаке" (я горячо убеждал не ходить и не поощрять), о том, как в России не

*Подвал «Бродячей собаки» (В. В. Маяковский, Ю. П. Анненков, Н. Н. Евреинов). Акварель Ю. Анненкова. 1913 г.*

умеют веселиться».[82] 13 декабря 1912 г. он отмечает: Кульбин «тщетно восстановлял в моем мнении „Бродячую собаку“, кой-что я принимаю, но в общем — мнение мое непоколебимо».[83] Для Блока «Бродячая собака» была символом «литературного большинства», тех, которые «заводятся около искусства», тех, кто «похваливают и поругивают» художников и тем «пьют <...> художническую кровь». «Им — игрушки, а нам — слезки. Вернисажи, „Бродячие собаки“, премьеры — ими существуют», — записывал Блок 11 февраля 1913 г.[84] Еще ранее им было задумано для несостоявшегося «наполеоновского» вечера выступление, которое посвоему предвосхищало эпатаж Маяковского: «7 октября 1912 <...> Люба просит написать ей монолог для произнесения на Судейкинском вечере в „Бродячей собаке“ (игорный дом в Париже сто лет назад). Я задумал написать монолог женщины (безумной?), вспоминающей революцию. Она стыдит собравшихся».[85] Современный исследователь, приведя эту цитату, справедливо замечает: «Как потрясающе современно мог прозвучать монолог в „Бродячей собаке“ и какой глубокий „морализм“ был бы в этом напоминании о недавней „своей“ революции!» [86]

Однако если сам Блок и не появлялся в подвале, несомненно, что атмосфера «Собаки» была пронизана его творчеством, — здесь звучали его старые и только что напечатанные и еще не публиковавшиеся стихи,[87] здесь бывало столько близких ему людей — Л. Д. Блок, Пяст, В. П. Веригина и другие.

Не меньшее значение для атмосферы «Собаки» имела другая, тоже почти не присутствовавшая в ней физически центральная личность той художественной эпохи. По словам мемуариста, «почти постоянное, хотя и невидимое присутствие Мейерхольда во всем, окружавшем Пронина, чувствовалось в те годы».[88] Как свидетельствует шуточная речь Н. В. Петрова 30 апреля 1912 г., «этот подвал впервые был осмотрен 13 ноября 1911 г. 13-ью членами Общества Интимного театра, среди которых был небезызвестный Вс. Эм. Мейерхольд, ныне благополучно здравствующий («потерял я Эвридику» [89]). Но примета сказалась, из 13 членов выбыл один».[90] Этот «выбывший член» при случае всегда подчеркивал свое раздраженное отношение к «Собаке»,[91] или, как говорил Пронин, «Мейерхольд топорщился, потому что к тому, что не он придумывал, он очень ревниво относился: чувствовал, что хорошо, но не его».[92] На предполагавшемся «наполеоновском» вечере устрои-

*Открытие «Бродячей собаки». Рис. С. Животовского. 1912 г. (В центре — А. Н. Толстой).*

*Т. П. Карсавина. Рис. С. Ю. Судейкина.*

*А. П. Зонов. 1910-е годы. ЛГМТМИ.*

*Н. А. Тэффи. 1905 г. ГЛМ.*

тели намеревались приписать Мейерхольду такой куплет:

А я враг принципиальный,
Кабаре не выношу
И людей кружок опальный
Вызов мой принять прошу.[93]

И тем не менее «дух Мейерхольда» ощущался в подвале. Прежде всего в том, что находки в жанре кабаретного театра, продемонстрированные мастером в «Доме интермедий», определили стилистику театральных импровизаций «Собаки» и, в частности, новые принципы оформления пространства. Как пишет современный исследователь, здесь «впервые была предпринята интереснейшая попытка связать воедино, общим декором, зал и спектакль. Помещения „Бродячей собаки“ и „Привала комедиантов“ расписывали С. Судейкин, В. Белкин, Н. Кульбин, А. Яковлев, Б. Григорьев. Они стремились создать такую живописную среду, чтобы действие спектакля, часто вырывавшееся за пределы сцены и продолжавшееся среди столиков (а иногда — и на столиках) кабаре, находило себе опору во всем пространстве театрика».[94]

Был, впрочем, и эпизод прямого сотрудничества Мейерхольда с организаторами «Собаки», очень важный для его творческой биографии. Весной 1912 г. в «Собаке» была выношена идея Териокского товарищества актеров, музыкантов, писателей и живописцев, контингент которого рекрутировался в основном из заядлых «собачников» (Пронин, Сапунов, Кульбин, Мгебров, Чекан,[95] Лачинов, В. А. Донской, Гибшман, Н. А. Цыбульская, Л. В. Яковлева, К. К. Кузьмин-Караваев, П. А. Луцевич, Высотская и другие).[96] Даже дача, на которой жили участники труппы, в обиходе называлась «собачьей дачей».[97] Мейерхольд явился в подвал для обсуждения этого проекта[98] и стал режиссером летнего театра в Териоках.[99] Впоследствии Мейерхольд ставил пантомиму «Шарф Коломбины» в «Привале комедиантов».

В «Собаке» во время гастролей МХТ в Петербурге любил бывать Е. Б. Вахтангов. Известно, что он был автором ряда шуточных экспромтов, описывающих вечера в подвале и постоянных посетите-

лей — Цыбульского, Петрова, Подгорного, кн. Сидамонова-Эристова и других.[100] В до сих пор не разысканной знаменитой книге автографов посетителей подвала — «собачьей свиной книге», — по свидетельству Н. В. Петрова, «были записаны его ‹Вахтангова› мысли о театре Будущего».[101]

Появление Горького в «Бродячей собаке» было, по-видимому, единичным — на вечере, посвященном выходу альманаха «Стрелец», 25 февраля 1915 г. Тогда Горький и произнес свою ставшую знаменитой фразу: «В футуристах все-таки что-то есть!» По-видимому, этот отзыв должен был стать моральной поддержкой для Маяковского, которого буквально в эти же дни травили бульварные газеты за выступление в «Собаке» двумя неделями раньше.[102]

К хронике вечеров «Бродячей собаки» безусловно не раз будут обращаться историки русского и советского балета. Из этой области приведем здесь только два примера. Первый — страница, посвященная «Бродячей собаке» в мемуарах Тамары Карсавиной: «Артисты со степенными привычками и постоянной работой, „филистеры“ нашей касты не жаловали „Бродячую собаку“. Актеры же, с трудом зарабатывающие на жизнь, музыканты, которых все еще ждала слава, поэты со своими „музами“ встречались там каждый вечер‹. . .› В клубе не было притворства, не было скучных штампов и натянутости, а самое главное — там не придавали никакого значения социальному положению гостя. Один из моих друзей, художник, впервые привел меня туда за год до войны. Встреча, устроенная по этому случаю, отличалась даже торжественностью: меня подняли вместе с креслом, и, совершенно смущенная, я должна была благодарить за аплодисменты. Этот ритуал дал мне право свободного входа в закрытый клуб-погребок, и хотя я не питала особой симпатии к жизни богемы, но это обиталище находила очень уютным‹. . .› Однажды ночью я танцевала там под музыку Куперена: не на сцене, а прямо среди публики, на маленьком пространстве, окруженном гирляндами живых цветов. Я сама выбрала музыку, так как очень увлекалась в ту пору французским искусством XVIII века с его кринолинами, мушками и чарующими звуками клавесинов, напоминающими жужжание пчел».[103]

Второй пример — колоритный эпизод, рассказанный Прониным. Действие проис-

ходило 5 февраля 1914 г., в последнюю ночь приема в «Собаке» Ф.-Т. Маринетти: «Было часов пять утра. Самое „настоящее“ начиналось, когда расходились „фармацевты“, а они уходили часа в 3 ночи‹. . .› Вдруг во входной двери мы увидели лицо Саши Орлова — знаменитого артиста балета — А. А. Орлова, теперь орденоносца, заслуженного балетмейстера.[104] Появляется такая русская рожа, делает конспиративные знаки и говорит:

— Граф тут? (Н. К. Цыбульский).[105]

— Да.

— Когда я свистну, пусть граф начинает русскую в минорных медленных темпах, а ты, Борис, очисти стол‹. . .›

Цыбульский сел к роялю. „Р-р-р-р-р-р!“ При этом Саша отдернул занавес — красный, с золотой бахромой — из солдатского сукна, выкрашенного в красный цвет; раздался разбойничий свист; на этом Цыбульский сделал эдакий аккорд — и появился Саша Орлов в пиджаке и кашне, как тогда носили, и картуз он успел взять у вешальщика. Он прошел 5—6 шагов в темпе этих аккордов. Когда он дошел до стола, который стоял против эстрады, я не понимаю, как это случилось, но он, не выходя из ритма, оперся на него руками и ногами и оказался на столе — эквилибристическая штука! И тогда, встав на столе, он начал на месте плясать русскую, а Цыбульский ускорял темп, и это закончилось вихрем. Цыбульский импровизировал, а если бы эту музыку записать, это было бы вроде Балакирева, и Саша делал вихревые движения, тут была и присядка, а потом он соскочил со стола и выпил стакан вина‹. . .› Когда Саша кончил, Маринетти, бесконечно взволнованный, подошел ко мне, схватил меня за руку и почти с ужасом спросил: „Кто этот человек?“ Я на ужасном французском объяснил, что он — артист императорского театра балета. Тогда Маринетти сказал: „О, теперь я понял русскую тройку и степи!“»

По воспоминаниям А. Бутковской, сюда приходили и артисты цирка: «Они вносили нотку особого тона, примитивного сочного веселья, импровизируя короткие сценки, как то делали раньше актеры труппы „Комедиа дель арте“. Из цирка Чинизелли жаловал клоун, большой артист Жакомино. Всем была известна дружба с ним Куприна».[106]

Ждет своего исследователя и музыкальная жизнь подвала, вечера камерной музыки, выступления Зои Лодий, Шапорина, Ильи Саца, доклады В. Г. Каратыгина и А. С. Лурье.[107]

В историю русской живописи «Бродячая собака» несомненно войдет эскизами для театрализованных вечеров, проводившихся в ней, многочисленными набросками и шаржами Судейкина и Альтмана, Радакова и Б. Григорьева, Кульбина и Г. Верейского, И. Гранди и Ю. Анненкова и многих других бывавших в ней художников. Первым в этом ряду должен быть назван Николай Николаевич Сапунов, принявший деятельное участие в оформлении подвала, трагически погибший после первого «собачьего сезона». Пронин вспоминал о нем: «У Сапунова было чутье на людей, и я уверен, что если бы Сапунов был жив, а он умер летом 1912 года (утонул), я уверен, что у него был бы необычайный контакт с Маяковским. Маяковский был необычный человек по своему отношению к искусству, очень строгий, могло показаться — разнузданная богема — скандалист, — а по существу — страшно застенчивый человек. Так что скандалы у него шли от нового, а сам он был застенчив и скромен. Сапунов был похож на него».

Другой видный художник «Бродячей собаки» Сергей Юрьевич Судейкин. Как свидетельствовал Пронин, «„Собака“ возникла за ночь: в ночь с 1911 на 1912 год на страшном темпераменте Судейкина, Сапунова и моем. Работали по ночам, стены расписывал главным образом Судейкин, он сделал чудеса — цветы зла и птицы, но теперь ничего не сохранилось, никаких фото не было».[108]

Поскольку изобразительный материал по росписи подвала отсутствует, предоставим слово для подробного свидетельства осведомленному очевидцу: «Роспись „Бродячей собаки“ принадлежала, правда, не одному только Судейкину, но Судейкин был здесь главным исполнителем‹. . .› Пересказать „своими словами“ сущность и форму этой чисто театральной росписи и декорума стен „Бродячей собаки“ совершенно невозможно, как невозможно „своими словами“ рассказать игривое стихотворение, смешной экспромт, интригующую музыку, вкус опьяняющего напитка, задорную улыбку маскированной прелестницы.[109] Надо это видеть и надо обладать острым взором для этого. Вся роспись стен, задорная, таинственно-шуточная, если можно так выразиться, яв-

ляла, разумеется, не „декорации“ в узком смысле этого слова, но как бы декорации, переносящие посетителей подвала далеко за пределы их подлинных места и времени. Здесь сказывались полностью те чары „театрализации данного мира“, какими Судейкин владел как настоящий гипнотизер. И под влиянием этих чар, путавших с такой внушительной сбивчивостью жизнь с театром, правду с вымыслом, „прозу“ с „поэзией“, посетители „Бродячей собаки“ как бы преображались в какие-то иные существа, в каких-то в самом деле фантастичных и сугубо вольных „бродячих“, „бездомных“ собак из „царства богемы“».[110]

Роспись Судейкина начала блекнуть уже в годы существования «Собаки».[111] По-видимому, какие-то части росписи переписывались им и другими художниками. Кроме того, в разные периоды своего существования подвал декорировался также и различными драпировками, ширмами, панно, «задниками» из театрального оформления и т. д. Английский журналист Карл Бехгофер, попавший в кабаре в конце декабря 1914 г., так описывал тематику настенных рисунков и драпировок: «<. . .> здесь и просто орнаменты; и Пьерро с Пьереттой и Арлекином; и печальная судьба поэта; и Дон Кихот со своей клячей; и буржуа с граммофоном; и сюжеты из фантастических романов всех времен».[112]

Не менее значительной для истории культуры утратой является пропажа так называемой «свиной собачьей книги» (точнее, двух таких книг).

«При входе в зал (главную комнату со сценой) стояла конторка и на ней большая „свиная книга“, в ней посетители писали свои автографы, поэты — экспромты, художники — зарисовки. К сожалению, „свиная книга“ пропала в годы революции. Я вспоминаю, что в 1938 г. В. Шкловский звонил Борису Пронину, сказал, что ищет „свиную книгу“ и, кажется, напал на след», — писала О. Н. Высотская в начале 1960-х годов.[113]

Книгу принес в вечер открытия подвала А. Н. Толстой. Его стихотворением и начинался этот до сих пор неразысканный уникальный документ эпохи:

Поздней ночью город спит,
Лишь котам раздолье.
Путник с улицы глядит
В темное подполье <. . .>[114]

*Н. А. Тэффи. Шарж И. А. Гранди. 1913 г.*

*П. П. Потемкин. Шарж Н. И. Альтмана. ГЛМ.*

*Е. В. Лопухова, А. А. Орлов. 1910-е годы.*

Пронин вспоминал, что «каждый, кто входил в „Собаку“, должен был в ней расписаться, многие не ограничивались распиской и давали шутливый акростих. Там были знаменитые подписи П. П. Потемкина с В. А. Подгорным. Таких было две книги, наверное, там были и записи Маяковского: я помню фигуру Маяковского, склоненную над книгой».[115]

В шутливом отчете 30 апреля 1912 г. Н. В. Петров называл среди имен, которые можно найти в «свиной книге», «писателей Л. Андреева, Ф. Сологуба, Вик. Рышкова,[116] М. Кузмина, Тэффи, Сашу Черного, О. Дымова, С. Городецкого, П. Потемкина „с цехом поэтов“ и многомного других (подписи неразборчивы)», композиторов — В. Каратыгина, И. Саца, Н. Званцева, М. Ф. Гнесина, А. Дроздова, В. А. Шпис-Эшенбруха, Н. К. Цыбульского, художников — М. В. Добужинского, Н. Н. Сапунова, С. Ю. Судейкина, К. С. Петрова-Водкина, А. Яковлева, Б. Анисфельда, А. А. Радакова, Н. Н. Евреинова.[117] Напомним, что речь здесь идет только о первых четырех месяцах существования «Собаки». Несомненно, что в три последующих сезона в двух «собачьих книгах» появились стихи и рисунки, принадлежавшие не менее прославленным именам. В. Пяст вспоминал о содержавшихся в «собачьей книге» «интереснейших стихах Мандельштама, Маяковского и скольких еще!»[118] Помимо двух «собачьих книг», в распоряжении хозяев кабаре находились только к концу 1912 г. «живописные и декоративные работы Сапунова, Судейкина, Добужинского, Кульбина, Петрова-Водкина, Белкина, князя Мещерского, <. . .> рукописи таких поэтов, как Сологуб, Кузмин, Потемкин, Городецкий, Гумилев».[119]

Искусствовед М. В. Бабенчиков свидетельствовал: «И если бы только сохранился архив этого своеобразного учреждения, многое из того, что кажется необъяснимым сегодня в русской художественной жизни начала нашего века, получило бы ясность и правильное истолкование».[120]

Что же из себя представляла «Бродячая собака»? Ответ на этот вопрос рассеян по многочисленным мемуарам и газетным репортажам; собрание мнений и оценок «Собаки» создает широкую градацию всех оттенков восхищения, умиления, презрения, хулы. Некоторые материалы такого рода приводятся ниже, но, разумеется, не только исчерпать их, но и дать бóльшую их часть можно только в рамках очень подробного монографического исследования. В задачу настоящей публикации входило провести необходимую первоначальную обработку материала для исторического исследования, т. е. хронифицирование, расчленение потока смутных воспоминаний очевидцев и довольно объемного массива сведений, заимствованных «из вторых рук», на конкретные, точно датированные факты. Но из перекрестного сопоставления источников уже сейчас очевидно, например, что мнение о «разгуле безнравственности» в «Собаке» сознательно навязывалось не очень разборчивой и мало осведомленной прессой. Нет оснований не верить приведенным выше словам Маяковского, как и полемическому заявлению Пронина: «Это неверно, что в „Собаке“ пили и сидели до 6 часов утра; нравы были застенчивые; оргий и связанных с ними гадостей не было, пьянства, которое было в „Вене“, где бывали Куприн и Ходотов, где пили до положения риз.[121] В „Собаке“ сидели, пили до 7 часов утра — это верно; но выходили не как из „Вены“ — выходили трезвые. Сюда привлекали разговоры, споры. Хотя буквы „ARS“ и не выбили, но

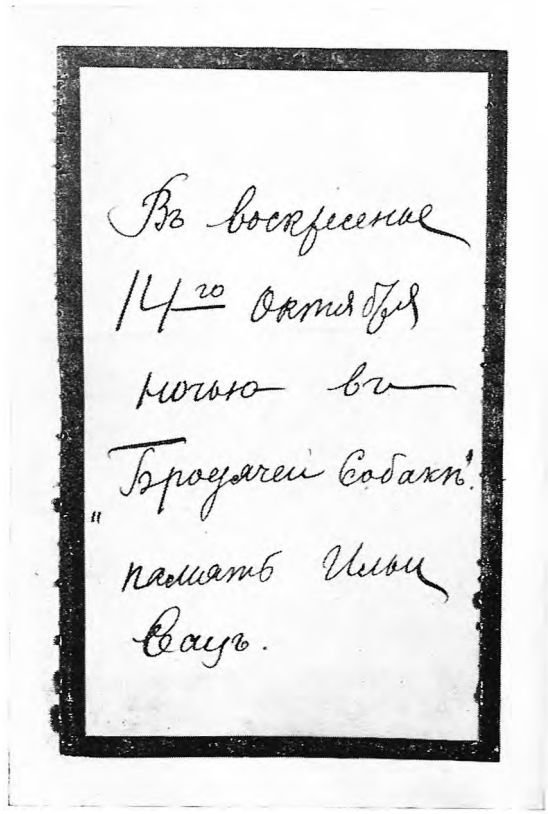
дух этот чувствовался. Если бы у меня была дочка — барышня-институтка, она бы могла туда приходить без провожатых и ее бы не обидели, это чувствовалось по атмосфере».[122]

Оценивая место «Бродячей собаки» в отечественной культуре, нельзя при этом не сказать о том, что политический индифферентизм художественной богемы, стремительно распространявшиеся в ней (особенно с началом первой мировой войны) настроения «пира во время чумы» могли иметь губительные последствия для того творческого духа, воплощать который была призвана «Бродячая собака».

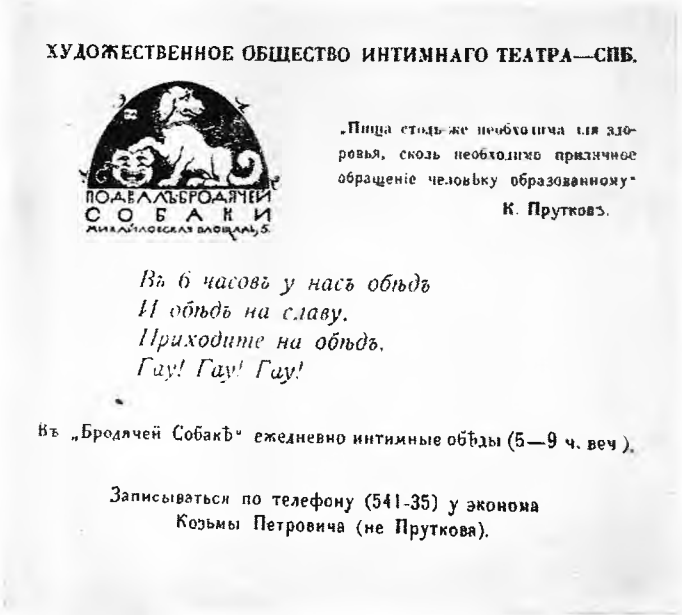
Здесь, впрочем, следует оговориться. Никакой богемный «наплевизм» (говоря модным словечком той эпохи) не мог до конца вытравить жажду художественного и социального творчества. Предоставим слово несколько неожиданному свидетелю — Сергею Лазо, который записывал в дневнике 3 февраля 1914 г.: «Сегодня „Бродячая собака“ не произвела на меня такого впечатления, как прошлый раз,[123] но все-таки она сильно подняла самочувствие. Хотя по своему внутреннему миру я не согласен с этими людьми, но они будят во мне волну желаний, стремлений».[124]

Конечно, «Бродячая собака» не была «башней из слоновой кости» (с самого начала идея «подвала» была как бы демонстративно противопоставлена надмирности всяких «башен», в том числе, можно думать, и «Башне» Вяч. Иванова) и стихия демократического искусства неизбежно врывалась под своды подвала, как это часто бывает при сознательном воскрешении древней карнавальной традиции,[125] но очевидно, что безмятежное и в целом уютное (несмотря на ряд конфликтов, ссор, разочарований) времяпрепровождение в «Бродячей собаке» резко контрастировало с теми историческими испытаниями, которые выпали на долю страны в последовавшие годы. Показательно сделанное задним числом признание одной из самых частых посетительниц подвала: «<. . .> именно „Бродячая собака“, подобно предреволюционным кабачкам Парижа, более всего обличала ту атмосферу неблагополучия, которая никем тогда сознательно не ощущалась, но которая гнала людей из семейного уюта, из праздничных настроений ярко освещенных зал, из благоустроенных театров в подземный погребок, душный, прокуренный, наполненный шумом, чадом,


*Портрет И. А. Саца. Рис. С. Ю. Судейкина. 1912 г.*




*Вечер памяти И. А. Саца. 14 октября 1912 г. Письмо-извещение. Собрание М. Д. Ромма.*



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА—СПБ.

ПОДВАЛЪ БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ
МИХАЙЛОВСКАЯ ПЛОЩАДЬ, 5.

„Пища столь же необходима для здоровья, сколь необходимо приличное обращеніе человѣку образованному"
К. Прутковъ.

*Въ 6 часовъ у насъ обѣдъ*
*И обѣдъ на славу.*
*Приходите на обѣдъ.*
*Гау! Гау! Гау!*

Въ „Бродячей Собакѣ" ежедневно интимные обѣды (5—9 ч. веч.).

Записываться по телефону (541-35) у эконома Козьмы Петровича (не Пруткова).

1912

Въ субботу 27 октября

Питаніе

1) Собачьи витки съ картофелемъ 40к.

2) Холодный поросенокъ съ хрѣномъ и сметаною 40к.

3) Холодная осетрина съ провансалемъ 75к.

4) Бефштексъ съ гарниромъ 75к.

вином, где под утро нестройные песни сливали всех воедино и где красивое смешивалось с безобразным, истинно художественное с притворным и напряженно надуманным. Тут можно было отдаться какой-то странной свободе ото всех загородок, не подозревая, как скоро должно было рухнуть все то, что казалось тогда чересчур стеснительным».[126]

Чреватый «неслыханными переменами» и «невиданными мятежами», по слову Блока, трагический ужас «страшного мира», остававшегося за стенами «Собаки», ощущался в 1913 г. лишь некоторыми из ее завсегдатаев — напомним выразительный эпизод встречи в трамвае после бессонной ночи в кабаре с исполненным ненависти рабочим из воспоминаний Бенедикта Лившица.[127] Те же мотивы возникли и в поэме В. Хлебникова «Жуть лесная», описывающей некоторые события, происходившие в «Бродячей собаке»:

Я там бывал. Зачем, зачем, — меня вы спросите.
Чтобы пробор вам закивал,
Ему едва зрачки вы скосите.
Была там часто в лицах новость,
На взорах жила нездоровость...
Здесь чепуху, там мелют вздор,
Звенит прибор, блестит пробор.
Да, видя плащ простолюдина,
Не верят серому холсту,
Когда с угрозой господина
Вершками мерит он версту.
Его сияющие латы,
Порой блеснув через прореху,
Сулят отпор надежный смеху
И мщеньем требуют отплаты.[128]

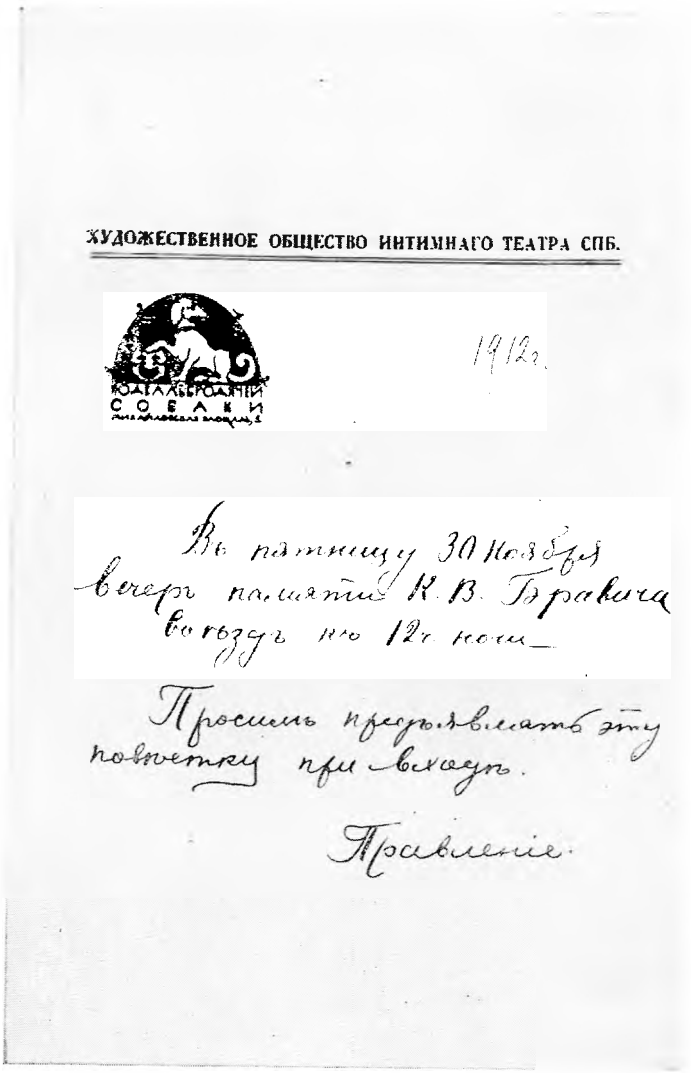
Последние строки прямо перекликаются с «Поэмой без героя» Ахматовой — «Все равно подходит расплата»,[129] в которой невольная и вольная историческая непрозорливость участников «собачьего» веселья стала одной из главных тем и одним из источников трагизма поэмы.

*

Повестки и программы «Бродячей собаки», зачастую и сами по себе представляющие интерес для историка искусства как образчики русской прикладной графики 1910-х годов, достигшей необычайно высокого художественного уровня (не забудем, что к их созданию были причастны М. В. Добужинский[130] и С. Ю. Судейкин), конечно, дают неполное (а иногда — без соответствующих дополнительных разысканий — и неверное) представ-

ление о деятельности кабаре. Во-первых, многие из ярких, запомнившихся посетителям выступлений и «номеров» возникали внезапно (см., например, вечера с участием В. Н. Давыдова и П. В. Самойлова в 1914 г.) и, соответственно, в повестках не отображены.[131] Во-вторых, некоторые мероприятия, анонсированные в программках, по тем или иным причинам не состоялись, как например назначенный на 13 декабря 1912 г. вечер «Париж — игорный дом на улице Луны (1814 год)».[132] В ряде случаев нельзя утверждать, что объявленная в повестке программа была реализована, более того, отсутствие газетных откликов иногда подталкивает к выводу об отмене обозначенного мероприятия. Но и заведомо несостоявшиеся программы дают немало содержательной информации о круге интересов литературно-художественной среды 1910-х годов. В некоторых случаях не доведенные до конца замыслы не успели отразиться в повестках, как это было с «пушкинским вечером» в начале 1913 г.,[133] и, разумеется, систематизация и анализ нереализованных начинаний на основании косвенных сведений представили бы собой перспективную историко-культурную проблему, но это уже выходит за рамки настоящей публикации.[134]

В основу публикации положена наиболее богатая из сохранившихся коллекций повесток и программ «Бродячей собаки», находящаяся в семейном архиве А. А. Голубева в Ленинграде (с этими материалами нас любезно ознакомила внучка А. А. Голубева — Н. В. Казимирова). Пронин говорил в 1939 г.: «Голубев — один из обаятельнейших людей старого и нового Петербурга, он любил „Собаку“ и все собирал. Когда мы вспоминали, кто в чем участвовал, то у него смотрели программы». Имя Андрея Андреевича Голубева (1881—1961) тесно связано со сценической судьбой драматургии Блока: он играл Арлекина в «Балаганчике» в театре В. Ф. Коммиссаржевской,[135] Голубого в «Незнакомке» и снова Арлекина в «Балаганчике» в блоковском спектакле в Тенишевском зале в 1914 г., где он выступал под псевдонимом «Анго».[136] В театре Коммиссаржевской он играл также роль святого Антония в «Чуде святого Антония» Метерлинка.[137] В 1918 г. он заведовал Петроградским отделением ТЕО Наркомпроса,[138] в 1921 г. управлял школой кукловодов.[139] В 1925 г. он стал председателем Ленинградского отделения ВТО, впоследствии был директором Дома ветеранов сцены в Ленинграде.[140]


ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА СПБ.

БРОДЯЧАЯ СОБАКА

1912 г.

Въ пятницу 30 Ноября вечеръ памяти К. В. Бравича. Выходъ по 12 ч. ночи.

Просимъ предъявлять эту повѣстку при входѣ.

Правленіе.

*Вечер памяти К. В. Бравича. 30 ноября 1912 г. Повестка.*

Значительная часть повесток и программ сохранилась в Ленинградском Государственном музее театрального и музыкального искусства (фонд К. М. Миклашевского, материалы Н. А. Митурича). Ряд повесток обнаружен в личном фонде В. А. Подгорного в Центральном государственном театральном музее им. А. А. Бахрушина. Владимир Афанасьевич Подгорный (1887—1944), прозванный в театральной среде «Чижом», был в 1905 г. привлечен Прониным как суфлер в Театр-студию МХТ,[141] затем работал актером в Тифлисском товариществе новой драмы, в театре В. Ф. Коммиссаржевской (1908—1910), в «Кривом зеркале» (1910—1914),

*«В 6 часов у нас обед. . .». Повестка.*

*Меню «Бродячей собаки» на 27 октября 1912 г.*

*К. М. Миклашевский. 1911 г. ЛГМТМИ.*

в «Летучей мыши» (1915—1919), а затем в МХАТ-2. По словам одного театрального критика, он был «актер очень интеллигентный, очень вдумчивый, тщательно отделывающий всякую свою роль».[142] В. А. Подгорный-Чиж был одним из инициаторов создания «Собаки». 15 июля 1917 г. его чествовали в «Привале комедиантов». Имениннику был вручен поздравительный адрес на листе из «свиной собачьей книги», подписанный всеми участниками торжества и украшенный рисунками Ю. Анненкова. Вверху листа М. Кузмин написал посвященное В. А. Подгорному стихотворение:

Встречаются такие лица,
Что не забудешь и во сне.
Полузабытые страницы
Из гофмановской небылицы
Напоминают мне оне ‹...›
Все радостней при нем, все — праздник:
Обои — сад волшебных роз.
Уж трубочист для нас — проказник,
И добрый домовой — лабазник,
А няня — фея Карабос.
Ты знал «Привал» еще ребенком,
Еще отца его знавал,
Прислушивался к крикам тонким
И, наклоняяся к пеленкам,
О будущем его гадал ‹...›[143]

*М. А. Кузмин. Фотография с дарственной надписью Ю. Юркуну. ГЛМ.*

Несколько повесток, отсутствующих в выше названных собраниях, обнаружены в фондах режиссера Н. В. Петрова (ЦГАЛИ, ф. 2358), поэта Д. М. Цензора (ЦГАЛИ, ф. 548), М. В. Добужинского в Государственном Русском музее (ф. 115), в Ленинградской театральной библиотеке им. А. В. Луначарского, а также в собрании М. Д. Ромма (Ленинград).

Считаем своим приятным долгом выразить сердечную признательность наследникам создателей «Бродячей собаки» — М. Б. Прониной, А. И. Подгорной, Н. В. Казимировой, Г. В. Ковенчуку за щедрую и доброжелательную помощь в розыске материалов, равно как и потомкам посетителей легендарного подвала — Э. В. Гроссу, М. Д. Ромму.

Благодарим Г. Г. Суперфина, ознакомившего нас с результатами своих обширных архивных изысканий. Особо хотим отметить многообразную и щедрую помощь знатока и исследователя русской культуры 1910-х годов Юрия Моисеевича Гельперина (1942—1984). Рядом ценных ука-

заний мы обязаны В. Г. Перцу, Н. М. Иванниковой, Н. В. Котрелеву, К. А. Кумпан, А. М. Конечному, Е. Ю. Литвин, В. И. Рензину, В. Н. Сажину, М. Б. Ямпольскому, а содействием в архивном поиске И. В. Евстигнеевой, Н. С. Пляцковской, И. Я. Дорофеевой, И. Л. Сергеевой, Н. А. Кайдаловой, К. Н. Суворовой, Э. В. Харольской.

Местонахождение программ или повесток, хранящихся в основных, наиболее полных собраниях (А. А. Голубева и ЛГМТМИ), специально не оговаривается. Указываются лишь места хранения уникальных повесток (рукописных, гектографированных, именных, известных в единственном экземпляре).

## 1

## 31 декабря 1911 г.
## Открытие «Бродячей собаки»

Повестка не обнаружена и, по-видимому, не существовала вообще, а приглашенным рассылались письма со штампом Общества Интимного театра. Два из них сохранились в бумагах В. Э. Мейерхольда и его жены О. М. Мунт: «Глубокоуважаемый Всеволод Эмильевич! В ночь на 1-ое января 1912 г. откроется „подвал“ Общества Интимного театра. Милости просим на наш праздник. Приезд в любое время с 11 ч. вечера. Вход — 3 рубля. Запись на прием денег только 28, 29, 30 декабря в помещении О-ва с 12 ч. дня до 8 ч. вечера. Число мест крайне ограничено. Правление» (ЦГАЛИ, ф. 221, оп. 1, ед. хр. 2911, л. 3; соответствующее письмо с обращением к О. М. Мунт — там же, ед. хр. 3638). К открытию В. К. (В. Г. Князевым?) на музыку В. А. Шпис-Эшенбрука был написан «гимн»:[144]

Во втором дворе подвал,
В нем — приют собачий.
Всякий, кто сюда попал —
Просто пес бродячий.
Но в том гордость, но в том честь,
Чтобы в тот подвал залезть!
Гав! ‹...›

В дневнике А. Н. Толстого записан текст куплетов, сочиненных им к этому новогоднему вечеру:

Не поставьте мне в укор.
Я комический актер.
У меня лиловый нос,
Я бродячий старый пес.
Пес без денег обойдется,
Пес по Невскому пройдется,
Перед теплым кабачком
Только топнет каблучком.
А причина грусти этой
В песенке давно пропетой.
Вот недавно в тот сезон
Я терпел большой урон:
Мейерхольд ко мне пристал —


*С. Ю. Судейкин. Обложка к отдельному изданию гимна М. Кузмина «От рождения подвала. . .». 1912 г.*

На Галерной снимем зал,[145]
Инсценируем Эльвиру,[146]
Прогремим с тобой по миру.
Прогремели... Я ж готов,
Очутился без штанов,
А веселый Мейерхольд
Увернулся, сделав вольт.
Весь обрит со всех сторон,
Я терплю большой урон
И, припомнив горечь жизни,
Я сижу в своей отчизне,
В этой темной конуре,
Нашиваясь на заре.
В Петербурге Пронин был,
Днем и ночью говорил.
От его веселых слов
Стал бродячий пес готов.
Это наш бродячий пес.
У него холодный нос.
Трите нос ему скорей,
Не укусит он, ей-ей.
Лапой машет, подвывает,
Всех бродячих зазывает.
У кого в глазах печаль,
Всех собаке очень жаль.

(Архив у Л. И. Толстой).

В архиве одного из инициаторов создания «Бродячей собаки» Н. В. Петрова (Коли Петера) находятся ноты к этим куплетам, а также текст других приветственных куплетов для вечера открытия (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп 1., ед. хр. 2, л. 3—3 об.; ед. хр. 184, л. 57).[147]

*П. О. Гросс (Богданова-Бельская). 1915 г. Собрание Э. В. Гросса.*

*Портрет Паллады. Рис. С. Ю. Судейкина. 1915—1916 гг. Собрание Э. В. Гросса.*

Об обстоятельствах создания, открытия и функционирования подвала см.: *Н. В. Петров.* 50 и 500. М., 1962, с. 142—145. Кроме того, заметка об открытии подвала и рисунок С. Животовского, изображающий некоторых из присутствовавших (в частности, А. Н. Толстого), были помещены в журнале «Огонек» (1912, № 5).

Описание подвала в первые недели его существования см. в «Петербургских набросках» В. Яшина (Владимира Рышкова): «На небольшой эстрадке то тот, то другой из артистов споет, спляшет, продекламирует. Публика не стесняется вслух острить над исполнителями, последние, прерывая себя, острят над публикой ‹...› Обстановка проще простой. Деревянные некрашеные столики с дешевыми скатертями и соломенные табуретки. Зато свету масса, и тепла много дает простой кирпичный камин ‹...› Фильтрация очень серьезная. Бывает в подвале и рядовой театральный деятель, бывают и громкие имена ‹...›» (Театр, 1912, № 1000, 15—16 января, с. 11). О «Бродячей собаке» этого периода см. также: *Н. Истомин* [*Григорьев*]. Культ собаки. — Голос земли, 1912, № 15, 24 января; *Дм.* [*Цензор*]. «Бродячая собака». — Черное и белое, 1912, № 1 ‹февраль›, с. 13.[148]

## 2

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Михайловская пл., 5

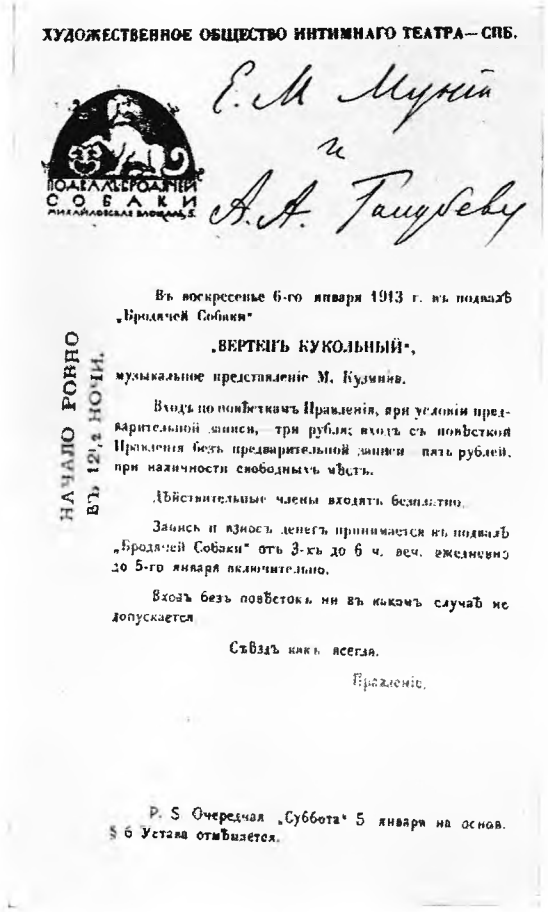
**Подвал «Бродячая собака»**

13-го января в пятницу в подвале «Бродячая собака» состоится conférence по поводу 25-летия поэтической деятельности К. Д. Бальмонта.

Вход исключительно по повесткам.
Плата 1 рубль.
Начало в 11 ч. вечера.

ГЦТМ, ф. 212. 3 января 1912 г. А. Н. Толстой писал В. Я. Брюсову: «В субботу 7-го января Общество „Интимного театра“ в своем подвале „Бродячая собака“ устраивает conférence по поводу 25-летия поэтической деятельности К. Д. Бальмонта. Мы надеемся, что Вы не откажетесь участвовать в этом чествовании. За Председателя Правления гр. Алексей Н. Толстой» (ГБЛ, ф. 386, к. 105, ед. хр. 8). В этом мероприятии Брюсов участия не принял. Вечер состоялся на неделю позже намеченного.

См. отчет (принадлежащий, возможно, М. А. Долинову): «Вечер начал С. Городецкий остроумной, несколько парадоксальной речью; он говорил не столько о самом юбиляре, сколько о публике и читателях. Большинство последних он изобразил в лице одного идиота-читателя, испестрившего книгу Бальмонта своими надписями, суждениями и сентенциями, говорящими о полном непонимании поэта ‹...› Затем „Цех поэтов“ приступил к чтению своих стихов. Читали: Гумилев, Анна Ахматова, Мандельштам, Василий Гиппиус, Мих. Долинов, М. Моравская и др. Художники рисовали, музыканты играли, артистки декламировали ‹...› Вообще шуму было много, говорили тоже до-



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА—СПБ.

ПОДВАЛЪ БРОДАЧЕЙ СОБАКИ МИХАЙЛОВСКАЯ ПЛОЩАДЬ 5

Е. М. Муній и А. А. Гамурову

НАЧАЛО РОВНО ВЪ 12½ НОЧИ.

Въ воскресенье 6-го января 1913 г. въ подвалѣ „Бродячей Собаки"

„ВЕРТЕПЪ КУКОЛЬНЫЙ",

музыкальное представленіе М. Кузмина.

Входъ по повѣсткамъ Правленія, при условіи предварительной записи, — три рубля; входъ съ повѣсткой Правленія безъ предварительной записи — пять рублей, при наличности свободныхъ мѣстъ.

Дѣйствительные члены входятъ безплатно.

Запись и взносъ денегъ принимается въ подвалѣ „Бродячей Собаки" отъ 3-хъ до 6 ч. веч. ежедневно до 5-го января включительно.

Входъ безъ повѣстокъ ни въ какомъ случаѣ не допускается.

Съѣздъ какъ всегда.

Правленіе.

P. S. Очередная „Суббота" 5 января на основ. § 6 Устава отмѣняется.

*Программа на 6 января 1913 г. М. Кузмин. «Вертеп кукольный».*

*С. Ю. Судейкин. Эскизы костюмов к спектаклю «Вертеп кукольный» М. Кузмина. 1913 г. ГПБ.*

статочно, но... меньше всего о Бальмонте. Разошлись к 8 утра» (*Цеховой поэт.* «Бродячая собака». — Обозрение театров, 1912, № 1636, 18 января).[149]

Бальмонт жил в это время в Париже, и въезд в Россию для него был закрыт (до 1913 г.) в связи с публикацией его революционных стихов в парижских изданиях. По воспоминаниям О. Н. Высотской, в этот вечер читал стихи также и Иоганнес фон Гюнтер (1886—1973) — немецкий поэт и переводчик русской литературы на немецкий язык.

## 3

Общество Интимного
театра — СПб.
Михайловская площадь, 5

Радуясь
Юрию Юрьеву
«Бродячая собака»
лает
‹16› января в 11½ ч. вечера.

Повестка воспроизведена в кн.: *Н. В. Петров.* Я буду режиссером. М., 1969, с. 159.

Юрий Михайлович Юрьев (1872—1948) — выдающийся русский актер, служивший в Александринском театре, с 1939 г. народный артист СССР. См. газетный отчет: «Юрий Михайлович Юрьев по случаю своего двадцатилетного юбилея стал кавалером ордена Собаки и получил соответственные почетные знаки для ношения: бумажный ошейник, с длинной цепью и лавровый венок ‹...› Появление юбиляра в подземном помещении кабачка было встречено фанфарами, восторженным лаем „бродячих собак", к которым неожиданно присоединился самый настоящий коричневый пес, и радостным цыганским „величаньем". На Юрьева надели знаки его нового достоинства и, почтительно проведя его на цепочке к трону, приступили к „официальной программе" чествования. Из прочитанной биографии выяснилось много новых, чрезвычайно поучительных сведений о личности высокодаровитого юбиляра. Оказывается, что еще нашествие французов в 1812 году указывало на грядущее появление великого артиста, а в ночь, когда он любезно согласился почтить мир своим появлением, какая-то рыжая корова без всякой видимой причины ритмически махала хвостом и издавала неопределенное загадочное мычание, значение которого выяснилось только впоследствии ‹...› В честь юбиляра спели торжественную кантату, вызвавшую единодушный восторг и по желанию героя

***О. А. Глебова-Судейкина с куклой собственной работы.***

вечера повторенную два раза ‹...›» (*Ю. С*[*азонова-Слонимская*]. «Бродячая собака». — Голос земли, 1912, № 11, 20 января). Ноты и полный текст кантаты см. в архиве Н. В. Петрова (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 52—53 об.).

На вечере было около 100 человек. Распорядителем был Коля Петер (Н. В. Петров), он читал текст «биографии»[150] и «приветственные телеграммы» — от портных Петербурга, от управляющего дирекцией императорских театров В. А. Теляковского — «Был Каренин, будешь Арбенин... Терпение, терпение, терпение» (намек на неоднократно высказывавшееся Юрьевым желание сыграть роль Арбенина в «Маскараде» Лермонтова в Александринском театре — спектакль, как известно, был выпущен 5 лет спустя). Поздравление от «английских парламентариев» (такая делегация в это время гостила в Петербурге) передал Ю. Э. Озаровский. Она была подписана названиями известных фирм: «Эсдерс, Схефалес, Бликген, Робинсон и Юдкевич». Исполнялась «ассиро-вавилонская опера» и «кантата мозаика» Н. Н. Званцова. И. А. Сац играл некоторые из своих пьес, выступали К. Э. Гибшман и Т. Х. Дейкарханова (см. отчеты: *Р—ов*. Чествование Ю. М. Юрьева. — Петербургский листок, 1912, № 18, 19 января; *W. Z.* Чествование Ю. М. Юрьева. — Обозрение театров, 1912, № 1637, 19 января. «Терпение, терпение, терпение» — слова генерала Куропаткина во время русско-японской войны).[151]

## 4

### 28 января 1912 г.

Повестка не обнаружена. 29 января 1912 г. Г. И. Чулков писал Н. Г. Чулковой: «Вчера вечером я был в кабачке „Бродячая собака". Его устроили Пронин и Толстой. По-моему, это не очень худо. Нравится мне, что помещается он в подвале где-то в глубине второго двора. Программа импровизируется. Но кажется, полиция уже намерена его закрыть» (ЦГАЛИ, ф. 548, оп. 1, ед. хр. 481, л. 6). В следующем письме Чулков сообщал, что в этот вечер в «Собаке» А. Н. Толстой прочел экспромт по поводу несчастного случая с Вяч. Ивановым, у которого сгорела борода (там же, л. 8 об.). Текст экспромта был напечатан в журнале «Черное и белое» (1912, № 1, с. 13). Эпизод с Вяч. Ивановым отражен также в повести А. Н. Толстого «Егор Абозов». См. подробнее: *Р. Тименчик*. В артистическом кабаре «Бродячая собака». — Даугава, Рига, 1983, № 1, с. 120—122. О более поздних посещениях подвала А. Н. Толстым см.: *Л. Никулин*. Перечитывая Алексея Толстого. — Наш современник, 1965, № 2, с. 90—91.

## 5

### Художественное общество Интимного театра — СПб.
### Подвал «Бродячей собаки»
### Михайловская площадь, 5

Вечер 2 февраля, четверг

в подвале «Бродячей собаки» будет состоять из произведений: Э. Грига, Аренского, И. Саца, А. М. Ремизова, гр. А. Н. Толстого.

Исполнители: г-жа А. М. Сац, А. И. Гурьев, гр. А. Н. Толстой, И. А. Сац, И. М. Сухов, Вл. А. Подгорный.

Начало в 11 ч. вечера.

ГРМ, ф. 115. По-видимому, этот вечер («концерт Саца») намечался ранее к проведению 31 января (см. письмо Пронина к Н. Е. Добычиной от 26 января 1912 г. — ГБЛ, ф. 420, к. 14, ед. хр. 42, л. 1—1 об.).[152]

## 6

### 8 февраля 1912 г.

Повестка не обнаружена. Типографские повестки на «среды» и «субботы» в этот период были стандартными (см., например, повестку на вечер 15 февраля 1912 г.), даты вписывались от руки. О «среде» 8 февраля 1912 г. Пронин уведомлял в этот день Н. Е. Добычину: «Будете ли Вы на „среде" сегодня? Уважающий Вас Борис Пронин» (ГБЛ, ф. 420, к. 14, ед. хр. 42, л. 2—2 об.). 4 февраля 1912 г. Пронин писал А. К. Бенуа, жене А. Н. Бенуа: «В ответ на предложение Н. Н. Сапунова прислать Вам некоторое

количество рекомендательных карточек Правление имеет честь просить Вас потрудиться сообщить фамилии и адрес лиц, желающих посетить среду 8-го февраля» (ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1430, л. 2). Для ограничения доступа в подвал тогда же были отпечатаны следующие извещения: «Милостивый государь! Не имея возможности удовлетворить Вашу просьбу о присылке Вам приглашения в подвал, Правление уведомляет Вас об этом. Правление» (ГЦТМ, ф. 212). Рассылались также типографские предупреждения такого содержания: «Многие из посетителей „сред“ и „суббот“ подвала „Бродячей собаки“ не поставлены в известность относительно характера этих вечеров и ошибочно принимают их за какое-то „кабарэ“. Сообщаем, что эти „среды“ и „субботы“ представляют собою интимные собрания, на которых всякие выступления не обусловлены заранее определенной программой, а всецело зависят от общего настроения вечера. Об исполнительных вечерах с разработанной программой, устраиваемых вне „сред“ и „суббот“, будет объявляться особыми повестками. Правление». Ср. газетный отчет: «„Среды“ и „субботы“ „Бродячей собаки“ проходят с возрастающим успехом ‹...› С новыми рассказами и пародиями выступает иногда Ф. Федоров, Коля Петер, прелестный исполнитель французских песенок г. Б. Последний сенсационный номер — четыре негра и дама — артисты Императорского балета гг. О., Р. и С., П. П. П. и Е. А. Маршева» (Обозрение театров, 1912, № 1657, 14 февраля). Исполнителями ролей «четырех негров», по-видимому, были: Александр Александрович Орлов (см. о нем во вступительной статье), Б. Г. Романов, В. А. Семенов, П. П. Потемкин. Ср. описание одной из импровизаций Б. Г. Романова в «Бродячей собаке»: «Господа — кинематограф! Спортивная картина — скачки в Голуане на верблюдах. На эстраде верхом на перевернутых стульях, головами упершись в спинки, прыгают два молодых человека; один длинный, нескладный, худой — это поэт Потемкин, другой маленький, странно порывистый и ловкий, похожий на обезьяну ‹...›» (*Аш.* [*А. Е. Шайкевич*]. Петербургские катакомбы. — Театр, Берлин, 1922, № 14, с. 4).[153]


*Н. И. Кульбин. Шарж С. Ю. Судейкина. 1913 г. Собрание Г. В. Ковенчука.*

## 7

### Собрание исключительно интеллигентных людей

Члены правления: Д. Кранц,[154] Борис Пронин.

Среда
Суббота 15/II 1912

ЦГАЛИ, ф. 2358. В фонде Н. В. Петрова сохранились две повестки на это число с надписями артисту Александринского театра К. Н. Вертышеву и известному комедийному артисту С. Н. Надеждину (1878—1934). По сообщениям газет в феврале—начале марта 1912 г. в подвале выступал известный чтец, врач-психиатр Владимир Владимирович Чехов (?—1920). В феврале произошел инцидент с сотрудниками жур-

*Н. И. Кульбин. Шарж И. А. Гранди. 1913 г.*

*Вечер поэзии, музыки и пластики на Малой Конюшенной, 3, 28 марта 1913 г. На фоне — панно С. Ю. Судейкина.*

нала «Сатирикон» — А. Аверченко, художником Н. Ремизовым и другими, которых не впустили в подвал (*С. А—ч.* «Бродячая собака». — Новая воскресная вечерняя газета, 1912, № 3, 4 марта; *К.* «Бродячая собака». — Против течения, 1912, № 25, 17 марта).

## 8

### 22 февраля 1912 г.

### «Колос ржи».

Повестка не обнаружена. 22 февраля было традиционным днем проведения благотворительных мероприятий в пользу пострадавших от неурожая. Программа вечера сохранилась у Н. В. Петрова: «1) Чтение либретто „Эвники“, 2) Танцы „Коля Петер“, 3) Общее развлечение (узнавать по ногам), 4) Написать о деятельности „Собаки“. Обозрение с демонстрациями (‹Н. Н.› Званцов), войдут как номера „Кэк-уок“ (‹Е. А.› Маршева) и „Подросточек“, 5) „Скрипочку“ (‹Е. А.› Маршева), 6) ‹Ф. М.› Курихин, 7) Шарманка, 8) Бумажки» (ЦГАЛИ, ф. 2538, оп. 1, ед. хр. 184, л. 80).

Судя по размеченному экземпляру театральной программки, имеющемуся в бумагах Н. В. Петрова, либретто «Эвники» предполагалось читать вперемежку с рекламными объявлениями, как это печаталось в афишках 1910-х годов, например: «Убедившись, что все ушли, Эвника приближается к изображению Петрония. Мечты уносят ее к недавнему прошлому.

Бега
на Семеновском плацу
Зимний сезон 1911—1912 гг.

*С. М. Волконский. 1900-е годы. ГЛМ.*

*С. М. Волконский. Шарж И. И. Лаптевана. 1912—1914 гг. ГЛМ.*

Неожиданно входит Петроний. Он прощает Эвнику и сам пьет из кубка Эвники.

Превосходная углекислая натуральная
столовая вода.
Санаторий „Парк“, Сестрорецк»

(ЦГАЛИ, ф. 2538, оп. 1, ед. хр. 184, л. 84). Сохранились проекты других номеров и схемы каламбуров для этого вечера: «Два голодающих покормлены: К. А. Варламов и В. Н. Давыдов. Отказались от $^1/_{100}$ части обеда для голодающих» (актеры Варламов и Давыдов славились своей тучностью), тексты частушек («Скажите милому дружку, || Что я изнемогаю, || Девятый день десятый хлеб || Насилу доедаю» и др.), экспромты Ю. Л. Ракитина (ЦГАЛИ, ф. 2538, оп. 1, ед. хр. 184, лл. 54, 60, 81, 83).[155]

## 9

### 3 марта 1912 г.

Повестка не обнаружена. Е. В. Лопухова, А. А. Орлов, П. П. Потемкин сымпровизировали «драму-пантомиму из испанской жизни» и исполнили под аккомпанемент Ф. В. Лопухова несколько характерных танцев. «Удивительно разнообразна в исполнении этих танцев г-жа Лопухова. Просто не верится, что одно и то же лицо исполняло и меланхолическую русскую, и дикую цыганскую, и лихой кэк-уок <...> Была также разыграна сценка ревности „Испорченный кинематограф“, причем исполнители очень талантливо передали то отвратительное дрожание фигур, которое так свойственно этому роду, с позволения сказать, „представления“» (*В. Яшин.* Петербургские наброски. — Театр, М., 1912, № 1030, 7 марта, с. 4—5).[156] Об аналогичной программе пишет В. П. Веригина в своих «Воспоминаниях» (Л., 1974, с. 173).

## 10

### Подвал «Бродячей собаки»

### Собрание
### исключительно интеллигентных людей

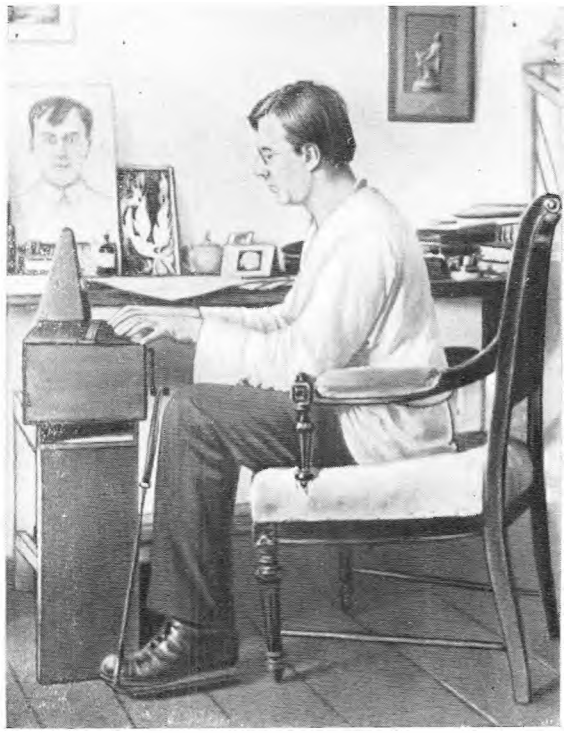
Члены правления: М. Крушинский,[157] Н. П<етров>, Б. Пронин, Д. Кранц.

Среда 7/III
Суббота 10/III

Воспроизведение этой повестки см.: *Н. В. Петров.* Я буду режиссером, с. 161; см. также повестку на имя Варвары Степановны Стаховой-Враской, драматической актрисы (Литературный музей ИРЛИ, о. ф. 1053), и на имя П. П. и Н. Е. Добычиных (ОР ГБЛ, ф. 420—3—24). Первоначально предполагалось вечер 7 марта 1912 г. провести в зале Шебеко. В дневнике А. Н. Толстого есть проект анонса этого вечера.

10 марта 1912 г., по-видимому, впервые побывал в «Собаке» поэт Борис Александрович Садовской (1881—1952) в письме к А. М. Ремизову от 8 февраля он просил о этом содействия (ГПБ, ф. 634). Позднее о первом посещении он вспоминал в своих «Записках»: «Окон в подвале

*К. Э. Гибшман. 1914 г. ЛГМТМИ.*



*Н. К. Цыбульский. 1910-е годы. Собрание М. Б. Прониной.*

не было. Две низкие комнаты расписаны яркими, пестрыми красками, сбоку буфет. Небольшая сцена, столики, скамьи, камин. Горят цветные фонарики. Из передней, где шипели кухонные пары, услыхал я пение. Подвал был переполнен. Кавалеры и дамы под дирижерством длинного поэта Потемкина хором пели на известный мотив „Стрелочка“:

За́конопатило, за́-
Конопа́тило, за-
Конопа́тило, зако́-
Нопати́ло <...>

Гумилев вызвал меня на литературную дуэль: продолжать наизусть любое место из Пушкина. Выбрали свидетелей, но поединок не состоялся — всем очень хотелось спать» (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 126—127). Впоследствии Садовской стал заметной фигурой в «Собаке» (см.: *Ф. Иванов.* Старому Петербургу. (Что вспомнилось). — Жизнь, Берлин, 1920, № 9, с. 12—14).

11

26 марта 1912 г.

Повестка не обнаружена. В годовом отчете Н. В. Петрова указано, что был проведен банкет в честь прибывшей на гастроли труппы МХТ (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 65). Ср. в записной книжке Е. Б. Вахтангова под этой датой: «Был в „Бродячей собаке“. Просидели до 5 утра с Кокошкой Петровым» (*Е. Вахтангов.* Материалы и статьи. М., 1959, с. 29).

*Банкет МХТ в театральном зале Н. Н. Шебеко 28 апреля 1913 г. Среди присутствующих: К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко, В. И. Качалов, И. М. Москвин, О. Л. Книппер-Чехова, Е. Б. Вах-*

12

В воскресенье, 15-го апреля
в подвале «Бродячей собаки»
исполнительный вечер

(Съезд к 12-ти час. ночи).

ГРМ, ф. 115.

13

28 апреля 1912 г.

Повестка не обнаружена. В дневнике Кузмина указано, что в этот вечер Гюнтер и Астафьева «потащили» его в «Собаку». Из присутствовавших там названы В. И. Нарбут, ‹К. К.› Кузьмин-Караваев, Ю. М. Юрьев, С. С. Позняков, Н. Д. Кузнецов, Н. Н. Званцов (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 56).[158]

14

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Михайловская пл., 5
Подвал «Бродячая собака»

В понедельник 30-го апреля в подвале «Бродячая собака» в день закрытия исполнительный вечер (съезд к $11^1/_2$ ч. веч.).

Запись и взнос денег (5, 3 и 1 рубль) до 29-го ежедневно, от 2 до 6 час. вечера.

Правление.

ГЦТМ, ф. 212. По-видимому, к этому вечеру написано «Весеннее прощание с „Бродячей собакой“» С. Городецкого на музыку Н. К. Цыбульского; текст отчасти воспроизведен в статье В. Перца и Ю. Пирютко «Во втором дворе подвал...» (Аврора, 1971, № 12).

Н. В. Петров читал отчет о деятельности «Собаки» в истекшем сезоне: «За время существования „Бродячей Собаки“ общество устроило 13 сред и 13 суббот и еще 13 заседаний, в число которых вошли 4 среды и 4 субботы и пять экстренных заседаний ‹...› Кроме представителей искусств, среди которых необходимо упомянуть двух зодчих, из которых один Фомин, построил камин, а другой Бернардацци, проломил стену эту, скажу ‹в рифму?› и автор сегодняшних декораций, здесь находят приют люди науки, политической жизни, промышленности и торговли и нет только представителей духовенства и полиции и акцизного ведомства» (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, лл. 70, 72). Здесь помечено: «Прием депутаций». Среди перечисленных фамилий: Лаврентьев, Юрьев, Студенцов, Ходотов, Озаровский. Ср. газетный отчет: «30 апреля подвал „Бродячая собака“ закончил свой сезон ‹...› Н. В. Петров — а на подвальном языке попросту Коля Петер — прочел остроумно составленный юмористический отчет о кратковременной деятельности подвала. После отчета были торжественно вручены „патенты и грамоты“ постоянным исполнителям подвала и медали сотрудникам его. Затем была разыграна юмористическая мелодрама в стихах, сочинения Н. Н. Званцова. Это положи-

*танго*в, *Н. А. Тэффи*, *Б. К. Пронин*, *О. А. Глебова-Судейкина*, *А. Г. Коонен*, *В. В. Барановская*, *К. К. Алексеева*, *З. П. Лодий*, *К. Э. Гибшман*, *А. А. Мгебров*, *Б. Г. Романов*. *Собрание М. Б. Прониной*.

*Чествование К. Д. Бальмонта в «Бродячей собаке» (Е. В. Аничков, П. П. Потемкин, Н. И. Кульбин, К. Д. Бальмонт, С. М. Городецкий, С. Ю. Судейкин, Ф. Сологуб). 1913 г. Карикатура М. Л. Шафрана.*

тельно новая драматическая Вампука! ‹...› Как очаровательна в ней г-жа Тиме. Ее настоящий талант в чем угодно, даже в таком ультрашарже, неподражаем. Великолепной партнершей ее была г-жа Коваленская ‹...› Не отставали от них и гг. Званцов и Петров, которые провели свои роли с очень тонким юмором. Разыгранная после мелодрамы опереттка, сочиненная г. Гибшманом и положенная на музыку г. Цыбульским, тоже очень понравилась. В ней особенно был хорош сам Гибшман» (*Яшин.* Закрытие подвала «Бродячей собаки». — Обозрение театров, 1912, № 1719, 3 мая).

О первом сезоне вспоминала актриса Лидия Дмитриевна Рындина (1883—1964): «Вращаясь в литературно-артистической среде Петербурга, трудно было не побывать в „Бродячей собаке". После спектакля я всегда норовила пойти домой, но в „Бродячую собаку" мои друзья, писатель Ауслендер с женой, несколько раз меня затянули. Подвальчик был разрисован Судейкиным, в нем душно, накурено, но весело и приятно. Заранее приготовленной программы не было, но так как кабачок всегда полон артистически-литературной братией, то программы налаживались сами собой. Иной раз программа была лучше, в другой слабее, — всегда, однако, было интересно. При мне, помню, пел свои „Куранты любви" Кузмин. Голоса у него было мало, мотивы скорее примитивны, но была своя особая, элегантная и интересная передача. Пел он, сам себе аккомпанируя на рояле:

Всех впуская, выпуская,
Дней, ночей не досыпая,
Я, привратница, стояла
И ключи в руках держала,
А любовь прошла тайком.

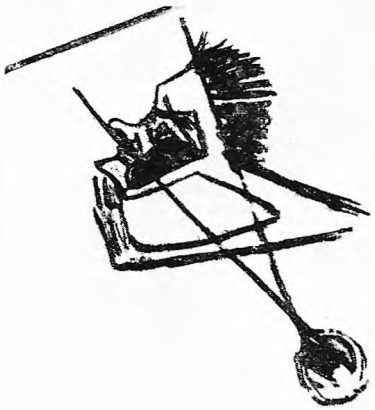
Читал стихи Сергей Городецкий, декламировала хорошенькая, как фарфоровая куколка, жена художника актриса Олечка Судейкина, пела Каза-Роза... Одно выступление сменяло другое, а в подвальчике было шумно, весело и время от времени раздавался голос Пронина, хозяина, приветствовавшего вновь пришедших» (*Л. Д. Рындина.* Невозвратные дни. — ЦГАЛИ, ф. 2074, оп. 2, ед. хр. 9, л. 28).[159]

## 15

## 31 августа 1912 г.

Повестка не обнаружена. См. газетный отчет: «„Бродячая собака" открылась ‹...› Художественный подвал вступает во второй год своего существования, надо отметить, однако, что в прошлом году „Бродячей собаке" не удалось выявить своей подлинной физиономии ‹...› На рубеже второго года в подвале собрались только истинные друзья „Собаки". Создалось какое-то общее, спаивающее всех в одну семью настроение... Как всегда, после летнего перерыва, говорилось много о летних впечатлениях. Вспоминалась с чувством внутренней обиды трагическая смерть Сапунова... Говорилось много о предстоящем сезоне, о новых начинаниях его, касались и общих вопросов...» (*Зет.* Открытие «Бродячей собаки». — Воскресная вечерняя газета, 1912, № 15, 2 сентября).

К этому или к одному из последующих вечеров в «Собаке» относится запись в дневнике А. Н. Толстого, датируемая сентябрем 1912 г.: «„Бродячая собака". Спор Евреинова, Чекан и Мгеброва с Таировым, ‹Н. А.› Ауслендер держала руку Таирова (особенно выразительны Че-



*Н. И. Кульбин. Шарж А. М. Ремизова. 1919 г. ГПБ.*

*В. В. Маяковский. Шарж А. М. Ремизова. 1919 г. ГПБ.*


*А. А. Ахматова. Шарж А. М. Ремизова. 1919 г. ГПБ.*

*О. Э. Мандельштам. Шарж А. М. Ремизова. 1919 г. ГПБ.*

*А. Л. Волынский. Шарж А. М. Ремизова. 1919 г. ГПБ.*

*Ю. П. Анненков. Шарж А. М. Ремизова. 1919 г. ГПБ.*

*В. К. Шилейко. 1920-е годы.*

*«Собачья карусель» (Н. С. Кругликов, О. А. Глебова-Судейкина, Н. Н. Врангель, Нина Клейст, И. А. Гранди). Шарж Н. Альтмана 1914 г.*

*«Собачья карусель». Рис. С. Животовского. 1914 г.*

кан и Мгебров). Чекан закрывала глаза и, прижимая пальцы к груди говорила, углы рта ее поднимались, волосы путались, потом, окончив, она терла глаза, точно они болели. У Мгеброва рот детский и обиженный, глаза загораются и вдруг в них недоверие, робкая усмешка. Н. Н. ‹Евреинов› в бархатном длинном сюртуке. Таиров на высоком стуле, самодоволен и уверен, как загнавший в угол, к тому же от него они зависят. Мгебров: „продавать себя ничуть не стыдно“» (хранится у Л. И. Толстой).

## 16

## Общество Интимного театра

### Выставка картин Кульбина

Открыта ежедневно — Малый зал О-ва поощрения художеств, Морская, 38, от 10 час. утра до 5 час. вечера.

См. анонс выставки: «В октябре художественное бюро при Интимном театре устраивает выставку картин действительного члена Общества Н. И. Кульбина. Небольшая „интимная“ выставка расположится только в одном зале Общества поощрения художеств (Морская, 38) и продолжится всего до 30-го октября. Вернисаж выставки назначен на 1-е октября» (Воскресная вечерняя газета, 1912, № 18, 23 сентября). Ср. запись в дневнике Блока: «1 октября. На vernissage выставки Кульбина, на который приглашены мы с Любой, пошла она. Вечером пошла чествовать Кульбина в „Бродячей собаке“» (*А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 159). К открытию выставки Общество Интимного театра выпустило сборник «Н. И. Кульбин» (СПб., 1912) со статьями С. Ю. Судейкина, Н. Н. Евреинова, С. М. Городецкого, с автобиографической заметкой самого художника и с каталогом его работ. В личной библиотеке Блока (ИРЛИ) сохранился этот сборник. На выставке Кульбина были представлены три работы, непосредственно связанные с «Бродячей собакой»: плакат и марка Общества Интимного театра — «Созвездие Большого Пса», а также акварельный эскиз к этим работам. На посмертной его выставке в Художественном бюро Н. Е. Добычиной был выставлен также «Эскиз росписи подвала „Бродячая собака“» (см. каталог выставки: Н. И. Кульбин (1868—1917). Пгр., 1918).

О выставке 1912 г. появилось большое количество статей, см., например: *О. Л. Д'Ор.* Символочное искусство. (На выставке картин Кульбина). — День, 1912, № 5, 6 октября; *Вл. Денисов.* Выставка Кульбина. — День, 1912, № 8, 9 октября; *К. и О. Ковальские.* Художник-идеалист. — Новая студия, 1912, № 6, 12 октября, с. 9—10; *Р. Мар.* Выставка Кульбина. — Там же, с. 10—11; *А. Бенуа.* Две выставки. — Речь, 1912, 12 октября; *И. Игнатьев.* Выставка картин Кульбина. — Петербургский глашатай, 1912, 14 ноября.

Николай Иванович Кульбин — живописец, декоратор, теоретик искусства, лектор, организатор нескольких художественных обществ и устроитель выставок, издатель — был одной из центральных фигур раннего русского авангарда. Театральная деятельность Кульбина тесно связана с «Бродячей собакой», где он начиная с 1912 г. декорировал многие «вечера искус-

*Е. А. Хованская. 1910-е годы. ГПБ.*

*В. А. Пяст. Шарж Н. И. Альтмана. 1913—1914 гг. ГЛМ.*

ства». Действительным членом «Собаки» он был избран 10 марта 1912 г. (см. письмо к нему казначея Общества Интимного театра М. Ф. Крушинского от 11 марта 1912 г. — ГРМ, ф. 134, ед. хр. 68). Летом 1912 г. участвовал в организации Териокского театра и заведовал в нем художественной частью. Пронин вспоминал о Кульбине: «Это была фигура! Это был ярчайший представитель богемы, при том, что он был военным, главным врачом генерального штаба — шишкой колоссальной в тогдашней иерархии! ‹...› Он пришел в „Собаку" на третий день после начала ее существования и удивился: „Каким образом я не попал сюда в день открытия?" Пришел человек в военной потрепанной николаевской шинели, со шпорами и в галошах; и был он похож на военного так же, как я или Ахматова. Он появлялся в „Собаке" в лампасах, со шпорами, которые забывал снимать, или с одной шпорой, или в куртке художника под шинелью. На улице солдаты отдавали ему честь, а когда он сбрасывал шинель, ничего генеральского в нем не чувствовалось: человек искусства, бессребреник. Его другом был Евреинов — полупоэт, полурежиссер, полухудожник. Кульбин сам делал постановки, тратя на это массу сил ‹...› В „Собаке" он сделал две небольшие стены ‹...› Это был друг поэтов и художников, меценат; хотя денег у него не было, он делал больше, чем иной с деньгами».

Н. Н. Евреинов вспоминал о заседании в Обществе Интимного театра, посвященном вопросу «Свободного танца»: «Кульбин стал развивать подробно параллельную моей теории театрализации жизни теорию *танцеволизации* жизни, — Г. Д. Эристов, принимавший участие в прениях, со свойственным ему остроумпем заметил, что, дойдя до *кульбинационного* пункта, дальше идти некуда!.. Кульбин всегда доходил до *кульбинационного* пункта. Всегда и во всем» (*Н. Евреинов.* Оригинал о портретистах. М., 1922, с. 67).

С. Судейкин сделал шаржированный портрет Кульбина и сопроводил его надписью:

Художник — доктор
Философ — лектор
Кубист — футурист
Николай Иванович Кульбин
Человек семейный
Военный — медик
Статский — советник
Первый мой, мой друг
Преданный душой искусству.
14-го июля 1913 года С. Судейкин.
Финляндия «Куоколо»

(хранится у Г. В. Ковенчука). О Кульбине см. некрологи С. Судейкина «Смерть художника» (Русская воля, 1917, № 3, 8 марта), С. Городецкого «Три венка» (Кавказское слово, 1917, 2 июля) и Э. Спандикова «Анархист в искусстве» (Искусство коммуны, 1918, № 18, с. 2—3). А также: *Е. Ф. Ковтун.* Письма В. В. Кандинского к Н. И. Кульбину. — Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1980. Л., 1981, с. 399—410; *Н. И. Харджиев.* «Веселый год» Маяковского. — В кн.: Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, p. 129.

## 17

### 3 октября 1912 г.

Повестка не обнаружена. См. запись Блока от 4 октября 1912 г.: «Люба вчера была в подвале „Бродячей собаки"» (*А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 160).

*Н. И. Альтман. Эскиз костюма к балету «Danse macabre» с дарственной надписью Л. И. Жевержееву. ЛГМТМИ.*

*Г. В. Иванов. Шарж Н. И. Альтмана. 1913—1914 гг. ГЛМ.*

## 18

### 6 октября 1912 г.

Повестка не обнаружена. См. газетный отчет: «Ночь на сегодня прошла при почти непрекращавшемся смехе. Собрались постоянные аборигены Михайловского подвала ‹...› И всем было весело, было уютно, тепло... Тепло, пожалуй, даже слишком, ибо беспрестанно снабжавшийся новыми поленьями, созданный, вероятно, для настроения камин немилосердно жарил ‹...› Художественная сторона ночи составилась очень интересно. Пели Гибшман, Гнесин,[160] Петер. Пели хозяева, пели гости. Острили все и в большинстве удачно. Пальма первенства, конечно, осталась за неутомимым Гибшманом ‹...›» (*Б. Ор[ечкин]*. В «Бродячей собаке». — Воскресная вечерняя газета, 1912, № 20, 7 октября).

## 19

### Художественное общество Интимного театра — СПб.

### В субботу, 13-го октября «Дебют кухарки»

ГЦТМ, ф. 212.

## 20

### В воскресенье 14-го октября ночью в «Бродячей собаке» память Ильи Саца

Рукописная повестка на бумаге с траурной каймой (собрание М. Д. Ромма). Подробный отчет о вечере был помещен в «Театре»: «‹...› разносилась печаль среди писателей, актеров, музыкантов, собравшихся во имя Саца... Сдержанно молчали или переговаривались шопотом... Потом рояль вспоминал сацевские иллюстрации к драмам. Жутью дышали кошмарные звуки польки из „Жизни человека“, меланхолические отрывки из „Синей птицы“, надломленная мелодия из „Анатэмы“, исступленно вакхические вскрики и пляски „Козлоногих“ — последней песни композитора. Н. И. Кульбин говорил ‹...› что „Бродячая собака“, давшая Сацу несколько радостных, светлых мгновений, всегда будет прибежищем для талантов, которых грабит жизнь, не давая им „цветов“ ‹...›» (*Л. Василевский*. Вечер памяти И. Саца. — Театр, 1912, № 48, 16 октября). Другой газетный отчет дополняет: «Вечер открылся „Похоронным маршем“ Грига, исполненным ‹В. А.› Шписом-Эшенбрух. Небольшое слово по поводу кончины И. А. Саца сказал ‹В. А.› Подгорный... Обстановка вечера была торжественная и серьезная: не было ни вина, ни обычного шума, не было

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА—СПБ.


Въ Воскресенье, 12-го Января 1914 года

**Tângo.**

Съѣздъ къ 11 час. вечера.

Входъ исключительно по письменнымъ рекомендаціямъ г.г. дѣйствительныхъ членовъ О-ва. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и „друзья Собаки" — 1 руб.

*Вечер «Tângo». 12 января 1914 г. Повестка.*

*Ф. К. Шерер. 1910-е годы. ГПБ.*

даже рукоплесканий. Сосредоточенно и молча сидели друзья и поклонники покойного музыканта, подавленные тяжелой утратой» (День, 1912, № 15, 16 октября). Вокальные произведения Саца исполнили также актер Незлобинского театра Н. А. Потемкин и баритон А. И. Егоров. «Жизнь человека» Л. Андреева, «Синяя птица» М. Метерлинка и «Анатэма» Л. Андреева с музыкой Ильи Саца были поставлены в МХТ соответственно в 1907, 1908 и 1909 гг. О «Козлоногих» («Плясе козлоногих») см. с. 211. И. А. Сац был одним из самых старых друзей Пронина и земляком его по Чернигову. О значении «тройки: Сулержицкий, Сац и Пронин» в жизни МХТ см.: *В. Качалов.* Воспоминания об артисте. — В кн.: *Илья Сац.* Из записных книжек. Воспоминания современников. М., 1968, с. 95—96.

21

Художественное общество Интимного театра — СПб.

По понедельникам в «Подвале Бродячей собаки» камерные вечера

Постоянный состав квартета:

В. Графман — 1-я скрипка.
В. Гольдфельд — 2-я скрипка.
З. Грудский — альт.
М. Ямпольский — виолончель.
Начало квартета в 12 ч. веч.

Гости по рекомендации гг. действительных членов и друзей «Бродячей собаки» входят за плату 1 р. 50 к., артисты и художники — 75 к., гг. действительные члены и друзья — 25 к.

15-го октября 1912 г.

«Первый понедельник»

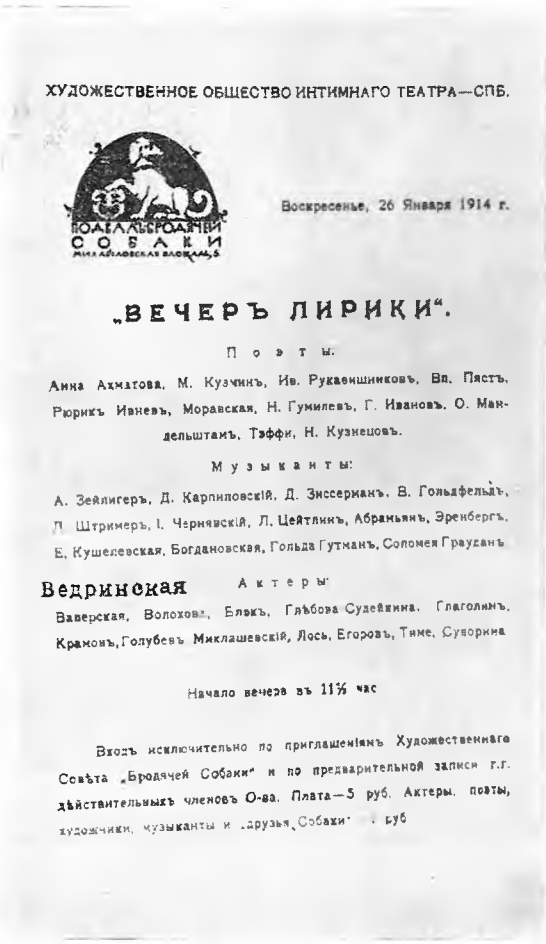
I

Бетховен — Струнный квартет № 1.
Allegro con brio.
Adagio affettuoso ed appassionato.
Scherzo. Allegro molto.
Allegro.

II

Бетховен — Скрипичная соната, посвященная Крейцеру

Исп. В. Графман и Э. Бай.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА—СПБ.

БРОДЯЧАЯ СОБАКА

Воскресенье, 26 Января 1914 г.

„ВЕЧЕРЪ ЛИРИКИ".

Поэты:

Анна Ахматова, М. Кузминъ, Ив. Рукавишниковъ, Вл. Пястъ, Рюрикъ Ивневъ, Моравская, Н. Гумилевъ, Г. Ивановъ, О. Мандельштамъ, Тэффи, Н. Кузнецовъ.

Музыканты:

А. Зейлигеръ, Д. Карпиловскій, Д. Зиссерманъ, В. Гольдфельдъ, П. Штримеръ, І. Чернявскій, Л. Цейтлинъ, Абраньянъ, Эренбергъ, Е. Кушелевская, Богдановская, Гольда Гутманъ, Соломея Грауданъ.

Ведринская

Актеры:

Ваверская, Волохова, Блокъ, Глѣбова-Судейкина, Глаголинъ, Крамовъ, Голубевъ, Миклашевскій, Лось, Егоровъ, Тиме, Суворина.

Начало вечера въ 11½ час.

Входъ исключительно по приглашеніямъ Художественнаго Совѣта „Бродячей Собаки" и по предварительной записи г.г. дѣйствительныхъ членовъ О-ва. Плата—5 руб. Актеры, поэты, художники, музыканты и „друзья Собаки" [illegible] руб.

*«Вечер лирики». 26 января 1914 г. Программа.*

Начало в 12 ч. вечера.
Съезд как всегда.

Пианист Эммануил Семенович Бай был лауреатом петербургской консерватории (Петербургская газета, 1913, № 111, 25 апреля). В романе «Плавающие-путешествующие», где «Бродячая собака» выведена под названием «Совы», Кузмин описал один из музыкальных вечеров: «‹...› музыканты без всякой видимой причины играли квартет Бетховена, что было и не особенно ново и недостаточно весело» (*М. Кузмин.* Плавающие-путешествующие. Пгр., 1914, с. 267).

## 22

## 17 октября 1912 г.

Повестка не обнаружена. На этой «среде» в подвале гостило несколько артистов польской труппы, о чем Пронин сообщал А. М. Ремизову, приглашая его на вторую встречу с ними (см. пояснения к вечеру 20 октября 1912 г.). В составе польской труппы были такие видные актеры, как Пшибылко-Потоцкая, А. Зельвертович, К. Юноша, Ю. Венгжин, М. Дулембянка. В том же письме Пронин отвечал на несохранившееся письмо Ремизова: «Вы пишете, что собираетесь посетить „Бродячую собаку" — приходите в эту субботу. Поэту Вашему посылаю приглашение в „Собаку" — большое Вам наперед спасибо за него» (ГПБ, ф. 634). Речь идет, по-видимому, или об Н. А. Чернявском, или об А. И. Тинякове, которым Ремизов в этот период покровительствовал (Лит. наследство, т. 92, кн. 2, 1981, с. 111—112; кн. 3, с. 448). Не исключено также, что Ремизов рекомендовал Пронину журналиста и переводчика словенца Янко Лаврина, который вместе с Городецким в эти дни подготовил и выпустил 1-й альманах русских и инославянских писателей «Велес» (куда вошли переводы Городецкого из польских поэтов) и собирал с ним же материалы для второй книги (см. письмо Городецкого Блоку от 15 октября 1912 г. — Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 60). По свидетельству Лаврина в письме к А. Е. Парнису от 18 апреля 1971 г., он в 1912—1913 гг. бывал в «Бродячей собаке». Ср. также письмо Городецкого Ремизову от 12 февраля 1912 г.: «Дайте — пожертвуйте что-нибудь для „Велеса". Вам расскажет все Янко Иваныч Лаврин» (ГПБ, ф. 634, оп. 1, ед. хр. 95, л. 15). О Янко Лаврине (р. 1887), впоследствии ученом-слависте, профессоре Ноттингемского университета см.: *А. Е. Парнис.* Южнославянская тема Велимира Хлебникова. Новые материалы к творческой биографии поэта. — В кн.: Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978.

## 23

## 20 октября 1912 г.

Повестка не обнаружена. См. газетный отчет: «На последнем субботнике в подвале „Интимного театра" очень радушно чествовали гостящих в Петербурге польских актеров. Польские гости за все время своего пребывания в Петербурге уже второй раз посещают собрания интимного кружка театрально-художественной молодежи ‹...› Около 2 часов ночи в подвале „Интимного театра" собрались члены „Цеха поэтов" во главе с Сергеем Городецким, Гумилевым и др. Узнав о присутствии в кружке польских актеров, Сергей Городецкий вышел на эстраду, увенчанный лавровым венком, и высказал свою радость по поводу случайной встречи с представителями польского искусства ‹...› Далее С. Городецкий коснулся ‹...› Выспянского, автора ‹...› пьесы „Wesele" («Свадьба»): это глубоко национальный поэт, который постиг глубину души своего народа. В заключение г. Городецкий прочитал три переведенных им почти дословно польских сонета, вошедших в его сборник стихов „Ива", только что вышедший из печати ‹...› В ближайший четверг, по просьбе кружка „Интимного театра" журналист J. Clemens, пишущий в русской печати по польским вопросам, прочтет в подвале „Бродячей собаки" реферат о Выспянском как драматурге. После реферата предполагаются прения ‹...›» (Обозрение театров, 1912, № 887, 22 октября).[161] Ср. об этом вечере в годовом отчете Н. В. Петрова: «В виде достопримечательности польским гостям был показан самовар, из которого, впрочем, гости пили меньше всего. Представители „Бродячей собаки" получили приглашение польских актеров посетить в Кракове „Зеленый шарик"» (ЦГАЛИ, ф. 2358).


*А. С. Лурье (?). 1913—1915 гг. Собрание М. Б. Прониной.*

*И. М. Зданевич. 1910-е годы.*

24

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

По понедельникам
в «Подвале Бродячей Собаки»
камерные вечера.

Постоянный состав квартета:

В. Графман — 1-я скрипка.
В. Гольдфельд — 2-я скрипка.
З. Грудский — альт.
М. Ямпольский — виолончель.

22-го октября 1912 года

«Второй понедельник»

1) Р. Шуман — квинтет.
Allegro brillante.
In modo d'una marcia.
Un poco largamente.
Scherzo. Molto vivace.
Allegro ma non troppo.
Партию фортепиано исп. Э. Бай.

2) Р. Шуман — соната, исп. Э. Бай.

Гости по рекомендации гг. действительных членов и друзей «Бродячей собаки» входят за плату 1 руб. 50 коп., артисты и художники — 75 к., гг. действительные члены и друзья — 25 к.

Начало в 12 ч. вечера.

Съезд как всегда.

25

24 октября 1912 г.

Повестка не обнаружена. Ср. запись Блока от этого дня: «Вечером ‹Л. Д. Блок› пошла в польский театр, а потом в „Бродячую собаку“ ‹...› Милая вернулась около 3-х часов ночи» (*А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 168—169).

26

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В четверг 25-го октября в подвале
«Бродячей собаки»
Беседа о Выспянском

Вступительное слово
(«Свадьба») J. Clemens'a

Приглашаются гг. действительные члены и друзья «Бродячей собаки».

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА—СПБ.


Четвергъ, 17-го апрѣля 1914 г.

Докладъ И. М. Зданевича

ПОКЛОНЕНІЕ БАШМАКУ.

Послѣ доклада пренія.

Начало въ 11½ часовъ вечера.

Входъ по предварительной записи и рекомендаціямъ гг. дѣйствительныхъ членовъ о-ва и докладчика. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и „друзья Собаки" 1 рубль.

*Доклад И. М. Зданевича «Поклонение башмаку». 17 апреля 1914 г. Повестка.*

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА.


Въ воскресенье, 9 ноября 1914 г.

ПЕРВЫЙ ВЕЧЕРЪ РУССКОЙ МУЗЫКИ

1. Шапоринъ. Гаральдъ - Баллада А. К. Толстого.
Исп. г. Селиванновъ.

2. Цыбульскій. Поэма о Бельгіи Игоря Сѣверянина.
Исп. г. Егоровъ.

3. Суховъ. Романсы.
Исп. ***

4. Глазуновъ. Славянскій квартетъ
Исп. Карпиловскій
Бронштейнъ
Гольдфельдъ
Штриммеръ.

Начало въ 10 часовъ.

Подвалъ «Бродячей Собаки» открытъ ежедневно.

Со всѣхъ исполнительныхъ вечеровъ Правленіе дѣлаетъ отчисленіе въ пользу лазарета О-ва Дѣятелей Искусства.

*Первый вечер русской музыки. 9 ноября 1914 г. Программа.*

Вход действительных членов и друзей — 25 к., гости (реком. действит. членов и друзей) — 1 р. 50 к., артисты и художники — 75 к.

Начало в 12 ч. вечера.

Съезд как всегда.

См. описание вечера 20 октября 1912 г.

## 27

### Художественное общество Интимного театра — СПб. Подвал «Бродячей собаки» Михайловская площадь, 5

В «субботу» 27-го октября в подвале «Бродячей собаки» «Повышенное настроение».

Вход — 2 руб. и 1 руб.

Выдача пропусков будет производиться в «Бродячей собаке» ежедневно до пятницы включительно.

Гг. действительных членов и друзей «Бродячей собаки» просят на эту субботу не выдавать никаких рекомендаций своим знакомым, так как вход будет исключительно по приглашениям правления.

См. в отчете Н. В. Петрова: «В одну из суббот второй сессии было создано повышенное настроение, начавшееся повышением прежде всего входной платы и закончившееся выступлением на эстраде одного известного артиста с целым рядом художественно исполненных русских песен, среди которых по справедливости принадлежит первое место двум песням: „Погиб я мальчишка" (чрезвычайно глубокая по содержанию и конструкции драматических положений) и „Шуми, Марица" — болгарского происхождения» (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 68).[162] Сохранилось рукописное меню на вечер 27 октября 1912 г. с рисунком «бездомного пса».

## 28

### 31 октября 1912 г.

Повестка не обнаружена. Ср. запись Блока от этого дня: «‹Л. Д. Блок› ‹...› вечером — в подвале „Бродячей собаки"» (*А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 172).

## 29

### 3 ноября 1912 г.

Повестка не обнаружена. См. газетный отчет: «„Воскресные ночи“ „интимного“ подвала бывают гораздо удачнее четверговых: народу собирается больше, настроение повышается, импровизированная программа интереснее и разнообразнее. Сегодняшняя ночь не составила исключения — в подвале собралось столько народу, что нельзя было не только сидеть, но даже стоять... <...> Кроме обычных исполнителей, сегодняшней ночью на подмостках „Собаки“ выступил, между прочим, и Аверченко, „вывезенный“ г. Курихиным, который при общем смехе дал Аверченко яркую характеристику, так сказать, с внешней стороны. А мастерски рассказанный самим Аверченко рассказ о двадцати блинах вызвал долго не смолкавший гомерический хохот. Пара Хованская — Потемкин[163] блестяще исполнила несколько хореографических номеров. Общий интерес вызвало и пение под собственный аккомпанемент Кузмина, выступление Гибшмана, неизменный „Подросточек“ Коли Петера и т. д., и т. д. Вторая половина ночи, когда, по выражению голоса из публики „все аверченки уехали“, — прошла в том интимном настроении, которым характеризуются собрания членов „Собаки“» (*Б. Ор<ечкин>*. В «Бродячей собаке».— Воскресная вечерняя газета, 1912, № 24, 4 ноября).

## 30

### 7 ноября 1912 г.

Повестка не обнаружена. К этому вечеру относится заметка С. Тонского «В подвале „Бродячей собаки“»: «<...> что в сущности представляет собой „Бродячая собака“? Кабаре для немногих избранных, подобие клуба, куда собираются сливки артистического и литературного мира. Болтают. Без официальных представлений знакомятся друг с другом, знакомятся мило, просто... Впрочем, минутами чувствуется натянутость <...> Внешность... Низкий подвал с нависшими сводами, грозящими задавить смельчаков, дерзающих забыть при тепле ярко горящего очага петербургскую слякоть... Узкие, скользкие ступени... Раздевальня со старым, покривившимся зеркалом... Запись. Средней величины комната, уставленная маленькими столиками. Тут же сцена. Микроскопическая. Рояль. Буфет, где можно получить... собачьи битки и прекрасную малороссийскую колбасу за 20 коп.» (Весь мир, 1912, № 46, с. 27).

## 31

### 17 ноября 1912 г.

Повестка не обнаружена. На этом вечере состоялось первое публичное выступление Маяковского с чтением своих стихов (см. об этом во вступительной статье). Ср. газетный отчет: «В последнем собрании в „Бродячей собаке“ произошел чрезвычайно интересный, оживленный диспут московских и петербургских поэтов. „Исторический антагонизм“ обеих столиц сказался даже и здесь. Из возражений обеих сторон, т. е. представителей московского и петербургского кружков молодых поэтов, очевидно было, что это два враждебных лагеря, которые вряд ли удастся примирить, хотя один из деятелей петербургского „Союза молодежи“ заявил в собрании, что теперь уже делаются попытки к слиянию обоих лагерей. В качестве представителя небольшой группы московских поэтов выступил с краткой вступительной речью художник Давид Бурлюк <...> Бурлюк прочел затем несколько стихотворений Хлебникова и своих собственных, которые встречены были ироническими замечаниями и смехом. Н. И. Кульбин приглашал аудиторию отнестись более объективно и спокойно к выступлению московских поэтов, считая насмешливые замечания противной стороны чересчур поверхностными и необоснованными. После Бурлюка выступил другой московский поэт Маяковский, прочитавший несколько своих стихотворений, в которых слушатели сразу почувствовали настоящее большое поэтическое дарование. Стихи Маяковского были встречены рукоплесканиями. Читал также свои стихи Бурлюк-младший и другие. Некоторые артисты и писатели, присутствовавшие в собрании, выступали с возражениями по адресу москвичей и довольно успешно пародировали прочитанные стихи» (*Z.* Конфликт поэтов в «Бродячей собаке».— Обозрение театров, 1912, № 1915, 19 ноября). См. также об этом вечере в годовом отчете Н. В. Петрова (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 66) и в воспоминаниях М. В. Матюшина (*М. Матюшин.* Русские кубо-футуристы. — ИРЛИ, ф. 656).[164]

По-видимому, об этом выступлении Маяковского, хотя мемуарист и датирует его 1913 г., вспоминает Пронин: «Первое самочинное выступление Маяковского оценил Кульбин и я, а наши „эстеты“ приняли в штыки. (Вообще появление Маяковского с его сильнейшей индивидуальностью и революционностью шокировало наших эстетов-поэтов: Кузмина, Гумилева)». Отметим, что впоследствии Кузмин положительно оценивал творчество Маяковского, отчасти испытал влияние его поэтики, в некоторые периоды между ними происходило дружеское сближение. См. экспромт, датированный 25 июня 1915 г. и вписанный в альбом Судейкина: «Приятно марсовым вечером пить кузминской речи ром. В. Маяковский», ошибочно отнесенный Д. Коган к «Привалу комедиантов» (Марсово поле, 7) (*Д. Коган.* С. Ю. Судейкин. М., 1974, с. 186). Встреча Маяковского и Кузмина произошла не в «Привале», открывшемся 18 апреля 1916 г., а на квартире Судейкина, который жил в том же доме. Ср. в дневнике М. Кузмина: «У Судейкина были Кульбин, Бабенчиков, зашедший ко мне Маяковский» (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 56, л. 826).

В зимний сезон 1912—1913 гг. Маяковский, по-видимому, редко бывал в «Бродячей собаке». В воспоминаниях П. О. Гросс, активно посещавшей подвал именно в этот период, говорится: «Порой баритон Маяковского покрывал шум, нестройные голоса своей властной силой. Рослый, широкоплечий, в своей знаменитой желтой кофте, он выделялся. Но он был очень редким гостем. Я, например, видела его только дважды в стенах „Собаки“» (об этих мемуарах см. прим. 175).

*Б. Г. Романов. 1910-е годы. ГПБ.*

Но осенью 1913 г., как рассказывает Пронин, Маяковский стал постоянным посетителем подвала: «Мне вспоминается трогательный лирический роман Маяковского в „Собаке". Там появилась необычайной, невероятной красоты девушка, которую мы звали Сонкой ‹...› Это был крупный эпизод в жизни Маяковского, он был искренне влюблен». Софья Сергеевна Шамардина (1894—1980) — в то время слушательница Бестужевских курсов — сообщает в неизданных воспоминаниях о поэте: «Маяковского увидела и услышала первый раз осенью 1913 г. в Петербурге в Медицинском институте. Лекцию о футуристах читал К. Чуковский ‹...› После лекции Корней Иванович познакомил меня с Маяковским ‹...› Мы приехали в „Собаку" часов в 12. Маяковский сначала ушел от нас, но скоро подсел к нашему столу рядом со мной. Я сидела между ним и Чуковским, счастливая и гордая вниманием поэта ‹...› Помню одну ночь в „Собаке". Очевидно, было наводнение. Подвал „Бродячей собаки" был залит водой. „Собака" была закрыта. Не было света. На полу лежали бревна и доски, чтоб можно было ходить. Никого не было, Пронин был один, когда пришли мы с Маяковским. Потом еще кто-то подошел с девушкой, которую Пронин звал „Луной", а на самом деле она была Надя и училась в театральной школе. Затопили камин. Жарили в камине баклажаны. Сидели у огня. Маяковский не позволял мне ходить по залитому водой полу и переносил меня на руках, шагая по бревнам» (хранится у А. Е. Парниса). К. И. Чуковский впоследствии рассказал о «Бродячей собаке» в статье «Прежние съезды писателей» (Литературная газета, 1934, 23 августа).

## 32

19 ноября 1912 г.

VI «музыкальный понедельник»

Повестка не обнаружена. См. отчет: «Большое удовольствие доставило трио Аренского в исполнении молодого скрипача Графмана, виолончелиста Ямпольского и пианиста Бая. Графман затем сыграл еще несколько вещиц, лишний раз щегольнув удивительной мягкостью звука и красотой смычка» (*Друг.* Общество Интимного театра. — Весь мир, 1912, № 47, с. 27).

## 33

26 ноября 1912 г.

VII «музыкальный понедельник»

Повестка не обнаружена. В журнальном отчете сообщалось, что VII понедельник был посвящен произведениям Р. Штрауса. Выступали А. Г. Жеребцова-Андреева, А. В. и В. В. Покровские, а также М. Э. Иованович (Весь мир, 1912, № 47, с. 27). Некрологические заметки о виолончелисте Антоне Валентиновиче Покровском (1889—1914), погибшем под Лодзью, на войне, см.: Петроградский курьер, 1915, № 395, 1 марта; Русская музыкальная газета, 1915, № 1. Об остальных — см. пояснения к музыкальным вечерам 1 февраля и 1 апреля 1913 г.

## 34

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В пятницу, 30 ноября вечер памяти К. В. Бравича

Съезд к 12 ч. ночи.

Просим предъявлять эту повестку при входе.

Правление.

ЛГМТМИ, рукописная повестка. «На вечере присутствовали многие артисты, некоторые из сослуживцев покойного К. В. по театру Коммиссаржевской, писатели и художники. Несколько слов, посвященных памяти покойного артиста, сказал О. И. Дымов. Один из присутствовавших прочитал чрезвычайно интересное письмо К. В. Бравича, написанное в 1910 году под новый год некоторым друзьям по театру Коммиссаржевской. Несколько пьес Шопена — любимого композитора Бравича сыграл пианист ‹В.› Покровский. В заключение с большим вдохновением исполнила несколько пластических миниатюр с музыкой (мелопластика) талантливая артистка Тамара Глебова» (Обозрение театров, 1912, № 1927, 2 декабря).[165] На вечере выступали также пианистка Залесская, виолончелист А. Г. Лемба, В. В. Чекан, Ф. П. Марадудин. В. П. Веригина прочла стихотворение Блока, которое любил Бравич (День, 1912, № 61,

2 декабря). См. также его некролог, написанный Е. А. Зноско-Боровским: Новая студия, 1912, № 11, 17 ноября, с. 12.

## 35

### 3 декабря 1912 г.

### VIII «музыкальный понедельник»

Повестка не обнаружена. См. отчет: «Очень мило прошел последний музыкальный понедельник „Бродячей собаки". Выступили молодой скрипач (ученик Ауэра) В. Графман, которому аккомпанировал пианист Бай и известный Петербургу А. В. Покровский. Как и всегда, в этом уютном „подвале" царила теплая атмосфера» (*Друг.* Интимный театр. — Весь мир, 1912, № 49, с. 29).

## 36

### 5 декабря 1912 г.

Повестка не обнаружена. В этот вечер чествовали труппу Нового драматического театра А. К. Рейнеке, в котором состоялась премьера пьесы Х. Бенавенте «Изнанка жизни» в постановке А. Я. Таирова в декорациях Судейкина и на музыку М. А. Кузмина. См. рецензию В. Азова на спектакль в целом и статью Б. Шуйского (Б. П. Лопатина) о декорациях Судейкина (День, 1912, № 66, 6 декабря). См. также: *Д. Коган.* Указ. соч., с. 64—67, 180—181; *С. Ауслендер.* Театры. — Русская художественная летопись, 1912, № 20, с. 264.

В экспромте, разыгранном на вечере, изображалась история постановки спектакля:

Судейкин

Что за театр передо мною?
В нем кажется все трын-трава.

Таиров

Я истину тебе открою:
Здесь не один театр, а два!
В одном царит Евтихий Карпий,[166]
Медузы вскормленник и Гарпий,
В другом — Таиров, сиречь я
(Ах, такова мечта моя!)
С Евтихием, о, с лиходеем
Хочу покончить, и шабаш! <...>

Судейкин

Я горько каюсь. Модернизм
Подвел я, ставя Бенавенте.
Увы! То просто нигилизм
Вне вечности и вне момента!
Я мог поставить Кузмина
Комедии, иль драмы Блока!
Не пьесу, пошлую до дна,
Судьба, суди меня жестоко!

(ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, лл. 16 об.—17). Об этом вечере Б. Лившиц пишет в своих воспоминаниях: «Я помню <...> труппу, перекочевавшую в „Бродячую собаку" с премьеры „Изнанки жизни": самые оригинальные наряды потускнели в тот вечер, стушевавшись перед фантазией Судейкина» (*Б. Лившиц.* Полуторагласый стрелец. Л., 1933, с. 258). См. шаржированный портрет Судейкина работы Н. Альтмана с подписью: «Прославился „Забавой дев"[167] и „Изнанкой жизни". Материалы для того и другого почерпнул в „Бродячей собаке", каковая из себя представляет и забаву дев и изнанку жизни» (Сатирикон, 1913, № 21, с. 7).

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО ИНТИМНАГО ТЕАТРА.


Рождество 1914 года.

Телеф. 541-38.

*26-го Декабря.*

**Весёлый оркестръ серіозныхъ музыкантовъ.**

*27-го Декабря.*

**Второй вечеръ поэтовъ и оркестръ серіозныхъ музыкантовъ.**

*28-го Декабря.*
*29-го Декабря.*
*30-го Декабря.*
*31-го Декабря.*

**Весёлый оркестръ серіозныхъ музыкантовъ.**

**Новый Годъ.**

Входъ исключительно по письменнымъ рекомендаціямъ г.г. дѣйств. членовъ и приглашеніямъ Правленія.

Плата 2 рубля.

Актеры, поэты, художники и музыканты 1 рубль.

*Рождество 1914 г. Программа.*

## 37

### 8 декабря 1912 г.

Повестка не обнаружена. Постановка «Черепослова» Козьмы Пруткова. Режиссер — Н. Н. Евреинов. Играли: О. А. Глебова-Судейкина, П. П. Потемкин, К. М. Миклашевский, Ф. М. Курихин. «Все они играли чрезвычайно живо и весело. На вечере присутствовали многие артисты, художники, писатели. Среди публики находились кн. С. М. Волконский, корреспондент немецких газет „Frankfurter Zeitung", „Lokal-Anzeiger", М. А. Кузмин, бар. <Н. Н.> Врангель, гр. <В. П.> Зубов и др.» (Обозрение театров, 1912, № 1935, 10 декабря). «После спектакля — дивертисмент, выступали поэты, приверженцы крайних течений в поэзии. Было очень многолюдно» (вырезка из неустановленного издания в архиве Ф. М. Курихина — ЦГАЛИ, ф. 1976, оп. 1, ед. хр. 22).[168]

*Дом, в котором находилась «Бродячая собака» (Михайловская площадь, № 5, ныне площадь Искусств).*

38

Художественное общество Интимного театра

В четверг 13-го декабря 1912 г.
в залах по Малой Конюшенной улице
в д. № 3

Вечер

Парижский игорный дом на улице Луны
(1814 год)

Декорации и костюмы — С. Ю. Судейкина; украшение зал по эскизам — Г. К. Лукомского; постановки — Н. Н. Евреинова, М. М. Фокина, В. И. Преснякова, Б. Г. Романова, К. М. Миклаева, Б. К. Пронина и Коли Петера.

Музыка — В. Г. Каратыгина, М. А. Кузмина, А. В. Покровского, Н. К. Цыбульского и В. А. Шпис-Эшенбрух.

Представляют: актеры, художники, поэты и музыканты «Бродячей собаки».

В программе произведения: С. Ауслендера, С. Городецкого, Н. С. Гумилева, М. Кузмина, Потемкина, Вл. Пяста, А. А. Радакова, Ф. Сологуба.

Желающих быть в костюмах по эскизам С. Ю. Судейкина просят обращаться в художественное бюро «Бродячей собаки» (Н. И. Кульбин, Б. К. Пронин, В. Белкин, Вл. А. Подгорный, кн. Б. А. Мещерский, О. Ивина, Коля Петер) Михайловская площадь, № 5, тлф. 541-35.[169]

Там же принимается запись на билеты — цена 10 руб., а в день вечера контрамарки по 25 рублей.

Съезд к 10 час. вечера.

Вечер не состоялся, см. об этом во вступительной статье. 11 сентября 1912 г. В. А. Подгорный писал О. Дымову: «Между 15—20 сентября в „Бродячей собаке“ состоится первый исполнительный вечер, посвященный 1812 году, Наполеону, словом — „юбилейным“ торжествам. Правление было бы Вам очень признательно, если бы Вы согласились принять участие в этом вечере как автор. Желательно было бы иметь нечто вроде биографии Наполеона, или какие-нибудь воспоминания, или пьесу. Словом, Вам, как автору и человеку, знакомому с „Бродячей Собакой“, лучше знать, что именно нужно» (ЦГАЛИ, ф. 181, оп. 1, ед. хр. 19). 22 сентября Пронин сообщал Добужинскому: «Сейчас усиленно готовимся к исполнительному вечеру „Русские в Париже в 1815 г. в игорном доме“» (ГРМ, ф. 115, ед. хр. 467, л. 3). В эти дни Судейкин «с большим увлечением» работал над эскизами, набросками и декорациями к этому вечеру (*W. Z.* О «Бродячей собаке» и прочих. — Обозрение театров, 1912, № 1866, 1 октября). Театральный «сюжет» вечера проясняется из одного варианта названия: «Парижский игорный дом на улице Луны, захваченный казаками в 1814 году» (Обозрение театров, 1912, № 1908, 12 ноября). Для этого вечера Н. Гумилевым была написана сцена в стихах «Коварная десятка» (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 3, ед. хр. 224; ГПБ, ф. 248, ед. хр. 141). В переработанном виде она позднее была напечатана под названием «Игра»

(Альманах муз. Пгр., 1916, с. 55—60). Произведение М. Кузмина, отобранное к этому вечеру, — это, по-видимому, стихотворение «Раздался трижды звонкий звук», в котором упоминается П. И. Багратион (*М. Кузмин.* Глиняные голубки. Пгр., 1914, с. 101—103).

В архиве Н. В. Петрова сохранились наброски различных текстов: куплетов («Сто лет назад Москва горела, || Теперь горим восторгом мы, || И из Москвы перелетела...»), вопросов шуточной анкеты, которую надо было бы заполнить при входе, а также пьесы, в которой действуют Наполеон, Жозефина и Сфинкс (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, лл. 46—49, 61—62). По-видимому, на этом вечере должна была быть поставлена пьеска П. Потемкина «Современники» о стариках, которые вспоминают «всякие небылицы» о Наполеоне. Эта пьеска шла в «наполеоновском спектакле» в «Кривом зеркале» (Новая студия, 1912, № 4, 29 сентября, с. 12).

## 39

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5
19 — XII — 912
в среду
ровно
в 9 часов

Лекция Сергея Городецкого
«Символизм и акмеизм»
Тезы

1. Последний этап символизма в России (апофеоз или катастрофа?). Опыты «великого искусства» на почве символизма и неудача их. Причины катастрофы символизма: его пороки. Что такое символ, и к чему приводит последовательное ему служение.

Развращение слов и словосоединений. Охотники за «соответствиями». Мир в паутине. Перекрестный сквозняк в мире.

2. Новый век и новый человек. Работа Цеха поэтов. Рождение Адама. Ощущение полноты душевных и телесных сил в поэзии. Акмеизм и адамизм. Отношение акмеистов к миру. Освобождение мира из паутины «соответствий». Самоценность мира и творчество в нем. Слово как алмаз целомудрия, как твердыня драгоценная. Защитники этой твердыни. Рай, творимый поэзией Н. Гумилева, Владимира Нарбута, М. Зенкевича, А. Ахматовой и О. Мандельштама. Отношение акмеизма к парнассу, импрессионизму и символизму. Открытый путь к великому искусству.

---

После лекции состоятся прения при участии: А. Ахматовой, Н. Кульбина, Н. Гумилева, Е. А. Зноско-Боровского, О. Мандельштама, Е. Кругликовой.

ГЦТМ, ф. 212. Об этом вечере см.: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 413. Положения доклада отчасти отражены в статье С. Городецкого «Новейшие течения в русской поэзии» (Аполлон, 1913, № 1). В прениях выступали В. Р. Ховин, Кульбин, Вас. Гиппиус, М. А. Долинов, С. С. Позняков, Д. В. Кузьмин-Караваев, Н. Гумилев, И. С. Габриелли, Е. А. Зноско-Боровский. Последний отметил, что «докладчик, характеризуя акмеизм как движение общекультурное, не коснулся вопроса о театре» (*Л.* [*О. Ларин*]. Символизм и акмеизм.— Русская молва, 1912, № 14, 22 декабря). Отчеты см.: День, 1912, № 82, 23 декабря; Речь, 1912, 24 декабря; Аполлон, 1913, № 1, с. 71.[170] См. также новогодний отчет Н. В. Петрова (ЦГАЛИ, ф. 2358).

## 40

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В ночь под Новый Год — (1913) — «Бродячая собака» будет праздновать первую свою годовщину и желала бы видеть у себя ближайших друзей своих.

Вход исключительно по именным приглашениям Правления.

Съезд — как всегда.

Кавалерам ордена «Собаки» и имеющим знаки отличия — быть при таковых.

Вход два и пять рублей.

Повестка воспроизведена: *Н. В. Петров.* Я буду режиссером, с. 159. К этому вечеру П. П. Потемкин написал стихотворение, обращенное к покойному Н. Н. Сапунову и рассчитанное на оглашение в «Собаке»:

‹. . . . . .›
Сапунов, сегодня мы
Новый год опять встречаем.
Неужель уста немы
Те, чей тон незабываем?
В час волшебный, в сменный час,
В новогодний, друг ушедший,
Неужель ты кинешь нас,
Как цветок кидал отцветший?

(см.: *Н. Сапунов.* Стихи, воспоминания, характеристики. М., 1916, с. 19—20; автограф этого стихотворения с заглавием «Под новый 1913 год» — ЦГАЛИ, ф. 1715, оп. 1, ед. хр. 1, лл. 20—21).

На вечере предполагалась программа «Кинематограф. Обзор художественных выступлений и активной деятельности „Собаки“: 1) Члены Правления — Подгорный, Пронин, Петров, Уварова, Зонов, Богословский, Крушинский (вальс) ‹...› 4) Гимн Городецкого (Цыбульский), 5) Как живет и работает гр. Ал. Н. Толстой (полька), 6) Попытка кн. Волконского впервые проникнуть в „Собаку“ (гамма) ‹...› 11) Экстренное совещание правления Электри-

ческого О-ва по вопросу о лишении „Бродячей собаки“ освещения за невзнос платы (похоронный марш), 12) Объяснение члена Правления Пронина со старшим дворником по поводу квартирной платы («Ты не шей мне, матушка...») <...> 14) Хованская на эстраде (Испания) <...> 16) Вл. Рышков пишет письмо о выходе из состава членов Об-ва <...> 17) Евреинов встречает Новый год в Финляндии («Куда, куда вы удалились...»), 18) Пресняков в семейном кругу («Чижик, чижик...»), 19) „Скала смерти или Голос Жизни“, оперетка Цыбульского и Гибшмана — в этом месте лента попорчена и остался небольшой целый кусок. («Буря мглою...» — Гибшман) <...> 24) Выставка Кульбина, 25) Дейкарханова исполняет английскую шансонетку <...> 27) Маска Юрия Михайловича Юрьева, Первого кавалера Ордена Собаки (туш 3 раза), 28) Гибшман в „Черепослове“ <...> 29) Додика и Радика, Дези и Джон или Потемкин и Романов, <...> 32) Подвал в настоящую минуту и „Les artistes chez sois“, 33) Гимн» (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, лл. 31—33).[171]

В бумагах К. М. Миклашевского сохранился список реквизита, по-видимому, для этого новогоднего карнавала-«кинематографа». Члены правления Общества Интимного театра должны были появляться в орденских лентах и с атрибутами своих профессий: Коля Петер — маска, погремушка арлекина; Пронин — бокал-кубок, цветочный венок на голове; Крушинский — большой кошелек, ключи; Богословский — счеты, очки, чернильница, гусиное перо; Зонов — шапка звездочета, треугольник; Уварова — чайник, веер, большая бутылка шампанского; Пресняков — чулок, крылышки, пара разных туфель; Ротгольц — циркуль, молоток, сажень; Кульбин — сам должен был придумать себе атрибуты; Миклашевский — свиток, толстые книги, песочные часы, гусиное перо; Судейкин — палитра, кисть, берет; Кузмин — миртовый венок, лира; Сазонов — колпак, вилка, ложка, штопор; Шпис-Эшенбрух и Цыбульский — камертон, тарелки, треугольник (ЛГМТМИ, № 8632; имя Евреинова — «белый дирижерский тирс» — зачеркнуто, так как он уехал встречать Новый год на свою дачу в Финляндии).[172]

В мемуарах, написанных в 1957 г., П. П. Сазонов рассказывает о подготовке к этому вечеру: «Все было готово. Во дворе стоял воз со столиками и стульями, купленными на барке. Мы все сидели в комнате и не знали, что делать, т. к. нам нечем было заплатить за эту мебель. Тогда Пронин и Зонов решили пойти ловить кого-нибудь на улице из знакомых людей, у которых можно было бы занять деньги. Пронин поймал инженера (фамилию его не помню), предложил ему вступить в члены нашего общества с тем, чтобы он сейчас внес 100 рублей. Он притащил этого инженера в „Бродячую собаку“, тот выложил 100 рублей, и мы заплатили за мебель, расставили ее и могли открывать этот вечер <...>» (Библиотека ВТО, собрание мемуаров).

Сохранились также тексты пародийных «телеграмм», оглашавшихся на этом вечере. Приведем некоторые из них: «В новых провалах и началах человеческого духа выгравировываются изначальные возможности en dehors с вытянутыми во всю длину носками и медленным занесением верхнего корпуса вбок. Переулки душевных гримас разнообразны до бесконечности в новых преображениях. Бродячая собака мистический символ искания en dedans. Привет. А. Волынский» (здесь обыгрываются балетная терминология — носок «en dehors» (вовне) и носок «en dedans» (вовнутрь) — и философские понятия «запредельного» и «внутреннего»). «Из Академии Наук. Издыхая, поздравляю живучую Собаку. Профессор Сторицын. Куоккала, кв. Л. Андреева»; «Из Москвы. Шифровка. Поздравляю коллегу. Треф»; «Я для Аграфены Панкратьевны достану другую Собаку, гораздо лучше. Разорваки»; «Жировицкий монастырь. Псу смердящему анафема. Гермоген»; «Городская. Не приявшие вшага в подземь рыскающего пса, внедряем хмель в почет затвора оного. Эго-футуристы»; «Москва, Пьем пиво за здоровье бродячей родственницы. Сыновья капельмейстера Сука».[173]

Орден «Бродячей собаки» с надписью «cave canem» («бойся собаки») хранится у М. Б. Прониной. Известны еще два ордена: один принадлежал С. Судейкину (ныне в ЦГАЛИ, ф. 947), другой — архитектору Н. А. Митуричу (ЛГМТМИ). Передавая в музей материалы по «Бродячей собаке», Н. А. Митурич в сопроводительном письме от 19 апреля 1938 г. отметил: «<...> прилагаю орден „Бродячей собаки“, преподнесенный 25 лучшим друзьям „Бродячей собаки“ в 1913 году за разные заслуги. Орден и цепь в полной сохранности. На нем надпись „cave canem“» (ЛГМТМИ, КП 7257).

Н. В. Петров выступил с «отчетной речью», которую мы уже цитировали выше.

## 41

### Художественное общество Интимного театра — СПб. Подвал «Бродячей собаки» Михайловская площадь, 5

Слова и музыка М. Кузмина.

1

От рождения подвала
Пролетел лишь быстрый год,
Но «Собака» нас связала
В тесно-дружный хоровод.
Чья душа печаль узнала,
Опускайтесь в глубь подвала,
Отдыхайте (3 раза) от невзгод.

2

Мы не строим строгой мины,
Всякий пить и петь готов:
Есть певицы, балерины
И артисты всех сортов.
Пантомимы и картины
Исполняет без причины
General de (3 раза) Krouglikoff.

3

Наши девы, наши дамы,
Что за прелесть глаз и губ!
Цех поэтов, — все «Адамы»,

Всяк приятен и не груб.
Не боясь собачьей ямы,[174]
Наши шумы, наши гамы
Посещает (3 раза) Сологуб.

4

И художники не зверски
Пишут стены и камин:
Тут и Белкин, и Мещерский,
И кубический Кульбин.
Словно ротой Гренадерской
Предводительствует дерзкий
Сам Судейкин (3 раза) господин.

5

И престиж наш не уронен,
Пока жив Подгорный-Чиж,
Коля Петер, Гибшман, Пронин
И пленительный Бобиш.
Дух музыки не уронен,
Аполлон к нам благосклонен,
Нас ничем не (3 раза) удивишь!

6

А!..
Не забыта и Паллада[175]
В титулованном кругу,
Словно древняя дриада,
Что резвится на лугу,
Ей любовь одна отрада,
И где надо, и не надо
Не ответит (3 раза) «не могу».

Повестка с гимном М. Кузмина «От рождения подвала...» оформлена С. Судейкиным.

Ф. Сологуб новогоднего вечера в «Собаке» на сей раз не посетил, он встречал новый год дома в обществе Игоря Северянина. На протяжении всего существования пронинского заведения Сологуб и А. Н. Чеботаревская несколько раз пытались организовать свое кабаре. В первый раз о подобном проекте сообщалось 12 февраля 1912 г. в «Обозрении театров». В конце декабря того же года А. Н. Чеботаревская писала Мейерхольду: «Не хотите ли поработать над устройством нового кабарэ или клуба — называйте как хотите: недавно, собравшись у Тэффи, решили устроить таковой своими силами <...>» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2569, л. 36). Другое письмо А. Н. Чеботаревской Мейерхольду датировано 12 января 1913 г.: «Завтра <...> Мы решили собраться в 4 ч. дня у нас — насчет cabaret — пожалуйста, придите. М<ежду> п<рочим>, Игорь Северянин написал маленькую вещицу, очень милую, которая могла бы пойти в программе» (там же, л. 21). О планах Сологуба, связанных с участием Игоря Северянина, писала газета «День» (1913, № 30, 1 февраля). Ср., кроме того, сообщение о том, что Сологуб организует литературно-художественное кабаре «Удивленный змей» (Воскресная вечерняя газета, 1913, № 50, 28 апреля). Сообщалось также, что, «считая неудовлетворительным репертуар большинства существующих кабарэ, Сологуб предполагает сам выступить в качестве автора миниатюрных одноактных пьесок» (Русская молва, 1913, № 132, 25 мая).

42

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В воскресенье 6-го января 1913 года в подвале «Бродячей собаки»

«Вертеп кукольный»

музыкальное представление М. Кузмина

Вход по повесткам Правления, при условии предварительной записи, — три рубля; вход с повесткой Правления без предварительной записи — пять рублей, при наличности свободных мест.

Действительные члены входят бесплатно.

Запись и взнос денег принимается в подвале «Бродячей собаки» от 3-х до 6 ч. веч. ежедневно до 5-го января включительно.

Вход без повесток ни в каком случае не допускается.

Начало ровно в $12^1/_2$ ночи.

Съезд как всегда.

Правление.

P. S. Очередная «суббота» 5 января на основании § 6 Устава отменяется.

43

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Воскресенье, 6 января 1913 г.
Рождество Христово
Вертеп кукольный

| | |
|---|---|
| Богородица | — О. А. Судейкина |
| Иосиф | — А. П. Зонов |
| Ирод | — П. П. Сазонов |
| Два пастуха | — В. А. Подгорный |
| | Н. В. Петров |
| Три волхва | — А. И. Егоров[176] |
| | Б. Г. Романов |
| | Н. В. Петров |
| Осел | — П. П. Потемкин |
| Дьявол | — В. А. Подгорный |
| Женщина | — Е. А. Хованская |
| Соломонида | — К. Э. Гибшман |
| Музыка | — М. А. Кузмина |

У рояля Н. К. Цыбульский
Декорации С. Ю. Судейкина
У костюмов Н. А. Цыбульская

Режиссер К. М. Миклашевский.

Повестка со списком актеров воспроизведена: *E. Mock-Bickert.* Olga Glebova-Sudeikina. Paris — Lille, 1972, p. 25. См. об этом спектакле, поставленном К. М. Миклашевским: «Было совершенно особое настроение ‹...› и от этих свечей на длинных, узких столах, и от декорации Судейкина, изображающей темное небо в больших звездах с фигурами ангелов и демонов ‹...› Когда волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами, когда дьявол нашептывал злые советы Ироду, когда Мадонна вышла из вертепа и села на осла, казалось, будто настоящая мистерия ‹...› совершается под сводами подвала. Было настоящее волнение, когда наконец зазвучал заключительный хор „Вот Христос родился, Ирод посрамился, с чем вас поздравляем, счастия желаем". Что-то умилительно-детское было во всем этом» (*С. Ауслендер.* Театры. — Аполлон, 1913, № 2, с. 66).

Описание спектакля с чужих слов имеется в воспоминаниях И. А. Бунина: «‹...› поэт Потемкин изображал осла, шел, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нес на своей спине супругу Судейкина в роли Богоматери» (*И. А. Бунин.* Воспоминания. Париж, 1950, с. 46). См. также отзыв Н. Н. Евреинова о пьесе Кузмина и декорациях Судейкина в книге Д. Коган «С. Ю. Судейкин» (с. 185). Приведем начало текста:

Явление первое

*Пастухи спят*

Молодой пастух

Не спится, дядя, сон бежит.
Все снится мне: земля дрожит.
Звезда горит вверху так странно,
Как очи милой Марианны.

Старый пастух

Подумай, скоро Рождество,
А ты несешь все про свое!

Молодой пастух

Собаки воют, жмутся овцы,
Посрамлены все баснословцы.
По коже бегают мурашки.
Летят к нам божеские пташки.

*(Прилетают ангелы)*

‹. . . . . .›

Старый пастух

Пойдем за ними вслед, сынок,
Ведь это к яслям, не в шинок.
Не каждый день Христос рождается
И ангел с неба к нам является.

*(Уходят)*

(ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 2, ед. хр. 10; ГПБ, ф. 625, ед. хр. 719, там же — эскизы костюмов Судейкина к этому представлению).

Сохранился список реквизита и деталей костюмов для «Вертепа» (часть костюмов должна была быть получена из прокатной конторы А. А. и Л. А. Лейфертов): «Свечи, подсвечники, подушка, одеяло, ясли, грим, приступочка дьяволу, ведро, стол для грима, рампа (свечи), кушетка. Богородица (Судейкина) — золотое платье, голубой газ (наш), ребенок. Иосиф (Зонов) — большая фетровая шляпа, белая длинная рубаха, деревяшка, нож. Ирод (Сазонов) — белая длинная рубаха, золотые сандалии, (трико свое), красной материей обвит, борода, волосы из синего сукна, корона золотой бумаги, браслеты. Молодой пастух (Петер) — шкура баранья, (трико свое), короткая туника, дудка. Старый пастух (Подгорный) — шкура баранья, (трико свое), длинная хламида (наша), посох. 3 волхва (Егоров, Романов, Петер) — наши тряпки, сандалии, трико, золотой кубок, серебряная корзина, фрукты, курильница ампир, ладан, сковороды, серебряный кубок, серебряный кувшин. 2 ангела — розовые рубахи (наши), трико, сандалии, крылья (наши), свечи, парики белокурые. Звезда — белая рубаха, серебряная епитрахиль, трико, сандалии, свеча большая. Осел (Потемкин) — балахон, маска (наша), 2 палки. Дьявол (Подгорный) — монашеский коричневый костюм с капюшоном, маска козлиная (наша). Женщина (Хованская) — полосатая материя (наша), ребенок. Соломонида (Гибшман) — античный костюм, сандалии, плащ» (ГПБ, ф. 625, ед. хр. 719, л. 13).

## 44

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Стогны все Санктпетербурга
Потрясал своим стихом.

*К. Прутков*

В воскресенье, 13-го января 1913 года вечер, посвященный памяти Козьмы Пруткова

По случаю пятидесятилетия со дня кончины писателя (13 января 1863 г.)

Вход по повесткам Правления, при условии предварительной записи, — три рубля; вход с повесткой Правления без предварительной записи — пять рублей, при наличности свободных мест.

Действительные члены входят бесплатно.

Запись и взнос денег принимается в подвале «Бродячей собаки» от 3-х до 6 ч. веч. ежедневно до 11-го января включительно.

Вход без повесток ни в каком случае не допускается.

Съезд как всегда.

Правление.

Была выпущена также особая повестка с текстом стихотворения «Честолюбие» (*Козьма*

*Прутков.* Полное собрание сочинений. М.—Л., 1965, с. 60). См. воспоминания П. П. Сазонова: «Президиум состоял из таких лиц: председателем был князь Барятинский, приехавший тогда из-за границы, а членами президиума были Поликсена Сергеевна Соловьева, скульптор Гинцбург, крупный литературовед Аничков и писатель Хирьяков. Барятинский сделал доклад, им самим написанный, — „Козьма Прутков и любовь". Поликсена Сергеевна была одета в генеральский мундир, стриженая, держала в руке большой корень хрена и по завету Пруткова „смотри в корень" — внимательно весь вечер на него смотрела, не говоря ни слова. Гинцбург приветствовал память Козьмы Пруткова от имени английского университета, причем он не знал ни одного английского слова, но подражал английской речи блестяще! Аничков приветствовал от современных писателей тоже в комическом духе, путаясь, запинаясь, пришепетывая и т. д. А. Хирьяков выступил как представитель Пробирной палатки, где, как известно, Козьма Прутков был председателем, и в середине своей речи сказал: „Как все замечательно предвидел Козьма Прутков, написав такой лозунг: «Не ходи, Кассо, в гору — сапоги стопчешь»" (Кассо в то время был министром народного просвещения) <...> После заседания <...> Коля Петер иллюстрировал лозунги Козьмы Пруткова портретами театральных деятелей. Так, например, <...> актер Студенцов иллюстрировался лозунгом: „ногти и волосы даны человеку, чтобы доставить ему постоянное и приятное занятие"» (Библиотека ВТО, собрание мемуаров). См. также отчет С. Тимофеева: «Очень остроумными номерами юбилейной программы было чтение телеграмм, среди которых особенно забавны были приветствия от Вяч. Иванова, Изабеллы Гриневской, Семена Юшкевича с его неизбежными: „Что значит?" Весело была исполнена присутствующими торжественная кантата, написанная на стихотворение Пруткова „Честолюбие". Актер „Кривого зеркала" Подгорный прочел очень удачное стихотворение П. П. Потемкина, посвященное Пруткову. Из драматических произведений К. Пруткова была поставлена мистерия „Сродство мировых сил", разыгранная Подгорным (Прутков) и Яроцкой. Очень забавна идея иллюстрации афоризмов Пруткова шаржами на известных писателей и сценических деятелей. „Только в государственной службе познаешь истину", — выкрикивает кто-то. И тотчас же на стене появляется фигура Мейерхольда. А афоризм — „Если на клетке слона прочтешь буйвол, не верь глазам своим" — иллюстрируется „Музыкальной Драмой"» (День, 1913, № 13, 15 января). Кроме того, с пародийной речью выступил К. Баранцевич — от автомобильного общества, шаржи-телеграммы читал О. Дымов (Русское слово, 1913, 15 января; ср.: *Д. Коган.* Указ. соч., с. 184). См. также анонс вечера и отчет о нем в «Русской молве» (1913, № 32, 12 января; № 35, 15 января). Оформил вечер Судейкин. Сохранилось несколько экспромтов Ф. Сологуба, написанных им в этот вечер на конфетти для Ю. Л. Сазоновой-Слонимской (ЦГАЛИ, ф. 2281, оп. 1, ед. хр. 275). Приводим отрывки из речи бывшего «юнкера Шмидта» (А. Хирьякова): «Позволяйте мне в этом поштительном собрании присоединять свое горяшешное приветствие к незабвенной памяти Козьма Петрович Прутков от имени высокого учреждения пробирная палатка, представлятелем которого я оказываю себя <...> Наш знаменательный нашальник сказал: когда бросаешь камни в воду, смотри на круги образован... образованного общества, которое занимается праздным занятием. Тогда мы еще не имели Государственный Дума, но теперь мы имеем Государственный Дума, которая хочет делать конкуренциум пробирной палатка. Это похоже, эта Государственная Дума, она немножко походная на пробирный палатка, но только она немножко иначе. Мы делаем проба на серебро и золото, она делает проба на законы: который годится для страна и который не годится. Но, конешно, если мы ставим 84 или 56, то это действительно 84 или 56, ну, а когда Государственный Дума... <...> И еще сказал он, слюшайте, слюшайте, господа! Он сказал: Не ходи при Кассо в гору, сам себе стопчешь» (День, 1913, № 15, 17 января).[177]

## 45

### 16 января 1913 г.

Повестка не обнаружена. В записке от 16 января 1913 г. Пронин сообщал К. А. Сюннербергу, что в эту «среду» состоится первое «„чайное собрание" „Собаки" с 9 ч. вечера. Думаю, что будут: Каратыгин, Нурок, Голубев, Мунт, еще кто-нибудь» (ИРЛИ, ф. 474, ед. хр. 224, л. 5).[178]

## 46

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5
Понедельник, 21-го января 1913 года
Первый «Музыкальный понедельник»
в 1913 году

Программа

I. Струнный квартет . . . . Клода Дебюсси
Исп<олнят> Виткин, Трахтенберг, Бакалейников, Зиссерман

II. Сюита для двух роялей . . . Леонида Николаева
Исп<олнят> автор и А. Д. Медем

III. Романсы . . . . . Леонида Николаева, Клода Дебюсси, Мориса Равель, Гуго Вольф и Роже Дюкас
Исполнят: А. В. Сахновская,[179] Б. Г. Казароза и др.

Съезд как всегда.
Начало ровно в $12^1/_4$ ночи.

Действит<ельные> члены О<бщест>ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты 75 к., гости — по рекомендации гг. действит<ельных> членов — 3 рубля.

47

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В среду 23-го января 1913 года

Доклад Сергея Ауслендера
«Театральный дилетантизм»
Беседа о положении современного театра

N. B. Докладчик просит уведомить, что он займет внимание собравшихся не более получаса.

В беседе принимают участие: Евг. Вас. Аничков, К. И. Арабажин, З. А. Венгерова, Н. Н. Евреинов, Евг. А. Зноско-Боровский, М. А. Кузмин, К. М. Миклашевский, А. Я. Таиров, Конст. Эрберг, П. М. Ярцев.[180]

Съезд как всегда.
Начало ровно в $12^1/_4$ ночи.

Действит<ельные> члены О<бщест>ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты 75 к., гости — по рекомендации гг. действит<ельных> членов — 3 рубля.

Судя по отчету С. Тимофеева (День, 1913, № 24, 26 января), в своем докладе С. Ауслендер пропагандировал пьесы Блока, Кузмина, Городецкого, декорации Судейкина, театральную музыку Кузмина. В прениях выступила В. П. Веригина (ср. запись в дневнике Блока от 23 января 1913 г.: «Милая <Л. Д. Блок> ночью — в „Бродячей собаке", — „лекция" Ауслендера, хочет возражать Веригина» (*А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 211) — и цитату из ее выступления в отчете Тимофеева).

Председательствовавший на собрании Н. Евреинов произнес речь о театре как таковом, о театре как искусстве преображения, полемизируя с «эстетизмом» Ауслендера как тенденцией сблизить театр со смежными областями искусства. В другом отчете упоминается выступление в прениях Мгеброва, говорившего о том, что «театр лишился своей тайны и очарования» (*С. Тонский.* Впечатления. — Современный баян, 1913, № 1, с. 12).

48

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Понедельник 28-го января 1913 года

Второй «Музыкальный понедельник»

Съезд как всегда.
Начало ровно в $12^1/_4$ ночи.

Действит<ельные> члены О<бщест>ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музы<канты> 75 к., гости — по рекомендации гг. действит<ельных> членов — 3 рубля.

N. B. Третий, четвертый, пятый и шестой «музыкальные понедельники» — 1-го, 11-го, 18-го и 25-го февраля.

49

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В пятницу 1-го февраля 1913 года

Вечер новой музыки

Авторы:

Клод Дебюсси, Морис Равель, Цезарь Франк, Арнольд Шенберг, Рихард Штраус, Макс Регер, Игорь Стравинский, Скрябин, М. Гнесин.

Исполнители:

Э. А. Чернецкая-Гешелин, А. Сандра-Беллинг, Виткин, Бакалейников, Беллинг, Зиссерман, А. Г. Жеребцова-Андреева.[181]

Доклад о «Новой музыке»
Вяч. Г. Каратыгина

Вечер декорирован С. Ю. Судейкиным

Начало ровно в $9^1/_4$ вечера.

Действит<ельные> члены О<бщест>ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты 1 руб., гости — по рекомендации гг. действит<ельных> членов — 5 рублей, при условии предварительной записи, а в день вечера — 2 рубля и 10 рублей.

Запись принимается до 31 января включительно ежедневно в «Бродячей собаке».

По-видимому, положения этого доклада соответствовали статье В. Г. Каратыгина «Новейшие течения в западноевропейской музыке» (Северные записки, 1913, № 12, с. 31—44; *В. Г. Каратыгин.* Избранные статьи. М.—Л., 1965, с. 107—121). По воспоминаниям Евреинова, «музыкальному Судейкину так удались декоративные панно, исполненные красочных созвучностей, подобных творениям Равеля, Дебюсси, Стравинского» (*Н. Н. Евреинов.* Творческий путь Судейкина... — см. прим. 110).

50

4 февраля 1913 г.

Третий «музыкальный понедельник»

См. повестку на 28 января 1913 г.

51

9 февраля 1913 г.

Повестка не обнаружена. В этот день «Собаку» собирался посетить Б. А. Садовской (см. его письмо к И. В. Жилкину от 5 февраля 1913 г. — ЦГАЛИ, ф. 200, оп. 1, ед. хр. 78, л. 1). К зиме 1913 г., по-видимому, относится экспромт Садовского:

Прекрасен поздний час в собачьем душном крове,
Когда весь в фонарях чертог сиять готов,
Когда пред зеркалом Кузмин подводит брови,
И семенит рысцой к буфету Тиняков.
Прекрасен песий кров, когда шагнуло за ночь,
Когда Ахматова богиней входит в зал,
Потемкин пьет коньяк и Александр Иваныч
О махайродусах Нагродской рассказал.
Но вот уж близок день, уж месяц бледноокий,
Как Конге, щурится под петушиный крик,
И шубы разроняв, склоняет Одинокий
Швейцару на плечо свой помертвелый лик.[132]

(ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 2, лл. 10—11).

52

Художественное общество Интимного театра — СПб.

11-ое февраля 1913

4-ый «музыкальный понедельник»

Программа из произведений В. Ф. Алоиза

I. Трио.
Исполн. автор (рояль), А. Липянский (скрипка) и С. Ступин (виолонч.).

II. Вариации и фуга для двух роялей.
Исполн. автор и г-жа Нугер-Баркова.

III. Три пастушеские песни.
Слова и музыка А. Корона.
Исполн. Н. А. Корона и автор.[183]

Съезд как всегда.
Начало ровно в 12¼ ч. вечера.

Действительные члены О-ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки» платят — 75 к.; актеры, поэты, художники и музыканты — по рекомендации гг. действительных членов — 1 рубль, гости — 3 рубля.

53

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В среду 13-го февраля 1913 г.
состоится доклад
Евгения Зноско-Боровского
на тему
«Бунт или революция?»
(о современном русском театре)

После доклада — прения при участии гг. Сергея Ауслендера, М. А. Кузмина, Н. Гумилева.

Съезд как всегда.
Начало ровно в 12¼ ч. вечера.

Действит<ельные> члены О<бщест>ва входят бесплатно; друзья «Бродячей собаки» платят — 75 к.; актеры, поэты, художники и музыканты — по рекомендации гг. действительных членов — 1 рубль, гости — 3 рубля.

Евгений Александрович Зноско-Боровский (1885—1954), театральный критик, драматург, секретарь журнала «Аполлон», в начале февраля 1913 г. писал В. Э. Мейерхольду: «Я не знаю, в каких ты сейчас отношениях с „Бродячей собакой“. Если они не из рук вон плохи, мне очень хотелось бы, чтобы ты послушал мой доклад, который я должен читать там <...>» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1611, л. 26). Мейерхольд, по-видимому, на этом докладе не присутствовал. См. объявление в газете об этом вечере и о том, что «одно из следующих очередных собраний — памяти А. С. Пушкина» (День, 1913, № 39, 10 февраля). О нереализованных замыслах «пушкинского вечера» см. во вступительной статье.

54

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

18-ое февраля 1913 года

5-ый «Музыкальный понедельник»

Программа

I. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано, Брамса.
Исп. М. А. Кауфман (форт.), Новиков (кларн.), Волков (виолонч.).

II. Народные русские песни (аранж. А. К. Лядова и др.).
Исп. вокальный квартет:
И. И. Бурдюжа,
Н. Н. Куклин,
Г. А. Егоров,
А. И. Арефьев.

III. Серенада для 2-х скрипок, Синдинга.
Исп. Карпиловский и Гольфельд.

Съезд как всегда.
Начало в 12 ч. ночи.

Действит. члены О-ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки» — платят 75 к., актеры, поэты, художники и музыканты — по рекомендации гг. действит. членов — 2 р., гости — 5 рублей.

55

Художественное общество Интимного театра — СПб.

Во вторник 19-го февраля 1913 г.
Состоится беседа Кульбина

«Наш день.
Современный исторический момент.
Мечтания»

| | |
|---|---|
| Вчера. | Сущий момент и упраздненное время. |
| Сегодня. | Зависимость прошлого от будущего. |
| Завтра. | Упраздненное пространство. Четвертое и шестое или седьмое измерения. |
| Вселенная. | Хроника Солнца; |
| Солнце. | Хроника геологии в связи с историей искусства и человека. |
| Земля. | Психика в пространстве. Непосредственная ее передача. |
| Россия. | |
| Бродячая собака. | |
| Физика. | Сношения с чужими |
| Слово. | Домами вселенной. |
| Музыка. | Новости и Мечты художников слова, музыки и пластики. |
| Пластика. | |

В беседе принимают участие: Н. Н. Евреинов, Сергей Городецкий, В. Белкин.

Начало ровно в $9^1/_4$ ч. вечера.
Съезд как всегда.

Действит. члены О-ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки» — платят 75 к., актеры, поэты, художники и музыканты — по рекомендации гг. действительных членов — 1 р., гости — 3 рубля.

О системе воззрений Н. И. Кульбина, изложенных в докладе, см. описание вечера 26 октября 1913 г. О выступлении С. Городецкого, по-видимому, на этом вечере и его конфликте с Д. В. Философовым см. в письме А. Н. Чеботаревской к Вяч. Иванову от 3 марта 1913 г.: «‹...› они зазвали в „Собаку“ Философова и, попросив его председательствовать, так начали непристойно бранить символизм и его представителей (на этот раз досталось Сологубу, но и всем также), что Дм‹итрий› Вл‹адимирович Философов› возмущенно сказал им, что они непорядочные люди, сами выросшие из символизма (как Городецкий) и теперь в силу какой-то личной „психологии“, выгоды и всего проч‹его› обрушивающиеся на ни в чем неповинное почтенное течение, и *отказался от председательства* и *ушел*» (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 413). Некоторые участники заседания (например, сам Кульбин и Д. В. Философов) явились на него после посещения «Нашего театра», где они смотрели «Пушкинский спектакль» (*А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 222).

56

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Пятница, 22 февраля 1913 года
Арлекинада «Ночь масок»

Съезд как всегда.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества.

Актеры, художники, поэты и музыканты костюмированные платят — 50 коп., некостюмированные — 1 рубль; гости — 2 руб. и 3 руб.

См. газетный отчет: «Шумно и весело справлял подвал „Бродячей собаки“ свой карнавал. Масса самых разнообразных костюмов, красивых красок, причудливых панно работы даровитого г. Судейкина, бездна огней, отражающихся в ярких цветах стен, преобразившихся благодаря прекрасным новым рисункам ‹...› Заразительные танцы арт. Имп. театров Р‹оманова› еще больше оживили вечно скучающих петербуржцев. Играл г. Мервольф, пользующийся неизменным успехом. Масса „белых Пьеро“ как нежные лилии расплывались в гамме ярких, красочных нарядов остальных. Пришли повеселиться кн. С. Волконский, Стахович, г. Фомин, кн. Шервашидзе, г. Волынский, г. Судейкин, многие артисты и артистки императорских театров и балета» (Воскресная вечерняя газета, 1913, № 41, 24 февраля).[184]

57

25 февраля 1913 г.
Шестой «музыкальный понедельник»

См. повестку на 28 января 1913 г.

58

Художественное общество Интимного театра — СПб.

26 февраля 1913 г.
Вторник первой недели поста
«Маленький капустник»

Сначала — постное, потом — скоромное

Съезд не как всегда, в одиннадцать ночи.

Действит. члены О-ва входят бесплатно, друзья «Бродячей собаки» — платят 75 к., актеры, поэты, художники и музыканты — по рекомендации гг. действительных членов — 2 руб., гости — 5 рублей.

По-видимому, этот вечер описан в статье С. А. Недолина (Поперека) «Бродячая собака»: «<...> роль „хозяина“ исполняет приезжий художник. Лицо у него круглое, румяное, открытое и милое. Он изо всех сил старается что-нибудь придумать, вытаскивает на небольшую эстраду, где стоит рояль, то одного, то другого „жреца искусства“, но тщетно: все упираются, бормочут что-то невнятное и спешат скорее на свои места <...> Подвал разбит на две половины, и в меньшей половине, по заявлению одного „бывшего“ режиссера, открылся „музей восковых фигур“. Желающие приглашаются посмотреть» (Варшавский дневник, 1913, № 72, 14 марта). «Приезжий художник», по-видимому, Аристарх Васильевич Лентулов (1882—1943), участник московской группы «Бубновый валет». 26 февраля 1913 г. в газете «Речь» (№ 55) было напечатано объявление о предстоящей в апреле в Петербурге выставке «Бубнового валета», комиссаром которой назван А. В. Лентулов. Объявление завершалось фразой: «Справки о выставке можно получить в подвале „Бродячей собаки“ у Б. Пронина». О чествовании «бубновалетцев» в подвале весной 1913 г. упоминается и в очерке Е. К. Псковитинова (см. о нем ниже).

59

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

4-ое марта 1913 г.
7-й «музыкальный понедельник»
Программа

1. Сюита для 2-х фортепиано . . . . А. Д. Медема
   Исп<олнят> автор и Леонид Николаев.
2. Квинтет C-dur . . . . . Шуберта
   Исп<олнят> Трахтенберг, Карпиловский, Покровский, Перотти, Столяров.
3. Романсы
   Исп<олнит> А. В. Сахновская.

Начало ровно в $11^1/_2$ ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 50 коп., гости — 2 рубля.

60

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

11 марта 1913 года

VIII-ой «музыкальный понедельник»

Программа

I. Suite de danses anciennes et modernes pour piano op. II. R. Merwolff.
   1) Marche.
   2) Gavotte.
   3) Sarabande.
   4) Gigue.
   5) Menuet.
   6) Mazurka.
   7) Valse.
   8) Polka.
II. Thème et variations op. 4. R. Merwolff.
   Исполняет автор.
III. Романсы М. Гнесина, Ю. Вейсберг, И. Стравинского, Вл. Поля, Н. Цыбульского.
   Исполняют Н. И. Забелла-Врубель [185] и В. Калинин.

Начало ровно в $11^1/_2$ ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 50 коп., гости — 2 рубля.

IX-ый «музыкальный понедельник»
18-го марта

Вечер Маргариты Миримановой

61

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

18 марта 1913 года

IX-ый «музыкальный понедельник»

Вечер Маргариты Миримановой
(Klavierabend)

1.Grieg — Ballade G-moll. 2. Глазунов — Prélude D-dur. 3. Chopin — Scherzo H-moll. 4. Liszt — Au bord d'une source. 5. Blumenfeld [186] — Etude D-moll.

Начало ровно в $11^1/_2$ ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 50 коп., гости — 2 рубля.

В пятницу 22-го марта

Вечер ритмической пластики

1. Пластические реализации — Meur Тэвназ.
2. Музыкальные ритмы — князь С. М. Волконский.

Начало в 9 ч. вечера.

X-ый «музыкальный понедельник»

25 марта

В программу была включена исполненная на bis «Элегия» И. Добровейна,[187] оцененная слушателями как «талантливая вещица» («Воскресная вечерняя газета», 1913, № 45, 24 марта). См. также: *В. В<альтер>*. IX музыкальный понедельник в «Бродячей собаке». — Петербургская новая газета, 1913, № 20, 20 марта; Русская молва, 1913, № 95, 17 марта.

## 62

Художественное общество Интимного театра — СПб.

Здесь цепи многие развязаны, —
Все сохранит подземный зал,
И те слова, что ночью сказаны,
Другой бы утром не сказал...

*М. Кузмин*

Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Пятница 22-го марта 1913 г.

Вечер ритмической пластики

1. Музыкальные ритмы — князь С. М. Волконский.
2. Пластические реализации — Monsieur P. Thévenaz.

Начало ровно в 11 ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 50 коп., гости — 2 рубля.

X «музыкальный понедельник»

25-го марта

I. Трио Чайковского (Тульчинская, Трахтенберг, Покровский).

II. Карнавал Шумана — Александр Зейлигер. III. Поэма Фибиха — П. Стасевич.

Поль Тевна (Тэвназ, Paul Thévenaz, 1891—1921) — швейцарский художник и танцовщик, друг Ж. Кокто (см. о нем: *И. Стравинский*. Диалоги. Л., 1971, с. 126; *P. Thévenaz*. A record of his life and art together with an essay on style by the artist. New York, 1922). Его выступление описано в романе М. Кузмина «Плавающие-путешествующие» (где он назван Жаном Жубером): «На эстраде почти голый изображал приемы ритмической гимнастики несколько широкоплечий, с длинными руками <...> молодой человек, в то время как высокий господин с черной бородой незатейливо играл музыкальные отрывки в две четверти, три четверти и шесть восьмых. Иногда эти куски соединялись в нечто целое и мальчик изображал то возвращение воина с битвы, то смерть Нарцисса <...> Было странно смотреть, как <...> простое лицо обыкновенного француза с милой и лукавой улыбкой вдруг трагически морщилось или застывало в выражении любовного эстаза сообразно тому, играл ли пианист отрывок в две четверти или в шесть восьмых. Молодые люди завистливо критиковали, уверяя, что это вовсе не балет <...>» (с. 55—56). Четверостишие М. Кузмина «Здесь цепи многие развязаны...» опубликовано в «Аргусе» (1913, № 2, с. 109; см. там же рисунок И. Гранди «Кабарэ»).

## 63

25 марта 1913 г.

X «музыкальный понедельник»

См. повестку на 22 марта 1913 г. В газетном анонсе сообщалось, что в вечере «участвуют пианист Александр Зейлигер («Карнавал» Шумана), скрипач П. Стасевич» (Русская молва, 1913, № 103, 25 марта). Александр Владимирович Зейлигер (1892—1959) в 1913 г. окончил Петербургскую консерваторию, затем преподавал в консерваториях Ленинграда, Тбилиси и Еревана. Павел Ильич Стасевич (1894—1968) — скрипач, пианист, дирижер, педагог.

## 64

Художественное общество Интимного театра — СПб.

Здесь цепи многие развязаны, —
Все сохранит подземный зал,
И те слова, что ночью сказаны,
Другой бы утром не сказал...

*М. Кузмин*

Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5
28-го марта 1913 г.

В зале на Малой Конюшенной, в доме № 3
«Четверг»

Вечер поэзии, музыки и пластики при участии друзей «Собаки» и гостя — Monsieur P. Thévenaz

Съезд к 10 ч. вечера.

Вход по рекомендации гг. действительных членов и друзей «Бродячей собаки». Актеры, поэты, художники и музыканты платят — 1 рубль, гости — 3 рубля. Предварительная запись — в подвале «Собаки».

XI «музыкальный понедельник»
1-го апреля

Убранство вечера описано в статье Е. К. Псковитинова «В подвале „Бродячей собаки“»: «Стены и окна были декорированы огромными панно, сшитыми из отдельных лоскутов материи по рисункам Судейкина. Каждый мазок — отдельный лоскут. Было удивительно красиво. Люстры, лампа, эстрада — все было убрано с тонким вкусом» (Тифлисский листок, 1913, № 192, 25 августа). Евгений Константинович Псковитинов, художник и теоретик искусства, пропагандист грузинского народного искусства, входил в петербургскую Интимную мастерскую живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины» (П. Н. Филонов, Д. И. Какабадзе и др.), подписал изданную групповую декларацию (1914). Ср. газетный отчет: «На этот раз „Собака“ оправдала свой эпитет „бродячей“ и перебралась в выставочный зал на М. Конюшенной. Зал принял обычный „собачий вид“ — яркие плакаты, цветные фонарики, живые цветы на тесно расставленных и густо облепленных публикой столиках. Программу концерта начал, уже к полуночи, неумолимый пропагандист далькрозизма кн. С. Волконский. Он представил публике пылкого поклонника системы Далькроза, юного швейцарского художника Тевназа; последний, изящно сложенный юноша, исполнил уже несколько раз виденные петербургской публикой элементы системы Далькроза, переходя в каждой серии от чисто технических задач к задачам ритмико-пластическим. Все остальные номера программы — за одним исключением, о котором ниже, — были не плохими, но вполне шаблонными „номерами“ дивертисмента; от артистического кабачка с определенной физиономией зритель вправе ждать и требовать чего-нибудь своего, небанального. Здесь пел песни Даргомыжского г. Ильин, пел русские шуточные песни квартет, лихо танцевали артисты Имп. балета Б. Г. Р‹оманов›, Б‹ольшакова›, Л‹опухов›, Ф. Ш‹ерер› и др. Танцевал и Икар,[188] его выступления не только мало артистичны, но и обновляются очень редко, так что виданы и перевиданы посетителями „Кривого Зеркала“. Единственный яркий и действительно интересный момент вечера — это кошмарная сцена „Козлоногие“ с жуткой музыкой (рояль) покойного И. А. Саца. Сцена эта шла недавно в Литейном театре, и даже в постановке того же Б. Г. Романова, что и теперь, но только здесь она произвела сильное и целостное впечатление. Великолепен костюм полуобнаженной О. Глебовой-Судейкиной, ее исступленная пляска, ее бессознательно взятые, экспрессивные для „нежити“ движения, повороты, прыжки. Много страсти в „козлоногих“ скачках талантливых Б. Р‹оманова›, Ф. Ш‹ерера› и др., да и всей лесной „нежити“, оживленной композитором и балетмейстером» (День, 1913, № 86, 30 марта).

О «Козлоногих», поставленных осенью 1912 г. в Литейном театре, см. в книгах В. Красовской «Русский балетный театр начала XX века» (т. 1, с. 502—503) и Е. Я. Суриц «Хореографическое искусство двадцатых годов» (с. 24). Ср. стихотворение П. П. Потемкина «Пробуждение Пана (на музыкальную фантазию Ильи Саца «Козлоногие»)» (Одесский листок, 1915, № 108, 21 апреля). Анонс и отчет об этом вечере см. также: Русская молва, 1913, № 101, 23 марта; № 106, 28 марта.

65

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

1-го апреля 1913 г.

XI-й «музыкальный понедельник»
Зои Лодий [189] и В. Г. Каратыгина
«Старая песня»

*А*. Итальянские мастера XV, XVI и XVII столетий.

*В*. Глинка, Даргомыжский.

Начало ровно в 11 ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 50 коп., гости — 3 рубля. Предварительная запись — в подвале «Собаки».

XII-й «музыкальный понедельник»
8-го апреля

Вечер современной французской музыки (С. С. Полоцкая-Емцова, М. Тойман-Шетохина и Д. З. Зиссерман).

Вместо объявленного в программе В. Г. Каратыгина аккомпанировал М. Э. Иованович.[190] Публики было много. Помимо произведений итальянских композиторов XV—XVII вв., Зоя Лодий пела романсы Даргомыжского, Римского-Корсакова, Грига. «С таким голосом в уютной обстановке подвала „Бродячей собаки“ певица произвела на слушателей действительно чарующее впечатление» (*А‹гас›фер ‹И. Я. Воронко›*. «Бродячая собака». — Воскресная вечерняя газета, 1913, № 47, 7 апреля). См. также: Русская молва, 1913, № 110, 1 апреля; День, 1913, № 90, 3 апреля.

66

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

9-го апреля 1913 года
Вторник

I) Илья Сац
«Пляс козлоногих»
постановка Б. Г. Романова.

II) Н. Цыбульский и К. Э. Гибшман
«Голос жизни или Скала смерти»
(Гротеск).

III) Les artistes chez soi.

Съезд к $11^1/_2$ ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 2 руб. ‹сверху поправка ручным штемпелем: Друзья собаки — 1 рубль›, гости — 5 руб. Предварительная запись — в подвале «Собаки».

XII-й «музыкальный понедельник»

8-го апреля

Вечер современной французской музыки (С. С. Полоцкая-Емцова,[191] М. Тойман-Шетохина и Д. З. Зиссерман).

В 1912 г. Н. К. Цыбульский просил содействия Мейерхольда в проведении «Гротеска» через драматическую цензуру (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2559, л. 44). Осенью 1912 г., обдумывая планы сотрудничества с «Летучей мышью», Мейерхольд открыл список возможного репертуара «опереттой Гибшмана и Цыбульского» (там же, ед. хр. 2768, л. 1). Впоследствии в печати сообщалось и о другой комической опере Цыбульского «Остров трех пальм» (День, 1915, № 16, 17 января).

67

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

15-го апреля 1913 года

XII-й «музыкальный понедельник»

Вечер старинной музыки

(Люлли, Рамо, Глюк, Моцарт, Гретри, Тартини, Бах)

Исполнители — Елизавета Тульчинская (рояль), Уриель Гольдштейн (скрипка), Нина Тимофеева (сопрано).

Начало ровно в 11 ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 1 руб., гости — 3 рубля. Предварительная запись — в подвале «Собаки».

XIII-й «музыкальный понедельник»

22-го апреля

68

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Четверг 18-го апреля 1913 года

Вечер современной французской музыки

Программа

I. Поль Дюкас (Paul Dukas) — Вариации на тему Рамо, исп‹олнит› С. С. Полоцкая.

II. Анри Делакруа — Лирическая поэма, исп‹олнит› М. Тойман.

III. Морис Равель — Introduction et allegro, исп‹олнят› С. С. Полоцкая и М. Тойман.

———

IV. Роже Дюкас (Roger-Ducasse) — Шесть прелюдий, исп‹олнит› С. С. Полоцкая.

V. Сен-Санс — Фантазия, исп‹олнит› М. Тойман.

VI. Шарль Видор — Хорал и вариация, исп‹олнят› М. Тойман и С. С. Полоцкая.

Начало ровно в 11 ч. вечера.

Вход исключительно по рекомендации гг. действительных членов. Друзья «Бродячей собаки», актеры, поэты, художники и музыканты — 1 руб., гости — 3 рубля. Предварительная запись — в подвале «Собаки».

XIII-й «музыкальный понедельник»

22-го апреля

69

22 апреля 1913 г.

XIII «музыкальный понедельник». Произведения И. И. Чекрыгина[192] с участием автора.

См. повестку на 26 апреля 1913 г., а также: Русская молва, 1913, № 129, 22 апреля.

70

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В пятницу 26-го апреля 1913 года

«Бродячая собака» чествует банкетом Московский Художественный театр в зале на Галерной улице в доме № 33

Вечер закрытый

Вход исключительно по рекомендации и предварительной записи гг. действительных членов и друзей «Бродячей со-

баки». Актеры, поэты, художники и музыканты — 5 рублей, гости — 10 рублей. Предварительная запись — в подвале «Собаки». В цену за билеты входит плата за ужин a la fourchette без вина.

Съезд к 12 ч. ночи.

XIII-й «музыкальный понедельник»

Произведения И. И. Чекрыгина с участием автора — 22 апреля

К вечеру были выпущены пригласительные билеты-«закрытки» на холщовой бумаге (см., например, адресованный С. В. Халютиной — Музей МХАТ). См. отчет: «Собралось около 400 человек ‹...› Зал Шебеко был декорирован работами художника С. Судейкина. В большом зале во всю стену был повешен занавес, написанный С. Судейкиным для дягилевской постановки „Саломеи" в Париже. Занавес очень понравился, и С. Судейкину была устроена овация.[193] Банкет начался небольшой речью председателя „Бродячей собаки" кн. Г. Д. Эристова, тепло приветствовавшего московских гостей. Потом много пела Зоя Лодий. От имени „немецкой колонии" приветствовал труппу Художественного театра „юнкер Шмидт" — А. М. Хирьяков. „Шмидт" журил москвичей за „беспорядок", который они внесли в нашу театральную жизнь благодаря тому, что они слишком русские. Из мертвого механизма москвичи сделали живой организм. Разве это порядок? Раньше в театрах были главные актеры с талантами и маленькие актеры без талантов. Но появился Художественный театр и уничтожил эту добрую традицию. Раньше авторы писали хорошие пьесы, а актеры их плохо разыгрывали, а теперь авторы пишут не пером, а помелом, но актеры Художественного театра отлично это разыгрывают. Шуточную речь произнес и Е. В. Аничков. Бурю восторгов вызвала артистка Александринского театра Е. Н. Тиме, пародировавшая с неподражаемым юмором немецких шансонеточных певиц. Большой успех имела исполненная К. Гибшманом на мотив „А по-утру она улыбалась" песенка „А по-утру она изменяла" — вольное изложение „Екатерины Ивановны".[194] Публика настойчиво вызывала автора песенки, но он оказался скромен и не вышел. Удовлетворились заявлением П. П. Потемкина, что автором является Н. А. Тэффи» (Речь, 1913, № 114, 28 апреля). О. А. Глебова-Судейкина, Б. Г. Романов и Ф. К. Шерер исполнили сцену из «Козлоногих», баронесса Н. Клейст танцевала грузинские танцы. В другом газетном отчете отмечалось, что эстрада была «окаймлена великолепным декоративным панно художника Судейкина» (Русское слово, 1913, № 98, 28 апреля). Из мхатовцев, помимо К. С. Станиславского и В. И. Немирович-Данченко, присутствовали актеры: Василий Иванович Качалов (1875—1948), Иван Михайлович Москвин (1874—1946), Леонид Миронович Леонидов (1873—1941), Ольга Леонардовна Книппер-Чехова (1868—1959), Лидия Михайловна Коренева (1885—1982), Алиса Георгиевна Коонен (1889—1974), Александр Иванович Адашев (1871—1934). Присутствовали также художники Александр Николаевич Бенуа (1870—1960), Мстислав Валерианович Добужинский (1875—1957), Николай Константинович Рерих, С. Ю. Судейкин, скульптор И. Гинцбург, историк Павел Елисеевич Щеголев, литературовед Федор Дмитриевич Батюшков (1857—1920), критики Любовь Яковлевна Гуревич (1866—1940) и Сергей Александрович Адрианов (1871—1941), Ф. Сологуб, С. М. Волконский, Н. Н. Ходотов.

## 71

30 августа 1913 г.

Повестка не обнаружена. Дата предполагаемого открытия «Бродячей собаки» установлена по письму И. И. Чекрыгина к Вахтангову от 25 августа, в котором он обращался к нему с просьбой: «Дорогой Евгений Багратионович! Умоляю, пришлите несколько строф каких-нибудь куплетов к открытию нашей „Бродячей собаки", которое предполагается в ночь с 30 на 31-ое. Темы приблизительно — у нас новые дела: 1) оперетта-обозрение у Зона; 2) миниатюры у Фальковского; 3) скандал помощницы Ауэра г-жи Марии Николаевны Кемпер (ой-ой, ошибся, Марии Николаевны Гамовецкой) с симфоническим оркестром, после чего она отказалась играть на следующий день в концерте; 4) открытие Вашего театра „Бесами" и московские новости по Вашему усмотрению.[195] Нельзя окончание куплетов связать с деятельностью или жизнью „Собаки"? ‹...› Жду от Вас проявления творчества и товарищества» (Музей театра им. Е. Б. Вахтангова, № 71). На обороте письма приведен список друзей и завсегдатаев «Собаки». Упоминание в письме театра Зона связано с предстоящим открытием этого театра в сентябре 1913 г. в Петербурге. Театр просуществовал недолго — до конца декабря этого года; в нем ставились опереточные спектакли, а в ноябре состоялись гастроли Макса Линдера.

В «Русской молве» (1913, № 172, 6 июня) сообщалось о театральном проекте «Собаки» на предстоящий сезон: «Подвал „Бродячей собаки" ставит в будущем сезоне шедшую в Москве в „Студии" Вс. Мейерхольда пьесу Метерлинка „Смерть Тентажиля" с музыкой И. Саца. Декорации пишет художник г. Судейкин. Партитура Саца к этой пьесе сейчас утеряна, а потому придется установить музыку по черновикам покойного композитора. Эту работу взял на себя профессор Петербургской консерватории Леонид Николаев». В Театре-студии в 1905 г. спектакль «Смерть Тентажиля» поставлен не был (доведен лишь до генеральной репетиции; в работе над спектаклем принимали участие будущие организаторы «Собаки» — И. Сац, Н. Сапунов, С. Судейкин, Б. Пронин). «Смерть Тентажиля» Мейерхольд поставил в 1906 г. в Тифлисе.

## 72

17 сентября 1913 г.

Повестка не обнаружена. Ср. запись от этого дня в записной книжке Н. В. Петрова: «Собака, 9 час.» (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 442, л. 137). В сентябре 1913 г. в печати появились сообщения о том, что «изменяется физиономия» «Собаки»: «Театр шире приоткрывает двери, давая доступ большему числу зрителей.

Репертуар остается прежний» (*Вас. Базилевский.* Петербургские этюды. — Рампа и жизнь, 1913, № 37).

## 73

### В четверг 17-го октября 1913 года
### Вечер памяти Ильи Саца

Пригласительный билет, оформленный Судейкиным, воспроизведен в журнале «Аврора» (1972, № 12, с. 74). Была выпущена дополнительная повестка с сообщением, что «вечер переносится на воскресенье, 20-го октября». На вечере должны были быть исполнены О. А. Глебовой-Судейкиной в постановке Б. Г. Романова «Пляс Козлоногих» и «Танец Саломеи» (по мотивам пьесы О. Уайльда), Зоей Лодий и А. И. Егоровым — романсы, Л. В. Николаевым — сюита «Синяя птица» (Речь, 1913, № 287, 20 октября; Воскресная вечерняя газета, 1913, № 49, 20 октября). 19 октября в записной книжке Н. В. Петрова отмечено: «„Собака". Репетиция» (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 442, л. 155).

## 74

### Художественное общество Интимного театра — СПб.
### Подвал «Бродячей собаки»
### Михайловская площадь, 5

Суббота, 26 октября

В субботу, 26-го октября после лекции Н. И. Кульбина в Тенишевском училище («Грядущий день и искусство будущего») в подвале «Бродячей собаки» на очередной «субботе» состоится диспут.

Вход по именным приглашениям.
Цена 3 рубля.
Актеры, поэты, художники и друзья «Собаки» — 1 рубль.
Начало в 12 часов ночи.

О тезисах доклада Н. И. Кульбина, который он затем несколько раз повторял, некоторое представление дает газетный отчет: «Н. И. Кульбин повышенный интерес к искусству у публики и многоликость и яркость форм, в какие отливаются искания у представителей искусства, ставит в непосредственную зависимость не только от общих условий современной жизни, но и от космических причин ‹...› Между прочим, Н. И. Кульбин отметил, что, по словам одного ученого, туманные пятна на солнце играют крупную роль в жизни нашей планеты, и указал, что в настоящее время солнце переживает maximum этих туманностей. В связь с этим он ставит разные астрономические, а также геологические явления последнего времени, например появившиеся 15 лет тому назад таинственные розовые зори, все учащающиеся землетрясения, появление нового вулкана в Сибири и т. п. ‹...› Общее усиление темпа жизни не могло не отразиться на искусстве, и вот с лихорадочной быстротою зарождаются одно за другим новые, крайние течения в искусстве: импрессионизм, неоимпрессионизм, декадентство, примитивизм, пуризм, кубизм, футуризм, орфизм, акмеизм и ряд других -измов и не -измов. Лектор дал беглый обзор всех этих течений ‹...› Лекция была иллюстрирована картинами, рисунками и эскизами представителей разных направлений, причем интересны были очень талантливые рисунки маленькой девочки» (С.-Петербургские ведомости, 1913, № 241, 27 октября). «Рисунки маленькой девочки» — это скорее всего рисунки дочери докладчика Нины Кульбиной, одну из работ которой — «Взвитие занавеса» — Н. И. Кульбин использовал для иллюстрирования книги Н. Евреинова «Театр для себя» (ч. I. СПб., 1915, с. 5). Но не исключено также, что на лекции были показаны рисунки дочери беллетристки Екатерины Генриховны Низен (Гуро), участницы сборников «Садок судей» (№ 1, 1910 и № 2, 1913). Ее рисунок был использован для обложки сборника Елены Гуро «Небесные верблюжата» (СПб., 1914). Ориентация на детское творчество вообще характерна для русского авангарда.

К проблеме солнечно-земных связей или, по словам А. Л. Чижевского, к проблеме «замечательного соответствия между солнечными и земными феноменами» (*А. Л. Чижевский.* Земное эхо солнечных бурь. М., 1976, с. 30) Кульбин не раз обращался в своих публичных лекциях. Об этом вспоминал и Б. Пронин: «Он хотел в „Собаке" прочесть лекцию о солнечных пятнах и об их влиянии на судьбы человечества. Я говорил, что „Собаке" это не подходит, но где-то он это читал. Я был, но ничего не понял, но в философских обществах к нему относились очень внимательно». Ср. также некоторые тезисы доклада Кульбина «Наш день. Современный исторический момент. Мечтания», состоявшегося в «Собаке» 19 февраля 1913 г. См. также у Шкловского: «Он верил во влияние солнечных пятен на революцию, ждал революцию очень близко» (*В. Шкловский.* Жили-были. М., 1966, с. 83).

## 75

### 27 октября 1913 г.
### Вечер памяти П. И. Чайковского

Повестка не обнаружена. Анонс см.: Обозрение театров, 1913, № 2245, 27 октября.

## 76

### Художественное общество Интимного театра — СПб.
### Подвал «Бродячей собаки»
### Михайловская площадь, 5

Вторник, 29 октября

Вечер современной поэзии

Чтение стихов авторами.

Вход по именным приглашениям.
Цена 3 рубля.

Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль. Участвующие бесплатно.

Собираться в 9 часов.

В письме к Б. А. Садовскому от 3 ноября 1913 г. А. А. Конге сообщил, что на этом вечере он прочел с эстрады стихотворное «Послание к поэту NN» (текст приведен в письме), адресованное Гумилеву и являющееся ответом на стихотворение последнего «К***» (*Н. Гумилев.* Посмертные стихотворения. Пгр., 1923). Это стихотворение ранее было прочитано Гумилевым в «Бродячей собаке» и было воспринято как обращенное к М. С. Шагинян (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 73, лл. 11—13). Ср. в письме Л. С. Ильяшенко к театральному критику И. В. Джонсону (Иванову) от 23 октября 1913 г.: «Сейчас заедет за мной Гумилев, и я поеду с ним в Собаку, буду слушать его стихи ‹...›» (ЦГАЛИ, ф. 837, оп. 1, ед. хр. 415, л. 15 об.).

## 77

### 8 ноября 1913 г.
### Чествование К. Д. Бальмонта

Повестка не обнаружена. 8 ноября 1913 г. на чествовании К. Д. Бальмонта в «Бродячей собаке» после речей и экспромтов Пронина, Сологуба, Городецкого, Потемкина, Аничкова, Кульбина сын историка литературы П. О. Морозова оскорбил чествуемого поэта (см.: Чествование К. Д. Бальмонта. — День, 1913, № 305, 10 ноября). Группа литераторов и актеров (по-видимому, по инициативе Сологуба) подписала письмо с выражением негодования Обществу Интимного театра (в данном случае прежде всего Пронину, Городецкому и Кульбину), не озаботившемуся тем, чтобы оградить Бальмонта от оскорблений. Письмо подписали Ф. Сологуб, А. Чеботаревская, П. Потемкин, Е. Аничков, В. Азов, В. Каратыгин, В. Мейерхольд, Д. Мусина, З. Гржебин, А. Гейнц, Е. Хованская, Т. Глебова, О. Мейерхольд (Мунт), В. Карачарова (Сюннерберг), К. Эрберг, О. А. Глебова-Судейкина, А. Ремизов, А. Кондратьев, Е. Лундберг, Тэффи, Ф. Ф. Фидлер, П. Щеголев, В. А. Щеголева[196] (День, 1913, № 306, 11 ноября). С. Городецкий ответил Сологубу вызовом на третейский суд (ИРЛИ, ф. 289, оп. 3, ед. хр. 198). Далеко не все, присутствовавшие при инциденте, предоставили свои подписи, например А. Ахматова, В. Хлебников, описавший этот эпизод в поэме «Жуть лесная» (*В. Хлебников.* Неизданные произведения. М., 1940, с. 233). Блок отказался подписать письмо (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 838), по-видимому, вследствие своего неоднократно демонстрировавшегося отчужденного отношения к «Бродячей собаке». Возможно, он разделял мнение своей матери, что и на К. Д. Бальмонте лежит доля вины за неприятное происшествие (см. там же, с. 424—425). Такое мнение высказал и Д. В. Философов в заметке «Василиск и Вилли» (Речь, 1913, № 308, 10 ноября). Маяковский 20 ноября на диспуте в Троицком театре, где он выступил с докладом «О новейшей русской литературе», дал отповедь желтой прессе, обвинявшей футуристов в инциденте: «С чувством собственного достоинства, твердым убежденным тоном он начал пространную речь с опровержения несправедливо тяготеющего над футуристами ‹обвинения› в оскорблении Бальмонта. Лицо, произведшее скандал в „Бродячей собаке“, не имеет ничего общего с его единомышленниками» (Россия, 1913, № 2466, 27 ноября). Правление Общества Интимного театра напечатало заявление о том, что сын П. О. Морозова не имеет никакого отношения к футуристам (День, 1913, № 309, 14 ноября).

## 78

### 21 ноября 1913 г.
### Чествование Макса Линдера

Повестка не обнаружена. Дата установлена по записной книжке Н. В. Петрова (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 442, л. 171 об.). Макс Линдер (псевдоним Габриэля Левьеля) (1883—1924) — французский киноактер, эксцентрический комик — пробыл в Петербурге с 21 по 26 ноября 1913 г. В печати появилась его заметка «Что я хотел бы сказать русской публике»: «‹...› я совершенно спокоен за мой выход. Он мне дает возможность увидеться со своей семьей, которая меня уже давно знает, но которую я вижу в первый раз» (Солнце России, 1913, № 49, с. 18—19).

По воспоминаниям Пяста, в «Собаке» «собирались устроить и „неделю Макса Линдера“. Но ничего не вышло. Как только вошел разряженный маленький человек в — тоже более парадную по общему характеру туалетов, чем обычно (ибо она была наполнена в тот вечер отменными «фармацевтами»), „Собаку“ — так сразу почувствовалось, до какой степени чуждый, буржуазно-пошлый тон принес он (бедный, трагически покончивший с собою впоследствии, артист). Это сейчас же и отметил в своей речи, произнесенной, правда, на русском диалекте, но со вставкою французского „собачьего“ слова „оммаж“, — Кульбин... Так вот, единственный „оммаж“, — сказал Н. И. Кульбин, — который мы позволяем оказать нашему гостю, — будет в том, что с него ты, Борис, не возьмешь денег за вход. И мы, художественная богема, внезапно как бы наглухо застегнулись в присутствии этого чуждого нам элемента ‹...›» (*В. Пяст.* Встречи. М., 1929, с. 267).

С последней фразой Пяста согласуется и мемуарный очерк Г. В. Иванова, в котором, кроме того, сообщается, что председательствовал на этом вечере А. Т. Аверченко и что Линдера встретили «гимном»:

Мама — киндер,
Браво — Линдер,
Браво — Макс,
Так-с!

(*Г. Иванов.* Маринетти и Линдер. — Сегодня, Рига, 1931, № 95, 5 апреля).

Резко отрицательно писал о Линдере В. Хлебников, назвавший его пребывание в России и газетную шумиху вокруг него «позорными днями» (*В. Хлебников.* Собр. произведений в 5-ти т., т. 5, Л., 1933, с. 250). Есть предположение, что Маяковский отнесся к Максу Линдеру иначе и приветствовал его в статье «Кому нужен кинематограф?», подписанной псевдонимом «В. Тарасов» (Кине-журнал, 1914, № 1, 11 января; перепечатка — Вопросы литературы, 1970, № 8, с. 181). А незадолго до приезда Линдера в Россию Маяковский поместил в том же «Кине-журнале» (1913, № 18, 23 сентября, с. 24) шарж на знаменитого французского киноактера. Этот

шарж был еще раз напечатан в связи с приездом Линдера в Москву (там же, № 23, 1 декабря, с. 31).

79

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Комитет чествования извещает Вас, что в воскресенье, 24-го ноября Hund-директору Борису Пронину исполняется 40 лет. Организуется пирог. Собираться решено в 5 часов дня и в 12 ч. ночи (второй пирог).

Складчина 1 руб.

Члены комитета: Н. Цыбульская, Н. Григорович, Л. Яковлева, Ник. Цыбульский, А. А. Бернардацци и В. В. Маяковский.

Повестка отпечатана на гектографе. В документах Пронина как дата его рождения фигурирует 1875 г., но, по-видимому, он в данном случае пошел на мистификацию.

Маяковский приехал в Петербург в ноябре 1913 г. в связи с предстоящей постановкой трагедии «Владимир Маяковский». Факт включения Маяковского в «юбилейный» комитет — а это было за несколько дней до постановки трагедии — подтверждает слова Пронина о том, что он перед войной был «видной фигурой в „Собаке“». В день чествования Пронина Маяковский выступал в Психоневрологическом институте (*В. Катанян.* Маяковский. Литературная хроника. М., 1961, с. 53).

5 ноября 1913 г. Н. К. Цыбульский уведомлял Е. Б. Вахтангова: «Женя Багратионович! Пишет Цыбульский по следующему поводу: 24-го ноября предстоит чествование несравненного Бориса Пронина. Твое присутствие более чем необходимо. Преподносится Борису тога доктора эстетики honoris causa. Судейкин пишет эскиз костюма Бориса. Почетный диплом будет вручен художницей Яковлевой. Мих. Кузмин споет в честь юбиляра куплеты. Я пишу кантату и приветственное слово. Ты должен написать нечто весьма экстравагантно-оммажное, а главное, приехать сам и порадовать нас возможностью тебя видеть. Борис был бы на тринадцатом небе ‹...› Итак, вспомни, милый Женя, все характерное и борисовское и зачни какие-нибудь куплеты, вроде твоего бессмертного „ай, яй, яй“ или „...и вас люблю, светлейший князь“. Итак, надеюсь, что ты приедешь ‹...› Сердечно твой Цыбульский. P. S. Присутствующий здесь ‹член› художественно-оммажного комитета руку прилагает. Сергей Позняков, муж княжны Бебутовой» [197] (Музей театра им. Е. Б. Вахтангова, № 68).

Накануне вечера, 21 ноября к Вахтангову вновь обратились: «Глубокоуважаемый и дорогой Евгений Багратионович! 24 ноября с. г. день рождения Hund-director'а Бориса Пронина, которому исполнится 40 лет! Комитет по устройству празднества этого колоссального по своей важности события настоятельно и убедительно просит Вас забыть все, заболеть в театре и курьерским приехать порадовать нас всех и в особенности новорожденного. Никаких отговорок не принимается: проезд туда и обратно во втором будет оплачен Комитетом. P. S. Такое же точно приглашение Комитет посылает Ник. Ник. Званцеву и Конст. Эдуард. Гибшману. У‹потреб›ите все Ваше обаяние, чтобы убедить их последовать Вашему примеру. А. Бернардацци, Г. Сидамон-Эристов, В. Крушинский, Н. Цыбульский» (Музей театра им. Е. Б. Вахтангова). По-видимому, на чествование Пронина Вахтангов не приезжал.

Об этом вечере вспоминал М. Л. Лозинский в стихотворном послании на семидесятилетие Пронина в 1945 г. (*М. Л. Лозинский.* Багровое светило. М., 1974, с. 192).

80

Художественное общество Интимного театра — СПб.

Сезон 1913—1914 гг.
В Концертном зале при шведской церкви св. Екатерины
Малая Конюшенная, № 3
Восемь камерных вечеров

Пять вечеров трио — Э. Чернецкая-Гешелин (фп.), Б. Виткин (скр.), Д. Зисерман (виол.).

I. вечер 26-го ноября
Бетховен.

II. вечер 1-го декабря
Бетховен.

III. вечер 15-го января
Брамс.

IV. вечер 28-го января
Шуман, Шуберт.

V. вечер 27-го февраля
Модернисты или русские композиторы.

Три вечера песен

Вечер первый — А. В. Сахновская (Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков, Мусоргский) — 8-го декабря.

Вечер второй — Анна Сац (Григ, Даргомыжский, Глинка) — 16-го декабря.

Вечер третий — Анна Сац (М. Гнесин, Ю. Шапорин, И. Сухов, Ник. Цыбульский, Илья Сац) — 23-го января.

Начало вечеров в 9 часов.

Рояль фабрики Бр. Дидерихс — Владимирский просп., № 8

Билеты продаются в «Собаке» (тел. 541-35) и магазинах Юргенсона, Циммермана и Российского Музыкального издательства. Цена билета 2 рубля. Актеры, поэты, художники и музыканты по запи-

си гг. членов О-ва и друзей «Собаки» платят один рубль. Учащиеся — 50 коп.

Правление общества Интимного театра.

81

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Программы камерных вечеров

Трио: Э. Чернецкая-Гешелин, Б. Виткин, Д. Зиссерман.

Сезон 1913—1914 г.
Бетховен
Два вечера — 26-го ноября [198]
и 12-го декабря

Трио: Э. Чернецкая-Гешелин, Б. Виткин, Д. Зиссерман.

Программа первого вечера

Трио № 1 Es-dur, op. 1. Allegro. Adagio cantabile. Scherzo. Final.

Трио № 3 C-moll, op. 1. Allegro con brio. Andante cantabile con variazioni. Menuetto. Finale.

Трио № 7 B-dur, op. 97. Allegro moderato. Scherzo. Andante cantabile, ma però con moto. Allegro moderato.

Программа второго вечера

Трио № 2 C-dur, op. 1. Adagio. Allegro vivace. Largo con espressione. Scherzo. Presto.

Трио № 5 D-dur, op. 70. Allegro vivace con brio. Largo assai ed espressivo. Presto.

Трио № 11 G-moll, op. 121 a. Zehn variazionen über das Lied: Ich bien der Schneider Kakadu.

Начало в 9 часов вечера.

82

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В среду, 27 ноября

Вечер поэтов
(стихи и романсы)

Романсы — Т. А. Верховская.

Участвуют: Анна Ахматова, Сергей Городецкий, Ник. Гумилев, Георгий Иванов, О. Мандельштам, Мария Моравская и Вл. Пяст.

Чтение пьесы А. Блока.[199]

Собираться к 10 ч. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. членов. Гости платят 3 рубля, актеры, художники, поэты, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

Вечер был первоначально назначен на 18 ноября. К этому вечеру относятся две дневниковые записи Хлебникова: одна помечена 28 ноября 1913 г. (рассказ Гумилева о кошках в Абиссинии), другая датирована 30 или 31 ноября (?) публикатором дневника (А. Крученых), но, видимо, первая запись относится к тому же вечеру, 27 ноября (*В. Хлебников*. Собр. произведений в 5-ти т., т. 5, с. 327).

По устному свидетельству В. Шкловского (июль 1981 г.), Хлебников прочел стихотворение, посвященное числу тринадцать. Здесь же на вечере у Хлебникова произошел серьезный конфликт с Мандельштамом в связи с обсуждением оправдания М. Бейлиса, закончившийся вызовом Хлебникова на дуэль. В примирении поэтов принимали участие В. Шкловский и художник П. Н. Филонов (1883—1942).

83

Художественное общество Интимного театра — СПб.

2 декабря 1913
XXIII «музыкальный понедельник»
Программа

1. Сен-Санс.
   Соната для виолончели и фортепиано.
   Исп. А. М. Штример и А. Я. Штример.
2. Аляр.
   Концерт для 2-х скрипок и фортепиано.
   Исп. г. Карпиловский [200] и г. Гольдфельд.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О-ва. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

84

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В среду, 4-го декабря 1913 года

Офорт и монотипия

Доклад Е. С. Кругликовой

Начало в 10 час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества и докладчицы. Плата 2 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 50 коп.

Положения этого доклада, в котором художница Е. С. Кругликова (1865—1941) делилась своим опытом в области монотипии (гравирования, позволяющего сделать только один оттиск), отражены в ее статье «Художественная гравюра и техника офорта и монотипии» (Искусство в южной России, Киев, 1914, № 3—4, с. 103—114; перепечатано в сб.: Е. С. Кругликова. Жизнь и творчество. Л., 1969, с. 37—45). В «Бродячей собаке» сделаны некоторые из знаменитых силуэтов Кругликовой. В газете был помещен отчет об этом вечере: «В тот день, когда здесь читала об офорте и монотипии симпатичная парижская гостья — художница Е. С. Кругликова, — „Собака" вымылась, почистилась, зажгла яркое освещение, — словом, встреча была приветливая. Коротенькое чтение г-жи Кругликовой произвело прекрасное впечатление ясностью и практичностью своей цели ‹...› Е. С. Кругликова дала коротенький исторический обзор граверного дела, напомнив про родину гравюры: Китай и Японию ‹...› Затем лекторша объяснила слушателям технику офорта, акватинты, меццатинты, vernis-mou, pointe-sèche * и монотипии ‹...› и показала наглядные образцы гравюр этих разных типов» (*N.* В гостях у «Бродячей собаки». — Санкт-Петербургские ведомости, 1913, № 275, 8 декабря).

## 85

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В четверг, 5-го декабря 1913 г.

Сообщение Георгия Чулкова на тему «Демоны и художники»
(Психологические основания новой французской живописи)

После доклада состоятся прения.

Участвуют: К. С. Петров-Водкин, Пав. Кузнецов, Евг. А. Зноско-Боровский, Н. Кульбин, А. А. Ростиславов,[201] Н. Н. Евреинов, В. Белкин и др.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О‹бщест›ва и референта. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Докладу Георгия Ивановича Чулкова (1879—1939) — поэта, беллетриста, критика символистской ориентации — соответствует его статья «Демоны и современность» (*Г. Чулков.* Вчера и сегодня. М., 1916, с. 19; первая публикация: Аполлон, 1914, № 1—2, с. 64—75). Чулков изобразил «Бродячую собаку» под названием «Заячья губа» в своем романе «Метель». В одном эпизоде описано, по-видимому, выступление В. Хлебникова (под именем Зачатьевского) (*Г. Чулков.* Метель. М., 1917, с. 56). В основу сцены скандала в «Заячьей губе» (там же, с. 59—63) положены, очевидно, события 8 и 30 ноября 1913 г. и 11 февраля 1915 г. в «Бродячей собаке».

* Мягкий лак, сухая игла (*франц.*).

## 86

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В субботу, 7-го декабря 1913 г.

После лекции в Тенишевском училище Вл. Пяст. Поэзия вне групп в «Подвале Бродячей собаки» состоится диспут

Начало в 12 часов ночи.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О‹бщест›ва и лектора. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

К лекции Пяста была выпущена афиша с тезисами: «„Гороскоп новорожденным футуристам". „Будетляне" или „поэты настоящего?" „Carpe diem" * как неосознанный лозунг поэтов „грядущего дня". Элементы футуризма в русской поэзии предшествующего периода.

Декаденты и символисты. З. Гиппиус, К. Бальмонт, Иван Коневской, Вячеслав Иванов, Андрей Белый, Ал. Блок.

„Школы", возникавшие из символизма. Акмеизм.

Мистическая действенность и магическая сила поэзии девятисотых годов. Переворот в технике как существенное в футуризме, его признаки, причины и предвестия. Отчего футуризм не только следствие модернизма.

Новое и ветхое в футуристических „манифестах". Доктрина и практика. Рабочая комната[202] и поэзия живая. Рост русской поэзии как таковой (помимо предвзятых теорий). Характеристика новейших поэтов „вне групп"».

Об основных положениях лекции Пяста можно судить по газетному отчету: «Импрессионизм „освободил" живопись, сделав ее искусством автономным, самобытным, самочинным, „самовитым" и т. д. Переворот в технике живописи привел к внутреннему перерождению ее. Футуристское словотворчество является, по мнению Пяста, точно такою же революцией в технике поэзии ‹...› Маяковский, по его словам, крупный талант. После этого неудивительно, что об О. Мандельштаме он говорит с восторгом, а об Андрее Белом с благоговением»

* Лови день (*лат.*).

(*Евг. Адамов* [*Е. А. Френкель*]. Современная поэзия. (Лекция Вл. Пяста). — День, 1913, № 333, 8 декабря). См. также: Биржевые ведомости, 1913, № 13896, 8 декабря, утр. вып. Подробнее о лекции В. А. Пяста см.: Вопросы литературы, 1980, № 10, с. 273; Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 426—427.

На лекции в Тенишевском училище присутствовали А. Блок, И. Северянин, В. Маяковский, О. Мандельштам, А. Ахматова, Н. В. Недоброво, М. А. Долинов, Вас. В. Гиппиус, В. И. Гнедов и другие, большинство из них после лекции направилось в «Бродячую собаку». В эти дни газеты обсуждали попытку избиения Маяковского в «Бродячей собаке» 30 ноября (С.-Петербургские ведомости, 1913, № 275, 8 декабря; ср. запись Блока о Маяковском от 23 января 1914 г., которая, вероятно, является эхом этого скандала, — *А. Блок.* Записные книжки. М., 1965, с. 203). По-видимому, об этом же эпизоде вспоминал поэт Василиск Гнедов: «В „Бродячей собаке" я один раз спас от смерти Маяковского. Мы вдвоем с Маяковским сидели за столиком. Он начал пародировать Вербицкую, и вдруг ее пьяный поклонник замахнулся бутылкой шампанского, которую я успел схватить над самой головой Маяковского» (Автобиография В. И. Гнедова, 1976 — хранится у А. Е. Парниса; ср.: *В. Каменский.* Путь энтузиаста. М., 1931, с. 224; *Н. Харджиев.* Из Материалов о Маяковском. — Ricerche Slavistiche, vol. XXVII—XXVIII, 1980/81, p. 275).

## 87

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

9 декабря 1913 г.

XXIV «музыкальный понедельник»

Программа

1. Квартет Ф. Блюменфельда.
2. Квартет А. Глазунова.
   Исп<олнят> Пульман, Зубровский, Николаев, Бильдштейн.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О<бщест>ва. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

## 88

10 декабря 1913 г.

Диспут после лекции Н. И. Кульбина «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики».

Повестка не обнаружена. Дата установлена по афише лекции Н. И. Кульбина «Футуризм и отношение к нему...» (ЦГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 445, л. 5), состоявшейся в концертном зале Шведской церкви (Мал. Конюшенная, 3), и другим дополнительным данным. См. тезисы лекции: «Современный исторический момент. Футуризм в современной физике. Предшественники футуризма: декадентство, кубизм, „треугольник", „венок" и пр. Футуризм в общественной жизни Италии. Маринетти. Футуризм в живописи и скульптуре. Будетляне. Футуризм в поэзии. Театр футуристов в Петербурге. Критика и футуризм. Общество и футуристы. Искусство будущего» (там же; ср.: С.-Петербургские ведомости, 1913, № 276, 10 декабря). После лекции Кульбина состоялся диспут с участием многих поэтов и критиков, который затем был перенесен в «Собаку». Маяковский и Д. Бурлюк, объявленные в программе, «принуждены были отказаться, так как последним постановлением совета училища живописи, ваяния и зодчества ученикам запрещено участвовать в диспутах» (Голос Москвы, 1913, № 287, 13 декабря).

## 89

Художественное общество Интимного театра
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Почетный билет
для входа на первый вечер песен
Анна Сац

Четверг, 12 декабря 1913 года

Концертный зал при шведской церкви св. Екатерины, Малая Конюшенная, 3.

Начало в 9 часов.

Сохранились два почетных билета, адресованные А. Н. и А. К. Бенуа и Н. А. Митуричу, подписанные Б. Прониным (ЛГМТМИ). Вместо объявленного ранее на 12 декабря камерного вечера «Бетховен. Трио» состоялся вечер песен Анны Сац, аккомпанировал Р. И. Мервольф. Газетные анонсы и отчеты см.: Речь, 1913, № 339, 11 декабря; День, 1913, №№ 337, 338, 12 и 13 декабря; Обозрение театров, 1913, № 2293, 14 декабря.

## 90

20 декабря 1913 г.

Доклад Г. Б. Якулова о живописи «Естественный свет (архаический солнечный), искусственный свет (современный электрический)».

Гектографированная повестка не сохранилась, дата доклада уточняется по записи в инвентарной книге поступлений материалов и документов в ЛГМТМИ (КП-3443-42-У).

Георгий Богданович Якулов (1884—1928), известный живописец, сценограф и теоретик искусства, впоследствии этот важный для своей творческой биографии доклад ошибочно датировал 1914 г. (см. цитату из его неизданной статьи «Театр и искусство» в книге С. И. Аладжалова «Георгий Якулов» (Ереван, 1971, с. 37); в хронике жизни художника (с. 306) также указана неверная дата этого доклада — фев-

раль 1914 г.). В своем докладе, как и в прениях по докладу о симультанизме А. А. Смирнова (см. пояснения к вечеру 22 декабря 1913 г.), Якулов излагал основные положения теории «разноцветных солнц» или световой теории, созданной им независимо от теории симультанизма известного французского художника Робера Делоне (1885—1941). Это было первое публичное выступление Якулова с изложением своей теории и демонстрацией ряда работ после недавних его встреч, летом 1913 г., в Париже и Лувесьенне с Робером и Соней Делоне (1885—1980) и обсуждения с ними некоторых теоретических проблем. (До этого в Москве, в Обществе свободной эстетики он прочел лекцию (1906—1908?), в которой впервые заявил о разрабатываемой им теории солнц). В 1914 г. он опубликовал статью «Голубое солнце», первую из серии теоретических работ (Альциона, кн. 1. М., 1914, с. 235—239); ср. его заметку «Конспект» (1913), частично посвященную этой теории и изданную во Франции (*V. Marcade.* Le Renouveau de l'art pictural russe. 1863—1914. Lausanne, 1972, pp. 216—217). См., кроме того, статью художника «Art solis. Спорады цветописца» (Гостиница для путешествующих в прекрасном, 1922, № 1) и некоторые статьи, собранные в альбоме «Георгий Якулов. 1884—1928» (М., 1979, автор-составитель Е. М. Костина).

Доклад Г. Б. Якулова оценил «как очень интересный» искусствовед А. А. Ростиславов в статье «Simultané» (Аполлон, 1914, № 1—2, с. 134). По свидетельству В. Пяста, Якулов «демонстрировал узкую полоску, раскрашенную цветами радуги, только не в порядке спектра. И вся полоска, находясь у вас в руках, непрерывно двигалась у вас в глазу: таковы были свойства такого сочетания красок» (*В. Пяст.* Указ. соч., с. 266). К положениям теории Якулова В. Пяст возвращался в своем докладе «Театр слова и театр движения», состоявшемся в «Бродячей собаке» 31 марта 1914 г., и в более поздней статье на эту тему. По словам Пяста, Якулов «мыслит театр будущего» как театр, где декорации двигаются без перерыва, двигаются подобно живым существам» (Искусство старое и новое. Сборник под редакцией Конст. Эрберга. Пгр., 1921, с. 75—85). О якуловской световой теории см.: *В. Сахаров.* Солнценосная эстетика. — Декоративное искусство СССР, 1970, с. 44—47; *Е. Костина.* Георгий Якулов, с. 11, 77—86, 192.

91

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

21-го декабря 1913 года
«Необыкновенная суббота»

Начало в 12 часов ночи.

Вход исключительно по приглашениям Правления и письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества по предварительной записи. Плата 5 рублей. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 2 рубля.

При входе «Собака» предъявит требование одеть некоторый костюм, и это требование необходимо исполнить неукоснительно.

92

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В воскресенье, 22 декабря 1913 года, в 10 часов вечера

Приват-доцент А. А. Смирнов[203] прочтет доклад на тему:

«Simultané» *

(новое течение во французском искусстве) с демонстрацией снимков и оригиналов

I. Живопись. Восточное и западное искусство. Основное противоречие между сюжетом и живописными задачами в западном искусстве. Кубизм и футуризм как попытки разрешить его. Simultané. Новая техника (métier) в живописи: Contrastes simultanés. Тождество цвета и света. Simultané в скульптуре и в прикладном искусстве. R. Delaunay.

II. Поэзия. Современные течения в французской поэзии. Освобождение от лирического субъективизма. Ere du drame (Barzun). G. Apollinaire. Simultané в поэзии (Bl. Cendrars).[204] Первая книга Simultané.

В прениях приглашены принять участие следующие лица: Павел Кузнецов, И. С. Школьник, В. П. Белкин, А. А. Ростиславов, К. С. Петров-Водкин, П. Филонов, К. А. Сюннерберг, М. В. Добужинский, Д. В. Философов, С. М. Городецкий, Н. С. Гумилев, Анна Ахматова, К. И. Чуковский, М. А. Кузмин, Н. И. Кульбин, Игорь Северянин, Н. Д. Бурлюк, Г. И. Чулков, бар. Н. Н. Врангель, В. Я. Курбатов,[205] гр. А. Н. Толстой и Ж. Якулов.

Вход 3 рубля. Актеры, поэты, живописцы и друзья «Собаки» — платят 1 рубль.

В список участников прений два последних имени — А. Н. Толстой и Г. Б. Якулов — допечатаны в тексте повестки позднее. См. отчет А. Ростиславова о докладе Смирнова: «‹...› доклад ‹...› любопытный как сообщение о самом новейшем течении во Франции, исходящем от Р. Делоне. Живопись его основана на оптиче-

* Стремление достигнуть единства впечатления путем единства технических средств. (*Прим. составителей повестки*).

ском законе тождества света и цвета и на стремлении достигнуть единства впечатления путем единства технических средств <...> Картина строится из красочных отношений — contrastes simultanés, причем линия является только границей соседних тонов. В такой картине <...> нет центра, исходной точки, перехода впечатлений во времени, чем достигается „чистота живописных впечатлений“ <...>» (Аполлон, 1914, № 1—2, с. 134). Смирнов демонстрировал изданную в Париже в конце сентября 1913 г. первую «симультанную» книгу Блэза Сандрара, оформленную Соней Делоне-Терк, женой Робера Делоне, — «La Prose du Transsibérien et de la Petit Jehanne de France» (этот экземпляр сейчас хранится в Эрмитаже). Указанная литографированная книга и «симультанные» живописные композиции С. Делоне к ней были экспонированы в Москве на выставке «Москва—Париж» в июне—октябре 1981 г. Об этой книге см. также: *Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин.* К истории русского авангарда. Stockholm, 1976, pp. 55, 82.

93

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В понедельник, 23 декабря 1913 г.
в 10 часов вечера

Доклад Виктора Шкловского
на тему
«Место футуризма в истории языка»

Отношение критики к новому течению. Слово как элементарная форма поэзии. Слово-образ и его окаменение. Эпитет как средство подновления слова. «История эпитета как история поэтического стиля» (А. Веселовский). Судьба произведений старых художников слова такова же, как и судьба самого слова: они совершают путь от поэзии к прозе, покрываются стеклянной броней привычности. «Рыночное искусство» как доказательство смерти старого искусства. Смерть вещей. Странность как средство борьбы с привычностью. Теория сдвига. Задача футуризма — воскрешение вещей, возвращение человеку переживания мира. «Тугой язык» Крученых и «полированная поверхность» Владимира Короленко. Бранные и ласкательные слова как слова измененные и изуродованные. Связь приемов футуристов с приемами общего языкового мышления. Полупонятный язык древней поэзии. Язык футуристов. Гамма гласных г. Елачича.[206] Воскрешение вещей.

По окончании доклада прения.
Начало в 10 час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О<бщест>ва и докладчика. Плата 2 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 50 коп.

В. Шкловский впоследствии писал об этом докладе: «Народу пришло мало, спорили очень много, и против меня выступил известный специалист по сумероаккадскому языку поэт Шилейко <...>» (*В. Шкловский.* Указ. соч., с. 259). В. Пяст вспоминал: «<...> начинается филологически-лингвистическая <...> лекция юного Виктора Шкловского „Воскрешение вещей“! Юный ученый энтузиаст распинается по поводу оживленного Велимиром Хлебниковым языка, преподнося в твердой скорлупе ученого орешка квинтэссенцию труднейших мыслей Александра Веселовского и Потебни, — уже прорезанных радио-лучом собственных его, как говорилось тогда, „инвенций“, — он даром мощного своего именно воскрешенного, живого языка заставляет слушать, не шелохнувшись, многочисленнейшую публику, наполовину состоящую чуть не из „фрачников“ или декольтированных» (*В. Пяст.* Указ. соч., с. 250). «Шилейко взял слово и, что называется, отчестил, отдубасил, как палицей, молодого оратора, уличив его в полном невежестве, — и футуризм с ним вкупе — сравнив его, то есть футуризм, с чернокнижными операциями, — и еще с чем-то <...>» (там же, с. 278).

Положения доклада отражены в первой книге В. Шкловского «Воскрешение слова» (СПб., 1914). См., например: «Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: „По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего“. Необходимо создание нового, „тугого“ (слово Крученых), на видение, а не на узнавание рассчитанного языка» (с. 15).

С именем Владимира Казимировича Шилейко (1891—1930) связаны принятые в «Собаке» специальные формы шуточных экспромтов: «Форма „жоры“, как равно и „хаки“, как равно и „боранаут“, — все родились в „Собаке“. Особенностью первой из них является то, что ею нельзя пользоваться без разрешения Шилейко, — хотя отнюдь не он, а, конечно, неистощимый Мандельштам был автором и изобретателем ее, автором первого стихотворения, написанного этой формой:

Вуйажор арбуз украл
Из сундука тамбур-мажора. —
— Обжора! закричал капрал:
— Ужо расправа будет скоро»

(*В. Пяст.* Указ. соч., с. 290—291; см. о «Жоре Петербургской» В. Пяста — там же, с. 291—292). Г. Иванов также вспоминал об этом: «„Жора“. Особый род стихов, изобретенный В. Шилейко. В каждой строке должно быть сочетание слогов „жо-ра“. Остальное по вкусу автора. Желавшие написать „жору“ должны были испрашивать у Шилейко разрешения, даваемого с разбором. Так, у меня Шилейко потребовал письменного согласия родителей. — „Но мой отец умер“. — „Это меня не касается“, — ответил изобретатель „жоры“ и не разрешил» (*Г. Иванов.* Китайские

тени. Литературный Петербург 1912—1922 гг. — Звено, 1924, № 87, 29 сентября).

Впоследствии Шкловский, вспоминая «Бродячую собаку», сделал запись в альбоме П. О. Гросс: «Жаль молодости. Очень жаль. Напечатаю объявление в газетах: „Пропала молодость“. „Бродячая собака“ на проверку оказалась какой-то очень породистой английской собакой, которая жила в подвале инкогнито. Мы не могли быть иными, я отрицаю то время, но не отрекаюсь от него. Умер А. Блок, умер В. Маяковский, умер М. Кузмин, в подвале сейчас, вероятно, могила, из живых остался напряженно пустой Пяст, Вы, Паллада, я и очень красивый, но декоративный только Борис Пронин. Много неверных слов, много неточных воспоминаний, но нельзя не любить молодость, которая дала тебе творчество ‹...› Виктор Шкловский, 1936 год, середина июля, квартира Паллады» (Собрание Э. В. Гросс).

94

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

23-го декабря 1913 года
XXVI «музыкальный понедельник»
Программа

1. О. Потокер. Квартет:
   a) Andante.
   b) Scherzo.
   Исполняют: Карпиловский, Штример, Цейтлин,[207] Залесский.
2. Аренский. Трио.
   Исполняют: Зейлигер, Карпиловский, Залесский.

Начало в 12½ час. ночи.

Вход исключительно по рекомендациям гг. действительных членов Общества.

95

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Среда, 1-го января 1914 года
«Музыкальная среда»
Программа

I. Сен-Санс.
   Концерт G-mol.
II. Лист.
   Концерт Es-dur.
   Исп‹олнит› Александр Зейлигер.

Начало в 11 час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О‹бщест›ва. Плата 2 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 50 коп.

96

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В пятницу, 3-го января 1914 года
Собачья карусель
в зале по Малой Конюшенной, 3
Художественный совет «Бродячей собаки».

Съезд к 10 час. вечера.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов О‹бщест›ва. Плата — 10 рублей. Дамы — 5 руб., актеры, поэты, живописцы, музыканты и друзья «Собаки» — 3 руб.

Предварительная запись и продажа именных билетов в подвале «Собаки».

См. отчеты в периодике: «Художник Судейкин с товарищами все стены завесил бумагой и так их славно размалевал,[208] что бродившая между столиками живая лохматая собака все время лаяла, вызывая подражателей среди публики и поддерживая веселое настроение. Люстры тоже были завешены цветной материей и приняли причудливый вид. Эстраду задекорировали растениями и лампочками. И в общем вместе с сверхоригинальными костюмами в публике получилось нечто совершенно новое для петербургского глаза, свежее и молодое». «На вечере баронесса Клейст исполняла восточные танцы под зурну, актриса Литейного театра Невтонова и Шерер-Бекеффи исполнили русскую под балалайку, сестры Антоновы исполняли русскую в юмористической трактовке „под лубок“. На вечере присутствовала Т. П. Карсавина. Итальянский художник И. Гранди[209] рисовал карикатуры» (Биржевые ведомости, 1914, № 13936, 4 января; Огонек, 1914, № 1 — там же и рисунок вечера С. Животовского; см. также шарж Н. Альтмана «Собачья карусель» — День, 1914, 10 января). Вечер имел продолжение и в самой «Собаке». Ахматова вспоминала в «Листках из дневника»: «Что же касается стихотворения „Вполоборота“, история его такова: в январе 1914 г. Пронин устроил большой вечер „Б‹родячей› С‹обаки›“, не в подвале у себя, а в каком-то большом зале на Конюшенной. Обычные посетители терялись там среди множества „чужих“ (т. е. чуждых всякому искусству) людей. Было жарко, людно, шумно и довольно бестолково. Нам это наконец надоело, и мы (человек 20—30) пошли в „Собаку“ на Михайловской площади. Там было темно и прохладно. Я стояла на эстраде и с кем-то разговаривала. Неск‹олько› человек из залы стали просить меня прочитать стихи. Не меняя позы, я что-то прочла. Подошел О‹сип›: „Как вы стояли, как вы читали“ и еще что-то про шаль» (Встречи с прошлым, вып. 3. М., 1978, с. 414—415). Стихотворение О. Мандельштама «Вполобо-

рота, о печаль...», о котором вспоминает Ахматова, см.: *О. Мандельштам.* Стихотворения. Л., 1976, с. 84.

97

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В воскресенье, 12-го января 1914 года

Tângo

Съезд к 11 час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

98

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

13-го января 1914 года

XXVIII «музыкальный понедельник»

Программа

I. Бородин. Квартет A-dur 1-ый.
исп<олнят> Карпиловский,
Цейтлин,
Гольдфельд,
Зиссерман.

II. Григ. Соната F-dur.
исп<олнят> Зейлигер,
Карпиловский.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О<бщест>ва. Плата 2 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 50 коп.

99

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

15-го января 1914 года

«Среда»

Шерер прощается с «Бродячей собакой»
(уезжает за границу)

Участвуют: актеры, поэты, художники и музыканты «Бродячей собаки».

Съезд к 12 час. ночи.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О<бщест>ва. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

О Федоре Карловиче Шерере (Шерер-Бекеффи) (1891—?), танцовщике Мариинского тетра, см. в примечаниях к кн.: *М. М. Фокин.* Против течения. М., 1981, с. 575: «С 1 января 1914 оставил театр. О дальнейшей его судьбе сведений найти не удалось». См. также: ЦГИА, ф. 497, оп. 5, ед. хр. 3480. В «Бродячей собаке» ставил (возможно, с участием М. К. Шерер) «Danse macabre» — сохранился эскиз костюма Принцессы для этой постановки, сделанный Н. Альтманом (см. иллюстрацию на с. 192). На одном из последующих вечеров, «узнав от приехавшего прямо из Государственной думы депутата о смене министерства, молодые танцоры императорского балета Федя Шерер и Бобиш Романов, втащив на подмостки бревно, уносили его прочь, изображая отставку Коковцева, и снова водружали тот же чурбан, инсценируя по требованию присутствующих назначение премьером Горемыкина: клубами морозного воздуха врывалась политика в пьяный туман подвала» (*Б. Лившиц.* Указ. соч., с. 262). И. Л. Горемыкин (1839—1917) сменил В. Н. Коковцева (1853—1943) на посту председателя совета министров 30 января 1914 г.

100

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

20-го января 1914 года

XXIX «музыкальный понедельник»

Вечер русской музыки

I. Квартет на тему B-la-F
сочинение «могучей кучки»

II. Глазунов. 4-й квартет.
исп<олнят> Карпиловский,
Гольдфельд,
Цейтлин,
Чернявский.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О<бщест>ва. Плата 2 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 50 коп.

27-го января

XXX «музыкальный понедельник»

Вечер французской музыки

101

25 января 1914 г.

Диспут после лекции Н. И. Кульбина «Новое мировоззрение».

Специальная повестка не была выпущена, но надпечатка «После лекции диспут в „Собаке“» имеется на афише лекции Н. И. Кульбина «Новое мировоззрение» (ЛГМТМИ), которая должна была состояться в Тенишевском концертном зале. Программа лекции: «Современное состояние наук. Физическое мировоззрение. Совершившиеся перевороты в физике. Ионы. Радий. Протоматерия. Превращение элементов. Теория относительности. Относительность времени и пространства. Четвертое измерение. Каталитическая химия. Inventa nova. Законы творчества, законы гармонии, законы природы. Новое искусство и новая наука. Приложение теории искусства к математике, физике, химии, биологии и правоведению. История человека и хроника геологии. Психика в природе. Единицы психики. Новый монизм. Perpetuum mobile. IV, V и VI измерения. Превращение пространства в тяготение, время и материю (Философский камень). Сущий момент и упраздненное время. Начало всех начал. Новая философия. Новая этика».

102

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Воскресенье, 26 января 1914 г.

«Вечер лирики»

Поэты:

Анна Ахматова, М. Кузмин, Ив. Рукавишников, Вл. Пяст, Рюрик Ивнев, Моравская, Н. Гумилев, Г. Иванов, О. Мандельштам, Тэффи, Н. Кузнецов.

Музыканты:

А. Зейлигер, Д. Карпиловский, Д. Зиссерман, В. Гольдфельд, Л. Штример, И. Чернявский, Л. Цейтлин, Абрамьян, Эренберг, Е. Кушелевская, Богдановская, Гольда Гутман, Саломея Граудан.

Актеры:

Валерская, Ведринская, Волохова, ‹Л. Д.› Блок, Глебова-Судейкина, Глаголин, Крамов, Голубев, Миклашевский, Лось, Егоров, Тиме, Суворина.[210]

Начало вечера в $11^1/_2$ час.

Вход исключительно по приглашениям Художественного Совета «Бродячей собаки» и по предварительной записи гг. действительных членов О‹бщест›ва. Плата — 5 руб. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

23 января 1914 г. «хозяйка „Собаки“» Н. Григорович и Hund-Director Пронин (как они подписались) сообщали М. В. Добужинскому: «26 января в „Собаке“ соберется большая, но очень интимная Ассамблея „Вечер лирики“ — будет много актеров, актрис, поэтов, музыкантов!» (Республиканская библиотека ЛитССР). В отчете о вечере упомянуто чтение стихов Гумилевым, Ахматовой, Г. Ивановым, Мандельштамом, Рукавишниковым, Пястом, игра на рояле Л. В. Николаева и декламация Л. Д. Блок (*А. В—ъ.* В «Бродячей собаке». — Златоцвет, 1914, № 7, с. 17). В другом подробном газетном отчете сообщалось: «Г-жа Ведринская читала стихи Бальмонта с большим чувством. Тэффи декламировала свои стихи. Кроме того, в этом празднике лирики приняли участие поэты: Рукавишников, Блок, Гумилев ‹...› Большое письмо с пожеланием успеха „Собаке“ и всему бродячему прислал Л. Собинов, очень жалевший, что не мог приехать на праздник „Собаки“» (День, 1914, № 27, 28 января). Несомненно, Блок был включен в отчет ошибочно, вероятно потому, что в списке актеров стояло без инициалов имя его жены. Сам Блок 26 января 1914 г. в записной книжке отметил, что он присутствовал на другом вечере: «Люба читает мои ненапечатанные стихи на вечере лирики в „Бродячей собаке“ ‹...› Религиозно-философское собрание о Розанове. Окончилось в $^1/_2$ 2-го» (*А. Блок.* Записные книжки, с. 204). По-видимому, о «Вечере лирики», инициатором которого был актер А. П. Лось, идет речь в воспоминаниях Пронина: «Этот вечер привлек страшное нашествие „фармацевтов“. Судейкин почему-то сделал голубой фон, какие-то сталактитовые сооружения из тюля, что-то, грубо говоря, вроде колбас, которые драпировали лампочки; эту марлю или тюль окрасили в голубовато-бирюзовый цвет, это давало подводное освещение, и был очень хороший фон — панно на эстраде и какие-то голубые ангелы».

103

27 января 1914 г.

XXX «музыкальный понедельник»
Вечер французской музыки

См. повестки на 20 и 28 января 1914 г.

104

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Вторник, 28-го января 1914 года

Артур-Винцент Лурье
прочтет доклад
«О музыке»:

a) Интерпретация.
b) Преодоление импрессионизма.
c) Синтез-примитив.

После доклада — музыкальная программа:

I. 2 poèmes op. 5 (P. Verlaine):
   a) «Целует клавиши прелестная рука...».
   b) «Угадать я стараюсь в ропталиьи...».
   Исп. г-жа Гольда Гутман и автор.

II. Spleen
Caprices } из op. 10.
Ironies

Из «Книги Масок» — op. 13.
Исп. автор.

Начало в 11 час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества и докладчика. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

27-го января
XXX «музыкальный понедельник»

Вечер французской музыки

Ноты музыкальных пьес Артура Сергеевича (Артура-Винцента) Лурье (1892—1966) к двум стихотворениям П. Верлена в переводе Ф. Сологуба вышли в изд. «Tabiti». В 1910-е годы Лурье примыкал к футуристам. В 1914 г. он (вместе с Г. Б. Якуловым и Б. К. Лившицем) написал и опубликовал манифест «Мы и Запад» (Воскресная вечерняя газета, 1914, № 110, 23 марта), французский перевод которого Г. Аполлинер напечатал в «Mercure de France» (1914, CVIII, 16 avril, pp. 882—883) с ироническими замечаниями (см. об этом: *Б. Лившиц*. Указ. соч., с. 202—208, 242). В 1918 г. Лурье написал музыку к стихотворению Маяковского «Наш марш» и посвятил ее своим товарищам-футуристам (нотное издание с обложкой П. В. Митурича). См. также его ранние теоретические работы, например: «К музыке высшего хроматизма» (Стрелец, № 1, 1915, с. 81—82), «На распутьи. (Культура и музыка)» (Стрелец, № 3, 1922, с. 146—175). В 1960-е годы Лурье написал несколько мемуарных очерков: «Чешуя в неводе (памяти М. А. Кузмина)», «Детский рай» (о Мандельштаме), «Фея кукол» (О. А. Глебова-Судейкина) и «Наш марш». В последнем очерке, написанном в 1965 г. по просьбе авторов настоящей статьи, он вспоминал о Хлебникове: «Ни в его мышлении, ни в его работе не было ни следа буржуазности. Хлебников не выносил ее, в чем бы она не проявлялась, и при всей своей доброте и кротости презирал богачей и буржуа (к ним относились посетители «Бродячей собаки», приходившие на нас поглазеть; мы их называли «фармацевтами»). Хлебников имел привычку неожиданно исчезать и так же неожиданно появляться — свойство фантастических существ» (хранится у А. И. Парниса).

В 1918—1921 гг. А. Лурье заведовал Музыкальным отделом Наркомпроса. В это время он был близким другом Ахматовой.

## 105

1—5 февраля 1914 г.
Чествование Ф.-Т. Маринетти

Повестки не обнаружены. Филиппо-Томмазо Маринетти (1876—1944) — итальянский поэт, создатель доктрины футуризма в европейской литературе — в январе—феврале 1914 г. выступал с публичными лекциями в Петербурге и Москве, читал свои произведения.

В связи с приездом Маринетти в Россию в кругу русских кубофутуристов произошло резкое размежевание (см. подробнее об этом: *Б. Лившиц*. Указ. соч., с. 211—256, там же о «неделе Маринетти» в «Бродячей собаке»; *М. Матюшин*. Русские кубо-футуристы. — ИРЛИ, ф. 656; *Н. Харджиев*. «Веселый год» Маяковского, с. 119—140).

1 февраля Маринетти выступил в концертном зале Калашниковской биржи, после чего состоялось его чествование в «Собаке». Блок в записи, датированной этим числом, пометил: «Лекция Маринетти, на которую я получил почетный билет (от Тастевена или г. Долидзе?). Я был там»; и через день — 3 февраля: «Люба ночью идет с Веригиной в „Бродячую собаку“ смотреть Маринетти» (*А. Блок*. Записные книжки, с. 205). К первому выступлению Маринетти в Петербурге глава русских кубофутуристов В. Хлебников и Б. Лившиц написали манифест и издали его в виде листовки. Они провозглашали независимость русского футуризма и выступали с резкими выпадами против «баранов гостеприимства», сравнивая предстоящее чествование Маринетти с «позорными днями Верхарна и Макса Линдера»: «Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы» (*В. Хлебников*. Собр. произведений в 5-ти т., т. 5, с. 250; итальянский поселок — возможно, намек на «Бродячую собаку», находившуюся на углу Итальянской улицы и Михайловской площади).

Газетный репортер описал первую встречу Маринетти в «Бродячей собаке»: «Когда я спустился в этот „круг Дантова ада“ ‹...› итальянский реформатор уже сидел на возвышении за столом, вместе с некоторыми его почитателями. „Evviva Marinetti! Evviva la bella Italia!“ — с гостем чокались, восторженно восклицали в его честь, звенели бокалами. Но не было ли вызова футуризму в этих кликах в честь „прекрасной Италии“? Ведь те, кто издавал эти возгласы, имели в виду именно Италию Петрарки и Микель-Анджело, Данте и Гарибальди, ‹...› с которой ожесточенно борется Маринетти. Потом итальянец художник Гранди пел в честь гостя томные итальянские песенки, пели для него же наши русские песни...» (*Беппо*. Маринетти о театре. — День, 1914, № 38, 3 февраля). См. также отчет в газете «Новь» (1914, № 25, 12 февраля).

Сцену встречи Маринетти (под именем Фоскатти) в «Собаке» (названной «Заблудшей овцой») в беллетризированной форме изобразила Татиана Краснопольская (Т. Г. Шенфельд) в романе «Над любовью». В этой сцене выведены, предположительно, Е. А. Нагродская, Маяков-

ский и Мандельштам (Петроградские вечера, вып. 3, 1914, с. 114—117).

5 февраля в «Собаке» состоялись проводы Маринетти (Речь, 1914, № 35, 5 февраля). 11 февраля, уже после его отъезда в Москву, петербургские кубофутуристы организовали диспут «Наш ответ Маринетти» в концертном зале при Шведской церкви (М. Конюшенная, 3), на котором с докладами выступили Б. Лившиц («Итальянский и русский футуризм в их взаимоотношении») и А. Лурье («Музыка итальянского футуризма»). В. Пяст в докладе, прочитанном в «Бродячей собаке» 31 марта 1914 г., говорил: «Возьмем Маринетти. Его „mots en liberté",* столь мертвые, по собственному признанию, на бумаге, — буквально оживают в его темпераментной декламации. Перед слушателями Маринетти искрятся и шипят локомотивы, стрекочет пропеллер, грохочут ядра и стонут раненые и агонизирующие» (Искусство старое и новое, с. 76).

## 106

### 8 февраля 1914 г.

Диспут под председательством профессора И. А. Бодуэна де Куртенэ.

Повестка не обнаружена. Ср.: «Чрезвычайно оживленный, интересный вечер, на котором было множество выступлений ораторов и поэтов, состоялся на днях после лекции под председательством проф. ‹И. А.› Бодуэна-де-Куртенэ „О новом слове"» (*А. В—ъ.* В «Бродячей собаке». — Златоцвет, 1914, № 7, с. 17). «Вечер о „Новом слове"» проходил в Тенишевском зале. Выступали с докладами Н. И. Кульбин, В. Б. Шкловский, Вл. Пяст. Читали стихи А. Ахматова, Г. Иванов, В. Гнедов, Р. Ивнев, А. Крученых. В прениях участвовали А. Крученых, Д. А. Крючков, В. Гнедов. См. воспоминания об этом вечере: *В. Шкловский.* Жили-были, с. 100—101; *Б. Лившиц.* Указ. соч., с. 247—251; *М. Слонимский.* Избранное, т. 2. Л., 1980, с. 458—460.

## 107

### ‹9—12› февраля 1914 г.

Повестка не обнаружена. Ср.: «Удачны бывают экспромтные вечера. На днях, например, после двух часов ночи в подвал приехал со своей компанией известный артист П. В. Самойлов. Публика уже расходилась, но осталась, увидев артистическую компанию, и приветствовала ее восторженно. По телефону были вызваны еще артистки и артисты, и в подвал ворвалось буйное, шумное веселье с песнями и смехом. В публике были депутаты Государственной Думы. Самойлов вызывал громкие аплодисменты своей декламацией. Непринужденное веселье продолжалось до утра. Это был один из самых удачных вечеров в „Бродячей собаке", хотя никто его не организовал» (*А. В—ъ.* В «Бродячей собаке». — Златоцвет, 1914, № 7, с. 17).[211]

* Слова на свободе (*франц.*).

## 108

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Понедельник, 10-го февраля 1914 года
XXXI «музыкальный понедельник»

Программа

I. a) «Chant du Ménestrel» . . Глазунова.
b) «Zur Giutarre» . . . . Popper.
c) «Canzonetta sul liuto» . . Forino.
И др.

Исп. на виолончели г. Магалотти.

II. Романсы

Исп. г-жа Гольда Гутман.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

## 109

### 17 февраля 1914 г.
### «Капустник»

Хранится в Гос. центральной библиотеке. В журнале «Златоцвет» (1914, № 9) сообщалось, что капустник продолжался до утра и привлек «массу публики и артистов, среди которых особенно восторженно были встречены Н. Н. Ходотов и Р. М. Раисова». Об исполнительнице цыганских песен Раисе Михайловне Раисовой (ум. 1921) см.: *А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 8, с. 400. Художник И. А. Гранди сделал ее шаржированный портрет (о нем см. каталог: Салон юмористов. 1-я выставка карикатур и рисунков. Пгр., 1915, с. 9).

## 110

Художественное общество Интимного театра — СПб.

Воскресенье, 23 февраля 1914 г.

Вечер великопостной магии,
устраиваемый факиром
Хаджи-Фезиром
(без заражения крови)

при участии поэтов и музыкантов Анны Ахматовой, Ник. Бурлюка, Василиска Гнедова, Рюрика Ивнева, Георгия Иванова, А. Конге, Бенедикта Лившица, О. Мандельштама, Тэффи, Казароза, Жакомино, Арт. Лурье, М. Левина, Н. Шиферблат, Магалотти, В. К. Зеленского, Ле-

вы Цейтлина, Гольдфельд, Н. Цыбульского и всех Штримеров.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов О-ва. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

Повестку и подробный рассказ об этом мистифицированном вечере см. в воспоминаниях Б. Лившица: «У Василиска Гнедова обострился туберкулезный процесс. Врачи предписали больному немедленно уехать на юг. Денег на такую поездку у него, конечно, не было ‹...› У меня явилась блестящая мысль: ‹...› устроить в „Бродячей собаке" вечер, сбор с которого пойдет в пользу Василиска Гнедова» (*Б. Лившиц.* Указ. соч., с. 267—269).

Василий Иванович (Василиск) Гнедов (1890—1978), поэт-эгофутурист, автор сборников «Гостинец сентиментам» (1913) и «Смерть Искусству» (1913), а также «Книги Великих» (совместно с П. Широковым), дебютировал в январе 1913 г. в альманахе «Дары Адонису» и вскоре стал одним из лидеров «Ассоциации эго-футуризма». Гнедов часто выступал в «Бродячей собаке» и на многих футуристических лекциях и диспутах как оппонент и с чтением своих стихов. По его устному свидетельству, он в этот период, не имея постоянного жилья в Петербурге, почти все время проводил в «Бродячей собаке». Во время приезда и выступлений Маринетти в Петербурге в феврале 1914 г. Гнедов занимал по отношению к нему в отличие от радикально настроенных кубофутуристов примиренческую позицию. Гнедов — автор скандально-знаменитой «Поэмы конца» (15-я поэма из сб. «Смерть Искусству»), состоящей лишь из названия и чистой страницы и являющейся «манифестом» отказа от рационального смысла, доведенного до полного отрицания языка (ср. эксперименты с чистыми листами у Ст. Малларме и А. Добролюбова). Он неоднократно читал эту непроизносимую поэму в «Бродячей собаке», «читал ритмодвижением» (И. Игнатьев), и это «чтение» должно было обозначать своеобразный перевод поэтического языка на язык жеста. Об одном таком его выступлении см. газетный отчет: «Подбоченившись, автор-чтец принял воинственную позу. Затем, став на носок левой ноги и откинув левую руку назад, он правой рукой сделал молча какой-то жест вверх и сошел с эстрады. Публика смеялась, а автор утверждал, что это самая гениальная поэма» (*А. Невский.* Надежды футуристов на... лешего. — Петербургская газета, 1913, 18 апреля). К. Чуковский писал об этой поэме: «‹...› всю культуру рассыпали в пыль, все наслоения веков, и уже до того добунтовались, что, кажется, дальше и некуда, — до дыры, до пустоты, до нуля, до полного и абсолютного nihil, до той знаменитой поэмы знаменитого Василиска Гнедова, где нет ни единой строки ‹...›» (*К. Чуковский.* Лица и маски. СПб., 1914).

В конце февраля 1914 г. на деньги, собранные в «Бродячей собаке», Гнедов уехал на лечение в Ялту, а когда началась мировая война, был призван в действующую армию. Ср. в письме Хлебникова от 11 октября 1914 г.: «На войне: 1) Василиск Гнедов; 2) Гумилев; 3) Якулов; 4) Лившиц; ничего не знаю. „Бродячей› собаки" в живых нет» (*В. Хлебников.* Неизданные произведения, с. 371). Действительно, открытие подвала осенью 1914 г. состоялось только в первой декаде ноября.

В 1917 г. Гнедов — активный участник Февральской и Октябрьской революции в Москве. В этот период он сближается с московскими футуристами, участвуя в организации литературной жизни молодой республики (см.: *С. Спасский.* Маяковский и его спутники. М., 1940, с. 120—121). В 1917—1918 гг. Гнедов по предложению Хлебникова стал членом организованного им интернационального утопического Общества Председателей Земного Шара. В начале 1920-х годов он отошел от литературной деятельности. См. о нем пояснения к вечеру 7 декабря 1913 г., а также: *В. Пяст.* Указ. соч., с. 263—264; *Б. Томашевский.* Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 182.

## 111

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Понедельник, 3-го марта 1914 года

XXXIII «музыкальный понедельник»
Вечер поэтов и музыкантов

В программе, кроме выступлений авторов:

I. Клод Дебюсси — Квартет.
Д. Карпиловский,
В. Гольдфельд,
Л. Цейтлин,
Б. Рудин.

II. Шуберт — Квартет D-moll.
Д. Карпиловский,
В. Гольдфельд,
Л. Цейтлин,
Magalotti.

III. Лядов — Былина «Про Старину».

IV. Гречанинов — Pastels:
a) Жалоба.
b) Осенняя песенка.
c) Гроза.
d) Ноктюрн.
Владимир Зеленский.

V. Равель — Ma mère l'Oye.
Саломея Граудан и И. Шпильберг.

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества и исполнителей. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

Вечер был приурочен к очередному приезду Бальмонта в Петербург. Ср. запись А. Блока от 3 марта 1914 г.: «‹...› Пронин и Бальмонт хотят меня видеть в Бродячей собаке (?!)» (*А. Блок.* Записные книжки, с. 210). Отчет об этом вечере был помещен в журнале «Златоцвет» (1914, № 10, с. 13): «Во второй свой приезд в Петербург К. Бальмонт после своей лекции „Поэзия как волшебство" приехал в „Бродячую собаку", которая, собрав множество поэтов, представителей искусства и посторонней публики, восторженно и сердечно чествовала его. Сергей Городецкий организовал выступление перед Бальмонтом целого ряда поэтов различных оттенков и направлений. Было множество музыкально-вокальных номеров. Необыкновенно теплое и жизнерадостное впечатление оставил артист Александринского театра маститый В. Н. Давыдов, редкий гость интимной среды, который в конце концов, уступив настойчивым просьбам присутствующих, читал стихи, замечательно пел цыганские романсы и французские песенки ‹...› Бальмонт, отлучившийся с небольшой компанией друзей на час, около 4 часов ночи вернулся опять в „Бродячую собаку" и на радостные приветствия ответил красивой поэтической речью». Ср. отрицательный отзыв об этом вечере в письме от 7 марта 1914 г. начинающего литератора, студента-латыша А. П. Тупина к А. Н. Чеботаревской, жене Ф. Сологуба: «В понедельник был в „Бродячей собаке", впечатление гнетущее. Выступала такая бездарь, что когда вспоминал Вас, Федора Кузьмича, Вяч. Иванова, то впечатление — разницы между небом и землей. Настроение было ужасное, хотелось плакать, как дорого настоящее, истинное искусство. Все эти Ахматовы, Ивневы, есть и еще бездарнее и ниже, полны лести к устроителям» (ИРЛИ, ф. 289, оп. 5, ед. хр. 291).

112

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Пятница, 7-го марта 1914 года

Концерт
(Lieder und Clavierabend)
Леони Фейтль и И. С. Миклашевской

I. Макс Регер — «Aus meinem Tagebuche» (a, b, c, d, e).
II. И. Брамс — Романсы.
III. Клод Дебюсси — Suite:
a) Prélude.
b) Sarabande.
c) Toccata.
IV. Marx — Романсы.
V. Клод Дебюсси — La soirée dans Grenade.
VI. I. Albeniz — Sevillia;
a) Asturien.
b) Seguidillas.
VII. Гуго Вольф — Романсы.

---

Рояль фабрики бр. Дидерихс (Влад. пр., 8).

---

Начало ровно в 11 час. вечера.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов Общества. Плата 5 рублей и 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Предварительная запись и выдача именных билетов в подвале «Бродячей собаки».

См. отчет: «Вечер 7 марта в подвале „Бродячая собака" имел особый интерес ввиду участия в нем певицы Леони Фейгль и пианистки И. С. Михельсон-Миклашевской, и потому тесный подвал к 12-ти часам ночи был переполнен. Г-жа Фейгль — певица с большим, красивым голосом — только недавно стала выступать в Петербурге ‹...› Сверх программы г-жа Фейгль спела две „Песни Пана" (немецкий текст и музыка И. С. Михельсон-Миклашевской). Обе песни своеобразного настроения и оригинальны по гармонии. И. С. Миклашевская ‹...› блеснула техникой и темпераментом. Обе артистки имели большой успех ‹...›» (День, 1914, № 67, 10 марта). Ирина Сергеевна Миклашевская (урожд. Михельсон) (1883—1956) — пианистка, педагог, профессор Петроградской, а затем Ленинградской консерватории — выступала и как певица. См. в рассказе часто бывавшего в «Собаке» поэта и пианиста В. Н. Пастухова «Глаза Нелли», в котором описан вечер в «Собаке»: «‹...› на эстраде появилась стриженая, почти по-мужски одетая женщина и, аккомпанируя себя на рояле, начала петь что-то восточное. Весь зал притих. В голосе было что-то манящее, томное, незабываемое.

Мои глаза бирюзым бирюза, —
Хочешь закрою?

‹...›это известная пианистка Ирина Миклашевская поет свои татарские песни на слова Тэффи» (Сегодня вечером, Рига, 1940, 5 марта).

113

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Понедельник, 10 марта 1914 года

XXXIV «музыкальный понедельник»

Концерт
Анны Сац и Владимира Зеленского

Вечер Грига

Миниатюры и песни

Начало ровно в 11 час. вечера.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов Об-

щества и исполнителей. Плата 5 рублей и 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

114

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В понедельник, 17-го марта 1914 года
Société des Grandes Conférences
в концертном зале Тенишевского училища
(Моховая, 33)
устраивает лекцию на французском языке
короля поэтов
Поль Фора

---

«Героические времена символизма
во Франции
и первые произведения Метерлинка
на сцене»

Начало в $8^1/_2$ час. вечера.

Билеты от 60 коп. до 5 руб. продаются в Центральной кассе и в подвале «Бродячей собаки».

После лекции в 12 час. ночи
«Бродячая собака»
Чествует Поль Фора
в своем подвале

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов Общества. Плата 5 рублей. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 2 рубля.

Предварительная запись и выдача именных билетов в подвале «Бродячей собаки» (телеф. 541-35).

24-го марта
XXXVI «музыкальный понедельник»

115

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Понедельник, 17-го марта 1914 года
XXXV «музыкальный понедельник»

Программа

I. Bergerettes.
II. Рамо.

---

«Бродячая собака»
чествует французского гостя
короля поэтов
Поль Фора

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов Общества. Плата 5 рублей и 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 руб.

Предварительная запись и выдача именных билетов в подвале «Бродячей собаки» (телеф. 541-35).

Поль Фор (1872—1960), французский поэт, носивший титул «короля поэтов» (см. о нем: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983, с. 107, 144), в своей книге воспоминаний 1944 г., где описана и поездка в Россию, о вечерах в «Бродячей собаке» не упоминает. Музыкальная программа 17 марта, очевидно, была изменена, см. газетный отчет: «Прекрасно сыгранные на рояле произведения Скрябина и Шопена были прослушаны Фором очень сосредоточенно, „богема“ веселилась и чествовала гостя до утра» (Петербургский курьер, 1914, № 58, 19 марта). В этот вечер был сделан групповой снимок Поля Фора и приехавшей с ним Жермен д'Орфер с посетителями «Собаки» (воспроизведен впервые: Петербургский курьер, 1914, № 59, 20 марта; там же — шарж Н. Альтмана «Поль Фор»). См. также: Биржевые ведомости, 1914, № 14059, 18 марта, веч. вып. О чествовании Поля Фора в «Собаке» см.: *Б. Лившиц*. Указ. соч., с. 232, 259, 262.

116

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В среду, 19-го и в четверг, 20 марта
1914 года
Два вечера короля поэтов
Поль Фора
и M-lle Germaine d'Orfer

Первый вечер, среда, 19-го марта
Les Poètes et les Journaux
et la guerre des deux Rives
Confèrence suivie de Récitations de
«Ballades Françaises»
par M-lle Germaine d'Orfer et M. Paul Fort

---

Поэты и газеты. Борьба двух берегов. Чтение «Французских Баллад» г-жей д'Орфер и г. Поль Фором.

---

Второй вечер, четверг, 20 марта
«Paris Sentimental
ou le Roman de nos vingt ans»

Récitation — conférence
Audition de nombreux poemes tirés
de «Paris Sentimental»,
par M. Paul Fort et M-lle Germaine
d'Orfer

«Сантиментальный Париж или Роман в двадцать лет». Чтение поэм из «Paris Sentimental» г. Поль Фором и г-жой д'Орфер.

Начало в 11 час. вечера.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов Общества. Плата 5 рублей. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 2 рубля.

Предварительная запись и выдача именных билетов в подвале «Бродячей собаки» (телеф. 541-35).

24-го марта
XXXVI «музыкальный понедельник».

Ср. запись Блока от 19 марта: «Люба до 6 часов утра в „Бродячей собаке“» (*А. Блок.* Записные книжки, с. 217). Одна из прочитанных П. Фором лекций — о «пагубном влиянии газет для поэзии и поэтов» (*Т. Г. Шенфельд.* Петербургские письма. — Музы, Киев, 1914, № 7, с. 12). Ф. Сологуб в связи с этой лекцией писал «о ненормальных отношениях печати к поэзии и вообще к искусству. Даже в Париже эта враждебность журналистов к поэтам дает себя знать. У нас же она проявляется иногда в очень тягостных формах. Вспомнить хотя бы об отношении иных критиков к Леониду Андрееву» (Дневники писателей, 1914, № 2, с. 22). О выступлении Поля Фора в «Бродячей собаке» — «гасконский профиль и щетинистый ус» — вспоминал и А. Я. Левинсон. (Вечерний звон, 1917, № 15, 23 декабря).

117

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Суббота, 22-го марта 1914 года
3-ий вечер короля поэтов
(Le prince de poètes)
Paul Fort

и Mademoiselle Germaine d'Orfer

Récitation — conférence
«Paris sentimental
ou le Roman de nos vingt ans»
Audition de nombreux poèmes tirus
de «Paris Sentimental»,
par M. Paul Fort et M-lle Germaine
d'Orfer

«Сантиментальный Париж или Роман в наши двадцать лет». Чтение поэм из «Paris Sentimental» г. Поль Фором и г-жей д'Орфер.

Начало в 11 час. вечера.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов Общества. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Предварительная запись в подвале «Бродячая собака» (телеф. 541-35).

В понедельник, 24-го марта 1914 года
Прощальный (4-ый) вечер короля поэтов
(Le prince des poètes)
Paul Fort et M-elle Germaine d'Orfer

XXXVI «музыкальный понедельник»

Как вспоминает Пяст, Фор «читал бесконечное количество, по-видимому, водянистых, и во всяком случае совсем непонятных — не то что у Марнетти — своих „poèmes“. Иногда у него голоса не хватало, — а может быть и по какой-нибудь другой причине, и на смену ему, сидевшему, выступала, вставая из-за его стола, женщина, называвшаяся им „Mademoiselle...“. Фамилию я запамятовал. Она была очень нежная, голос ее звучал тихо и глубоко» (*В. Пяст.* Указ. соч., с. 269). Ф. Сологуб писал о Жермен д'Орфер: «Очаровательное сочетание совершенной простоты и высокой техники. Пришла в простом черном платье, смотрит спокойно, читает просто, — и мила бесконечно» (Дневники писателей, 1914, № 2, с. 21).

118

Художественное общество Интимного
театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Понедельник, 24-го марта 1914 года
Soirée de gala pour les adieux de
M. Paul Fort,
«Prince des poètes»,
et Mademoiselle Germaine d'Orfer

Les Cabarets Classiques
à travers le Monde

Confèrence écrite spécialement pour «Sabaca» par M. Paul Fort. Suivie de nombreuses récitations de «Ballades françaises» par M-lle Germaine d'Orfer et M. Paul Fort, et la récitation des poèmes de Paul Fort, traduites en russe par Constantin Balmont, et ditts par les artistes de «Sabaca». On comencera à 11 heuress.

Вечер Paul Fort
(Le prince des poètes)
et Mademoiselle
Germaine d'Orfer

Conférence:
«Les Cabarets Classiques
à travers le Monde»

Лекция написана специально для «Бродячей собаки». После лекции M-elle Germaine d'Orfer и M. Paul Fort будут читать «Ballades Françaises». О. А. Судейкина-Глебова и Л. Д. Блок прочтут поэмы П. Фора в переводе К. Бальмонта.

Начало в 11 час. вечера.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов Общества. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Предварительная запись в подвале «Бродячая собака» (телеф. 541-35).

---

XXXVI «музыкальный понедельник»

По воспоминаниям В. Пяста, П. Фор прочитал также лекцию «обо всех парижских „Бродячих собаках", начиная с XV века» (*В. Пяст.* Указ. соч., с. 268). Содержание этой лекции (программу которой Фор подарил Пронину), по-видимому, отчасти отражено в статье П. Фора «Кафе Closerie des Lilas» (Речь, 1914, № 78, 21 марта). См. запись Блока, помеченную 24 марта: «Люба читает ночью в „Бродячей собаке" стихотворение П. Фора в переводе Бальмонта («гала»-прощание с Фором). Это я прочел в газете, а Люба говорит, что не будет» (*А. Блок.* Записные книжки, с. 218 — последняя фраза приписана позже).

119

Художественное общество Интимного театра — СПб.

Вечер танцев XVIII века
Тамары Платоновны Карсавиной
Пятница, 28 марта 1914

Музыка François Couperin (1668—1733) (Edition Durand)

1. Danse Noble.
2. L'Amour courroussé.
3. La Folie.
4. Le Carillon de Cythère.

Танцы сочинены и поставлены Б. Г. Романовым.

Костюмы и украшения по эскизам С. Ю. Судейкина.

Клавесины — Г. Р. Комаров.

Эрос — Наташа Данилова.

---

1. Caix d'Hervelois (1670) Suite:
   a) Prélude.
   b) Sarabande.
   c) Plainte.
2. Sammartini (1700—1740) Canto amoroso.
3. Händel (1685—1759) Larghetto.
4. Gluck (1714—1787) Gavotte.

Исполнят на клавесинах и viola di gamba Ван-Орен и Ю. Г. Бильдштейн.

Начало в 11 часов.

Ленинградская театральная библиотека им. А. В. Луначарского (ОФ 42328). К этому вечеру были выпущены еще две повестки. Первая сообщала, что первоначально назначенный на 26 марта вечер переносится на 28 марта. В другой дополнительно указывалось еще несколько участников — В. Г. Каратыгин, А. М. Ян-Рубан и Вл. Поль, а сама повестка сопровождалась пометой: «билеты именные и ограничены числом шестидесяти».

О подготовке к вечеру Тамары Платоновны Карсавиной (1885—1975) — выдающейся русской танцовщицы — писал в своей рубрике «Записки фланера» П. П. Потемкин: «В темном погребке, освещенном красно-клюквенными лампочками ‹...› каждый день усиленно репетирует свои танцы Карсавина. В скромном, но изящном платье трудится она в поте лица, всецело захваченная прелестной музыкой Куперена. Фантастическое впечатление остается у случайного зрителя, попавшего с яркого весеннего дня в волшебный полумрак и видящего типичные старинные танцы в современном костюме ‹...› По поводу предстоящего вечера в среде балетоманов произошел раскол. Одни возмущаются этим выступлением нашей всемирно известной балерины в кабачке богемы, другие приветствуют этот жест искусства ради искусства ‹...› Многие из противников Т. Карсавиной заранее точат перья для того, чтобы позлорадствовать в случае неудачи. Одному из таких благожелателей-недругов, явившемуся к ней отговаривать ее от устройства этого вечера, Карсавина очень верно и просто сказала: „Вы советуете мне не раздражать врагов, — но вы забыли, что, думая о врагах, мы теряем друзей"» (День, 1914, № 80, 23 марта). Ср. негативное отношение А. Л. Волынского к предстоящему выступлению Карсавиной (Биржевые ведомости, 1914, № 14075, 28 марта, веч. вып.). Вечер был описан в отчете Э. Старка: «Она танцевала совсем близко перед нами ‹...› Ее лицо, руки, стан, ноги, все тело, облеченное в костюм XVIII века по рисунку Судейкина, были замкнуты в едином ритмическом круге и подчинены бессознательно единому замыслу ‹...›» (*Зигфрид* [*Э. Старк*]. Видение XVIII века. — Петербургский курьер, 1914, № 69, 30 марта). Об этом вечере см. во вступительной статье; ср. также: *В. Шкловский.* Жили-были, с. 80. Об оформлении вечера Судейкиным см.: *Д. Коган.* Указ. соч., с. 87, 184.

К выступлению знаменитой танцовщицы был приурочен выход сборника «Тамаре Платоновне Карсавиной „Бродячая собака"» — на лиловой бумаге, с датой «26 марта 1914 г.», украшенного

приветственным словом Н. Н. Евреинова, посвященными ей стихами М. Кузмина, Н. Гумилева, А. Ахматовой, Г. Иванова, П. Потемкина, ее портретами работы Сарджента, Серова, Сорина, Судейкина, Кайнера и статьями В. Светлова и Э. Старка, а также нотами В. Каратыгина и В. Зеленского. Стихотворение Ахматовой «Как песню слагаешь ты легкий танец...» см.: *Анна Ахматова.* Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 281. Стихотворение М. Кузмина «Т. П. Карсавиной» см.: *М. Кузмин.* Нездешние вечера. Пгр., 1923, с. 58. Рецензию на сборник, посвященный Карсавиной, поместила «Столичная молва» (1914, № 362, 8 апреля). Ср.: *В. Киселев.* «Букет для Тамары Карсавиной». — Юный художник, 1984, № 3, с. 34—37.

120

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В понедельник 31 марта
состоится доклад
Вл. Пяст

«Театр слова и театр движения»

После доклада диспут под председательством *** при участии В. П. Веригиной, Б. С. Глаголина, К. Э. Гибшмана, Н. С. Гумилева, И. М. Зданевича, Н. В. Кузнецова, Н. И. Кульбина, В. П. Лачинова, О. Э. Мандельштама, Б. С. Мосолова, Н. В. Недоброво,[212] П. П. Потемкина, Б. К. Пронина, Г. И. Чулкова, Н. К. Цыбульского, В. Б. Шкловского и П. М. Ярцева.

Плата за вход 3 р., артисты и художники — 1 р.

Начало в 11 ч. веч.

Доклад Пяста был опубликован в «Жизни искусства» (1919, 9 ноября), перепечатан в кн.: Искусство старое и новое, с. 75—85.

121

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Вторник, 1-го апреля 1914 г.
«Первое апреля»
в «Бродячей собаке»

---

Съезд в 9 час. вечера.

Вход исключительно по письменной рекомендации гг. действительных членов О‹бщест›ва.

Плата — 3 р.

Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 р.

122

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

2 апреля 1914 года
С. М. Волконский прочтет доклад
«О кинематографе»

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

Предполагалось, по-видимому, оглашение того текста, который был напечатан 2 апреля 1914 г. в газете «Речь» под названием «Немая опасность» и под названием «О кинематографе» (с датой 29 марта 1914 г.) вошел в сборник статей С. М. Волконского «Отклики театра» (СПб., 1914, с. 179—188). Однако программа была изменена: «‹...› докладчик должен был говорить о взаимоотношении между кинематографом и театром, но ввиду того, что эта тема была им использована в газетной статье, С. М. Волконский поделился с собравшимися своими мыслями об актере. Референт говорил о воспитании физических черт актера, о кризисе театра, о худосочии талантов, но главным элементом его лекции явился опять-таки вопрос о выразительности, так настойчиво пропагандируемой князем Волконским в последние годы ‹.. › Иной актер прекрасно чувствует, как следует поднять ту или иную тяжесть, но предложите поднять ему бутафорский груз, и на его лице и в мышцах не будет того напряжения, которым обыкновенно сопровождается подъем груза» (*С. Ф‹рид›.* На лекции кн. С. М. Волконского. — Петербургский курьер, 1914, № 75, 5 апреля).

123

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Понедельник, 7-го апреля 1914 года
XXXVIII-й «Музыкальный понедельник»

Вечер песен
Марии Александровны Каринской
при участии
М. М. Нежданова (рассказы)
У рояля А. В. Таскин[213]

Начало в $11^1/_2$ часов вечера.

Вход по предварительной записи и рекомендации гг. действительных членов О‹бщест›ва. Плата 5 рублей, дамы — 3 рубля, актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Воспроизведена в журнале «Нева» (1983, № 3, с. 195). См. газетный анонс о «вечере русской цыганской песни в исполнении М. А. Каринской»: Петербургский курьер, 1914, № 75, 5 апреля.

## 124

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
(Михайловская площадь, 5)

Среда, 9-го апреля 1914 года

Доклад И. М. Зданевича
«Раскраска лица»
(беседа на Гауризанкаре)

После доклада прения.

Начало в $11^1/_2$ часов вечера.

Вход по предварительной записи и рекомендациям гг. действительных членов О‹бщест›ва и г. докладчика. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Воспроизведена в журнале «Аврора» (1972, № 12, с. 74). Гауризанкар — вершина в Гималаях — до 1913 г. отождествлялся с Джомолунгмой. Возможно, жанровое определение доклада Зданевича «Беседа на Гауризанкаре» — иронически романтизированный перифраз Нагорной проповеди, которую докладчик в духе экстремистской левой поэтики с ее стремлением к максималистским крайностям связывает не с горой в Галилее, а с высочайшей вершиной мира. Ср. у Хлебникова в декларативном «Письме двум японцам» (1916): «У Азии своя воля. Если сосна сломится, возьмем Гауризанкар» (*В. Хлебников.* Собр. произведений в 5-ти т., т. 5, с. 155). Илья Михайлович Зданевич (Ильязд) (1894—1975) — поэт и теоретик искусства, один из самых радикальных представителей русского поэтического авангарда — 5 ноября 1913 г. выступил с теорией «всёчества» на закрытии выставки Н. Гончаровой в Москве. Эту новую эстетическую теорию, которая состоит в том, чтобы использовать и комбинировать все прошлые формы искусства, с ним разделяли художники-лучисты М. Ларионов и Н. Гончарова. Зданевич — автор первой монографии о Ларионове и Гончаровой, изданной им в 1913 г. под псевдонимом Эли Эганбюри. В декабре 1913 г. вместе с М. Ларионовым опубликовал манифест «Почему мы раскрашиваемся» (Аргус, 1913, № 12, с. 115). Книги И. Зданевича экспонировались в 1981 г. на выставке «Москва—Париж».

Изложение доклада, прочитанного в «Бродячей собаке», см. в заметке П. П. П‹отемкина› «Раскраска лица» (День, 1914, № 97, 11 апреля). См. также анонимный газетный отчет: «‹...› торжественно выступил с докладом о раскраске лица один из родоначальников „всёчества“ И. Зданевич ‹...› Всёчество, не признавая футуристов как ничтожно подчиненных земле, проповедует полное освобождение от земли ‹...› Мы, гордые и сильные, хотим освободить человека от власти земли ‹...› от самого себя ‹...› а чтобы освободиться от себя — необходимо прежде всего уничтожить человеческое лицо — „одно из противных пятен человеческого существа“. И вот, первое, что убивает лицо, это — его раскраска, изменение его природных черт ‹...› Творя, мы не можем принять жизнь как она есть: ее необходимо декорировать, а поэтому прежде всего нужно начать с декорирования нашего лица, ибо оно противно в своем постоянстве ‹...› В заключение докладчик с ловкостью специалиста цирковых фортелей „раскрасил“ свое лицо черной краской. Было грустно и весело!..» (Выступление «всёка». — Петербургский курьер, 1914, № 79, 11 апреля). Ср. также издевательский фельетон Арк. Бухова «Рука идиота» (Театр и жизнь, 1914, № 321, 14 апреля, с. 8—9). О Зданевиче см.: *В. Пяст.* Указ. соч., с. 263; *Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин.* Указ. соч., с. 48—49, 81; ILIAZD. 10 mai—25 juin 1978. Catalogue. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Paris, 1978.

Отметим, что в этот же день Правление Общества Интимного театра и Художественный совет «Бродячей собаки» телеграммой поздравил М. Г. Савину с юбилеем — 40-летием ее дебюта (Рукописный отдел Ленинградской театральной библиотеки им. А. В. Луначарского, Р 1/1318, л. 207).

## 125

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В воскресенье, 13-го апреля 1914 года состоится доклад
М. Кузмина
о современной русской прозе

После доклада прения.

Начало в $11^1/_2$ часов вечера.

---

Вход по предварительной записи и рекомендациям гг. действительных членов Общества и докладчика. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Содержание доклада кратко изложено в заметке М. Кузмина «Как я читал доклад в „Бродячей собаке“» (Синий журнал, 1914, № 18, с. 6): «Результаты всяких школ должны быть техническими; неудобство, почти невозможность идеалистических обоснований литературных школ. Требование к личности писателя. Полная путаница в распределении на группы ‹...› Единственный критерий может быть только технический разбор языка и стиха ‹...› Преходящесть произведений, построенных на одной минутной новизне приемов, призыв к простоте формы, искренности и сложности содержания ‹...› Заслуги акмеизма и футуризма (освобождение слова). Новых сил можно ждать только со стороны футуристов (и диких)». Кузмин прочел фрагменты из повести В. И. Мозалевского, из «Смерти Паливоды» Хлебникова и романа Ю. И. Юркуна «Шведские перчатки» (роман вышел в том же году с предисловием Кузмина). В прениях председательствовала Т. Г. Шенфельд. Докладчику оппонировали Кульбин, Б. С. Мосолов, И. Зданевич, М. Л. Моравская, Гумилев, Демчинский и Велянсон (?). После прений М. Кузмин,

Р. Ивнев, М. Моравская и Дм. Цензор читали стихи.[214]

Текст заметки Кузмина воспроизведен (не полностью и с рядом опечаток) в воспоминаниях Р. Ивнева «Встречи с М. А. Кузминым» (Звезда, 1982, № 5, с. 162). О своем докладе Кузмин упоминает (в третьем лице) в статье «Раздумья и недоуменья Петра Отшельника» (Петроградские вечера, 1914, № 3, с. 216—217).

126

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Четверг, 17 апреля 1914 года
Доклад И. М. Зданевича
«Поклонение башмаку»

После доклада прения.

Начало в $11^1/_2$ часов вечера.

---

Вход по предварительной записи и рекомендациям гг. действительных членов Общества и докладчика. Плата 3 рубля. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 рубль.

Текст доклада И. М. Зданевича сохранился в его фонде в ГРМ, но он оказался недоступным для авторов этой работы.

В «Воскресной вечерней газете» (1914, № 14, 27 апреля) напечатан шарж «Типы из подвала „Бродячей собаки“» с подзаголовком «Лектор И. З., временно исполняющий обязанности геростратика». Шарж подписан псевдонимом «Crescendo» (А. И. Канкарович?).

Зданевич, вероятно, впервые сопоставил Венеру Милосскую и башмак в своем докладе «Футуризм Маринетти», прочитанном 23 марта 1913 г. на диспуте «Восток, национальность и Запад» в Политехническом музее в Москве: «‹...› он показал на экране Венеру Милосскую, а затем поднял высоко над головой башмак и торжественно с пафосом объявил: „Башмак прекраснее Венеры Милосской“. И стал доказывать, — почему. Стал анализировать „живописную и поэтически-идеальную красоту“ этого башмака ‹...›» (Русские ведомости, 1913, № 70, 24 марта). В другом сообщении о скандале на этом диспуте Зданевича назвали «героем апологии американского ботинка» (Столичная молва, 1913, № 297, 25 марта).

В прениях по докладу в «Собаке» выступали М. Кузмин, Н. И. Кульбин, Е. А. Нагродская, А. А. Смирнов, поэт А. Пучков (Рукописно-мемуарный фонд ГМИ ГрузССР, архив К. М. Зданевича, № 12, с. 4).

127

21 апреля 1914 г.
XL «музыкальный понедельник»

См. повестку на 22 апреля 1914 г.

128

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5
Кавказская неделя

Во вторник, 22-го апреля 1914 г.,
в 10 час. вечера

Вернисаж выставки
(персидские миниатюры, майолика, ткани и пр.)
Восточные танцы и пение
бар. Нина Клейст

Кульбин прочтет доклад
О кавказском искусстве

Вход по рекомендации действительных членов и участников «Недели». Плата — 3 руб. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 р.

В остальные дни — осмотр коллекций и пр. с 2 час. до 6 час. вечера. Плата — 1 р. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 50 к.

Пояснения даются участниками «Недели».

В течение «Недели» в подвале «Бродячей собаки» — восточные сладости и кавказская кухня.

Днем вход по повесткам.

Банкет в честь Московского Художественного театра переносится на 25 апреля.

Очередной 40-й «музыкальный понедельник»
21 апреля

Воспоминания Нины Петровны фон Клейст (Цицишвили; 1881—1967) о «Бродячей собаке» см.: *Нино Цицишвили.* Воспоминания. Тбилиси, 1967, с. 68—74. В 1914 г. Кульбин читал лекции о современном искусстве по провинциальным городам, был на Кавказе. 9 и 24 марта он выступал в Баку, а 17 марта в Тифлисе прочел лекцию в Концертном зале Артистического общества — «Футуризм и отношение к нему современного общества и критики». Здесь, на Кавказе и родилась идея выставки восточного искусства. Армянский поэт Кара-Дарвиш писал из Тифлиса Н. И. Кульбину 3 апреля: «‹...›идею о восточной выставке ‹искусства› стараюсь популяризировать у нас» (ГРМ, ф. 134). Н. И. Кульбин в ответном письме от 9 апреля сообщал ему: «Работаю. На Фоминой — выставка. Из Тифлиса никаких экспонатов после приезда не получил. Спросите Моисея Иванович Тоидзе? Почему?» (Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца АрмССР, ф. 80). Планировавшееся на Фоминой неделе (13—20 апреля) открытие Кавказской выставки состоялось лишь 22 апреля.[215]

О докладе Кульбина на открытии «кавказской недели» см. ироническую заметку: «Куль-

бин прочитал доклад о восточном искусстве вообще, причем для иллюстрации показывал „зонтик кавказский“ и, сопоставляя его с „русским зонтиком“, нашел, что качество первого неизмеримо выше последнего. После зонтиков г. Кульбина баронесса Нина Клейст исполнила стильные восточные танцы» (День, 1914, № 110, 24 апреля). О «кавказской неделе» см. также: *Б. Лившиц.* Указ. соч., с. 259; *В. Пяст.* Указ. соч., с. 266.

129

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5
Кавказская неделя

В четверг, 24-го апреля 1914 г.,
в 11 час. вечера

Обозрение выставки
(персидские миниатюры, майолика, ткани и пр.)

Вечер восточной музыки и танцы
бар. Нина Клейст
Исполнит танец Абхазури,
Узундара, Унабе и др.

Вход по рекомендации действительных членов и участников «Недели». Плата — 3 р. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 1 р.

В остальные дни — осмотр коллекций и пр. с 2 час. до 6 час. вечера. Плата — 1 р. Актеры, поэты, художники, музыканты и друзья «Собаки» — 50 к.

Пояснения даются участниками «Недели».

В течение «Недели» в подвале «Бродячей собаки» — восточные сладости и кавказская кухня.

Днем вход исключительно по повесткам.

---

Банкет в честь Московского Художественного театра 25 апреля.

---

В воскресенье, 27-го апреля В. В. Эмме прочтет доклад о 3-х путешествиях по Фергане и по Заравшанскому хребту (с многочисленными иллюстрациями).

130

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В воскресенье, 20 апреля 1914 года
«Бродячая собака»
устраивает банкет в честь
Московского Художественного театра

Съезд к 12 часам ночи.
Бассейная, 10.

Вход исключительно по приглашениям Правления и именным билетам.

Билеты записываются гг. действительными членами Общества и членами Художественного совета «Бродячей собаки».

Запись и взнос денег в подвале «Бродячей собаки» (Михайловская площадь, 5—4. Тел. 541-35) ежедневно от 1 ч. дня до 6 часов вечера, по 19 апреля включительно.

Плата 15 рублей. В плату входит ужин с вином.

Вечер-банкет был перенесен на 26 апреля и состоялся в помещении самого подвала. К этому вечеру были выпущены пригласительные билеты на оранжевом картоне — текст воспроизведен в кн.: *И. Виноградская.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского, т. 2. М., 1971, с. 433. В 1914 г. МХТ гастролировал в Петербурге с 7 апреля по 13 мая. К этому времени относится недатированная записка Б. К. Пронина к О. Л. Книппер-Чеховой: «Сегодня в „Собаке“ после 12-ти будет музыкальное трио и *никого посторонних*, будет чай и хорошая музыка. Музыканты, Судейкин, Романов, Ярцев и я — бесконечно ждем Вас, приходите с Василием Ивановичем ‹Качаловым›. Посылаю Вам первое издание „Брод‹ячей› Собаки“ — книгу вечера Т. П. Карсавиной» (Музей МХАТ, № 4391). См. отчет о банкете: «Художественников присутствовал около сорока человек во главе с Немировичем-Данченко, отсутствовали по болезни Станиславский и г-жа Книппер. Когда под звуки небольшого, но превосходного оркестра была преодолена боязливость и повелась атака на небезопасный фуршет, на эстраде появился присяжный трубач „Собаки“ Trom-Peter Потемкин и громогласной комбинацией голоса и дуды возвестил о начале программы» (*Старый.* Похороны «Бродячей собаки» на банкете в честь «художественников». — Воскресная вечерняя газета, 1914, № 114, 27 апреля). Далее в отчете сообщается, что Тэффи исполняла свои песенки (в том числе, «о Досифее и Доротее»), А. А. Аверченко читал свой рассказ «Ловля блох в Норвегии», В. Хенкин исполнял юмористические рассказы, О. А. Глебова-Судейкина танцевала вальсы и польки. Во время ужина А. М. Хирьяков сказал шуточную речь от лица представителя немецкой колонии. См. также анонсы и отчеты о банкете в газетах: Петербургский курьер, 1914, № 78, 10 апреля; День, 1914, №№ 95, 101, 113, 9, 15, 27 апреля.

131

27 апреля 1914 г.

Доклад В. В. Эмме о трех путешествиях по Фергане и Заравшанскому хребту.

См. повестку на 24 апреля 1914 г. Живописец Владимир Владимирович Эмме (1875—1920) до 1907 г. служил помощником декоратора в мастерской пейзажа и наружной архитектуры при

Мариинском театре (ЦГИА, ф. 497, оп. 5, ед. хр. 3588), входил в «Союз деятелей искусства» (там же, ф. 794, оп. 1, ед. хр. 56), в 1918 г. работал над украшением площади Морского корпуса в Петрограде к 1-й годовщине Октября.

132

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

2 мая 1914 г.
пятница
Перен<есение> мощ<ей> св<ятых>
благов<ерных> княз<ей>
Бориса и Глеба, Зои и чад их
Именины Hund-directora
Бориса Пронина

Съезд к 11 часам ночи.

Запись на пирог у О. В. Курбаковской.

Телеграммы, адреса, приветствия и запись ораторов принимается Комитетом по устройству празднества — в подвале «Бродячей собаки».

В этот период «Бродячая собака» была украшена декорациями Судейкина к постановке «Венецианских безумцев» М. Кузмина, которая состоялась 23 февраля 1914 г. в доме Е. П. и В. В. Носовых в Москве (Петербургский курьер, 1914, № 94, 26 апреля).

133

13 мая 1914 г.

Закрытие «Бродячей собаки»

См. сообщение в газете: «Закрытие подвала Художественного общества Интимного театра „Бродячая собака“ — состоится 13 мая» (Воскресная вечерняя газета, 1914, № 114, 27 апреля).

134

7 ноября 1914 г.

Повестка не обнаружена. См. письмо М. А. Долинова Б. А. Садовскому от 8 ноября 1914 г.: «Вчера был в Собаке. Народу не густо и скучно вообще» (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 52, л. 11 об.). Ср. газетный отчет: «На днях открыло зимний сезон Художественное общество Интимного театра (подвал «Бродячей собаки»). Подвал в этом сезоне будет открыт ежедневно. Решено устраивать вечера с отчислением процентов в пользу лазарета общества деятелей искусства» (День, 1914, № 305, 9 ноября). Организатором лазарета был Н. И. Кульбин; см.: *В. Пяст*. Указ. соч., с. 289. О другом проекте в этом же сезоне сообщалось в разделе «Слухи и вести» журнала «Театр и искусство» (1914, № 50, с. 950): «Как говорят, „Бродячая собака“ превращается в открытое кабаре. Во главе стоит г. Пронин. Называют также в числе руководителей художника Судейкина».

135

Художественное общество Интимного театра
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

В воскресенье, 9 ноября 1914 г.
Первый вечер русской музыки

1. Шапорин. Гаральд — баллада А. К. Толстого.
   Исп<олнит> г. Селиванов.
2. Цыбульский. «Поэза о Бельгии» Игоря Северянина.
   Исп<олнит> г. Егоров.
3. Сухов. Романсы.
   Исп<олнит>***.
4. Глазунов. Славянский квартет.
   Исп<олнят> Карпиловский,
   Бронштейн,
   Гольдфельд,
   Штример.

Начало в 10 часов.

Подвал «Бродячей собаки» открыт ежедневно.

Со всех исполнительных вечеров Правление делает отчисление в пользу лазарета О<бщест>ва деятелей искусства.

Ю. А. Шапорин положил на музыку балладу А. К. Толстого «Гаральд Свенгольм». Игорь Северянин написал «Поэзу о Бельгии» для специального номера газеты «День» (1914, № 286, 21 октября), который был посвящен захвату Бельгии Германией в начале первой мировой войны. В этом же номере были напечатаны стихотворения Блока («Антверпен»), Ф. Сологуба, З. Гиппиус, В. Пяста. О просьбе газеты написать стихи см.: *А. Блок*. Записные книжки, с. 241—242. Н. К. Цыбульский без промедления откликнулся на эти же события: написал музыку на слова И. Северянина, а затем издал ноты «Поэзы о Бельгии» с обложкой работы С. Судейкина (ЛГМТМИ).

136

16 ноября 1914 г.

Вечер польской музыки и поэзии

Повестка не обнаружена. Устроителем вечера был поэт и журналист Иосиф Яковлевич Воронко. Выступали — польский писатель Е. Янковский,[216] композитор Г. Марчевский и другие. «Исполнители выступили на фоне красивого, стильного панно, написанного специально для польского вечера С. Ю. Судейкиным» (*Евг. Яковлев*. Польский вечер... — На берегах Невы, 1914, № 7—8, с. 16). См. также: «Вечер очень удался. Публики собралось очень много; программа кон-

церта была прослушана с большим интересом. Из исполнителей можно отметить пианиста М. А. Рабиновича, певицу г-жу Яцемирскую, т. Берлина, исполнившего на скрипке концерт Карловича, и Зенобию Янчевскую» (День, 1914, № 314, 18 ноября).

137

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Вечер поэтов переносится на пятницу, 21 ноября
Вечер поэтов Петроградского Парнаса

Анна Ахматова, Теффи, М. Моравская, М. Кузмин, С. Городецкий, Игорь Северянин, А. Рославлев, О. Мандельштам, Зенкевич, Георгий Иванов, Н. Кузнецов, Конге, Адамович, Липскеров, Вл. Шилейко.

Чтение произведений А. Блока, Ф. Сологуба, Н. Гумилева, Валерия Брюсова — Е. Н. Рощина-Инсарова, О. Глебова-Судейкина и В. В. Иванова.[217]

Декоративное убранство С. Судейкина, А. Радакова.

Вход по письменным рекомендациям тг. действительных членов, исполнителей и приглашениям Правления. Плата 3 руб. Актеры, поэты, художники и музыканты — 1 рубль.

Необходима предварительная запись.
Съезд к 10 часам вечера.

Подвал «Бродячей собаки» открыт ежедневно.

Со всех исполнительных вечеров Правление делает отчисление в пользу лазарета О-ва деятелей искусства.

23-го ноября
Второй вечер русской музыки

26-го ноября лекция Н. К. Цыбульского «О „фармацепте“»
с художественными и музыкальными иллюстрациями Радакова, Судейкина и графа Оконтрер

30-го ноября
Вечер бельгийской музыки и поэзии

Первоначально вечер назначался на 20 ноября — перенос на 21-е обозначен надпечаткой. См. записи Блока от 17 ноября 1914: «Ночью звонок от Пронина и Судейкина. Требуют стихи для Рощиной-Инсаровой» — и от 18 ноября 1914: «Письмо и стихи для чтения Е. Н. Рощиной-Инсаровой» (*А. Блок.* Записные книжки, с. 247, 248). Ср. также письмо Б. К. Пронина от 17 ноября 1914: «Дорогой Александр Александрович! Бесконечное спасибо от всех за стихи. Передайте их Ивану, а он отнесет Е. Н. Рощиной-Инсаровой. Уважающий Вас Б. Пронин» (*А. Блок. Переписка.* Аннотированный каталог. Вып. 2. М., 1979, с. 376).

По-видимому, об этом вечере писал в московской газете Владимир Беренштам: «Был я и на „вечере поэтов“ в „Бродячей собаке“. Вход сюда для публики с улицы закрыт. Раньше приходящих встречали звонким ударом в железный гонг и предупреждающим криком: „Здесь все знакомы“. Теперь этого почему-то нет, но с улицы все же не пускают и многие петербуржцы мечтают попасть сюда, так как иногда здесь действительно бывает и весело, и остроумно... На этот раз помещение „Собаки“ было убрано „пегасами поэтов“: детскими лубочными лошадками с крылышками, торчащими гусиными перьями по бокам, было убрано и „достойными поэзии“ картинами, громадным, красивым, но точно изломанным пегасом и прочее. За пестрым столом сидели Сергей Городецкий, Мария Моравская и другие. Но почему-то в качестве поэтов преобладали футуристы. Очевидно, „Бродячая собака“ своими детскими пегасами хотела имено их обставить соответствующими эмблемами! Какой-то студент произнес буффонаду, призывая сейчас же, под барабанный бой, „к штыкам!“, хотя у присутствующей наполовину литературной публики не было с собой не только штыков, но даже простых заостренных перьев... От этого грома успокоили Сергей Городецкий и Мария Моравская. Детским голоском, как-то наивно, читала Моравская сначала исключительно военные стихотворения ‹...› Прочла Моравская и свои милые детские стихотворения о слоне в клетке, который грустит и на вопрос мальчика: „Почему?“ — отвечает: „Не хочу, чтобы рисовали меня на резинке“ и другие. Поэт ‹А. А.› Толмачев непросто и неискренно прочел на сюжет: „Мне сказали, что вы — поэтесса, виконтесса... Значит, примите мой хризантем... Приидите в мой гарем...“ Подвальную публику интересовало выступление Игоря Северянина. Его вызывали. На эти вызовы он спокойно прошел мимо всех в буфет. Его снова вызывали. Не шел. У стола, на эстраде, появился вместо него Толмачев и, томно манерничая, заявил: „Игорь Северянин, прежде чем читать, хочет отдохнуть и выпить лимонаду, для чего просит перерыв на четверть часа“... Ждали... Потом пел свои поэзы Игорь Северянин. Он всегда поет, а не читает на своих публичных поэзовечерах. Все на один мотив. На этот раз больше о войне. Очень красивое: „О, Бельгия, синяя птица, с глазами принцессы Мален“; пел о том, что пусть Германия боится его златолиры!.. Объявили перерыв. Публика в „Собаке“ привыкла к „развлечениям“. И действительно, поднялся некто у столика и прочел, подражая манере Игоря Северянина, экспромт: „И вот публике в усладу, выпил Игорь... лимонаду! Съел полпуда шоколаду, был он долго там, где надо, и пропел нам серенаду“... Удовлетворенная этим ответом на „высокое“ пренебрежение „Игоря“, публика аплодировала и смеялась. Поэты снова читали свои стихи, свои поэзы... Весь этот вечер был какой-то несерьезный. Какая-то каша впечатлений!» (*Владимир Беренштам.* Война и поэты. (Письмо из Петрограда). — Русские ведомости, М., 1915, № 1, 1 января).

## 138

### 23 ноября 1914 г.
### Второй вечер русской музыки

См. повестку на 21 ноября 1914 г., а также анонс и отчет о вечере в газете: День, 1914, №№ 314, 322; 18 и 26 ноября. Вечер был посвящен почти исключительно произведениям П. И. Чайковского.

## 139

### 26 ноября 1914 г.
### Лекция Н. К. Цыбульского «О „фармацепте“». С художественными и музыкальными иллюстрациями Радакова, Судейкина и графа Оконтрер.

Повестка не обнаружена, см. сводную повестку на 21 ноября 1914 г. Слово «фармацевт» для обозначения филистерства, по-видимому, впервые возникло в труппе Мейерхольда: Л. Д. Блок употребляла его уже в 1908 г. (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 340). О «фармацевтах» см. вступительную статью, ср. также пассаж Маяковского о «пьяном фармацевте», «объясняющем двум портнихам красоту окружающего», в статье «Мученики природы. (Дачная жизнь)», напечатанной в «Кине-журнале» (1914, № 13, 12 июля — атрибуция и перепечатка: Вопросы литературы, 1970, № 8, с. 188). В. И. Козлинский в своих воспоминаниях определял «фармацевтов» как людей, афишировавших свою связь с искусством: «Зубные врачи, у которых на столах, покрытых тисненым бархатом, небрежно брошенный как настольная книга лежал Врубель, а на стене висел „Остров мертвых“ Беклина» (ГПБ, ф. 1226, ед. хр. 101, л. 92). О других смысловых оттенках клички «фармацевт» см.: *В. Шкловский.* Поиски оптимизма. М., 1931, с. 86. В „Собаке“ висел плакат с «завещанием» Сапунова: «А фармацевтов не пускать!» Однако Пронин впоследствии признавал: «Надо сказать, что без „фармацевтов“ мы все же не смогли обойтись — они нам давали доход. Мы как-то привыкли к ним. Бауэр присылал вина и счета, и „фармацевты“ оплачивали бутылки, которые выпивала богема. Я всегда говорил Кузьме-буфетчику, чтобы поэтов и художников не донимать счетами. Счета оплачивали „фармацевты“ ‹...›»

Точных дат жизни композитора Николая Карловича Цыбульского (граф Оконтрер — его прозвище) * нам установить не удалось (1876? — 1919?). В 1917 г. он еще бывал в «Привале комедиантов», а затем следы его теряются. По сведениям ряда мемуаристов, он вскоре и умер (В. И. Козлинский пишет: «погиб где-то на юге»). Личность его окружена слухами и пересудами. В. И. Козлинский называет его учеником А. К. Глазунова, другом Куприна (ГПБ, ф. 1226, ед. хр. 101, л. 96). Явно беллетризованный его портрет дан Г. В. Ивановым (*Г. Иванов.* Петербургские зимы. Париж, 1928, с. 39—48). См. о нем также во «Встречах» В. Пяста (с. 270—274). «Г.», о конфликте с которым пишет В. Пяст, по-видимому, адвокат и критик А. И. Гидони; этот же эпизод затем был изложен Г. В. Ивановым в его очерке «Бродячая собака» (Сегодня, Рига, 1931, № 288, 18 октября). Б. Пронин вспоминал о Цыбульском: «Это был какой-то слоновый ум: музыкант, математик, шахматист и чистейшей воды циник ‹...› все знали, что он необычайно остроумен». А. И. Бутковская, неточно помнящая фамилию композитора, описывает его: «Одним из самых постоянных членов этой фантастической компании был пианист Цыбулин; ходили слухи, что ему некуда было деваться, и он прикочевывал в „Собаку“ рано, проводил в ней ночь и часть дня (говорили, что у него и комнаты-то своей не было и с помощью „Собаки“ он обходился). Но это „говорили“ ‹...› За него платили, а он в свою очередь платил игрой и аккомпанементом ‹...› Играл он хорошо, репертуар был нескончаемый, играл по желанию присутствующих. И так продолжалось, пока он не уставал или кто-нибудь другой не уставал раньше, видя на одном и том же месте его согнувшуюся спину и пестрый платок, свисавший из кармана, якобы подарок Собинова ‹...›» Некоторое представление о его творческих замыслах дает его письмо к Мейерхольду от 13 января 1916 г., в котором он предлагает сотрудничество в области мимодрамы: «Что касается сюжета, то доверяюсь Вашей чуткости, но хотелось бы обойтись без Коломбин, Арлекинов и прочих навязших персонажей ‹...› Сюжет, знаете, такой какой-нибудь вроде лермонтовского „Маскарада“... и только пантомима» (ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2559, л. 6—6 об.). Как явствует из повестки на 13 мая 1916 г. (ЛГМТМИ), в «Привале комедиантов» отмечался «Юбилей графа Оконтрер» (вероятно, 40-летие). В чествовании Цыбульского принимали участие В. Э. Мейерхольд, М. А. Кузмин, С. Ю. Судейкин, А. А. Радаков, З. П. Лодий. И. С. Миклашевская, Л. В. Николаев, А. А. Голубев, А. А. Смирнов, П. Е. Щеголев, Э. А. Чернецкая, М. М. Астафьева и другие почетные члены «Привала комедиантов». На юбилейном вечере был поставлен гротеск «Голос жизни или Скала смерти» Цыбульского и Гибшмана, исполнялись фортепианные и вокальные пьесы юбиляра.

* Au contraire — напротив, наоборот (*франц.*).

## 140

### 30 ноября 1914 г.
### Вечер бельгийской музыки и поэзии

См. повестку на 21 ноября 1914 г., а также анонс в газете «День» (1914, № 314, 18 ноября).

## 141

### 16 декабря 1914 г.
### Третий вечер русской музыки

См. повестку на 19 декабря 1914 г.

## 142

### Художественное общество Интимного театра — СПб.
### Подвал «Бродячей собаки»
### Михайловская площадь, 5

Пятница, 19 декабря 1914 года

Вечер старинного русского романса

Исполнители: Зоя Лодий, А. Александрович, Ю. Бильдштейн, Н. Крючков.

Вход по письменным рекомендациям гг. действительных членов и приглашениям Правления. Плата 5 руб. Актеры, поэты, художники и музыканты — 2 рубля.

Начало вечера в $9^1/_2$ часов.

Подвал «Бродячей собаки» открыт ежедневно до 3-х час. ночи.

Со всех исполнительных вечеров Правление делает отчисление в пользу лазарета О-ва деятелей искусства.

Во вторник 16 декабря

Третий вечер русской музыки

143

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Рождество 1914 года

26-го декабря.
Веселый оркестр сериозных музыкантов.

27-го декабря.
Второй вечер поэтов и оркестр сериозных музыкантов.

28-го декабря.
29-го декабря.
30-го декабря.
31-го декабря.
} Веселый оркестр сериозных музыкантов.

Новый год

Вход исключительно по письменным рекомендациям гг. действительных членов и приглашениям Правления.

Плата 2 рубля.

Актеры, поэты, художники и музыканты — 1 рубль.

О готовящемся праздновании Рождества, а также о возникших уже в 1914 г. планах открытия «Привала комедиантов» сообщал журнал «На берегах Невы» (1914, № 7—8, с. 16): «Художественное общество Интимного театра, подвал которого „Бродячая собака“ пользуется такими симпатиями петроградского литературно-артистического мира, в самом непродолжительном времени расширяет поле своей деятельности открытием нового отделения под названием „Привал комедиантов — в улице Луны“, находящегося в центре столицы, в специальном эффектно оборудованном для этого помещении. В связи с этим на днях Обществу разрешен новый устав с соответствующими более широкими правами, и целый кадр художников, артистов и писателей разрабатывает программу предстоящих рождественских вечеров».

144

8 января 1915 г.

Вечер песни и танца

Повестка не обнаружена. Исполнялся «гротеск XVIII века» с участием М. Семеновой и О. А. Глебовой-Судейкиной. Певица Кудинова пела романсы Н. К. Цыбульского, Ю. А. Шапорина и Шиповича под аккомпанемент авторов (День, 1915, № 10, 11 января).

145

11 января 1915 г.

Вечер песни и танца

Текст повестки см. в прим. 220. Ср. также анонс: «Сегодня состоится еще один вечер песни и танца, на котором будут поставлены танцы из балета „Голландка Лиза“ (музыка М. Кузмина)» (День, 1915, № 10, 11 января). Пьеса-пастораль М. Кузмина «Голландка Лиза» на музыку автора и в его собственной постановке шла в «Доме интермедий» в 1910 г.

146

17 января 1915 г.

Вечер танго

Повестка не обнаружена. См. газетный анонс: «Сегодня в Обществе Интимного театра (подвал «Бродячей собаки») устраивается „Вечер танго“ с демонстрациями. Будут изображены юмористические танцы: русский, испанский, немецкий, финский, аргентинский и другие. Демонстрации будет предшествовать комическая лекция артиста ‹В. А.› Донского. Демонстраторами танцев выступают артисты ‹Е. П.› Смирнова и ‹А. А.› Наумов» (День, 1915, № 16, 17 января). Ср. стих. А. Толмачева «Тангистке (Е. П. С—ой)» (*Винтик*. Альманах молодых поэтов. Пгр., 1915, с. 76).

147

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

27-го января 1915 года

Вечер поэтов

при участии Н. Гумилева
(стихотворения о войне и др.)

Участвуют: Анна Ахматова, С. Городецкий, М. Кузмин, Г. Иванов, О. Мандельштам, П. Потемкин, Тэффи.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов

Плата — 3 рубля. Актеры, поэты, художники и музыканты — 2 рубля.

В четверг 29 января — вечер
Памяти А. С. Пушкина

В понедельник 2-го февраля
«Капустник»

На масляной неделе «Собака» открыта ежедневно.

Судя по газетному отчету, на вечере выступали: Гумилев, Тэффи, Потемкин (стихи о Париже), Г. Иванов, «еще три-четыре молодых поэта» (Ю. В—н. Вечер поэтов в «Бродячей собаке». — Петроградский курьер, 1915, № 365, 29 января). См. также: *А. Измайлов.* Карнавальное. — Биржевые ведомости, 1915, № 14642, 30 января.

## 148

Художественное общество Интимного театра — СПб.
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

29-го января 1915 года
Вечер
посвященный памяти А. С. Пушкина

Начало в $11^1/_2$ час. вечера.

В газетном отчете сообщалось: «Конечно, Пушкин — поэт устарелый, в чем порядочный человек, воспитанный в традициях „Бродячей собаки“, играющей с некоторого времени роль „академии бессмертных“, не сомневается. Тем более удивительно, что „Бродячая собака“ устроила 29 с‹его› м‹есяца› пушкинский вечер, а не хлебниковский вечер.[218] Конечно, под термином „чествование“ можно подразумевать все, что угодно, но не мешало бы устроителям пушкинского вечера в „Бродячей собаке“ заранее предупредить, что в это слово они вкладывают своеобразный смысл. Ибо ‹...› поднести публике вместо стихотворения в память Пушкина „прозу, да еще плохую“, излагающую мнение ‹Г. В.› Иванова, что Россия великая страна и что не мешало бы, чтобы народился еще один такой поэт, как Пушкин, — это значит быть юмористом, да еще неудачным. Правда, Иванов свою фразу произносит нараспев, что не каждый умеет, вернее, не каждый решится» (Об одной шутке. — Петроградский курьер, 1915, № 367, 31 января). По сообщению этого же анонима, на вечере исполнялись романсы на стихи Пушкина, читались оды Горация на латинском языке, поскольку Пушкин «был учеником Горация».

## 149

5 февраля 1915 г.
«Капустник»

См. повестку на 27 января. По-видимому, к этому вечеру относится недатированная записка В. А. Лишневской Кузмину: «Оставляю Вам гимн на капустник 5-го ‹ср. пояснения к вечеру 31 декабря 1912 г.›. Мы хотели его инсценировать карикатурно, но, кажется, в нем есть персонажи, не бывающие теперь в Собаке, поэтому звучать будет не так хорошо. Напр‹имер›, Сологуб, Паллада etc. Теперь заметная фигура Цыбульский, Радаков, да Вы сами знаете. Придумайте, что делать. Умоляю» (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 338, л. 2—2 об.). См. газетные отчеты: «Открылся капустник барабанным боем. При наступившей тишине артист Б. С. Глаголин сообщил, что на „капустник“ был приглашен находящийся в Петрограде директор „Одеона“ г. Антуан. Последний не счел возможным посетить подвал „Бродячей собаки“ до своего выступления на подмостках Михайловского театра ‹...› Артист Троицкого театра Долинин исполнил несколько неаполитанских песенок. К 3 часам ночи была исполнена едва пятая часть программы, и капустник затянулся до утра» (Биржевые ведомости, 1915, № 14654, 6 февраля, утр. вып.). В вечернем выпуске той же газеты сообщалось: «‹...› в табачном дыме потонули человеческие лица ‹...› И резким контрастом среди всего этого показалась грациозная изящная парочка молодых супругов Шерер-Бекеффи, мастерски протанцовавшая на эстраде модный салонный танец „Скарабей“. Танцевала русскую московская балерина Любаша Песлякова, пел ‹...› ‹М. Д.› Ксендзовский. Выступило прекрасное музыкальное трио — рояль, скрипка и виолончель, но „бродячие собаки“ так лаяли и завывали, что тут уж было не до музыки ‹...› А в общем... было „пикантно“» (*Пьер-О* [*С. Животовский*]. «Бродячая собака». Капустник. — Биржевые ведомости, 1915, № 14655, 6 февраля, веч. вып.). Об инсценировке «собачьего гимна» М. Кузмина в отчетах не упоминалось.

## 150

Художественное общество Интимного театра
Подвал «Бродячей собаки»
Михайловская площадь, 5

Среда, 11 февраля 1915 года
Вечер пяти ‹...›

Начало в 12 час. вечера.

ГБЛ, ф. 339, к. 3, ед. хр. 11а. На этом экземпляре повестки, адресованном А. А. Шемшурину, Вас. Каменский приписал: «Цель вечера — демонстрировать опыт раскрашенного слова. Декорации отдельно для каждого поэта и для каждого цикла. Я читаю 1) Разбойные бесшабашные и 2) Колыбайки. Для меня рисуют А. Радаков и С. Судейкин. Для И. Северянина — Судейкин и Д. Бурлюк сам для себя» (*Д. Коган.* Указ. соч., с. 186). Андрей Акимович Шемшурин (1872—1939) — один из первых литературоведов, пристально изучавших поэтику футуризма, — жил в Москве и на вечере не присутствовал. Позднее В. В. Каменский вспоминал: «Это было „сотворчество“: поэты читали на фоне живописных ширм-декораций, характерных для поэзии каждого. Радаков, например, изобразил „понизовую вольницу с кистенями“ для моих стихов» (*Василий Каменский.* Путь

энтузиаста, с. 222; ср. также: *В. Каменский.* Его-моя биография великого футуриста, М., 1918, с. 136). По воспоминаниям Евреинова, этот вечер был устроен «по инициативе самого Судейкина и им же совместно с художниками Радаковым и Бурлюком разукрашенный ярко оригинальными панно и плакатами» (*Н. Н. Евреинов.* Творческий путь С. Судейкина...).

Об экспромтном выступлении Маяковского на этом вечере и чтении стихотворения «Вам!», вызвавшем скандал, см. подробнее во вступительной статье. «Мужчины повскакали с криками негодования, дамы — со слезами. Артисты бросились к владельцу „Бродячей собаки" Пронину: „После подобной мерзости мы считаем позором ходить сюда!.." А Пронин ответил: „И не надо. Актеры здесь не нужны. Нас будут посещать писатели, художники и публика"» (Биржевые ведомости, 1915, 13 февраля, веч. вып.). М. Кузмин отметил в дневнике от 11 февраля: «Все отпр‹авились› в собаку. Теснота, футуристы, скандал, знакомые. Татьяна, Жак, Кожебаткин, Зонов, мальчики, стрельцы. Я даже скандалил ‹...› Потом как-то все соединились. Юр‹очка› беседовал и с Корнеем ‹?›, и с Бурлюком ‹?›, и с Кожебаткиным» (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 56, лл. 694—695).[219] Художница Ольга Ивановна Лешкова (ум. в 1942) пишет об этом вечере: «Около В. В. Маяковского сидел за столиком адвокат Малиновский со своими знакомыми, вся компания поедала мясные блюда. Малиновскому показалось, что В. В. во время чтения своих стихов упорно смотрел на него и на его друзей и относил свои стихи к ним, и он высказал В. В., что считает его поведение вызывающим и напрашивающимся на скандал. Малиновского поддержала какая-то молоденькая художница ‹...›» (*О. И. Лешкова.* Воспоминания о В. В. Маяковском. — Собрание В. А. Катаняна). См. также: *В. Катанян.* Указ. соч., с. 66—67.

## 151

### Художественное общество Интимного театра
### «Подвал «Бродячей собаки»
### Михайловская площадь, 5

### Пятница, 20-го февраля 1915 года
### Вечер Маяковского

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов и исполнителей. Плата — 3 рубля. Актеры, поэты, художники и музыканты — 2 рубля.

P. S. Правление просит гг. действительных членов озаботиться предварительной записью своих гостей.

Повестка воспроизведена: *В. Катанян.* Указ. соч., с. 73. Маяковский прочитал доклад, в котором использовал основные положения двух своих статей — «Война и язык» и «Поэзовечер Игоря Северянина», напечатанных в газете «Новь» 27 ноября и 21 декабря 1914 г. После доклада он читал отрывки из поэмы «Облако в штанах» и стихотворение «Мама и убитый немцами вечер». По-видимому, в своем докладе (как и в указанной статье) Маяковский язвительно иронизировал по поводу «Поэзы о Бельгии» Игоря Северянина, недавно исполненной в «Собаке» (9 и 21 ноября 1914 г.): «Игорь Северянин — ‹...› маркитантка русской поэзии. Вот почему для выжженной Бельгии, для страдальца Остенде у него только такие „кулинарные" образы: „О, город прославленных устриц!"» (*В. В. Маяковский.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1. М., 1955, с. 338). См. журнальный отчет: «В подвале „Бродячей собаки" состоялся вечер Маяковского, недавно обновившего свою известность бурным инцидентом на одном из предшествовавших вечеров ‹...› Во всяком случае для успеха нового выступления потребовалось заявление Н. И. Кульбина о том, что Маяковский на этот раз будет вести себя в стиле Louis XIV. „Король-Солнышко" выступил с докладом, в котором, несмотря на отвлеченное задание, пытался определенным образом осветить отношение футуризма к войне ‹...› „Тонкохудожественное общество", собравшееся в подвале, с равным жаром аплодировало и дерзаниям Маяковского, и остроумным словам Озаровского, с иронией предложившего Маяковскому звание „пушкинского стипендиата"» (*Соглядатай.* В «Бродячей собаке». — Голос жизни, 1915, № 10, 4 марта; сохранились наброски выступления Кульбина — ГРМ, ф. 134, № 19, л. 40). Автор другого отчета хотя и замечает, что Маяковский «не Верхарн и не Уот Уитман», все же тем самым относит его к демократической традиции мировой поэзии и проницательно устанавливает связь раннего Маяковского с романтиками периода «бури и натиска» (*М. Левидов.* Из аудиторий. — Наши дни, 1915, № 1, 1 марта, с. 14).

Литературная и общественная известность Маяковского в этот период нашла неожиданное и любопытное подтверждение в следующем эпизоде. По свидетельству А. Радакова, Маяковский днем часто бывал в находившемся неподалеку от «Собаки» маленьком итальянском ресторанчике Франческо Танни. «Его содержал римский гражданин, итальянец. Была настоящая итальянская кухня — макароны и прочее. И там мы собирались: Пронин, Маяковский и я. Там были маленькие кабинетики — столики стояли и занавески были. Итальянец покрывал столы не скатертями, а бумагой. Григорьев, Судейкин, я изрисовали все. Маяковский много рисовал и писал. Итальянец-то был хитрый, он все это собрал, перешлел и нам показал. Образовался огромнейший альбом, и он увез его с собой ‹...› Это ведь огромную художественную ценность представляло» (*А. Радаков.* Сатирикон и сатириконцы. — Архив В. А. Катаняна).

## 152

### Художественное общество Интимного театра
### Подвал «Бродячей собаки»
### Михайловская площадь, 5

### В среду, 25 февраля 1915 года
### Вечер,
### посвященный
### литературно-художественному сборнику «Стрелец»

Участвуют: Д. Бурлюк, Н. Евреинов, З. А. Венгерова, В. Каменский, М. Кузмин, Н. Кульбин, А. Лурье, В. Маяковский, А. Голубев, Е. Мунт, А. Беленсон.

Вход исключительно по предварительной записи гг. действительных членов и исполнителей. Плата — 3 рубля. Актеры, поэты, художники и музыканты — 2 рубля.

P. S. Правление просит гг. действительных членов озаботиться предварительной записью своих гостей.

В феврале 1915 г. вышел альманах «Стрелец», впервые объединивший футуристов и символистов. См. газетные отчеты: «‹...› вчера в подвале „Бродячей собаки“ целый вечер был посвящен этому альманаху: участники читали свои произведения и затем происходили прения; особенный интерес прениям придало выступление Максима Горького ‹...› Если не ошибаемся, Горькому впервые пришлось высказываться о русских футуристах, и потому особенно интересно его мнение. Он не смотрит безнадежно на судьбу русского футуризма. „Футуристы, — говорит он, — скрипки, хорошие скрипки, только жизнь еще не сыграла на них скорбных напевов. Талант у них, кажется, есть, — запоют еще хорошо ‹...› Надо внимательнее и любовнее относиться к человеку и к труду человеческому, а творчество тоже труд. У футуристов есть одно бесспорное преимущество — молодость. Жизнь же принадлежит молодым, а не убеленным сединами“ ‹...› Приятие жизни — ценнейшее качество в глазах Горького ‹...› Много лишнего, ненужного у футуристов, кричат, ругаются, но что же им делать, если их хватают за горло! Надо же отбиваться. Конечный вывод Максима Горького: в футуристах все-таки что-то есть» (*П. Щеголев.* Футуристы и Максим Горький. — День, 1915, № 56, 27 февраля). «Момент выпуска книги, довольно объемистой, был признан их ‹футуристов›, так сказать, первыми именинами, первым заслуженным праздником, каковой и был отпразднован в петроградском интимном театре „Бродячая собака“ ‹...› Действительно, в некотором роде это большое событие и даже литературный скандал: среди Бурлюков и Маяковских появились имена А. Блока, Федора Сологуба, А. Ремизова! Символисты пришли в Каноссу ‹...› Было три интересных момента в нем: пришествие к футуристам символистов, отзыв М. Горького и самооценка футуристов. О пришествии символистов футуристы говорили скромно, как победители: вы, мол, смеялись над нами и вот пришли к нам и под общей кровлей творите свое дело, значит, футуризм получил признание. Тщетно пытался защитник символистов П. Е. Щеголев убедить собрание, что это участие Сологуба в „Стрельце“ „является совершенно случайным“. Молодая поэтесса М. Моравская подошла к вопросу с точки зрения здравого смысла и высказала ряд совершенно правильных мыслей, не вызвавших ничьего возражения. Символисты, — говорила она, ‹...› молодятся. И вот эти молодящиеся старички, нарумянясь, приходят к футуристам, чтобы показать, что они понимают молодость и ее порывания, потому что и они сами молоды ‹...› Маяковский, наидерзостнейший футурист, презрительно заявил, говоря о возможном воздействии символистов на футуристов, что он не желает, чтобы ему „прививали мертвую ногу“. Ради посещения футуристов М. Горьким счастливые хозяева даже приоделись и вместо кофт на них красовались смокинги. Когда М. Горький, выслушав образцы самых талантливых поэтических произведений футуристов, сделался предметом их напряженного внимания, — все ждали от него решающего слова, — положение сделалось действительно любопытным» (*Ал. Ожигов* [*Н. П. Ашешов*]. О книге словесного пустозвонства. — Современный мир, 1915, № 3, 1 марта).

Участник этого вечера Д. Д. Бурлюк вспоминал: «‹...› мы с Васей Каменским убедили Горького поехать вечером в „Бродячую собаку“. Это был тот знаменитый вечер, когда с участием видных петроградских критиков там происходило собеседование о футуризме. Горького некоторые из услышанных им реплик привели в негодование. Он произнес пылкую, резкую речь, направленную против критики, приемы которой напоминают манеры тюремщиков, палачей, охранников, и это „...против молодой русской литературы, против ее талантливых представителей, против тех, кто ищет, а, следовательно, и творит. Да будет вам стыдно“, — закончил Горький. Критики почтительно молчали. Но на другой день вся пресса кипела шипением маленьких ядовитых анонимных заметок. Максим Горький своей тяжеловесной, но искренней речью наступил на слишком многие мелкие самолюбия. Газеты лаяли на Горького, обвиняя его в защите скандала, в защите футуризма» (*Д. Д. Бурлюк.* Мое знакомство с Алексеем Максимовичем Горьким. — В кн.: Книги. Архивы. Автографы. М., 1973, с. 27). Ср.: *В. Каменский.* Путь энтузиаста, с. 219—220. По свидетельству художницы Софьи Исааковны Дымшиц-Толстой (1889—1963), «большим событием в „Бродячей собаке“ был приезд Максима Горького ‹...› Помню, как в подвальной двери появилась высоченная фигура Максима Горького, с веселыми светящимися глазами ‹...› Горький и Маяковский любовно и долго друг с другом беседовали, и Вл‹адимир› Вл‹адимирович› поехал провожать Горького» (Новый мир, 1983, № 7, с. 240).

В связи с газетной шумихой вокруг выступления Горького в «Бродячей собаке» он опубликовал 15 апреля статью «О русском футуризме» в «Журнале журналов» (1915, № 1). См. также: *В. Катанян.* Рассказы о Маяковском. М., 1940, с. 8—22.

## 153

### 3 марта 1915 г.

### ‹Закрытие «Бродячей собаки»›

Закрытие «Бродячей собаки» по распоряжению градоначальника было мотивировано обнаружением незаконной продажи вина (Русское слово, 1915, № 51, 4 марта). В печати закрытие ставили в связь с инцидентами во время футуристических вечеров (Петроградский курьер, 1915, № 399, 5 марта). Пронин вспоминал о том, что последовало за распоряжением градоначальника: «Потом нас одолели долги и нас позорно

описали, надо было внести какую-то микроскопическую сумму, но мы были настолько растеряны, что нас продали с молотка, совсем как в опереттке. Был вынесен стол, стучали молотком, и то, что теперь называется „барахло", было продано за 37 тысяч рублей... Мой приятель Виктор Крушинский( он был директором большого завода) заплатил 37 000 и спас доброе имя „Собаки" и мое, он заплатил Беккеру за рояль, Бауэру за вино, цветочному магазину за розы <...>»

И. Северянин по поводу закрытия написал стихотворение «Бродячая собака», в котором обвинял руководителей подвала в гибели начинания:

Залай, Бродячая Собака!
И ровно в полночь в твой подвал
И забулдыга и гуляка
Бегут, как рыщущий шакал.
<. . . . . .>
Ничьей там не гнушались лепты, —
И в кассу сыпали рубли
Отъявленные фармацевты,
Барзак мешавшие с шабли!
Для виду возмущались ими,
Любезно спрашивая: «Имя
Как ваше в книгу записать?»
Спешили их облобызать,
А после говорили: «Странно,
Кто к нам пускает всякий сброд?..»
Но сброд позатыкал им рот,
Зовя к столу на бутерброд...
Но все это уже туманно,
Собака околела, и
Ей околеть вы помогли!

1915, май

(*И. Северянин.* Тост безответный. Поэзы. СПб., 1918, с. 110—112).

Итоги деятельности кабаре подводил публицист Н. П. Ашешов в статье «Траур петроградской богемы»: «„Бродячая собака", по замыслу, должна была быть театром молодых дерзаний, поисков, протеста против рутины и затхлых форм искусства. „Собака" должна была давать приют всем гонимым, всем непризнанным, всем начинающим, всем смелым <...> Далеко не всю программу удалось выполнить этому „интимному театру". Он сделал в силу различных причин — о мертвых ничего или только хорошее — весьма немногое из своих заданий. Но все же кое-что сделал. Это был маленький центр петроградской литературной и артистической общественности, простой и милый, свободный и без всяких предрассудков, уютный и располагавший к интимности <...> Кто только не выступал на маленькой эстраде „Бродячей собаки"! Не было ни одного артиста в Петрограде, который, независимо от программы, не дебютировал бы здесь со своим личным свободным репертуаром <...> Наряду с классическими артистами русской сцены здесь фигурировали молодые искатели, храбрые и безрассудные, часто смешные и наивные. При полной свободе мнений сплошь и рядом исполнители жестоко высмеивались экспромтными эпиграммами, имитациями или шаржами на них. Обид тут не было. Всяк защищал свое бытие сам и отражал нападения своими средствами, по мере таланта. На эстраде „Собаки" — ровно для десятка человек в тесноте — исполнялись и оперы, и драмы, и балет, и кинематограф. Было много серьезного, но еще больше было пародий, на которые всегда находились талантливые мастера <...> Как раз накануне закрытия „Собаки" вышел в свет роман известного Кузмина, бывшего там частым гостем, — „Плавающие-путешествующие". В этом романе описана „Бродячая собака" под именем „Совы". Автор предрек ей гибель от пожара (этот подвал был действительно весьма опасен в пожарном отношении, но российское «авось» ничего не боялось). От пожара-то она не погибла — от прочих стихий не удалось спастись...» (Одесские новости, 1915, № 9641, 8 марта).[220]

*

[1] Эта версия изложена и в добросовестных, в основном, мемуарах М. В. Бабенчикова (Встречи с прошлым, вып. 4. М., 1982, с. 185—186). Причина ошибки в данном случае, по-видимому, в аберрации памяти — смешении «Бродячей собаки» с «Привалом комедиантов». Некоторые посетители иногда по традиции называли «Привал комедиантов» «Бродячей собакой».

[2] 1 декабря 1971 г. и 10 апреля 1972 г. секция критики и искусствоведения Ленинградского отделения Союза художников РСФСР и Ленинградский гос. музей театрального и музыкального искусства (ЛГМТМИ) провели два вечера под названием «Художественная жизнь предреволюционного Петербурга», посвященные «Бродячей собаке» и «Привалу комедиантов». На них выступили с сообщениями В. Перц, Ю. Пирютко и с воспоминаниями А. Смирнова, Я. Кармина и другие, были зачитаны также воспоминания В. Веригиной, Р. Ивнева, Л. Ильяшенко и устроены выставки из фондов ЛГМТМИ и частных коллекций М. С. Лесмана, Г. В. Ковенчука, Г. М. Левитина. См. стенограмму вечера в ЛГМТМИ, а также: *В. Перц, Ю. Пирютко.* 1) «Во втором дворе подвал...». — Аврора, 1971, № 12, с. 70—74; 2) Из истории оформления общественных интерьеров Петербурга 1910-х годов. — В кн.: Проблемы комплексного изучения Северо-Запада РСФСР. Л., 1972, с. 21—22; *Л. Тихвинская.* «Привал комедиантов». — Неделя, 1977, № 4, 24—30 января, с. 11.

[3] *P. Crêspelle.* Monmartre vivant. Paris, 1964. О первом монмартрском кабаре см. также: *А. Кугель.* Артистические кабачки. — Театр и искусство, 1906, № 33, с. 504; *К.* «Летучая мышь». — Маски, 1913, № 3, с. 95—96.

[4] *Ю. Сазонова.* Новогоднее. — Последние новости, Париж, 1938, № 6126, 2 января. См. также сходное противопоставление в романе Ю. Слезкина «Ольга Орг» (Русская мысль, 1914, № 5, отд. 1, с. 148).

[5] *В. Арнольд.* О «Зеленой лампе». — Новь, 1914, № 42, 4 марта.

[6] *Н. Лесков.* Картины прошлого. Брачные истории тридцатых годов. — Новое время, 1883, № 2469, 12 января. См. цитату из этого очерка с перечислением посетителей «Шухарды» в кн.: *А. Лесков.* Жизнь Николая Лескова. М., 1954, с. 472—473.

[7] См.: Константин Коровин вспоминает. М., 1971, с. 776.

[8] *С. А—ч* [*С. Д. Абелевич?*]. Труппа короля Аннамского. (Памяти Ст. Ив. Яковлева). — Новая воскресная вечерняя газета, 1912, № 13, 20 мая.

[9] См.: *Ю. А. Дмитриев.* Театры миниатюр. — В кн.: Русская художественная культура конца XIX—начала XX века (1908—1917), кн. 3. М., 1977, с. 191—207.

[10] Театр и искусство, 1910, № 10, с. 221.

[11] Рукописный отдел Гос. библиотеки ЛитССР, фонд М. В. Добужинского. Письмо К. А. Сомова к М. А. Кузмину, о котором идет речь в письме Ю. Л. Ракитина, см.: *К. А. Сомов.* Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979, с. 107. Яркое описание одного из «исполнительных собраний» «Летучей мыши» зимой 1909 г. см.: *Н. Ф. Монахов.* Повесть о жизни. Л.—М., 1961, с. 100—103. См. также: *А. Коонен.* Страницы жизни. М., 1975, с. 72—74; *К. А. Сомов.* Указ. соч., с. 109—111; *Л. Тихвинская.* «Летучая мышь». — Театр, 1982, № 3, с. 102—112. Существует интересное свидетельство современника о разнице между «Летучей мышью» и «Бродячей собакой»: «Культура подвалов в Петрограде иная. Напряженно-рассудочная жизнь столицы легче и интереснее приобретает формы гротеска. Здесь в „Летучей мыши“ нет такого ядовитого алкоголя, который знаком посетителю петроградских подвалов. Лубочные панно, лубочный юмор, „стильные сценки“ и, наконец, сама фигура хозяина, хлопочущего о гостях, — это все такое московское, что петроградец зевает до конца и уходит разочарованным. Призраком встает в воображении вечерний Петроград, и в памяти возникают строки:

Все мы бражники здесь, блудницы,
Как невесело вместе нам.
На стенах цветы и птицы
Томятся по облакам»

(*Б. Эйхенбаум.* Душа Москвы. — Современное слово, 1917, 24 января). Цитируется стихотворение Ахматовой «Cabaret artistique», написанное 19 декабря 1912 г.

[12] Описание этих спектаклей см.: Театр и искусство, 1910, № 42, с. 773—774.

[13] *О. Н. Высотская.* Мои воспоминания. — ИРЛИ, PI, оп. 4, ед. хр. 200. Ольга Николаевна Высотская (1885—1966) — артистка студий В. Э. Мейерхольда, Летнего театра в Териоках.

[14] *В. Пяст.* Встречи. М., 1929, с. 175—176.

[15] *К. Рудницкий.* Режиссер Мейерхольд. М., 1969, с. 140—141.

[16] В «Голубом глазе» (1909—1911), руководимом Д. Г. Гутманом и Е. И. Чигринским, впервые была поставлена на сцене «Незнакомка» Блока (в ноябре 1909 г.). Об этом кабаре см. подробнее: Лит. наследство, т. 92, кн. 2, 1981, с. 44; кн. 4 (в печати). Обзор истории петроградских кабаре см.: *Аш* [*А. Е. Шайкевич*]. Кабарэ. К открытию «Бибабо». — Русская воля, 1917, № 7, 8 января.

[17] Идея такого общества вынашивалась Мейерхольдом еще за год до того. См.: *В. Э. Мейерхольд.* Переписка. 1896—1939. М., 1976, с. 122—123.

[18] Новый вечер, 1909, № 50, 7 октября. В мае 1910 г. состоялись выборы правления Общества, куда, кроме основателей, были избраны А. П. Зонов, Н. Н. Сапунов и др. (Театр и искусство, 1910, № 20, с. 402).

[19] *И. Казанский.* Театральные арабески. — Нижегородец, 1911, № 76, 12 ноября. Название, возможно, было навеяно «Песнями бродячей собаки» А. Рославлева (Сатирикон, 1910, № 51, с. 3). Ср. также одно из ранних сообщений: «Группа артистов из б‹ывшего› „Дома Интермедий“ вместе с некоторыми писателями и художниками организуют артистическую таверну под названием „Очаг бродячей собаки“. Инициаторами называют ‹К. Э.› Гибшмана, ‹П. А.› Альбова, ‹Б. С.› Неволина, ‹А. Т.› Аверченко, ‹В. А.› Азова» (Обозрение театров, 1911, № 1566, 6 ноября).

[20] *А. Яцевич.* Пушкинский Петербург. Л., 1935, с. 222.

[21] Стенограмма воспоминаний Б. К. Пронина «В „Бродячей собаке“», сделанная в ноябре 1939 г., находится в частном собрании (сообщено К. М. Черным). В дальнейшем стенограмма цитируется без специальных ссылок.

[22] ЛГИА, ф. 14, оп. 3, ед. хр. 34060.

[23] *М. М. Могилянский.* Повесть о днях моей жизни. — ЦГАЛИ, ф. 1267, оп. 1, ед. хр. 3, л. 79.

[24] В конце 1911 г., когда полиция в связи с убийством П. А. Столыпина проводила проверку благонадежности сотрудников императорских театров, это обстоятельство вскрылось, и Пронин был уволен из Александринского театра, куда был принят на службу незадолго до этого. См.: Дело С.-Петербургской конторы императорских театров о службе помощника режиссера русской драматической труппы Пронина Б. К. — ЦГИА, ф. 497, 1911 г., оп. 5, № 2578. После высылки из Москвы Пронин отправился в Лион, где поступил на медицинский факультет (1900 г.?).

[25] Впоследствии однокашник по Художественной школе МХТ вспоминал «Бориса Пронина, — этого — с его неуемной искрометной энергией, личной жизнью — птицей Божией» (*И. В. Лазарев.* О создании Народного Художественого театра. 1919 г. — Музей МХАТ, № 12180).

[26] Письмо Б. К. Пронина к Э. В. Боровой от 21 декабря 1945 г. (частное собрание, сообщено Б. Н. Равдиным). О контактах Пронина и Баумана см.: *Н. И. Комаровская.* Виденное и пережитое. Из воспоминаний актрисы. Л.—М., 1965, с. 57—60. О помощи, оказанной Прониным агенту «Искры» Г. И. Окуловой, и о других его связях с социал-демократами см.: *С. Щирина.* Общественно-политическая деятельность артистов МХТ в дореволюционные годы (1898—1907). — В кн.: Ежегодник МХТ. М., 1961, с. 290. Ср. роль Пронина в контактах Сулержицкого с РСДРП.

[27] *Н. А. Подгорный.* Воспоминания об А. М. Горьком. — Музей МХАТ, № 5543.

[28] *В. Э. Мейерхольд.* Указ. соч., с. 58. Ср. воспоминания С. А. Попова в кн.: О Станиславском. М., 1948, с. 342; *В. П. Веригина.* Воспоминания. Л., 1974, с. 67—70. См. также письмо

Б. К. Пронина А. М. Ремизову от 28 июня 1905 г. — ИРЛИ, Р III, оп. 1, ед. хр. 1741.

29 *К. Рудницкий.* Указ. соч., с. 62, 66, 69.

30 *В. Э. Мейерхольд.* Указ. соч., с. 63.

31 Там же, с. 67.

32 Доклад состоялся 19 ноября 1918 г. См.: *А. Блок.* Записные книжки. М., 1965, с. 436. В комментариях к этому изданию не указано, о каком чтении Луначарского идет речь. После доклада, как отмечает Блок, «ночные часы у Прониных, с Луначарским и Мейерхольдом». См. отчет об этом докладе, на котором присутствовали Горький, Блок, Маяковский. А. Бенуа, Мейерхольд, Ю. Юрьев, М. Добужинский, Н. Альтман, Ю. Шапорин, А. Лурье: *М. К‹узмин›.* Нам неведомый классик. — Жизнь искусства, 1918, № 19, 21 ноября. См. также дневниковую запись М. Кузмина (Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 162) и дарственную надпись Блока Н. А. Нолле (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 107).

33 *В. Э. Мейерхольд.* Указ. соч., с. 96.

34 Там же, с. 110. См. также заметку «Интимный театр» (Раннее утро, 1907, № 17, 7 декабря).

35 *Б. Зайцев.* Москва. Париж, 1939, с. 140.

36 *В. Э. Мейерхольд.* Указ. соч., с. 376; *А. Мгебров.* Жизнь в театре, т. 1. Л., 1927. Пронин указал Н. Балиеву на подвал в доме Перцова — там и разместилась «Летучая мышь».

37 ГРМ, ф. 137, ед. хр. 1430, л. 1. О «Лукоморье» см.: *В. Э. Мейерхольд.* Указ. соч., с. 122—123, 380.

38 *В. Э. Мейерхольд.* Указ. соч., с. 126.

39 Вопросы русской литературы, вып. 1 (37). Львов, 1978, с. 139 (публикация Б. М. Сиволова). Апологию кабаре содержала публичная лекция одного из создателей «Дома интермедий» М. М. Томашевского «От Художественного театра к трагическому балагану». См. отчет о ней: Куранты, Винница, 1911, 24 апреля.

40 *Алексей Толстой.* Собр. соч. в 10-ти т., т. 2. М., 1958, с. 691. Конечно, в этой зарисовке есть известное упрощение. В. И. Козлинский вспоминал о Пронине: «От него всегда шел аромат душевной красоты и тонкости» (ГПБ, ф. 1226, ед. хр. 101, л. 93).

41 В. Маяковский писал в 1927 г. в статье «Только не воспоминания...»: «Кабачок-подвал „Бродячая собака“ перешел в „Привал комедиантов“. Но собаки все же сюда заворачивали. Перед Октябрьской ‹...› на эстраде распевал хор Евреинова» (*В. Маяковский.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12. М., 1959, с. 151).

42 Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 332; кн. 3, с. 107, 125.

43 *А. К. Бабореко.* И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1967, с. 209.

44 См.: *С. Алянский.* Встречи с Александром Блоком. М., 1969, с. 70—76.

45 20 февраля 1919 г. Луначарский читал здесь свою пьесу «Маги» (см.: *А. Блок.* Указ. соч., с. 450, а также дневниковую запись М. Кузмина — Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 163). См. также прим. 32. Воспоминания о «Привале комедиантов» см. в кн.: *К. Скоробогатов.* Жизнь и сцена. Литературная запись А. Левитиной. Л., 1970, с. 97—99 (эти воспоминания содержат много фактических неточностей).

46 О дате этого выступления см.: *А. Парнис.* Ударное красноречие. — Книжное обозрение, 1983, № 28, 15 июля.

47 ГПБ, ф. 1109.

48 Советский театр. Документы и материалы. 1917—1967. Л., 1968, с. 291; Вестник театра, 1919, № 37, с. 8.

49 Например, проект «Камерного театра». Ср. записи Блока от 23 августа 1918 г. («‹К. К.› Кузьмин-Караваев приглашает меня быть председателем художественного совета Камерного театра») и на следующий день: «Телефон от Пронина (тр-тт-тт — много объяснил о Камерном театре)» (*А. Блок.* Указ. соч., с. 422). См. подробнее: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 427.

50 О планах по устройству «Странствующего энтузиаста» см.: *Богемец.* «Странствующий энтузиаст». — Театр и музыка, 1922, № 10, с. 165; [*Г. А. Левин?*]. О «Странствующем энтузиасте». — Художественный Саратов, 1922, № 1, с. 13; *Я. Светляков.* А. В. Щуко. — Новый путь, Рига, 1922, № 341, 22 марта. Ср. впечатления мемуариста, познакомившегося с Прониным в июле 1921 г.: «Пронин сумел пронести сквозь годы неисчерпаемый запас энтузиазма, непоседливость, смуглую пергаментную кожу и иссиня-черные волосы. Таким он остался и в Москве, носясь с мыслью о создании нового объединения богемы. Объединение это будет называться „Странствующий энтузиаст“. Пронин обитал в небольшой комнатенке, в прошлом не то ателье фотографа, не то мастерской художника. Единственное, что врезалось в память — это обилие стекол, — стеклянная стена, стеклянное окно в потолке — и живопись Судейкина. Картин у Пронина больше, чем стульев. Пошли ли стулья в печь, отапливалось ли зимою это ателье мебелью, — или вообще стульев не было, — не знаю. Но Пронина это не смущало, так же как не смущал неожиданный приход гостей, появление новых лиц» (*Г. Лугин* [*Г. А. Левин*]. 28°14′30″ восточной долготы. Рига, 1933, с. 31—32). В «Странствующем энтузиасте» бывали Луначарский, Маяковский (см.: *Н. Луначарская-Розенель.* Память сердца. М., 1962, с. 27), Есенин (см.: *В. Комарденков.* Дела минувшие. М., 1972, с. 86—87), Г. Якулов и многие другие деятели советского искусства (см., например: *Осмеркин.* Размышления об искусстве. Письма. Критика. Воспоминания современников. М., 1981, с. 77, 90). Воспоминания об этом подвале см. в кн.: *В. Лидин.* Друзья мои — книги. Записки книголюба. М., 1966, с. 194—195. Плакат «Странствующего энтузиаста» был сделан М. В. Добужинским.

51 *С. Образцов.* Моя профессия. М., 1981, с. 89. Ср. письмо Пронина к М. Ф. Гнесину с приложением рукописной повестки на 18 марта 1925 г.: «Представление кукольного театра С. В. Образцова» (ЦГАЛИ, ф. 2594, оп. 1, ед. хр. 636, л. 1—1 об.). Приведем еще одну из сохранившихся рукописных повесток «Мансарды»: «III Вечер поэтов. 11 марта 1925 г., 11 часов. Обвиняемые поэты: Юрий Верховский, Борис Лапин, Павел Сухотин. Общественный Хулитель — Иван Аксенов. Хвалитель — Борис Зубакин. Присяжные заседатели — „Друзья Мансарды“» (ЛГМТМИ, № 9524). 7 декабря 1925 г. на «Мансарде» отмечалось

50-летие Пронина (см. письмо Пронина к З. П. Лодий от 21 февраля 1926 г. — ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 519, л. 2). На «Мансарде» бывали О. Л. Книппер-Чехова, И. Москвин, В. Качалов, певица О. Н. Бутомо-Названова, В. К. Шилейко, В. В. Каменский, художники Н. П. Феофилактов, М. В. Либаков, П. Я. Павлинов и другие.

52 *В. Шкловский.* Третья фабрика. М., 1926, с. 50.

53 Сведения о том, что именно на этой квартире в мансарде бывали Блок, Мейерхольд, Судейкин (Встречи с прошлым, вып. 2. М., 1976, с. 121), основаны на недоразумении.

54 В день юбилея — 7 декабря 1945 г. — Пронин получил поздравительный адрес: «Трудности послевоенной жизни не позволяют нам в этот день быть всем вместе, лично приветствовать тебя и выпить искристого вина за твое здоровье <...>» Подписи: И. Москвин, В. Качалов, О. Книппер, М. Гнесин, Н. Петров, Н. Подгорный, Н. Любавина, А. Подгорная, Ив., А. и Рост. Плятты, Э. Боровая, Т. Лещенко-Цаплина, Д. Цаплин, М. Тизенгаузен и другие. Таиров, Шапорин и Петров прислали поздравительную телеграмму, в которой сообщали, что стихи и прочее о памятных днях „Бродячей собаки" пришлют позднее» (обнаружить их пока не удалось). Тексты поздравлений хранятся у М. Б. Прониной.

55 *Ольга Берггольц.* «Сто сорок солнц...» — Литературная Россия, 1963, № 129, 19 июля.

56 Новая воскресная вечерняя газета, 1912, № 3, 4 марта. См. также: Черное и белое, 1912, № 2, с. 13.

57 Дата первого выступления Маяковского уточняется благодаря следующим обстоятельствам: в первый год существования «Бродячей собаки» ее собрания проходили исключительно по средам и субботам; в газетном отчете, датированном 19 ноября (Обозрение театров, 1912, № 1915 — полный текст см. на с. 197), говорилось о выступлении «московского поэта г. Маяковского» в «последнем собрании», которое приходилось на субботу 17 ноября. Ср. также: *Н. Харджиев, В. Тренин.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 17.

58 *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 12, с. 490.

59 *А. Радаков.* Сатирикон и сатириконцы (стенограмма 1940 г., архив В. А. Катаняна). В этих воспоминаниях Радаков приводит любопытный пример находчивого остроумия Маяковского: «Помню, как-то раз в „Бродячей собаке" собралось много народу. Говорил <П. Е.> Щеголев. Что-то: „Остановимся на том, остановимся на этом..." А Маяковский вышел и говорит: „Останавливаться строго воспрещается"» (речь идет, по-видимому, о вечере 25 февраля 1915 г.). О Маяковском в «Бродячей собаке» см. также: *В. Пяст.* Указ. соч., с. 250—251, 264 (отметим роль Пяста в пропагандировании творчества Маяковского — см. пояснения к вечеру 7 декабря 1913 г.); *В. Шкловский.* Жили-были. М., 1966, с. 80—82.

60 Так, Пронин вспоминал о Судейкине, что «к Маяковскому он относился очень хорошо, чувствовал талантом художника, что это настоящий поэт». Ср. там же: «Когда против Маяковского ощетинились наши „эстеты", то Кульбин, несмотря на годы, философским чутьем <...> почувствовал в Маяковском такую штуку, которая разобьет наших, их поэтические перепевы».

61 О «фармацевтах» см. пояснения к вечеру 26 ноября 1914 г.

62 *О. Мандельштам.* Армия поэтов. — Огонек, 1923, № 34; перепечатка — Литературная Россия, 1966, № 34, 19 августа. Такой редкий посетитель «Бродячей собаки», как Н. А. Клюев, свидетельствовал в письме к Есенину в августе 1915 г.: «Я холодею от воспоминаний о тех унижениях и покровительственных ласках, которые я вынес от собачьей публики» (*К. М. Азадовский.* Есенин и Клюев в 1915 году. — В кн.: Есенин и современность. М., 1975, с. 239). Несомненно, речь здесь идет о «Бродячей собаке», сохранились и другие сведения о том, что Клюев бывал в подвале.

63 *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 8, с. 335.

64 *В. Козлинский.* О том, что помню. — ГПБ, ф. 1226, ед. хр. 101.

65 *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. в 13-ти т., т. 1, с. 374. Ср.: *А. Парнис, Р. Тименчик.* «Красивый, двадцатидвухлетний». — Огонек, 1983, № 28, с. 30.

66 Кугель Александр Рафаилович (1864—1928) — театральный критик, издатель журнала «Театр и искусство»; Холмская Зинаида Васильевна (1866—1936) — актриса, жена А. Р. Кугеля. Звук сверчка за сценой — знаменитая деталь поэтики раннего МХТ.

67 Тэффи (Бучинская Надежда Александровна) (1872—1952) — писательница-юмористка, поэтесса, одна из ведущих сотрудников журнала «Сатирикон». «Бродячая собака» описана ею в рассказе «Собака» (1925) (*Н. Тэффи.* Ведьма. Берлин, 1936, с. 144).

68 Ошибка мемуариста: Гумилева в этот день не было в Петрограде.

69 Венгерова Зинаида Афанасьевна (1867—1941) — критик, переводчик; Яворская-Барятинская Лидия Борисовна (1871—1921) — драматическая актриса, основательница Нового театра в Петербурге.

70 Лишневская-Кашницкая Вера Александровна — жена Пронина с конца 1914 г. по начало 1920-х годов; активно руководила деятельностью «Собаки» в 1914—1915 гг. и «Привала комедиантов» в 1916—1919 гг. В 1920—1930-х годах заведовала костюмерными мастерскими академических театров.

71 Шенфельд-Краснопольская Татиана Геприховна. О ее романе «Над любовью» (1915), в котором изображена «Бродячая собака», см. в пояснениях к «неделе Маринетти» (с. 225).

72 Волконский Михаил Николаевич, князь (1860—1917) — беллетрист, автор театральных пародий («Принцесса Африканская» («Вампука»), «Гастроль Рычалова»). См.: Русская театральная пародия XIX—начала XX в. М., 1976, с. 523—555, 803—805; Некролог М. Н. Волконского. — Театральная газета, 1917, № 44, 7 ноября, с. 9.

73 *О. Берггольц.* Указ. соч. См. также: *Н. Реформатская.* С Ахматовой в музее Маяковского. — День поэзии 1973. М., 1973, с. 169—171.

74 *А. С. Левин.* Мои встречи с Маяковским (архив В. А. Катаняна). Ср. также воспоминания Т. В. Вечорки-Толстой: *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. в 12-ти т., т. 1. М., 1939,

с. 434—435. См. пояснения к вечеру 11 февраля 1915 г.

75 *Муравей* [*Н. А. Елоховский?*]. Театральный муравейник. — Биржевые ведомости, 1915, 13 февраля, веч. выпуск.

76 О Лидии Степановне Ильяшенко-Панкратовой (р. 1894) см.: Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 79—80; *Л. Бахнов.* Лечу к Незнакомке... — Литературное обозрение, 1980, № 9, с. 102—108.

77 Письмо к А. Е. Парнису от 4 марта 1964 г. Об одном стихотворном экспромте Хлебникова, созданном в «Собаке» весной 1914 г. и посвященном актрисе Елене Алексеевне Скалон (по сцене Одоевской, р. 1894), рассказывает Б. Лившиц в «Полутораглазом стрельце» (Л., 1933, с. 277—278); см. также о ней: *А. Блок.* Указ. соч., с. 303. О Хлебникове в «Бродячей собаке» см.: *В. Пяст.* Указ. соч., с. 252; *В. Каменский.* Путь энтузиаста. М., 1931, с. 222. См. также комментарии к программам 27 ноября и 5 декабря 1913 г. «Бродячая собака» описана в поэме Хлебникова 1914 г. «Жуть лесная» (*В. Хлебников.* Неизданные произведения. М., 1940, с. 231—243; см. примечания Н. И. Харджиева — с. 440—444); сохранились и другие наброски, связанные с «Бродячей собакой» (в частности, в них упоминается Пронин): *В. Хлебников.* Собр. произведений, т. 5. Л., 1933, с. 49, 51. О влиянии «Жути лесной» на стихотворение Ахматовой «Подвал памяти» (1940), посвященное «Собаке» см.: *Р. Тименчик.* К анализу «Поэмы без героя». 2. — Материалы XXV научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1970, с. 43—45. В 1916 г. Хлебников основал утопическое интернациональное Общество Председателей Земного Шара, членами которого должны были стать поэты, художники, актеры, музыканты, ученые. В 1917 г. Хлебников напечатал первый список Председателей, в который включил Пронина (Временник, № 3, Пгр.).

78 См., например: *Tacjanna Wysocka.* Wspomnienia. Warszawa, 1962, s. 117; *А. Г. Алексеев.* Серьезное и смешное. Полвека в театре и на эстраде. М., 1972, с. 138. Называют Блока посетителем «Собаки» А. Е. Шайкевич, П. О. Гросс, Судейкин и другие; ср. также: «Блок приходил в подвал очень редко. Играл в шахматы» (*В. Шкловский.* Поиски оптимизма. М., 1931, с. 87). См. также пояснения к «вечеру лирики» 26 января 1914 г.

79 Пронин познакомился с Блоком, по-видимому, на «среде» у Вяч. Иванова 18 января 1906 г. (Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 236).

80 Ср. свидетельство В. Пяста: «Вот Блока — никак никогда и ни за что хунд-директор залучить в „Собаку“ не мог. И это несмотря на то, что лично к нему Блок относился очень дружелюбно ‹...›» (*В. Пяст.* Указ. соч., с. 274). Об отрицательном отношении Блока к «Бродячей собаке» свидетельствовал и Д. М. Цензор в «Воспоминаниях об Александре Блоке» (Ленинград, 1946, № 5, с. 19).

81 Ср. записи от 16 октября 1912 г.: «‹Л. Д. Блок› не ходит в свой подвал, не видит своих, подозрительных для меня, товарищей» — и от 27 октября 1912 г.: «‹...› нельзя обманывать себя ей ‹Л. Д. Блок›: ‹...› встречи в подвале „Бродячая собака“ и прочих местах с людьми, может быть, милыми, но от которых — „ни шерсти, ни молока“, не могут считаться „делом“ и не могут наполнять жизнь» (*А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М.—Л., 1963, с. 170).

82 *А. Блок.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7, с. 184.

83 Там же, с. 193.

84 Там же, с. 219.

85 Там же, с. 161.

86 *А. Турков.* Александр Блок. М., 1969, с. 207.

87 См. пояснения к вечерам 30 ноября 1912 г., 27 ноября 1913 г., 26 января 1914 г., 21 ноября 1914 г. Ср. также эпизод, рассказанный в воспоминаниях актера и театрального деятеля Г. А. Авлова: в подвале исполнялся романс А. Т. Гречанинова «Свечечки и вербочки» на слова Блока, пародийно переиначенный: «Девочки да мальчики собрались в подвальчике...» (хранится у Т. Г. Авловой).

88 *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 2, с. 156. По характеру темперамента Пронин в известной степени был «двойником» Мейерхольда, о котором Г. Чулков писал жене 6 января 1912 г.: «Он все такой же размахайка и торопыга» (ЦГАЛИ, ф. 548, оп. 1, ед. хр. 481, л. 3).

89 Намек на поставленную Мейерхольдом в Мариинском театре оперу Глюка «Орфей» (премьера — 21 декабря 1911 г.).

90 ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 70.

91 Ср. воспоминания О. Н. Высотской: «Всеволод Эмильевич вдруг возмутился: „Борис напустил фармацевтов, я не буду никогда ходить в «Бродячую собаку»“. Это, конечно, была выдумка и предлог: Мейерхольд не любил больших сборищ, и у него никто не собирался» (*О. Н. Высотская.* Указ. соч., л. 40).

92 Переменчивость отношения Мейерхольда к пронинскому кабаре подразумевается в письмах Ан. Чеботаревской и Е. А. Зноско-Боровского к нему (см. пояснения к вечерам 31 декабря 1912 г. и 13 февраля 1913 г.).

93 ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 63. В этих пародийных «самопризнаниях» Мейерхольду должен был вторить режиссер Ю. Л. Ракитин: «Я всецело подражаю, Мэтр мой, конечно, он, Хоть люблю, но не бываю, Я ведь не Наполеон». Позиции Мейерхольда противопоставлялась терпимость директора императорских театров: «А я Владимир Теляковский. Я косвенно здесь меценат. И по природе я таковский, Игре своих здесь очень рад». И наоборот, установки консервативного управляющего Петербургской конторой императорских театров А. Д. Крупенского парадоксальным образом сближались с антипатиями Мейерхольда: «Я напротив, недоволен, Своих сюда я не пущу, Артист в своих поступках волен, Администрацию ж прижму».

94 *К. Рудницкий.* Театр Сергея Судейкина. — Декоративное искусство, 1975, № 12, с. 40.

95 Впрочем, В. Чекан впоследствии писала в поздних мемуарах, что она не любила «Бродячую собаку» (ЛГМТМИ).

96 *М. Бабенчиков.* Териокский театр... — Новая студия, 1912, № 7, с. 8. О Павле Антоновиче Луцевиче см.: *В. Пяст.* Указ. соч., с. 236, 242; Встречи с прошлым, вып. 5. М., 1983, с. 185—194.

97 См. письмо архитектора Н. А. Митурича к В. Э. Мейерхольду от 19 января 1928 г. — ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2016.

98 *В. П. Веригина.* Указ. соч., с. 175.

[99] *К. Рудницкий.* Режиссер Мейерхольд, с. 150—156.

[100] В конце 1920-х—начале 1930-х годов эти тексты были подготовлены к печати — в семейном архиве Прониных хранится машинопись вступительной заметки к этой публикации; сам текст экспромтов нами пока не обнаружен. Возможно, что один из них цитируется в воспоминаниях Н. Петрова: «Где подвала под сводами низкими становились далекие близкими...» (*Н. Петров.* Годы молодые. — В кн.: *Е. Вахтангов.* Материалы и статьи. М., 1959, с. 360). Заметим, что Вахтангов был приглашен в мае 1912 г. в Териокский театр. См. письмо Пронина к нему: «Театр в Териоках нами снят; Вас считаем в составе труппы Товарищества и ждем не позже 3-го—4-го июня. Думаю, что на днях мне удастся отправить пьесы и роли, если найдете время, разберетесь в них. Очень прошу сообщать о всяком свободном актере, которого можно было не без пользы присоединить к Товариществу ‹...›» (Музей театра им. Е. Б. Вахтангова, № 69). Вахтангов в то время уже мечтал о своей студии и отклонил это предложение (см. его письмо В. В. Соколовой (Залесской) и В. А. Алехиной от 8 мая 1912 г. — *Е. Вахтангов.* Указ. соч., с. 30).

[101] *Е. Вахтангов.* Указ. соч., с. 360.

[102] Д. Д. Бурлюк в позднейших воспоминаниях высказывал убеждение, что весной 1915 г. Горький еще не поддерживал Маяковского, а «выжидал» (Color and Rhyme, New York, 1956, № 31, p. 30).

[103] *Т. П. Карсавина.* Театральная улица. Л., 1971, с. 220—221. Следует отметить, что Т. П. Карсавина в своих воспоминаниях иногда смешивает «Бродячую собаку» и «Привал комедиантов», как это происходит часто и с другими мемуаристами. Так, она описывает принадлежащее Судейкину оформление зала по мотивам театральных сказок Карло Гоцци, которое на самом деле имело место в «Привале».

[104] Орлов Александр Александрович (1889—1974) — в 1910-е годы так называемый «первый комик» в Мариинском театре, был также исполнителем «характерных танцев» на эстраде. См. о нем: *В. Красовская.* Русский балетный театр начала XX века, т. 2. Л., 1972, с. 383—385, 399—401; *А. Бейлин.* Александр Орлов. — В кн.: Воображаемый концерт. Л., 1971, с. 57—59.

[105] О Николае Карловиче Цыбульском см. в пояснениях к вечеру 26 ноября 1914 г.

[106] *А. Бутковская.* «Бродячая собака» (копии в частном собрании). А. И. Бутковская, актриса «Старинного театра», сестра его директора Н. И. Бутковской, наряду с О. Н. Высотской, В. В. Чекан, А. Ф. Гейнц участвовала в мейерхольдовской постановке 1912 г. «Арлекин — ходатай свадеб». Жакомино (Джакомино; наст. имя — Джакомо Чирени; 1884—1956) — клоун, жонглер, музыкальный эксцентрик. См. о нем: Цирк. Маленькая энциклопедия. Авт.-сост. А. Я. Шнеер, Р. Е. Славский. М., 1973, с. 106. О приходах Жакомино в «Собаку» см. также: *Н. В. Петров.* 50 и 500. М., 1962, с. 143.

[107] О «музыкантском кружке» «Бродячей собаки» см.: *В. Г. Перц.* Прибежище талантов. — Нева, 1983, № 3, с. 192—195. О выступлениях С. С. Прокофьева см.: *Н. В. Петров.* 50 и 500, с. 143.

[108] См. также: *Д. Коган.* С. Ю. Судейкин. М., 1974, с. 80—90, 182—187. Воспоминания самого Судейкина о «Бродячей собаке» (Встречи с прошлым, вып. 5) содержат много фактических неточностей.

[109] Ср. замечание А. Н. Толстого: «Определить этого поэта-живописца, то русского Ватто, то суздальского травщика, так же трудно, как трудно выразить словом славянскую стихию: какое-то единственное сочетание противоречий» (*А. Н. Толстой.* Перед картинами Судейкина. — Жар-птица, Берлин, 1922, № 1, с. 26).

[110] *Н. Н. Евреинов.* Творческий путь С. Судейкина как живописца в театре. 1926 (ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 33, лл. 34—36). По свидетельству Пронина, «две небольшие стены в „Собаке" оформил Н. И. Кульбин». Ср. описание Е. К. Псковитинова: «Фрески художников Судейкина и Кульбина. Фантастические цветы, странно изогнутые тела, сочетания красок — пахнет Востоком, Персией, особенно от Судейкина. Кульбин строже и проще» (Тифлисский листок, 1913, № 192, 25 августа).

[111] Ср.: «‹...› цветы зла, пестро написанные на каменных стенах и сводах подвала Судейкиным, утратили половину своей ядовитости» (*А. Измайлов.* Карнавальное. — Биржевые ведомости, 1915, № 14642, 30 января, утр. вып.). Е. К. Псковитинов называет в 1913 г. фреску Судейкина «Женщина» в комнате, соседней с «большой». П. О. Гросс упоминает роспись «Нагая Венера, спиной к зрителям, сидящая и смотрящая на себя в зеркало». С. Ауслендер в романе «Видения жизни» описывает интерьер «Собаки»: «‹...› на стенах невыносимо яркие птицы, женщины, негры и дети» (Сибирская речь, Омск, 1919, № 93, 4 мая).

[112] *C. E. Bechhöfer.* Letters from Russia. — The New Age, London, 1915, 28 January, p. 344. В связи с «сюжетами фантастических романов» следует указать, что, по воспоминаниям М. В. Бабенчикова, к любимым книгам Судейкина относились «Золотая гвоздика» Хитчинса, романы Л. Жаколио, «Астарта» Ж. Лорана, «Необычайные рассказы» Г. Аллена (*М. В. Бабенчиков.* Из века в век. — ЦГАЛИ, ф. 2094, оп. 1, ед. хр. 14, л. 290).

[113] *О. Н. Высотская.* Указ. соч., л. 40. Она же вспоминает, что в вечер 13 января 1912 г. видела в этой книге чей-то экспромт, посвященный «синдику» «Цеха поэтов»: «Великий синдик Гу || Поставил точку на лугу». Художник В. Козлинский в своих мемуарах «О том, что помню» писал: «Б. Пронин рассказывал мне, что как-то раз он получил какую-то покупку, завернутую в лист из „собачьей книги"». Ср. рассказ Н. В. Петрова об обнаружении автографа Е. Б. Вахтангова на двух листах из книги, в которые его знакомому как-то завернули селедки (*Е. Вахтангов.* Указ. соч., с. 360).

[114] Стихотворение (из трех строф) А. Н. Толстой записал и в свой дневник (хранится у Л. И. Толстой).

[115] Далее в своих воспоминаниях Пронин объяснял: «Такая клубная система была и пред-

логом для отказа. Приходили разные люди, большей частью я дежурил у входа и говорил: „Раз Вы не записаны, Вы не можете попасть“».

116 Рышков Виктор Александрович (1863—1926) — плодовитый драматург, к которому прогрессивная театральная критика относилась с неизменной иронией. В «Собаке», очевидно, он бывал только в начале первого сезона. Ср. сообщения в печати о том, что В. А. Рышков, А. Р. Кугель и Ю. М. Юрьев намеревались создать конкурирующее с «Собакой» кабаре «без интимного характера» (Воскресные вечерние новости, 1913, № 11, 20 января).

117 ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 71 об. Назовем имена некоторых других завсегдатаев «Бродячей собаки». А. Мгебров перечисляет, например, актрису В. Н. Королеву, художника А. Е. Яковлева, художницу Ефимию Бебутову, сестер О. А. и М. А. Семеновых (*А. Мгебров*. Указ. соч., т. 2, с. 160—161; о сестрах Семеновых см. также: *В. Пяст*. Указ. соч., с. 197, 199). П. П. Сазонов в своих мемуарах называет актрису Н. И. Любавину (см. о ней: *А. Мгебров*. Указ. соч., т. 1, с. 389). Пронин вспоминал о юристах М. С. Моргулиесе и М. Ф. Волькенштейне; О. Н. Высотская — о художнице Л. В. Яковлевой, К. Чуковском, Исае Добровейне и его спутнице Уле Семеновой. Часто бывали критики С. А. Адрианов, С. К. Маковский, П. М. Ярцев, В. Р. Ховин (см.: *Вехин* [*В. Р. Ховин*]. Обрывки воспоминаний. — Наш огонек, Рига, 1925, № 11, с. 15), философ П. Д. Успенский (его называют В. М. Арнольд, А. И. Бутковская, А. Е. Шайкевич), композитор А. Н. Дроздов, артисты оперы П. М. Журавленко, Е. И. Попова, М. Н. Каракаш, Н. С. Ермоленко-Южина (см.: *Н. В. Петров*. 50 и 500, с. 145). В различных мемуарах названы также О. М. Вороновская-Ховина, В. А. Кошарновская, Я. Л. Израилевич (см. его портрет работы Судейкина в кн.: *Д. Коган*. Указ. соч., с. 138; см. о нем также: *В. М. Ходасевич*. Каким я знала Горького. — Новый мир, 1968, № 3, с. 200), депутаты 4-й Государственной думы А. М. Колюбакин и А. И. Александров и многие другие. Наконец, «Бродячая собака» описана в незаконченном романе Ларисы Рейснер (Лит. наследство, т. 93, 1983, с. 205—209).

118 *В. Пяст*. Указ. соч., с. 255. Об экспромтах Маяковского в «собачьей книге» ср.: *Н. Харджиев*. Из материалов о Маяковском. — В кн.: День поэзии 1968. М., 1968, с. 158. Известно одно четверостишие Ахматовой, которое было записано в эту книгу (*А. Ахматова*. Стихотворения и поэмы. Л., 1976, с. 281, 496).

119 Отчет Н. В. Петрова от 31 декабря 1912 г. — ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 66.

120 *М. В. Бабенчиков*. Сергей Есенин. — В кн.: Встречи с прошлым, вып. 4, с. 186.

121 О «Вене» см.: *В. Лидин*. Указ. соч., с. 272—273; *Н. Лернер*. Литература и кабак. — Новый вечерний час, 1918, № 95, 21 (8) июня.

122 Прибить на дверях «Собаки» буквы, составляющие латинское слово «ARS» (искусство), по воспоминаниям Пронина, предлагал Н. И. Кульбин. Ср. также свидетельство Ю. Л. Сазоновой-Слонимской: «<...> в той первой „Бродячей собаке“, где бегал взволнованный, „вдохновенный“ Пронин и где художники и артисты чувствовали себя настоящими хозяевами, именно там, где не было пьянства, несмотря на скоплявшиеся под всеми столами пустые бутылки из-под шампанского» (Последние новости, Париж, 1938, № 6126, 2 января).

123 Впервые С. Лазо побывал в «Собаке» между 14 и 24 января 1914 г.

124 Дневники и письма Сергея Лазо. Подгот. к печати А. С. Лазо. Кишинев, 1982, с. 100.

125 *Д. Коган*. Указ. соч., с. 78—91, 187; *Вяч. Вс. Иванов*. К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений. — Труды по знаковым системам, VIII. Тарту, 1977, с. 63—64.

126 Последние новости, Париж, 1938, № 6126, 2 января.

127 *Б. Лившиц*. Полутораглазый стрелец. Л., 1933, с. 279.

128 *В. Хлебников*. Неизданные произведения, с. 233, 236. В образе «простолюдина» Хлебников, по-видимому, вывел себя.

129 *А. Ахматова*. Указ. соч., с. 363. В автокомментариях к «Поэме без героя» Ахматова постоянно подчеркивала преобладающее в ней наличие мотивов, так или иначе связанных с историей «пестрой, прокуренной, всегда немного таинственной „Бродячей собаки“» (там же, с. 456). В планах балетного либретто по поэме намечался и такой эпизод: «Продолжение действия переносится в „Бродячую собаку“». «Вечер Карсавиной — она танцует (на зеркале). Маскарад — топится большой камин» (там же, с. 520). Наконец, в одной из автобиографических заметок Ахматова вспоминает первое чтение «Поэмы без героя» — «Выступление в 1941 в Союзе писателей — там те, кому она ‹«Поэма без героя»› посвящена» (ГПБ, ф. 1073; речь идет о присутствовавшем на этом чтении Пронине).

130 Марка «Бродячей собаки» была создана М. В. Добужинским 23—25 сентября 1912 г. (ГРМ, ф. 115, ед. хр. 467).

131 Кузмин считал, что «„Собака“ и погибла от беспорядочной и однообразной импровизации» (*М. Кузмин*. «Привал комедиантов». — Обозрение театров, 1916, № 3076, 20 апреля). Ряд событий, упоминаемых мемуаристами, мы пока точно датировать не можем: ужин в честь гастролировавшей в Петербурге «Летучей мыши» (по-видимому, в марте 1913 г.), посещения «Собаки» С. П. Дягилевым, Л. С. Бакстом, Б. К. Зайцевым (и соответствующие чествования) и др.

132 В день, намеченный для вечера, было объявлено, что он переносится на февраль 1913 г. (День, 1912, № 72, 13 декабря), но и тогда он не был проведен. В книге Д. Коган «С. Ю. Судейкин» (с. 84) этот вечер ошибочно числится состоявшимся.

133 Сообщение о предстоящем собрании «памяти А. С. Пушкина» см.: День, 1913, № 39, 10 февраля. См. также письма Пронина к Б. А. Садовскому от 22 января и 15 февраля 1913 г., в которых перечислены организаторы «пушкинского вечера»: П. Е. Щеголев, К. М. Миклашевский, С. Ю. Судейкин, В. А. Подгорный, Н. К. Цыбульский, Н. В. Петров (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 108, лл. 1—2). Идея вечера, по-видимому, исхо-

дила от П. Е. Щеголева — см. письмо Пронина к Щеголеву от 22 января 1913 г. (ИРЛИ, ф. 657, оп. 1, ед. хр. 1457).

134 См., например, проект чтения Городецким специального курса поэзии (Известия книжных магазинов т-ва М. О. Вольф, 1912, № 7, стлб. 98), планы устройства «кукольного театра» (Обозрение театров, 1913, № 2229, 11 октября) и т. п.

135 *К. Рудницкий.* Мейерхольд. М., 1981, с. 117.

136 См. одобрительный отзыв («особенно яркий момент в спектакле») об исполнении Голубевым монолога во второй сцене «Балаганчика»: Вечер Блока. — Петербургский курьер, 1914, № 77, 9 апреля. Кроме того, он работал в Александринском театре (1909), в театре П. П. Гайдебурова (1913), театре А. С. Суворина (1916) — см. его автобиографию (ЦГАЛИ, ф. 2413, оп. 1, ед. хр. 307).

137 Встречи с Мейерхольдом. М., 1967, с. 42.

138 История советского театра, т. I. Л., 1933, с. 101, 104; Советский театр. Документы и материалы. 1917—1967, с. 42, 76, 79, 364, 414.

139 Советский театр. Документы и материалы. 1917—1967, с. 289. О его роли в организации «Ленфильма» см.: Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Вып. 2. Л., 1970, с. 42.

140 Дом ветеранов сцены. Очерк В. Н. Аксенова. Л., 1937, с. 76—82.

141 *В. Подгорный.* Творческий путь. — В кн.: Творчество о театре. Сборник статей. Харьков, 1937, с. 16.

142 *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 1, с. 389 (примечание Э. А. Старка). См. также: Театральная энциклопедия. Дополнения. Указатель. М., 1967, стлб. 153.

143 Не опубликовано. Хранится в архиве семьи В. А. Подгорного (Москва).

144 Князев Всеволод Гавриилович (1891—1913) — персонаж «Поэмы без героя». См.: *Р. Тименчик.* Рижский эпизод в «Поэме без героя» Анны Ахматовой. — Даугава, 1984, № 2, с. 113—121; *Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян.* Ахматова и Кузмин. — Russian Literature, 1978, VI-3, с. 231—232. Шпис фон Эшенбрук (Эшенбруг, Эшенбрух, В. Шаэ, Ван Бруг) Василий (Вилли) Августович (1872—1919) — композитор. В 1919 г. М. Кузмин писал в некрологе: «Петербургская богема отлично знала этого музыканта ‹...› Связанный неразрывно с театром, маленьким театром и кабарэ, принужденный волею судьбы писать „музычку“, которую сам наполовину презирал ‹...› он был плоть от плоти, кость от кости именно театрального искусства, напоминая характером деятельности И. А. Сапа. Пианист, скрипач, дирижер, композитор, аккомпаниатор, ученик и школы Рапгоф, и Венской консерватории, и А. К. Лядова, автор пародий „Вампука“, „Творчество Науки“, „Золотого петушка“, оперетки „Herrenrecht“ (Берлин, 1912—1913), музыки к „Пеллеасу и Мелизанде“ и к „Чистилищу св. Патрика“, романсов и танцев, участник „Дома интермедий“, „Кривого Зеркала“, „Старинного театра“, „Бродячей собаки“, „Привала комедиантов“ ‹...› всегда полный планов, импровизаций — В. А. Шпис был ‹...› членом той беспечной, детской, готовой на все превратности семьи бродячих артистов, полной артистичности, романтизма и поэзии» (Жизнь искусства, 1919, № 165, 17 июня).

145 Намек на неудачу основанного Прониным и Мейерхольдом «Дома интермедий».

146 Фарс Е. А. Мировича (Дунаева) «Графиня Эльвира». См.: Русская театральная пародия XIX—начала XX века. М., 1976, с. 724—744, 814.

147 В одном из куплетов упоминается как предполагаемый посетитель «Бродячей собаки» Александр Яковлевич Головин (1863—1930), выдающийся русский портретист и театральный художник. Вслед за куплетами записаны другие возможные гости: Котляревский Нестор Александрович (1863—1925) — управляющий труппой Александринского театра в 1909—1916 гг.; Пушкарева Вера Васильевна (ум. в 1942 г.) — его жена, актриса того же театра; Дризен Николай Васильевич (1868—1935) — театральный деятель и цензор; Далматов Василий Пантелеймонович (1852—1912), выдающийся русский актер, который помог «Собаке» денежным взносом (*Н. В. Петров.* 50 и 500, с. 143).

148 Впоследствии Дмитрий Михайлович Цензор (1877—1947) стал постоянным посетителем подвала и написал о нем стихотворение «Богема» (Новый сатирикон, 1916, № 17, с. 2).

149 Долинов Михаил Анатольевич (1891—1936) — поэт, автор сборников «Пленные голоса» (СПб., 1912; совместно с А. А. Конге) и «Радуга» (Пгр., 1915). Моравская Мария Людвиговна (1889—1947) — поэтесса, автор стихотворных сборников «На пристани» (СПб., 1914), «Золушка думает» (Пгр., 1915), «Прекрасная Польша» (Пгр., 1915) и нескольких книг стихов и рассказов для детей (см. о ней: Лит. наследство, т. 92, кн. 2, с. 391—392; Чукоккала. М., 1979, с. 86). «Бродячей собаке» посвящено ее стихотворение «Пьяное искусство», в котором описана обстановка подвала:

А многие поверить сумели,
Что там человечнее веселье...
Ведь со стен там глядят портреты, —
Карикатуры грустные поэтов.
И поют, и стоит эстрада,
И на ней картонное Искусство...

(*М. Моравская.* Золушка думает, с. 33). Впечатления от «Бродячей собаки» отражены также в ее рассказе «Душа минувшего сезона» (Отечество, 1915, № 5—6, с. 108).

150 Текст речи Н. В. Петрова см.: ЦГАЛИ, ф. 2538, оп. 1, ед. хр. 184, л. 29.

151 Озаровский Юрий Эрастович (1869—1924) — режиссер Александринского театра (см. о нем: *Е. Тиме.* Дороги искусства. М., 1967, с. 134—135; *Н. Н. Ходотов.* Близкое-далекое. Л.—М., 1962, с. 157). Званцов (Званцев) Николай Николаевич (1870—1923) — актер и режиссер МХТ и театра Незлобина. Гибшман Константин Эдуардович (1884—1942) — популярный эстрадный актер, создатель особой маски конферансье (см. о нем: *Д. Золотницкий.* Константин Гибшман. — В кн.: Воображаемый концерт, с. 35—38; Русская советская эстрада. 1917—1929. Очерки истории. М., 1976, с. 137—138; *С. Ю. Левик.* Чет-

верть века в опере. М., 1970, с. 183—185; Чукоккала, с. 49, 52—53; *Вл. Тихвинский.* Минуты на размышления... М., 1978, с. 142—143; *Л. Утесов.* Найти и рассказать. — Советская культура, 1980, № 92, 14 ноября). Под именем Кости Шенкмана К. Э. Гибшман выведен в повести А. Э. Беленсона «Джиадэ»: «Комик и конферансье, который обладал секретом, еще не раскрывши рта, вызвать дружный хохот заранее готовой рассмеяться публики» (*Александр Лугин* [*А. Э. Беленсон*]. Джиадэ или трагические похождения индивидуалиста. М., 1928, с. 113). Дейкарханова Тамара Христофоровна — актриса МХТ, театра Литературно-художественного общества, «Летучей мыши» (см. о ней: *В. Шверубович.* О людях, о театре и о себе. М., 1976, с. 162—164).

152 Сац Илья Александрович (1875—1912) — известный театральный композитор (см. пояснения к вечеру 14 октября 1912 г.). Ремизов Алексей Михайлович (1877—1958) — известный писатель, был в дружеских отношениях с Прониным. Сац Анна Михайловна (1877—1942) — камерная певица, жена И. А. Саца. Гурьев Аркадий Иванович — певец, бас, писал стихи (см.: *Б. Пастернак.* Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1982, с. 436—437). Сухов Иван Михайлович (1892—1979) — композитор, пианист, участвовал в музыкальном оформлении спектакля «Виновны — не виновны» в Териокском театре летом 1912 г. (см.: *В. Н. Веригина.* Указ. соч., с. 185). Добычина Надежда Евсеевна (1884—1949) — руководительница Художественного бюро, устроительница выставок.

153 Ф. Федоров — Марадудин-Федоров Филимон Петрович (1878—1934?) — журналист, ветеринарный врач. Романов Борис Георгиевич («Бабиш», «Бобиш») (1891—1957) — танцовщик Мариинского театра в 1909—1920 гг., хореограф, участник «русских сезонов» Дягилева (см. о нем: *В. Красовская.* Указ. соч., т. 1, с. 500—519; *Е. Я. Суриц.* Хореографическое искусство двадцатых годов. М., 1979, с. 23—26, 41—50). Семенов Виктор Александрович (1892—1944) — танцовщик Мариинского театра в 1912—1930 гг., впоследствии — художественный руководитель училища Большого театра (см. о нем: *В. Красовская.* Указ. соч., т. 2, с. 369—372). Потемкин Петр Петрович (1886—1926) — поэт, активный сотрудник «Сатирикона», балетный обозреватель, драматург, либреттист, автор (совместно с К. Э. Гибшманом) театральной пародии «Блэк энд уайт», поставленной в 1910 г. в «Доме интермедий», а затем прочно вошедшей в репертуар театра малых форм. По-видимому, участием в номере «четыре негра и дама» объясняется позднейший отзыв Мандельштама о Потемкине, «который даже и трезвый и приличный походил на отмытого негра» (*О. Мандельштам.* Гротеск. — Обозрение театров гг. Ростова и Нахичевани н/Д, 1922, № 5, 25—28 января). Маршева (Муратова) Елена Александровна (1891—1968) — драматическая актриса и танцовщица, играла в МХТ, «Летучей мыши», в театре Н. Н. Синельникова в Харькове, в Рижском русском театре (см. о ней: *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 2, с. 36; *В. Э. Мейерхольд.* Указ соч., с. 150; *Е. А. Вахрушева.* Дорога исканий. Рига, 1958, с. 74—76). Шайкевич Анатолий Ефимович (1879—1947) — либреттист Б. Г. Романова.

154 Кранц Даниил Маркович — заведующий конторой журнала «Аполлон», земляк и друг Пронина. Ср. в письме Подгорного И. Сацу от 11 ноября 1911 г.: «Борис и Кранц изводят меня с „собакой“» (ГЦММК, ф. 135, № 538).

155 «Эвника» — балет А. В. Щербачева по сценарию Стенбок-Фермора (в основу был положен роман Г. Сенкевича «Quo vadis?»), поставленный М. М. Фокиным в Мариинском театре в 1907 г. (см.: *В. Красовская.* Указ. соч., т. 1, с. 177—184). «Подросточек» — песня, исполнявшаяся Н. В. Петровым (Колей Петером). Курихин Федор Михайлович (1881—1951) — артист театра малых форм, впоследствии работал в Московском театре сатиры. Ракитин Юрий Львович (1889—1952) — в 1911—1918 гг. режиссер Александринского театра.

156 Лопухова Евгения Васильевна (1884—1943) — танцовщица Мариинского театра в 1902—1923 гг., затем актриса оперетты. См. о ней: *В. Красовская.* Указ. соч., т. 2, с. 399—401. Лопухов Федор Васильевич (1886—1973) — танцовщик и хореограф.

157 Крушинский Михаил Феофанович — брат В. Ф. Крушинского (см. с. 243).

158 Астафьева Мария Михайловна (1881—1920) — актриса Театра миниатюр, играла роль Молли в «Блэк энд уайт» Потемкина и Гибшмана (Речь, 1912, № 8, 9 января), впоследствии — артистка Александринского театра. Позняков Сергей Сергеевич — прозаик, ему посвящен ряд произведений Кузмина. Нарбут Владимир Иванович (1888—1938) — русский советский поэт. Кузьмин-Караваев Константин Константинович (1890—1944?) — актер, впоследствии режиссер (под псевд. «К. Тверской»). Кузнецов Николай Дмитриевич (ум. в 1942) — актер «Дома интермедий», ему посвящен цикл «Зимнее солнце» в сборнике Кузмина «Осенние озера» (1912).

159 Фомин Иван Александрович (1872—1936) — выдающийся советский архитектор. Бернардацци Александр Александрович (1871—?) — художник и архитектор; о зданиях, построенных по его проектам, см.: Зодчие Петербурга начала XX в. Л., 1979, с. 8. В 1915 г. в период подготовки помещения «Привала комедиантов» Пронин писал В. А. Подгорному: «Опять подвал, опять пробивка стен, опять Бернардацци...» (*Д. Коган.* Указ. соч., с. 190). Лаврентьев Андрей Николаевич (1882—1935) — в 1910-е годы режиссер Александринского театра. Студенцов Евгений Павлович (1890—1943) — актер Александринского театра с 1911 г. Ходотов Николай Николаевич (1878—1932) — актер Александринского театра, впоследствии заслуженный артист РСФСР. Тиме Елизавета Ивановна (1884—1968) — актриса Александринского театра, впоследствии народная артистка РСФСР. Коваленская Нина Григорьевна (1888—?) — актриса Александринского театра. «Юмористическая мелодрама» — пародия Н. Н. Званцова «В Лунном кругу» (текст ее см.: ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 5). Об С. А. Ауслендере см. пояснения к вечеру 23 января 1913 г. Его жена — актриса Надежда Александровна Зборовская-Ауслендер. «Ку-

ранты любви» — сборник стихов Кузмина, к которому были приложены ноты его собственной музыки. Глебова-Судейкина Ольга Афанасьевна (1885—1945) — драматическая актриса и танцовщица, прототип героини «Поэмы без героя» Ахматовой (см. о ней: *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 2, с. 186; *Д. Коган.* Указ. соч., с. 185; *Анна Ахматова.* Указ. соч., с. 457, 513; *E. Mock-Bickert.* Olga Glebova-Soudeikina. Paris—Lille, 1972). Казароза Белла Георгиевна (1893—1929) — артистка эстрады (см. о ней: Казароза. Сб. статей. М., 1930; *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 2, с. 37—38; *С. Ауслендер.* Розовый домик. — Жизнь, 1918, № 6; *Т. А. Щепкина-Куперник.* Театр в моей жизни. М.—Л., 1948, с. 161—162).

160 Речь идет, по-видимому, о Григории Фабиановиче Гнесине (1885—1943), певце, литераторе, педагоге. См. о нем: Чукоккала, с. 104.

161 20 октября 1912 г. состоялось очередное заседание «Цеха поэтов», на котором чествовали Городецкого в связи с выходом его книги «Ива» и по традиции «Цеха» увенчали лавровым венком, в котором он и вышел на эстраду в «Собаке». Выспянский Станислав (1869—1907) — польский драматург и поэт. J. Clemens — псевдоним Иосифа Александровича Клейнмана. О П. М. Ярцеве см. ниже.

162 Речь идет о Н. Н. Ходотове. См.: *Л. О. Кармен.* «Мальчишечка». — Фигаро, Одесса, 1918, № 5,

163 Аверченко Аркадий Тимофеевич (1881—1925) — известный писатель-юморист. Хованская Евгения Александровна (1887—1977) — артистка «Кривого зеркала», впоследствии заслуженная артистка РСФСР, в ту пору — жена П. П. Потемкина («Жене Жене» посвящен его сборник 1912 г. «Герань»); ср. о ней в экспромте Вас. В. Гиппиуса (*В. Пяст.* Указ. соч., с. 257).

164 Бурлюк Давид Давидович (1882—1967) — художник и поэт, организатор группы кубофутуристов. Бурлюк Николай Давидович (1890—1920) — поэт и теоретик искусства. Матюшин Михаил Васильевич (1861—1934) — живописец, композитор, издатель футуристических сборников.

165 Бравич Казимир Викентьевич (Баранович) (1861—1912) — драматический артист. Глебова Тамара Андреевна — танцовщица в стиле А. Дункан, впоследствии работала в Большом Драматическом театре и Александринском театре (см. о ней: *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 2, с. 235).

166 Карпов Евтихий Павлович (1857—1926) — режиссер, пропагандировавший театральный консерватизм, в этот период работал в театре А. К. Рейнеке.

167 «Забава дев» — комическая опера М. Кузмина, поставленная в Малом драматическом театре в 1911 г., оформление С. Судейкина.

168 Евреинов Николай Николаевич (1879—1953) — режиссер и теоретик театра. Десять лет спустя он вспоминал: «Я был полгода всевластным „диктатором“ „Бродячей собаки“ ‹...› и часто выступал в ней ‹...› „в своем репертуаре“» (*Н. Евреинов.* Оригинал о портретистах, с. 14). См. его письмо к Л. Я. Гуревич от 8 декабря 1912 г.: «Зеленый же абажур переманивал меня из Бродячей собаки, но я остался в последней» (ГЦТМ, ф. 82, № 53). Ср. сообщение печати: «В Петербурге возникает новый литературно-артистический клуб-кабачок под названием „Зеленый абажур“. В противоположность ‹...› „Бродячей собаке“ он ставит себе задачей объединить людей, близких к искусству, независимо от их художественных верований и лагерей» (Обозрение театров, 1912, № 1939, 14 декабря). Миклашевский Константин Михайлович (1886—1940) — актер, режиссер, историк театра. Врангель Николай Николаевич (1880—1915) — художественный критик. Зубов Валентин Платонович (1884—1969) — искусствовед, основатель Института истории искусств. Волконский Сергей Михайлович, князь (1860—1937) — театральный критик и теоретик, руководитель ряда студий по ритмическому движению, пропагандист систем сценического обучения Далькроза и Дельсарта. См. сводки высказываний современников о нем в кн.: Константин Коровин вспоминает. М., 1971, с. 765—766 (комментарии И. С. Зильберштейна и В. А. Самкова); Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках, переписке современников, т. 2. Л., 1971, с. 507—508. Сцену в «Бродячей собаке» Волконский ввел в свой позднейший роман: «Под размалеванными сводами, с которых глядели ‹...› какие-то рожи, птицы и цветы, на диване, сливающемся со стеной, под кусками пестрых материй и подушек, перед мудреным подсвечником из витого железа, в котором горела, дымила и таяла толстая короткая свеча, сидели Нина с Андреем. Со сводов и из разных углов двойного помещения, разделенного арками, струился несуразный свет из лампочек, завешанных цветными лоскутами таинственной полупрозрачности» (*С. Волконский.* Последний день. Роман-хроника. Берлин, 1924, с. 45). В этом романе автор вывел себя под именем Сергея Конинского и дал словесный автопортрет: «Высокий, черный, с профилем Франциска I и его же бородкой». В сцене в «Бродячей собаке» С. Волконский описывает Ахматову и В. П. Зубова.

169 Лукомский Георгий Крескентьевич (1881—1952) — рисовальщик, архитектор, искусствовед. Фокин Михаил Михайлович (1880—1942) — выдающийся русский балетмейстер. Пресняков Валентин Иванович (1877—1956) — балетмейстер. Миклаев К. М. — псевдоним К. М. Миклашевского. Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — композитор и музыковед. Пяст Владимир Алексеевич (Пестовский) (1886—1940) — поэт, критик, декламатор и теоретик декламации, в качестве одного из наиболее частых посетителей «Собаки» изображен в поэме В. Хлебникова «Жуть лесная» (*В. Хлебников.* Неизданные произведения, с. 235). Радаков Анатолий Александрович (1877—1942) и Белкин Вениамин Павлович (1884—1951) — русские советские художники. Мещерский Борис Алексеевич, князь — художник, с середины 1910-х годов жил в Париже.

170 В прениях было упомянуто стихотворение Михаила Александровича Зенкевича (1888—1973) «Посаженный на кол» (Гиперборей, 1912, № 2), которое автор, несмотря на просьбы из публики, отказался исполнять публично. Об этом эпизоде см.: *М. Могилян-*

*ский.* Кабарэ «Бродячая собака». Отрывок из «Повести моей жизни». — ГПБ, ф. 1060, ед. хр. 4, л. 8. Мемуарист ошибочно назвал М. А. Зенкевича Нарбутом, однако последний на вечере не присутствовал (в это время он путешествовал по Абиссинии).

171 О Владимире Александровиче Рышкове см.: Пушкинский Дом. Л., 1982, с. 119—121. Додик и Радик — знаменитые в 1910-е годы сиамские близнецы. Дези и Джон — персонажи скетча Потемкина и Гибшмана «Блэк энд уайт». «Les artistes chez sois» — «артисты у себя», название сборной программы, заимствованное из практики французских кабаре еще в «Летучей мыши»; см. также программу 9 апреля 1913 г.

172 Богословский Иван Васильевич (1872—1914) — администратор Передвижного театра П. П. Гайдебурова, ранее служил в этой должности в Товариществе Новой Драмы у Мейерхольда. В 1905 г. Пронин рекомендовал его К. С. Станиславскому для Театра-студии, отмечая его «энергию, честность, любовь к делу» (Музей МХАТ, Архив К. С. Станиславского, № 14573). См. его некролог: День, 1915, № 8, 9 января. Зонов Аркадий Павлович (1875—1922) — режиссер. По-видимому, на этом же вечере он должен был произнести речь на «санскритском» языке — «Метампсихозия или переселение человеческих душ в собачьи телеса с точки зрения эзотерического буддизма» (ЦГАЛИ, ф. 2358, оп. 1, ед. хр. 184, л. 69 об.). Уварова Вера Михайловна — жена Пронина до 1913 г., см. о ней: *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 1. с. 356. Ротгольц Георгий Давидович — архитектор. Сазонов Павел Петрович (1883—1969) — актер и режиссер.

173 Волынский (Флексер) Аким Львович (1863—1926) — литературный и балетный критик. Ряд мемуаристов (А. Шайкевич, О. Н. Высотская, А. Бутковская и др.) называют его в числе самых частых посетителей подвала. Ср. описание «Бродячей собаки» в статье В. Арнольда «О „Зеленой лампе“» (Новь, 1914, № 42, 4 марта). Между тем в печати Волынский порой критически отзывался о «Собаке»: «При этом ясно до очевидности, что искусство классического танца брошено сейчас на произвол невежества, готового заменить его пантомимною дребеденью в стиле постановок какой-нибудь „Бродячей собаки“ или „Летучей мыши“ московского чекана» (*А. Волынский.* Не по афише. — Биржевые ведомости, 1913, № 13910, 17 декабря, утр. выпуск). См. также ниже его негативную оценку вечера Т. П. Карсавиной 28 марта 1914 г. «Профессор Сторицын» — пьеса Л. Андреева, поставленная в конце 1912 г. в Александринском театре. Треф — знаменитая ищейка московской полиции. «Я для Аграфены Панкратьевны...» — цитата из «Фантазии» Козьмы Пруткова. Гермоген (Григорий Ефремович Долганов, 1858—1919) — епископ саратовский, требовавший отлучения от церкви Л. Андреева, А. Белого, М. Горького, Вяч. Иванова, Д. Мережковского. Сук Вячеслав Иванович (1861—1933) — дирижер.

174 General de Krouglikoff — Кругликов Николай Сергеевич (1861—1920), инженер путей сообщения, действительный статский советник, брат Е. С. Кругликовой (см. повестку вечера 4 декабря 1913 г.). Его автобиографию см. в кн.: Юбилейный сборник инженеров путей сообщения выпуска 1883 года. СПб., 1908, с. 61—70. В 1909 г. выступил в роли мецената, субсидировав издание журнала стихов «Остров». Был дружен с А. Н. Толстым, устраивал у себя на дому литературно-художественные вечера. В 1910 г. выпустил стихотворную книжку «Праздник у Халифа». «Цех поэтов — все „Адамы“» — намек на провозглашенную Городецким 19 декабря 1912 г. программу адамизма—акмеизма (см. с. 201). «Не боясь собачьей ямы» — возможно, намек на характерный для поэзии и прозы Сологуба мотив отождествления автора-рассказчика с собакой.

175 Гросс (Старынкевич, Богданова-Бельская, графиня Берг, Дерюжинская, Педди-Кабецкая) Паллада Олимпиевна (1887—1968) — поэтесса, автор сборника «Амулеты» (Пгр., 1915), окончила Драматическую студию, руководимую Н. Евреиновым. Она послужила прототипом Полины в романе Кузмина «Плавающие-путешествующие». Ей посвящено много стихотворений петроградских поэтов, составивших известный в литературных кругах «альбом Паллады». Некоторые из них опубликованы, например: *М. Гартевельд.* Ночные соблазны. СПб., 1913, с. 55; *Б. А. Садовской.* Обитель смерти. М., 1917, с. 25; *В. Курдюмов.* Пудренное сердце. Пгр., 1913, с. 51—52. Под именем Дианы Олимпиевны она выведена в повести О. Морозовой «Одна судьба» (Л., 1972), а под именем Паллады Скуратовой в кн.: *В. Милашевский.* Вчера, позавчера. Воспоминания художника. Л., 1972, с. 85. У сына П. О. Гросс Э. В. Гросса сохранились ее воспоминания о «Бродячей собаке», в которых она пишет: «Борис Пронин <...> тщетно выгонял нас уже в 6-ом часу утра и порой нелогично и непоследовательно сам начинал рассказывать что-то очень увлекательно, что отгоняло сразу сон и усталость и отчего не хотелось идти домой. Только с первым трамваем брели мы домой и интересно, что не были сонными и усталыми, в пути продолжали разговор и горячо обменивались мнениями. О чем? Конечно, о всем новом, что было в эту ночь, и о том, чего не было в этот раз. Разбирали новую книгу, новую пьесу, новую картину у нас и за рубежом, говорили, спорили о стихах наших друзей, а также о тех новинках, которые шумели заграницей и доходили до нас. „Бродячая собака“ не была театральным клубом и не была клубом вообще и, разумеется, не была театральным кабачком. Это было место отдыха актеров, художников, в своей мастерской закончивших сегодня сюжет, писателей, окончивших последнюю главу своей книги, и поэтов, которые зачастую творили в стенах этого подвала».

176 Егоров Александр Иванович — артист и режиссер театра Музыкальной драмы и «Кривого зеркала».

177 Барятинский Владимир Владимирович, князь (1874—1941) — беллетрист и драматург. Соловьева (Allegro) Поликсена Сергеевна (1867—1924) — поэтесса. Гинцбург Илья Яковлевич (1859—1939) — скульптор. Хирьяков Александр Модестович (1863—1942) —

публицист, к участию в вечере был привлечен, по-видимому, П. П. и Ю. Л. Сазоновыми. Юшкевич Семен Соломонович (1868—1927) — известный беллетрист и драматург. Яроцкая Мария Каспаровна (1880—1969) — артистка «Кривого зеркала», впоследствии — Московского театра сатиры. Баранцевич Казимир Станиславович (1851—1927) — беллетрист. Дымов (Перельман) Осип Исидорович (1878—1959) — беллетрист, драматург.

178 Сюннерберг (Эрберг) Константин Александрович (1871—1942) — критик, поэт; см. о нем в публикации С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова в кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979, с. 99—158. Нурок Альфред Павлович (1860—1919) — музыкальный критик, активный участник кружка «Мир искусства», по характеристике М. Ф. Гнесина, «арбитр искусств и сочинитель забавных номеров для высококачественных кабаре» (*М. Ф. Гнесин.* Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1961, с. 141). Мунт Екатерина Михайловна (1875—1954) — актриса, сестра жены В. Э. Мейерхольда и участница ряда его начинаний, жена А. А. Голубева.

179 Виткин Борис Яковлевич — впоследствии дирижер Оперного театра и симфонического оркестра в Омске. Бакалейников Владимир Романович (1885—1953) — альтист и дирижер. Зиссерман Давид Захарович (1886—1961) — виолончелист. Николаев Леонид Владимирович (1878—1942) — пианист, композитор, доктор искусствоведения, педагог, профессор Петербургской, затем Ленинградской консерватории, частый посетитель «Бродячей собаки», был включен в список действительных членов «Привала комедиантов» (ЦГТМ, ф. 212) (см. о нем: *Л. В. Николаев.* Статьи и воспоминания современников. Письма. Л., 1979; Мария Вениаминовна Юдина. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1978). Медем Александр Давидович (1871—1927) — пианист, композитор, профессор Петербургской консерватории, один из основателей «Вечеров современной музыки». Сахновская (Ясеневская) Александра Владимировна — певица (сопрано).

180 Ауслендер Сергей Абрамович (1886—1943) — беллетрист, драматург, театральный критик. В своем романе «Видения жизни» изобразил сцену в «Бродячей собаке». Аничков Евгений Васильевич (1866—1937) — литературовед и критик; см. характеристику «Бродячей собаки» в его кн. „Новая русская поэзия". (Берлин, 1923, с. 112). Ярцев Петр Михайлович (1871—1930) — театральный критик, режиссер.

181 Чернецкая-Гешелин Эсфирь Александровна (1893?—1922) — пианистка (см.: Еженедельник петроградских Гос. Актеатров, 1922, № 19). В воспоминаниях В. Козлинского она названа в числе «тех, кто создавал „Собаку" наряду с Прониным, Кузминым, Судейкиным, Сапуновым, Сацем, Бернардацци, Цыбульским, Шервашидзе, Щуко, Мгебровым» (ГПБ, ф. 1226, ед. хр. 101, л. 93). Беллинг (Сандра-Беллинг) Александра Александровна (1880—после 1922) — певица (сопрано), см. ее воспоминания «Из недавнего прошлого» (ГПБ, ф. 341, ед. хр. 518). Жеребцова-Андреева (Жеребцова-Евреинова) Анна Григорьевна (1868—1944) — камерная певица (сопрано), профессор Петербургской консерватории.

182 Жилкин Иван Васильевич (1874—1958) — журналист, детский писатель. Тиняков Александр Иванович (один из псевдонимов — «Одинокий») (1882—1934) — поэт. Нагродская Евдокия Аполлоновна (1866—1928) — беллетристка. Конге Александр Александрович (1891—1915) — поэт, «стихийную силу таланта» которого ценил Садовский. После отъезда Садовского из Петербурга Конге писал ему 3 марта 1913 г.: «В „Собаке" был только один раз на маскараде, и было там мертвенно скучно» (ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, ед. хр. 73, л. 3 об.). Речь идет об «Арлекинаде» («Ночи масок») — см. с. 208.

183 Алоиз Владислав Францевич (1860—1918) — чешский и русский виолончелист, композитор. Корона Александр Акимович (Сандро) (ум. в 1968) — поэт и композитор, автор сборника «Лампа Алладина» (Пгр., 1914). Вместе с поэтом Ю. Дегеном (1896—1924) основал в Тифлисе в ноябре 1917 г. литературно-художественный подвал «Фантастический кабачок», продолжавший традиции «Бродячей собаки» и «Привала комедиантов» (см. о нем: *Т. Никольская.* Фантастический кабачок. — Литературная Грузия, 1980, № 11, с. 208—212). В 1923 г. Корона вместе с Судейкиным организовали в Нью-Йорке кабаре «Подвал падших ангелов» (см.: ЦГАЛИ, ф. 982, оп. 1, ед. хр. 32, 303). Корона-Миляева Надежда Александровна — певица, жена Сандро Корона.

184 Мервольф Рудольф Иванович (1887—1942) — композитор, пианист, аккомпаниатор Шаляпина. Стахович Михаил Александрович (1861—1923) — публицист, член Государственной думы.

185 Вейсберг Юлия Лазаревна (1879—1942) — композитор. Поль Владимир Иванович (1875—1962) — композитор, пианист. Забелла-Врубель Надежда Ивановна (1864—1913) — оперная певица, жена М. А. Врубеля.

186 Блуменфельд Феликс Михайлович (1863—1931) — композитор, пианист, дирижер, педагог, профессор Киевской, Петербургской и Московской консерваторий.

187 Добровейн (Барабейчик) Исай Александрович (1894—1953) — композитор, пианист, дирижер.

188 Икар (Николай Федорович Барабанов) (1880—1975) — эстрадный артист, имитатор.

189 Лодий Зоя Петровна (1886—1957) — камерная певица (сопрано), впоследствии профессор Ленинградской консерватории.

190 Иованович Младлен Эммануилович — пианист, певец, композитор.

191 Полоцкая-Емцова Сарра Семеновна (1878—1957) — пианистка.

192 Чекрыгин (1-й) Иван Иванович (1880—1939) — артист балета, композитор, педагог.

193 О занавесах Судейкина для постановки «Трагедии Саломеи» Флорана Шмита см.: *Д. Коган.* Указ. соч., с. 73; *В. Н. Соловьев.* Судейкин. — Аполлон, 1917, № 8—10, с. 21.

194 Сидамонов-Эристов Георгий Дмитриевич, князь (1865—после 1931) — присяжный поверенный, один из «меценатов» подвала (см. о нем: *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 2, с. 160; Лит. наследство, т. 92, кн. 3, с. 362; *Т. Цулукидзе.* Всего одна жизнь. Тбилиси, 1983,

с. 187—188. «Екатерина Ивановна» — пьеса Л. Андреева, поставленная в МХТ.

195 Фальковский Федор Николаевич (1874—1942) — драматург, один из создателей Нового театра в Петербурге, в 1913 г. организовал свое кабаре «Пиковая дама» (Театр и искусство, 1913, № 21, 26 мая, с. 449). Кемпер Мария Николаевна — актриса I студии МХТ. Гамовецкая Мария Николаевна — преподаватель Петербургской консерватории, отличалась неуживчивым характером. Инсценировка «Бесов» Ф. М. Достоевского — «Николай Ставрогин» — была осуществлена в МХТ в октябре 1913 г.

196 Азов (Ашкинази) Владимир Александрович — писатель-сатириконец. Мусина Дарья Михайловна (1873—1947) — актриса Александринского театра, жена Ю. Э. Озаровского. Гржебин Зиновий Исаевич (1869—1929) — издатель. Гейнц Анна Федоровна (ум. в 1928) — участница студий Мейерхольда, актриса Старинного театра и «Летучей мыши» (см. о ней: *А. Мгебров*. Указ. соч., т. 2, с. 36). Карачарова Варвара Михайловна (1876—1924) — жена К. А. Сюннерберга, беллетристка. Кондратьев Александр Алексеевич (1876—1967) — поэт, прозаик, литературовед. Лундберг Евгений Германович (1883—1965) — писатель, критик. Фидлер Федор Федорович (1859—1917) — переводчик русской литературы на немецкий язык, коллекционер. Щеголева Валентина Андреевна (1878—1931) — актриса, жена П. Е. Щеголева.

197 Цыбульская Н. А. — жена Н. К. Цыбульского. Яковлева Любовь Васильевна (1877—1967) — художница, деятельница кукольного театра, впоследствии жена композитора Ю. А. Шапорина. О художнице Ефимии Бебутовой (ум. в 1942 г.) см. воспоминания П. О. Гросс: «И была в „Собаке“ Бебутова-художница, все называли ее Фима, талантливая портретистка. Она была замужем за Сергеем Позняковым, талантливым и умным человеком. Он умер трагически на ее руках <...> Фима умерла в дни блокады в Ленинграде, в маленькой комнатке, на 5 этаже, она писала маслом портреты, очень много трудилась и добывала свой хлеб поистине потом и кровью» (Собрание В. Э. Гросса).

198 О вечере 26 ноября см.: *Кар* [*В. Г. Каратыгин*]. Бетховенский вечер. — Речь, 1913, № 327, 29 ноября.

199 Верховская Тамара Алексеевна — певица. «Пьеса А. Блока» — «Роза и Крест», незадолго до того напечатанная в сборнике «Сирин».

200 Штример (Берлин-Штример) Анна Михайловна (1889—1969) — пианистка, впоследствии профессор Ростовской (на-Дону) и Ленинградской консерваторий. Штример Александр Яковлевич (1888—1961) — виолончелист, впоследствии профессор Ленинградской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. Карпиловский Даниил Зиновьевич (1895—?) — скрипач.

201 Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939) — русский советский художник. Впоследствии о «Бродячей собаке» он высказывался весьма критически. См.: *К. С. Петров-Водкин*. Хлыновск. Пространство Эвклида. М., 1982, с. 610, 640. Ростиславов Александр Александрович (1860—1920) — искусствовед.

202 «Рабочая комната» — метафора для обозначения скорее артистического, чем лирического подхода к поэтическому слову, заимствованная из статьи И. Анненского «О современном лиризме» (*Иннокентий Анненский*. Книги отражений. М., 1979, с. 377).

203 Смирнов Александр Александрович (1883—1962) — видный советский литературовед-медиевист, в юности выступал и как поэт. Вместе с поэтом Н. Минским и его женой Л. Вилькиной он находился летом 1912 г. в Париже у Р. Делоне и там познакомился с его и Блэза Сандрара «симультанными» идеями. См. письмо Р. Делоне Н. Минскому от 25 сентября 1912 г. (в кн.: *R. Delaynay*. Du cubisme à l'Art abstrait. Paris, 1957) и письмо Блэза Сандрара к А. Смирнову от 23 декабря 1913 г. (в кн.: *Blaise Cendrars*. Inédits secrets. Paris, 1980). См. также стихотворение Л. Вилькиной, посвященное Р. Делоне, — «Буйный паж. Из „Песен буржуазки“» (Стрелец, 1915, № 1, с. 107).

204 Барзен Анри-Мартен (Barzun Henri) (1881—19??) — поэт из группы «Аббатство», с 1912 г. печатался во многих журналах, выступая с авангардистскими манифестами и статьями. В книге «L'ere du drama; essai de synthése poétique moderne» (Paris, 1912) он формулирует новое движение «симультанизм», а впоследствии борется за приоритет в создании этого течения в искусстве. Аполлинер Гийом (1880—1918) — выдающийся французский поэт. Сандрар Блэз (1887—1961) — французский поэт и беллетрист. Сандрар, несколько раз побывавший в России, описал «Бродячую собаку» в романе «Le plan de l'aiguille» («План иглы») (1927), однако эпизод, происходящий в 1905 г. (!), а также описание обстановки и росписи подвала являются плодом фантазии автора (см.: *Blaise Cendrars*. Dan Yack (Le plan de l'aiguille). Les confessions de Dan Yack. Rhum. Histoires vraies. Paris, 1960, pp. 11—12).

205 Школьник Иосиф Соломонович (1883—1926) — живописец, театральный художник, с 1910 г. — секретарь «Союза молодежи», написал декорации и костюмы (совместно с П. Н. Филоновым) для трагедии «Владимир Маяковский» (постановка 2 и 4 декабря 1913 г.). Филонов Павел Николаевич (1883—1941) — живописец, график, теоретик искусства, член «Союза молодежи». Курбатов Владимир Яковлевич (1874/8—1958) — химик, историк и теоретик архитектуры.

206 Елачич Гавриил Алексеевич (1894—1941) — поэт, участник Пушкинского семинария С. А. Венгерова. В письме к Блоку 1914 г. именовал себя «другом Собаки» (ЦГАЛИ, ф. 55, оп. 1, ед. хр. 242). Его «Гамма гласных» опубликована в кн.: Рыкающий Парнас. Пгр., 1914.

207 Цейтлин Лев Моисеевич (1881—1952) — скрипач, педагог, профессор Московской консерватории.

208 Зал был декорирован по плану Судейкина и А. К. Шервашидзе. Об отражении мотива карусели в творчестве Судейкина, А. Бенуа, Б. Кустодиева, И. Стравинского см.: *А. Левинсон*. Неклассическая красота карусели. — Декоративное искусство СССР, 1980, № 9, с. 34.

209 Гранди Иван Антонович (Giovanni Grandi) (1886—1963) — итальянский художник театра и карикатурист. С 1913 по 1922 г. работал в России. В этот период как художник-декоратор оформил многие постановки Музыкальной драмы, «Кривого зеркала» и других театров. Как иллюстратор и художник-карикатурист сотрудничал в петербургских газетах и журналах («День», «Аргус», «Лукоморье», «Солнце России» и др.), участвовал во многих выставках. Известны его зарисовки посетителей «Собаки» — шаржи на актеров, поэтов и художников. В 1922 г. вернулся в Италию и оформлял многие постановки «La Scala» (некоторые — совместно с Н. А. Бенуа). Сохранился автограф Маяковского, относящийся к 1919 г., на отдельном издании «Мистерии-буфф» (поэт и художник были знакомы, по-видимому, еще со времен «Собаки»): «Сердце раньте Граньди Маяков‹ский› с благодарн‹остью› за пирожки Альтик‹а› рожд‹ение›» (см. в кн.: Владимир Маяковский, сб. 1. М.—Л., 1940, с. 337). Надпись сделана в день рождения художника Н. Альтмана; в 1919 г. Гранди и Альтман жили в одной квартире.

210 Эренберг Владимир Григорьевич (1875—1923) — композитор и дирижер, один из авторов музыкально-сценической пародии «Вампука». Гутман Гольда Лейбовна (1893—?) — пианистка и певица. Актеры: Ведринская Мария Александровна (1877—1948); Валерская Елена Константиновна (1888—1945?); Волохова Наталья Николаевна (1878—1966); Глаголин (Гусев) Борис Сергеевич (1879—1948); Крамов Александр Григорьевич (1885—1951); Лось Антон Потапович (1876—1914); Суворина Анастасия Александровна — актриса, владелица Театра Литературно-Художественного общества.

211 Самойлов Павел Васильевич (1886—1931) — выдающийся русский актер, с 1923 г. засл. артист республики. О депутатах Государственной думы А. М. Александрове, А. М. Колюбакине, Л. А. Велихове, часто бывавших в «Собаке», см. в воспоминаниях М. М. Могилянского «Кабарэ „Бродячая собака“» (ГПБ, ф. 1060, ед. хр. 4; там же рассказывается о декламации П. В. Самойлова в другой вечер в «Собаке», в частности об исполнении «Сна Попова» А. К. Толстого).

212 Тремя звездочками в качестве председателя диспута обозначен, по-видимому, В. Э. Мейерхольд. Кузнецов Николай Васильевич — поэт, см. о нем в воспоминаниях Пяста («Коко Кузнецов», «Кузнечик» — с. 250, 262) и в очерке Г. В. Иванова «Романтический бульдог» (Сегодня, Рига, 1933, № 85, 26 марта). Лачинов Владимир Павлович (1863? — после 1929) — актер, переводчик, сценарист. В 1920 г. в Великих Луках с ним познакомился С. М. Эйзенштейн, который писал матери: «Очаровательный старичок, актер (54 года) В. П. Лачинов — массу видавший и знающий, а главное, принимавший участие буквально во всех экспериментальных театрах: „Старинном“, триокском — Мейерхольда, Коммиссаржевской, „Привале“, „Бродячей собаке“ ‹...›» (Встречи с прошлым, вып. 2, с. 310). Театральные взгляды Лачинова изложены им в статье «Искусство и ремесло» (Любовь к трем апельсинам, 1914, № 3, с. 83—84). См. также в альбоме Л. И. Жевержеева (с. 182) портретный набросок П. Н. Владимирова с В. П. Лачинова (ЛГМТМИ). Мосолов Борис Сергеевич (1888—1941) — актер, режиссер и литератор. Недоброво Николай Владимирович (1882—1919) — поэт, критик и литературовед.

213 Таскин Алексей Владимирович (1871—1942) — пианист, аккомпаниатор А. Вяльцевой, композитор, дирижер, впоследствии заслуженный деятель искусств РСФСР.

214 Мозалевский Виктор Иванович (1889—1970) — прозаик, жил в Москве. В альманахе Альциона» (М., 1914) была напечатана его повесть «Исчезнувшая мечта». Юркун Юрий Иванович (1895—1938) — прозаик, многолетний друг Кузмина. См. о нем: Вопросы литературы, 1981, № 7, с. 225—232. Демчинский, по-видимому, Борис Николаевич — журналист. Велянсон — здесь речь идет, надо думать, об Александре Эммануиловиче Беленсоне (1895—1949), издателе трех выпусков альманаха «Стрелец» (1915, 1916, 1922) (см. вечер 25 февраля 1915 г.). Ивнев Рюрик (Михаил Александрович Ковалев) (1891—1981) — поэт. См. его воспоминания о «Бродячей собаке» в кн.: *Р. Ивнев*. У подножия Мтацминды. М., 1981, с. 124—128.

215 Кара-Дарвиш — псевдоним поэта, переводчика, беллетриста Акопа Минаевича (Минасовича) Генджана (1872—1930), называвшего себя «восточным футуристом». В 1914 г. он выступал в Тифлисе с лекциями о футуризме, издал в этом же году брошюру на армянском языке «Что такое футуризм». О встречах его с московскими футуристами см.: *В. Каменский*. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918, с. 186, 210. Маяковский в 1914 г. нарисовал его портрет, О Кара-Дарвише см. также: L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982, pp. 216—218. Тоидзе Моисей Иванович (Мосе) (1871—1953) — видный грузинский художник-живописец. «Экспонаты», о которых упоминает Кульбин, — это, по-видимому, наряду с прикладными грузинскими вещами, работы Нико Пиросманишвили: в домашней коллекции Тоидзе находились картины Пиросманишвили, а сам Тоидзе и Кара-Дарвиш вместе с М. Ле-Дантю и братьями Ильей и Кириллом Зданевичами были первыми, кто писал о тогда еще безвестном грузинском художнике. Попали ли работы Н. Пиросманишвили на Кавказскую выставку, установить не удалось.

216 Янковский Ежи (1887—1941) — поэт, «первый польский футурист», автор сборника «Трам поперек улицы» (1920), впоследствии публицист социалистической ориентации.

217 Рославлев Александр Степанович (1878—1920) — поэт, прозаик, журналист. Адамович Георгий Викторович (1894—1972) — поэт. В неопубликованном стихотворении, вписанном в альбом Ахматовой, он рассказывает о ее чтении в «Собаке» (в «голубой от дыма таверне») (ЦГАЛИ, ф. 13, оп. 1, ед. хр. 16). Липскеров Константин Абрамович (1889—1954) — русский советский поэт, постоянно живший в Москве. Рощина-Инсарова (Пашенная) Екатерина Николаевна (1883—1970) — в 1913—1917 гг. актриса Александринского театра. Иванова Вера Викторовна (1880—?) — актриса МХТ в 1902—1904 гг.,

затем работала в театре В. Ф. Коммиссаржевской. См. о ней в «Воспоминаниях» В. П. Веригиной (по указателю), а также: *К. С. Станиславский.* Собр. соч. в 8-ми т., т. 7. М., 1960, с. 585; *А. Мгебров.* Указ. соч., т. 2, с. 149—152.

218 Намек на доклад Д. Бурлюка «Пушкин и Хлебников», с которым он выступал в Москве и Петербурге в конце 1913 г. (о содержании доклада см.: Речь, 1913, № 302, 4 ноября).

219 Татьяна — Т. Г. Шенфельд; Жак — Яков Львович Израилевич; Кожебаткин Александр Мелетьевич (1884—1942) — литератор и издатель; «мальчики», по-видимому, Г. В. Иванов и Г. В. Адамович; «стрельцы» — издатель альманаха «Стрелец» А. Э. Беленсон и его жена актриса Фаина Александровна Глинская (1892—1970) (см. о ней: *Г. Козинцев.* Глубокий экран. М., 1971, с. 33); Юрочка — Ю. И. Юркун; Корней — Корней Иванович Чуковский.

220 В последнее время в Гос. центральной театральной библиотеке был обнаружен ряд новых повесток: 7 ноября 1913 г. — в Малом зале консерватории концерт «друзей Собаки» Э. А. Чернецкой-Гешелин, Б. Я. Виткина, Д. З. Зиссермана; 16 ноября 1913 г. — там же концерт «друга Собаки» Анатолия Дроздова; 24 февраля 1914 г. — XXXII «музыкальный понедельник» (миниатюры и песни Грига в исполнении Г. Гутман и В. К. Зеленского); 12 ноября 1914 г. — первая «среда» актеров («Б. С. Глаголин прочтет доклад о театре футуристов во Франции»); 11 января 1915 г. — I. Гротеск XVIII века (О. Глебова-Судейкина, М. Семенова), II. Танец из балета «Черная свадьба» (М. Семенова), III. Полечка» (О. Глебова-Судейкина), IV. Веселый оркестр сериозных музыкантов; 10 февраля 1915 г. — Вечер в честь Антуана. В последнее время также пополнилась и литература о «Бродячей собаке» — статьей В. Перца и Ю. Пирютко «Клуб художников, артистов и поэтов» (Декоративное искусство, 1983, № 11, с. 29—34). Отметим ряд фактических неточностей, вкравшихся в эту интересную статью: неверно названа дата открытия подвала, в числе гостей указан не бывавший в «Собаке» Э. Верхарн, вечер «Парижский игорный дом» опять обозначен как имевший место, и т. д.

# II

## ПОКАЯННЫЙ СТИХ «ПЛАЧ АДАМА О РАЕ» РОСПЕВА КИРИЛА ГОМУЛИНА

*Н. С. Серегина*

Персоналия творцов знаменного пения до недавнего времени располагала преимущественно «мифологическими» сведениями о нескольких русских роспевщиках XVI—XVII вв. — Федоре Крестьянине, Лонгине Корове, Иване Лукошке и др.[1] Единичные исторические источники называли лишь их имена; произведения не были известны.

За последние годы открыты ценнейшие материалы о творчестве русских роспевщиков. М. В. Бражниковым найдены и расшифрованы Стихиры Евангельские «перевод Крестьянинов»,[2] стихира архистратигу Михаилу «Роспев Фаддея Суботина усольца»,[3] а также опубликован отрывок из Октоиха «Преводне Димитрия Пермяка».[4] А. М. Ратькова обнаружила «Ипакои воскресны... Лукошкова переводу»[5] и обратила внимание на «Роспев Постника Агеева» из рукописи собрания Д. В. Разумовского.[6] З. М. Гусейнова сообщила о новонайденных произведениях Федора Крестьянина и Лонгина.[7] С. В. Фролов пополнил ряд памятников, приписываемых Федору Крестьянину и Ивану Лукошке.[8]

Настоящая статья информирует о новонайденном памятнике композиторского творчества первой половины XVII в. — «Роспеве Кирила Гомулина».

Имя Кирила Гомулина упоминается в предисловии к певческой азбуке второй половины XVII в., имеющей заголовок «Сказание о зарембах» (ГИМ, Певческое собрание, № 219). «Кирило Гомулин» называется в числе старших изобретателей киноварных помет. После них («по них же») работали Лев Зуб, Иван Шайдур, Тихон Корела. Автор «Сказания...» свидетельствует, что Кирил Гомулин, как и младшие изобретатели помет, был роспевщиком: «и аз у них слышах и переводы их видех и о том с ними много беседовах» (л. 353 об.).

Рассматриваемый нами список ОЛДП 0-222, л. 281—281 об. (ГПБ) содержит покаянный стих «Плач Адама о рае»[9] (обычное его начало «Плакася Адам»; в данном случае употреблено редкое чтение: «Праведное солнеце раа просветило...»). Перед ним имеется заголовок: [Р]оспев Кирила Гомулина. [П]оуть». Нотация путевая.

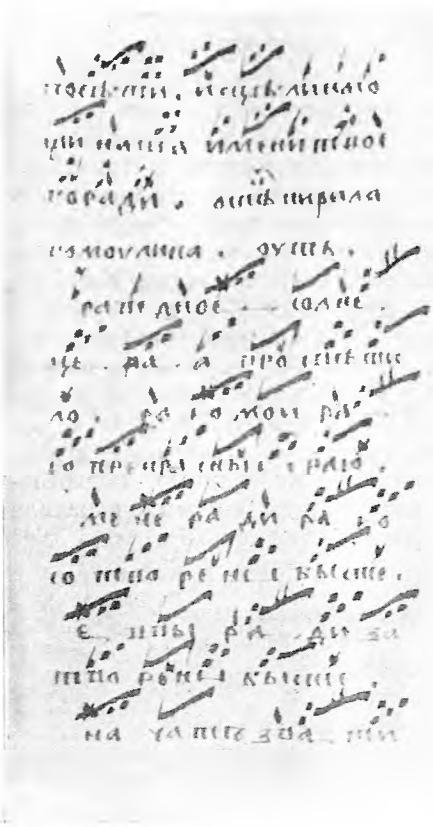
Данный список покаянного стиха об Адаме представляется крайне интересным в эволюции роспева. История его прослеживается начиная с древнейших памятников певческого искусства.

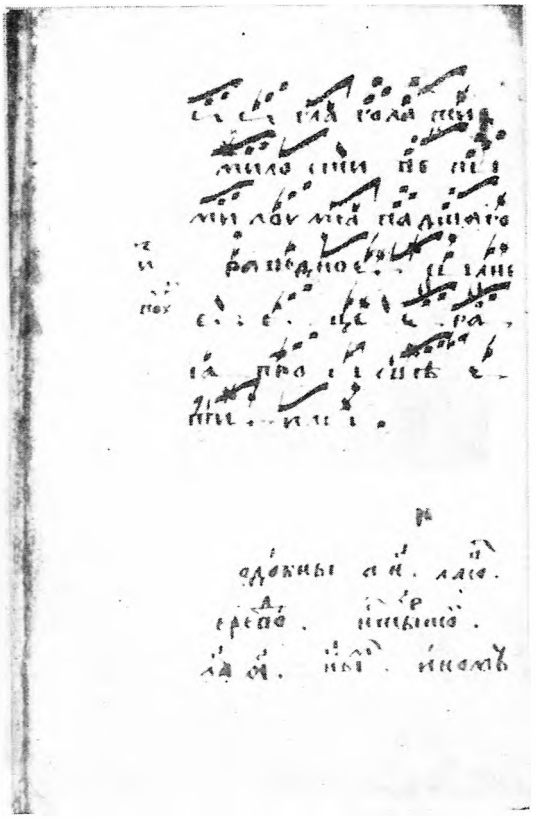
Как известно, покаянный стих «Плакася Адам» возник на основе песнопений службы субботы сыропустной Великого поста, посвященной теме изгнания Адама и Евы из рая. В певческих рукописях — стихирарях постной триоди — фиксируются славники этой службы:

1. Адам из рая изгонится
2. Солнце луча сокры
3. Изгнан бысть Адам из рая
4. Увы мне, Адам рыданием взывааше
5. Луна с звъздами в крьвь преложися
6. Покаяния отверзи ми
7. На спасение стезя
8. Седе Адам прямо раю

В некоторых случаях фиксируются стихиры на подобен «Все упование»:

9. Зижитель (*либо*: создатель мой) господь





*Покаянный стих «Плач Адама о рае», роспев Кирила Гомулина. Рукопись 30—40-х годов XVII в. ГПБ, ОЛДП, 0.222, л. 281—281 об.*

10. Раю всечьснеи
11. Подвиго добродетели.[10]

Порядок следования стихир в рукописях до конца XV в. соответствовал указанному,[11] но с конца XV в. меняется: первой становится слава шестого гласа «Седе Адам» [12] (№ 8 нашего перечня), будучи в ряде случаев единственной в разделе стихир сыропустной субботы.[13] Особое значение этой славы проявляется и в том, что иногда она записывается отдельно, вне стихираря.[14]

Как известно, наиболее древний список покаянного стиха «Плакася Адам» относится к 70-м годам XV в.[15] Однако он не нотирован. Древнейшим нотированным списком считается рукопись ГИМ, собрание Уварова, 694, в 4°, л. 285—285 об., первая половина XVI в.[16] Н. В. Сергеев при анализе текста стиха об Адаме, записанного на иконе, использует еще два нотированных списка начала XVII в.: ГПБ, собрание Погодина, 380 и Кирилло-Белозерское собрание, 665/922.

Нами выявлено и проанализировано более 20 списков из певческих рукописей конца XV—XVIII в. Самыми ранними из них являются: 1) ГПБ, Кирилло-Белозерское собрание, 656/913 — конец XV в.— начало XVI в.; стих «Плакася Адам» помещен здесь в конце постного стихираря избранного состава (л. 307), а после него следуют три стиха с пометой «за упокой»: «Слава отцу и сыну», «Духовеная моя братия», «Житие временное»; [17] 2) ГПБ, Софийское собрание, 481 (л. 141) — первая четверть XVI в.; здесь стих помещен в разделе нестабильного состава после псалма «На реках Вавилонских», исполнявшегося, в частности, в «неделю» (воскресенье) сыропустной седмицы, т. е. примыкавшего тематически к службе Адаму (также посвящен теме изгнания и плача); 3) ГБЛ, ф. 304, № 410, первая треть XVI в. — здесь стих записан на свободном листе перед стихирарем постным, вскоре после составления всей рукописи, той же рукой (л. 235).

Со второй половины XVI в. стих «Плакася Адам» входит в подборки покаянных стихов. Певческая строка фиксируется знаменной нотацией. Нами выявлены две основные певческие редакции — шестого и восьмого гласов. В шестом гласе он роспевается редко (рукописи первой половины XVI в.: ГИМ, собрание Уварова, 694,

в 4°, опубликовано у Финдейзена; БАН, Арх. Сол. 1). Основная редакция — восьмого гласа.[18]

Текст стиха в разных списках, в отличие от стихир службы, не единообразен: в нем то добавляются, то исключаются некоторые словесные построения. В публикуемом нами списке ОЛДП 0-222 он представляет еще более краткую редакцию, чем та, которую В. Н. Сергеев определил как распространенную в конце XVI—начале XVII в.[19] Стих состоит из шести строк и седьмой строки, повторяющей первую. На основании графики можно составить представление о структуре напева. В отличие от знаменных типов роспева, строящегося на попевочно-вариантном принципе музыкального развития, тип роспева Кирила Гомулина подчеркнуто строфичен: все шесть строк по мелодии идентичны. Возможно, это связано с краткостью стиха (наиболее краткая из всех редакций) и относительным равенством строк, в отличие от пространной редакции, которая включает более сложные построения, как текстовые, так и мелодические.

Седьмая строка, состоящая в повторении первой строки текста, в мелодическом отношении представляет новый материал, по-видимому основанный на сложном вариантном преобразовании исходной мелодической формулы. И, что самое главное, эта развернутая музыкальная «кода» имеет на поле пометы особо примечательные: «[Н]из и поуть» (л. 281 об.), означающие указание на мелодический двухголосный склад. Эти пометы заставляют думать, что перед нами образец записи раннего многоголосия.[20]

В словах «[Р]оспев», «[П]оуть», «[Н]из», «[П]раведное» первые буквы не вписаны, оставлено место для простановки их киноварью. Расстановка других слов и знаков нотации заставляет предположить, что в начале строк оставлено место еще для какой-то буквы. По аналогии с другими моментами данной рукописи, где в начале строк присутствует знак «Э» киноварный, напрашивается мысль о наличии подобного знака и в данном тексте:

[П]раведное солнеце раа просветило
[Э] раю мои раю прекрасный раю
[Э] мене ради раю сотворено бысте
[Э] Еввы ради затворено бысте.
[Э] начать звати глаголати
[Э] милостиве помилуй мя падшаго
[П]раведное солнеце рая просветило.[a]

В пользу такой реконструкции говорит следующее. Покаянный стих путевого роспева является производным путевой редакции той же службы на субботу сыропустную, зафиксированной путевой нотацией со знаком «Э» в начале многих строк (см. рукопись первой половины XVII в.: ГБЛ, ф. 304, № 436). Та же служба в особой певческой редакции (нотация знаменная со знаком «Э», «зах Э» в начале строк) содержится в списке конца XVI в. — ГБЛ, ф. 304, № 428.

В одном из списков «Плача Адама» — не нотированном, но, видимо, подготовленном к нотированию «путем», в начале каждой строки стоит знак «Э»:

Э плакася Адам пред раем седя
Э раю мои раю прекрасны раю
Э мене ради раю сотворено бысте
Э Еввы ради раю затворено бысте
Э и Адама сотворило
Э увы мне грешну увы беззаконну
Э согреших господи согреших и беззаконовах
Э уже аз не слышу архангельска гласа
Э уже аз не вижу райскыя пища
Э начати вопити и глаголати
Э милостиве помилуй мя падшего.

(Первая половина XVII в. ГПБ, 01-43, л. 314)

Нами обнаружен еще один список покаянного стиха об Адаме, имеющий общность с процитированными (0-222 и 01-43). Это рукопись также первой половины XVII в. — ГБЛ, ф. 379, № 29, л. 135. «Плач Адама» расположен здесь после основной подборки покаянных стихов и имеет особое предуведомление: «Покаялен егда Адам заповедь божию преступи и изгнан бысть из рая он седя прямо раю плакася». Так же как в тексте с роспевом Кирила Гомулина, он имеет редкое чтение: «Праведное солнеце раа просветило», — после чего следует обычный вариант начала: «Плакася Адам» и т. д. — текст совпадает со списком 01-43. Знак «Э» стоит здесь в начале всех строк, что также подтверждает нашу реконструкцию этого знака в списке 0-222.

При анализе нотации выявляется следующая особенность: до слов «согреших

а *На левом поле около последней строки:* [Н]из и поут

господи согреших» — нотация знаменная, но с особенностями путевого роспева, изложенного столповым знаменем (необычные для знаменного роспева сочетания знаков, в том числе «стрельные» последовательности). С отмеченного момента нотация списка ГБЛ, ф. 379, № 29 приобретает черты собственно путевой и, что особенно важно, по знаковым последованиям совпадает с роспевом Кирила Гомулина. Это значит, что в этом списке бóльшая часть путевого напева розведена столповым знаменем, а в конце, вследствие повторяемости строк (строчная форма), записана путевой.

Таким образом, мы имеем два списка покаянного стиха «Плакася Адам» роспева Кирила Гомулина. Список ОЛДП О-222[21] представляется очень ценным в связи с тем, что в нем впервые в певческой рукописи при покаянном стихе «Плакася Адам» встречается имя роспевщика первой половины XVII в. Кирила Гомулина. Это первый из известных случаев авторского роспева покаянного стиха; первый случай покаянного стиха, имеющего помету «путь» и изложенного путевой нотацией; одно из ранних проявлений многоголосия; первый случай покаянного стиха, который может быть отнесен к раннему многоголосию (заключительная строка).

На основании текста «Сказания о зарембах» (ГИМ, Певческое собрание, № 219) М. В. Бражников приходит к выводу о том, что старшие создатели киноварных помет (а значит, и Кирил Гомулин) трудились при царе Михаиле Федоровиче в период 20—40-х годов XVII в.[22] Стало быть, список ОЛДП О-222 современен Кирилу Гомулину.

К тому же времени относится список ГБЛ, ф. 397, № 29, а также не нотированный, но подготовленный к записи певческой строки (знак «Э», повторы гласных) список ГПБ, О1-43. То обстоятельство, что список 397/29 содержит два типа нотации — розвод путевого роспева столповым знаменем и собственно путевую, дает ключ к дальнейшим поискам и атрибуции покаянного стиха «Плакася Адам» роспева Кирила Гомулина, а затем и его реконструкции, прочтению мелодической строки.

*

[1] См.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков. Сост. текст., пер. и общ. вступ. статья А. И. Рогова. М., 1973, с. 42, 66, 71, 98; *Федор Крестьянин.* Стихиры. Публ., расш. и иссл. М. В. Бражникова. М., 1974, с. 139—145.

[2] *М. В. Бражников.* 1) Неизвестные произведения певца и роспевщика XVI века Федора Крестьянина. — ТОДРЛ, т. XIV, Л., 1958; 2) Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975; *Федор Крестьянин.* Указ. соч.

[3] Новые памятники знаменного роспева. Сост. М. В. Бражников. Л., 1967, с. 28.

[4] Певческие рукописи собраний Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского. — В кн.: Рукописные собрания Д. В. Разумовского и В. Ф. Одоевского и архив Д. В. Разумовского. М., 1960; *М. В. Бражников.* Статьи о древнерусской музыке.

[5] *А. М. Ратькова.* 1) Развитие самостоятельной творческой мысли русских роспевщиков в древнерусском богослужебном пении XII—XVII веков. — В кн.: Древнерусская книжность. Резюме докладов на конференции молодых специалистов. Июнь 1975 года. ИРЛИ АН СССР. Л., 1975; 2) Ипакои воскресны Ивана Лукошки. — В кн.: Проблемы истории русской музыки. (В печати).

[6] *А. М. Ратькова.* Развитие самостоятельной творческой мысли... См. также: Рукописные собрания Д. В. Разумовского..., с. 95.

[7] *З. М. Гусейнова.* К вопросу об атрибуции памятников древнерусского певческого искусства (на примере рукописи Соловецкого собрания, № 690/751). — В кн.: Источниковедение литературы Древней Руси. Л., 1980.

[8] *С. В. Фролов.* «Иного переводу Лукошково». Опыт исследования. — ТОДРЛ, т. XXXIV. Л., 1979; 2) «Большой» роспев Федора Крестьянина на текст праздничной стихиры. (Опыт музыкально-текстологического исследования). — ТОДРЛ, т. XXXVI. Л., 1981.

[9] Текст и наиболее полный анализ литературы см.: *В. Н. Сергеев.* Духовный стих «Плач Адама» на иконе. — ТОДРЛ, т. XXVI. Л., 1971, с. 280—286. Кроме того, см.: *И. А. Карабинов.* Постная Триодь. СПб., 1910, с. 193; *В. П. Адрианова-Перетц.* Христианская гимнография. — В кн.: История русской литературы, т. I. М., 1941; *Н. А. Герасимова-Персидская.* Средневековые стихи в партесной интерпретации. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978. Л., 1979; *К. Ю. Кораблева.* Покаянные стихи как жанр древнерусского певческого искусства. Автореферат. М., 1979.

[10] XIII в.: ГПБ, Соф. 85. Начало XVII в.: ГПБ, Пог. 380; БАН, 32.16.18; ГБЛ, ф. 304, № 436.

[11] XII в.: ГИМ, Синод. 319 (№№ 1, 2, 3 нашего перечня); ГПБ, Соф. 96 (№№ 1, 2, 5, 3, 4). XIII в.: ГИМ, Успенское собр. 8 (№№ 1, 3, 2, 8); ГПБ, Соф. 85 (№№ 1, 2, 3, 4). Середина XV в.: ГПБ, Q1-94 (№№ 1, 3, 2, 8). Конец XV в.: ГПБ, Кир.-Бел. 629/886.

[12] Конец XV в.: ГБЛ, ф. 304, №№ 408—412, 420, ф. 379, № 12. XVI в.: ГПБ, Титова 3636; ГБЛ, ф. 304, №№ 431, 597, ф. 113, № 242; ГПБ, Q1-488, Кир.-Бел. 652/909; ГБЛ, Рогожское 409, ф. 304, № 414, ф. 288, №№ 32, 34, ф. 113, № 262; БАН, Текущ. пост. 307. XVII в.: ГПБ, Пог. 380, Кир.-Бел. 665/922; БАН, Каликина 69.

Лукьянова 30; БАН, 32.16.18; ГБЛ, ф. 304, №№ 429, 436, 435; БАН, Арх. певч. 52.

[13] Конец XV в.: ГБЛ, ф. 304, №№ 413, 418. 1578 г.: БАН, Текущ. пост. 307. XVII в.: БАН, Каликина 69. XVIII в. (нотолинейная): БАН, Текущ. пост. 271.

[14] Конец XV—начало XVI в.: ГПБ, Пог. 392.

[15] Рукопись ГПБ, Кир.-Бел. 9/1086. См.: *М. Д. Коган, Н. В. Понырко, М. В. Рождественская.* Описание сборников XV в. книгописца Ефросина. — ТОДРЛ, т. XXXV. Л., 1980, с. 136.

[16] Опубликовано: *Н. Финдейзен.* Очерки по истории музыки в России, т. I, вып. 1. М.—Л., 1928, с. 257—259.

[17] Рукопись в 8°, 433 л. — Ирмолой, Октоих, Подобники, Стихирари постный и месячный избранного состава; перечень ирмосов.

[18] Кроме упомянутых ранних списков (ГПБ, Кир.-Бел. 656/913, Соф. 481 и ГБЛ, ф. 304, № 410), приведем следующие: Середина XVI в.: ГПБ, Q1-488, Кир.-Бел. 652/909; БАН, 33.17.3. Конец XVI в.: ГИМ, Единоверческое 37; ГПБ, Кир.-Бел. 586/843; ГБЛ, ф. 173, № 231. XVII в.: Пог. 380 — два варианта роспева; БАН, Арх. ин-т 14 — те же два варианта; Кир.-Бел. 579/836, 665/922; ГИМ, Синод. Певч. 99; ГБЛ, ф. 304, № 432; ГПБ, Кир.-Бел. 584/841; БАН, Арх. сол. 3 — вместе со стихирой «Седе Адам» — в разделе «Самогласники на 8 гласов»; БАН, 38.1.18.

[19] *В. Н. Сергеев.* Указ. соч., с. 282.

[20] О раннем русском многоголосии см.: *М. В. Бражников.* Многоголосие знаменных партитур. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979; *Н. Д. Успенский.* Древнерусское певческое искусство. М., 1972, с. 223—291; *Ю. В. Келдыш.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978, с. 60—62; *С. В. Фролов.* Из истории демественного роспева. — В кн.: Проблемы истории и теории древнерусской музыки, с. 108. Фролов подвергает сомнению принятый взгляд на пометы «низ», «путь» и другие как на терминологию раннего многоголосия. Однако идея Фролова о структурном значении этих терминов не исключает применения их в многоголосии.

[21] Рукопись ГПБ, ОЛДП О-222 представляет собой сборник 30—40-х годов XVII в. на 445 листах. Ее формат — 8°, 14,2×9,5 см. Переплет — доски в коже с тиснением, со следами двух застежек. Филиграни бумаги: «Кувшин» с литерами I, A, O (Гераклитов, № 578, 1628—1630 гг.); «Кувшин» с литерами I, A, O (Гераклитов, № 502, 1626 г.); «Кувшин» с литерами I, C (Гераклитов, № 929, 1631—1633 гг.); «Кувшин» с литерами Д, В (Гераклитов, № 941, 1633 г.); «Герб» (Гераклитов, № 322, 1628—1630 гг.); «Герб» (Heawood, № 610, 1627 г.); «Рука» (Гераклитов, № 1111, 1636—1638 гг.); «Башня» — ? (водяной знак установить не удалось). В рукописи прослеживается шесть почерков: 1) лл. 1—111; 2) лл. 112—192, 228—236 об.; 3) лл. 196—224, 253—256, 279—287 об., 445—455 об., 257—278 — ? (этим почерком зафиксирован роспев Кирила Гомулина); 4) лл. 237—245 об.; 5) 246—252 об.; 6) лл. 288—442. Листы 193—195, 223—227, 443, 444 — пустые. Путевая нотация встречается на лл. 150—168, 183—184, 253—256, 281—281 об. Знаменная нотация со знаком «Э»: лл. 142 об., 237, 239, 246, 249. В целом нотация сборника знаменная. Почерк — полуустав, но не тщательный, имеющий характер записи «для себя», особенно в строке нотации. Состав рукописи — Октоих и Обиход. В начале рукописи запись: «Охтай Осипа Иванова сына Шевницына» (л. 1). На л. 181 об. — упоминание царя Михаила и патриарха Филарета (1614—1633). В рукопись вложено описание ее, сделанное С. В. Смоленским. О рассмотренном фрагменте на л. 281 Смоленский пишет: «Также чрезвычайно редко: Роспев Кирила Гомулина. (Праведное солнце...) демеством». Почему Смоленский считает этот роспев демеством — не ясно: ведь при нем стоит помета «путь». Кроме того, нотация этого песнопения совпадает с нотацией других фрагментов данной рукописи, которую Смоленский называет путевой. Так что определение Смоленского «демеством» кажется здесь неожиданным. (О трактовке С. Смоленским демественной и путевой нотации см.: *А. Н. Кручинина, Б. А. Шиндин.* Первое русское пособие по музыкальной композиции. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1978, с. 188—195).

[22] *М. В. Бражников.* Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 310—312.

# СУХОПУТНЫЙ ШЛЯХЕТНЫЙ КАДЕТСКИЙ КОРПУС — ПИТОМНИК ОТЕЧЕСТВЕННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КАДРОВ

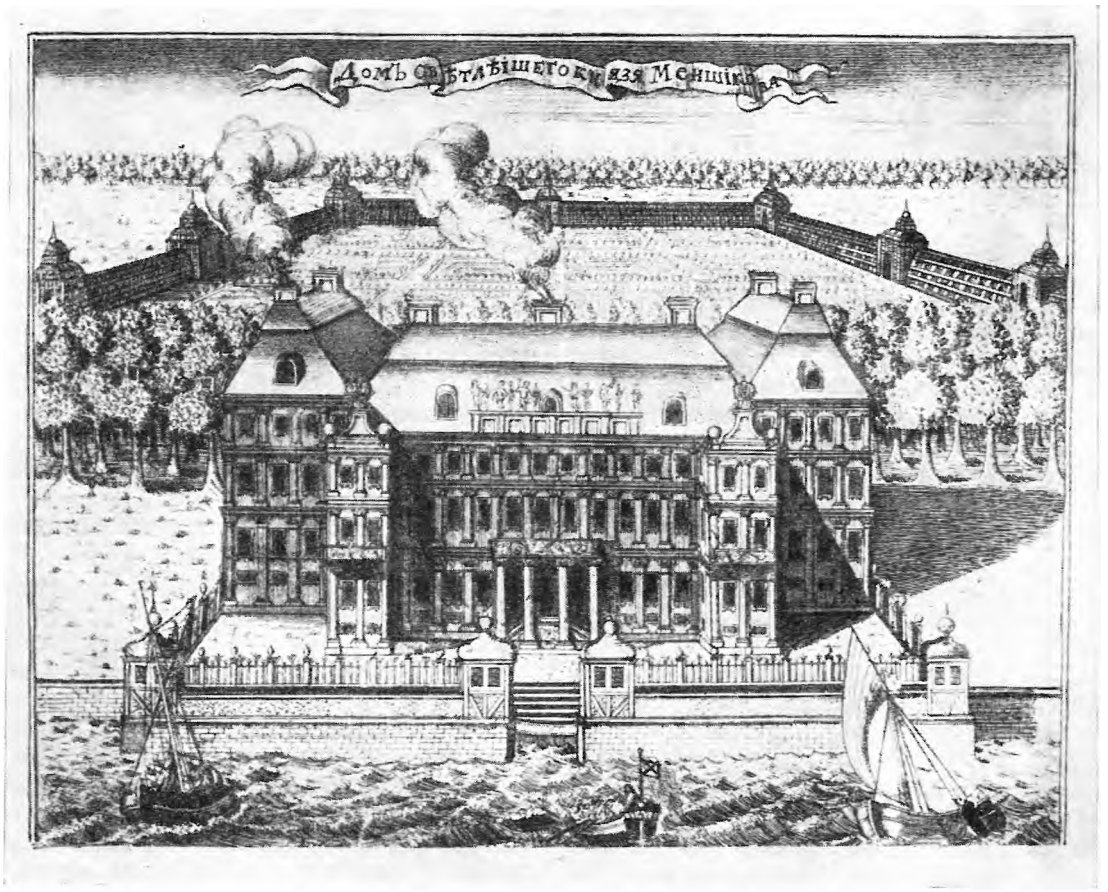
*Н. А. Лисова*

В области профессионального музыкально-инструментального образования в России XVIII в. известна ведущая роль Петербургской Академии художеств. Однако развитая и довольно высоко организованная система музыкального обучения в Академии вряд ли могла возникнуть на пустом месте. Можно с уверенностью предположить, что музыкальным классам Академии, открытым в 1764 г., предшествовал исторический опыт. На эту мысль наталкивают и некоторые сведения из истории Академии художеств, сохранившие имена русских музыкантов-педагогов,[1] получивших образование вне Академии, до ее возникновения. Говоря об опыте подготовки музыкантов в XVIII в., нужно вспомнить ряд известных в этой области явлений.

В петровскую эпоху подготовка музыкантов проходила по линиям театрального и военного ведомств.[2] Немало написано о музыкальном обучении «сирот и солдатских детей» в школе Феофана Прокоповича, где, наряду с математикой, историей, географией, иностранными языками, рисованием, учили вокальной и инструментальной музыке.[3] Украинская школа в Глухове так и называлась школой пения и инструментальной музыки.[4] Особое положение в ряду этих школ принадлежит замечательным инструментальным классам певческой капеллы (руководимым И. Гюбнером), методично с 1740 г. готовившим музыкантов для придворного оркестра.[5] Значение ранних музыкантских школ трудно переоценить. Кроме них, в становлении отечественной музыкальной культуры XVIII в. весомо сказалась деятельность многих домашних оркестров и капелл, разнообразных инструментальных музицирований, широко распространенных в дворянской среде.

Как ни странно, основательно изученный историками военной науки, театроведами и литературоведами Сухопутный шляхетный кадетский корпус[6] не привлек серьезного внимания музыковедов.[7] А между тем это старейшее дворянское военно-учебное заведение России явилось в XVIII в. подлинным питомником отечественных музыкальных кадров, причем не только в области образования дворянских воспитанников, но и по линии профессионального музыкально-инструментального обучения простолюдинов — «солдатских детей». Документы Центрального государственного военно-исторического архива СССР раскрывают целый ряд интереснейших особенностей учебных программ и специализации корпуса. В статье рассматриваются документы фонда № 314 ЦГВИА под названием «Первая петроградская гимназия военного ведомства», опись первая.

Для того чтобы лучше разобраться в этих документах, следует обратиться к первой четверти XVIII в., когда петровские реформы и складывавшиеся тенденции просветительства оказывали решающее влияние на развитие русской общественной мысли. На первый план выдвигалась задача воспитания во всех областях знаний, искусства и ремесел отечественных специалистов, способных заменить иностранцев, заполнявших должностные посты русского государства. Такая задача требовала решения многих проблем в области образования: создания общих, а также специальных учебных заведений, совершенствования программ обучения и т. д. Примечательная особенность этого периода заключалась в том, что в сферах специального и общего образования большое внимание занимали так называемые «свободные науки» — гуманитарные предметы и искусство, призванные формировать деятелей нового русского общества, отдающихся служению родине не формально, а по естественному складу своих мыслей и высокой нравственной целенаправленности. Представителю русского просвещения, мореходу, судостроителю и дипломату, стороннику социально-политических и культурных преобразований России, сподвижнику Петра I Федору Салтыкову принадлежит следующее высказывание: «Мы по сему образцу срав-

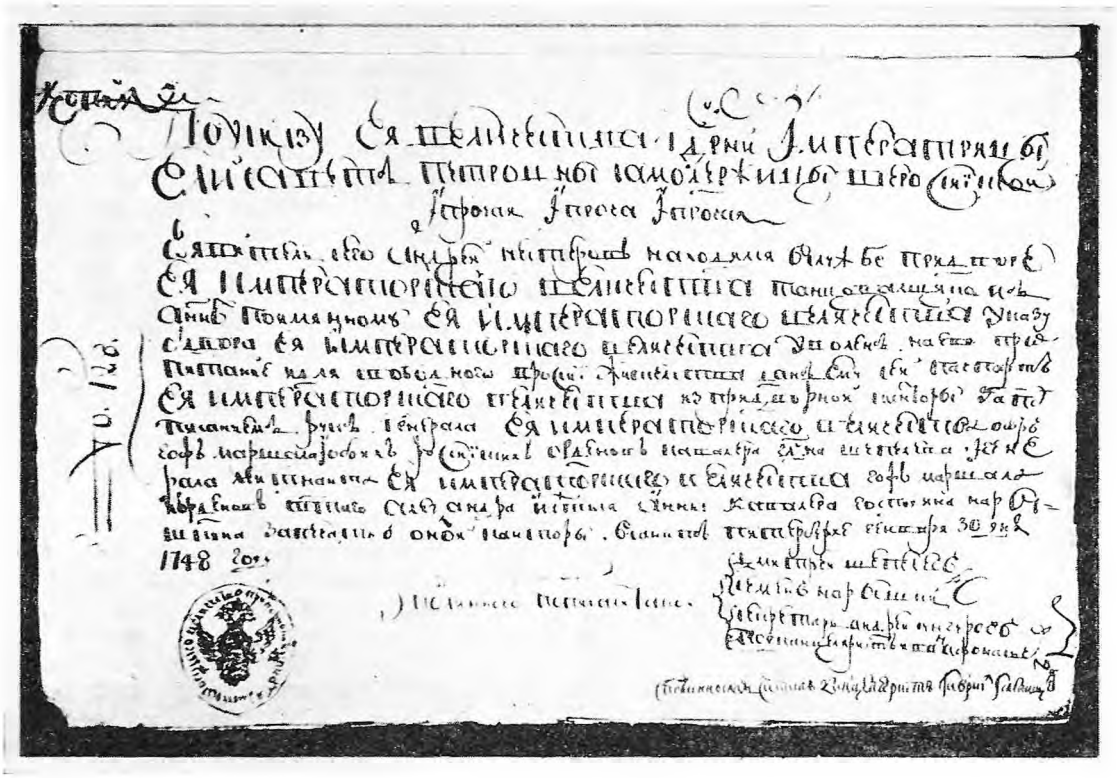



*Здание Сухопутного шляхетного корпуса (дворец А. Д. Меншикова). Гравюра А. И. Ростовцева, 1717 г.*

няемся в краткое время во всех свободных науках со всеми лучшими европейскими государствами, а без свободных наук и добрых рукоделий не может государство стяжать себе умного умения».[8] Одним из ранних учебных заведений такой направленности явился Кадетский корпус, основанный указом императрицы Анны Иоанновны в 1732 г.[9]

Идея создания корпуса и проект его программы возник намного ранее и принадлежит известному деятелю петровской эпохи П. И. Ягужинскому. Примечательно, что мысль о неразрывности военных знаний и широкого общего образования заложена уже в самом указе об учреждении корпуса, где введенное еще Петром I обязательное юнкерское обучение дворян рассматривается как один из путей, ведущих к созданию русской Академии наук.[10]

В дореволюционной литературе подчеркивается роль корпуса как образцового дворянского учебного заведения, прославившего Россию выдающимися военачальниками, и лишь упоминается о воспитании деятелей гражданского ведомства. Советские исследователи способствовали изменению этой точки зрения: в трудах Г. А. Гуковского, П. Н. Беркова, В. Н. Всеволодского-Гернгросса освещена роль корпуса в становлении русской поэзии и журналистики, в создании российского театра. В работе Ю. В. Келдыша «Русская музыка XVIII века» (М., 1965) указывается на обучение музыке дворянских воспитанников корпуса. Из стен этого учебного заведения вышло немало выдающихся деятелей XVIII в., среди которых — представители литературы, искусства, а также целая плеяда музыкантов и капельмейстеров, незаслуженно забытых историей. Причем военная специализация первоначально отнюдь не была обязательной; особое внимание уделялось природным склонностям воспитуемых, ибо «не каждого человека природа к одному воинскому склонна, тако ж и в Государстве не менее нужно гражданское обучение».[11] Эта мысль о равенстве военного и граж-



*Вольная, жалованная балетмейстеру А. Нестерову императрицей Елизаветой Петровной в 1748 г. ЦГВИА, ф. 314, т. 61, ед. хр. 2193, л. 1 об.*

данского образования, об одинаковой важности специалистов той и другой направленности являлась основополагающей при создании Кадетского корпуса и определяла его деятельность. К концу же столетия корпус все более специализируется, превращаясь в узко военное учебное заведение. Поэтому главный интерес с точки зрения нашей темы, представляет начальный период его существования (приблизительно до 1770-х годов), на протяжении которого корпус являлся одним из ранних очагов русской профессиональной музыкально-инструментальной исполнительской культуры.

Указ об учреждении корпуса в качестве главной задачи определял воспитание дворянских детей. Однако в действительности уже в первом варианте штатного расписания предусматривалось обучение и разночинцев, и малолетних простолюдинов, так называемых «солдатских детей», различным ремеслам, в том числе искусствам (как тогда говорили — «художествам») и музыке. В рамках корпуса возникла своеобразная школа будущих русских ремесленников высокого общеобразовательного и профессионального уровня.

Объединение учащихся разных сословий в стенах высшего дворянского учебного заведения крепостнической России факт сам по себе весьма примечательный. Он свидетельствует, в частности, об определенных демократических тенденциях, возникших, правда, под влиянием необходимости: потребность в ремесленных специальностях выросла в проблему государственную. Эти тенденции не поколебали, однако, классовых взглядов организаторов корпуса. Социальные преграды, разделявшие учащихся «высших» и «низших» кругов, оставались непреодолимыми. Подчеркнуто унизительное, бесправное положение воспитанников из «солдатских детей», вынужденных и прислуживать дворянам за столом, и нести обязанности денщиков, и выполнять все «черные» работы, считалось само собой разумеющимся. Вместе с тем широкая образовательная программа корпуса способствовала активному личностному формированию разночинцев. Можно думать, что именно здесь возникали истоки того нового, демократического мировоззрения, которое, совершенствуясь, стало позднее отличительной чертой лучших представителей русской интеллигенции XVIII в. Соприкосновение

*«Именной список» воспитанников кадетского корпуса музыкального класса гобоиста А. Бабошина. 1751 г. ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2352, л. 231 об.*

с выходцами из народа (а отбирались наиболее одаренные) безусловно способствовало моральному и нравственному обогащению ряда дворянских деятелей русского государства — бывших воспитанников Кадетского корпуса.

Первый контингент будущих мастеровых, откомандированных из школы Санкт-Петербургского гарнизона, влился в стены корпуса в год его основания. Об этом свидетельствует документ «О присылке в кадетский корпус рекрут малолетних солдат», начатый 2 мая 1732 г.[12] Основная масса прибывших направлялась для обучения конскому («лошадиному учению»), кузнечному, седельному и шорному мастерству, слесарному, поваренному, садовому, столярному, лекарскому, «фельшерскому» делу и многим другим ремесленным специальностям. Будущие мастеровые проходили курс и общих наук: чтения, письма, арифметики, геометрии, рисования, иностранных языков. О необходимости этих знаний с подлинно государственной прозорливостью говорит документ более позднего времени — доношение 1761 г.: «геометрии мастеровому чину знать, например, ружейному ли ложному мастеру для того необходимо нужно, что ежели ему надобно сделать какую-нибудь по ево мастерству принадлежащую вещь с большой малую, то что б умел пропорции наблюсти тако и вновь что выдумать».[13]

По окончании учебы мастеровым предоставлялось право ведомственного определения (гражданского или военного) и выбора места жительства в пределах России с тем, чтобы трудились «во всем государстве национальные хорошие ремесленные люди», в чем усматривалась «надобность и для государства полезность».[14]

Однако не только ремесленным «низким» специальностям обучали «солдатских детей». Все учебные заведения в те времена испытывали острый недостаток в учителях. Не лучше обстояло дело с преподавателями и в самом Кадетском корпусе, где кадеты старших возрастов часто вынуждены были заменять недостающих учителей. Чтобы решить эту проблему, в 1757 г. был дан запрос «о присылке из санктпетербургской гарнизонной школы из малолетних солдатских детей видных и здоровых двадцать человек», предназначенных к обучению «при корпусе латынскому, французскому и немецкому языкам и протчим наукам» для подготовки их в качестве педагогов.[15]

Большое внимание в учебной программе корпуса уделялось искусствам. Увлечение музыкой, театром, живописью, архитектурой всячески поощрялось и считалось одним из необходимых компонентов эстетического, нравственного формирования личности. Это шло, разумеется, в русле характерных для русского общества XVIII в. стремлений к духовному обогащению и нравственному совершенствованию, когда тяга к литературе и искусству была едва ли не преобладающей среди лучших представителей русской интеллигенции. Проявление подобных тенденций в корпусе следует отнести к одним из наиболее ранних в России.

Но для нас чрезвычайно важно то, что именно «солдатских детей» — выходцев из «низшего сословия» обучали искусствам в дворянском учебном заведении и что это обучение носило профессиональный характер. Так, в реестре первого приема малолетних «солдатских детей» 1732 г. перечислены имена шести учеников живописного класса, сведения о котором документально прослеживаются на протяжении всего XVIII в.[16] В числе педагогов архи-

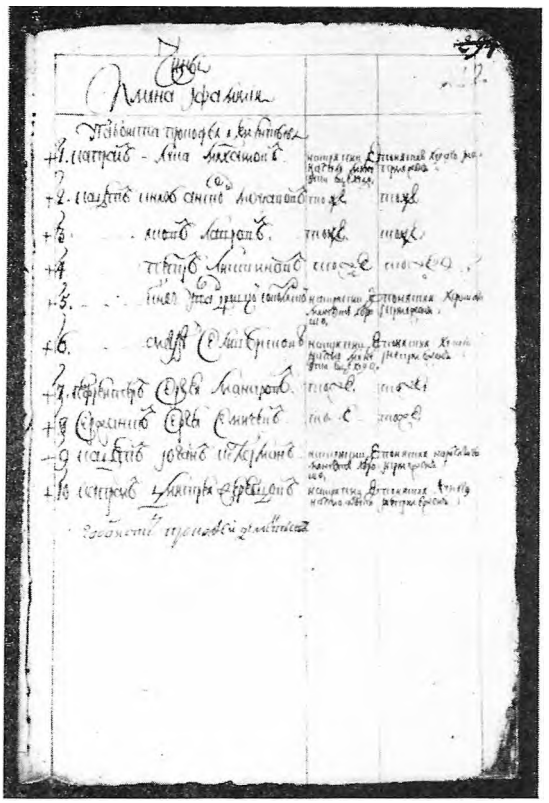
тектурного класса мы находим таких выдающихся деятелей искусства, как профессор Академии художеств Жан Вален Деламот (1766 г.) [17] и известный русский архитектор академик Иван Егорович Старов (1769 г.).[18]

Видные представители русской сцены стояли во главе специального класса театрального танца для малолетних «солдатских детей» (это была, возможно, первая русская хореографическая школа): Жан Батист Ланде (1734 г.) [19] и несколько позже, с 1748 г., танцовщик императорских театров, русский балетмейстер Андрей Нестеров. Можно предположить, что наиболее значительные события в жизни Нестерова связаны именно с периодом его работы в корпусе, канцелярия которого сохранила копию вольной, жалованной императрицей крепостному артисту.[20]

Среди культивируемых в корпусе искусств значительное место занимала инструментальная музыка. Специальных учебных заведений, где обучение на инструментах охватывало бы широкий круг музицирования (сольного, камерно-ансамблевого, а также в струнно-духовом оркестре) и носило бы профессиональный характер, Россия в ту пору еще не имела.

Определенную роль в обучении квалифицированных музыкантов-духовиков с петровского времени играли военные оркестры, существовавшие при гарнизонах. В гарнизонных школах малолетних воспитанников («солдатских детей») учили музыке и ремеслам: детей по их способностям разделяли на четыре группы, одной из которых была музыкантская.

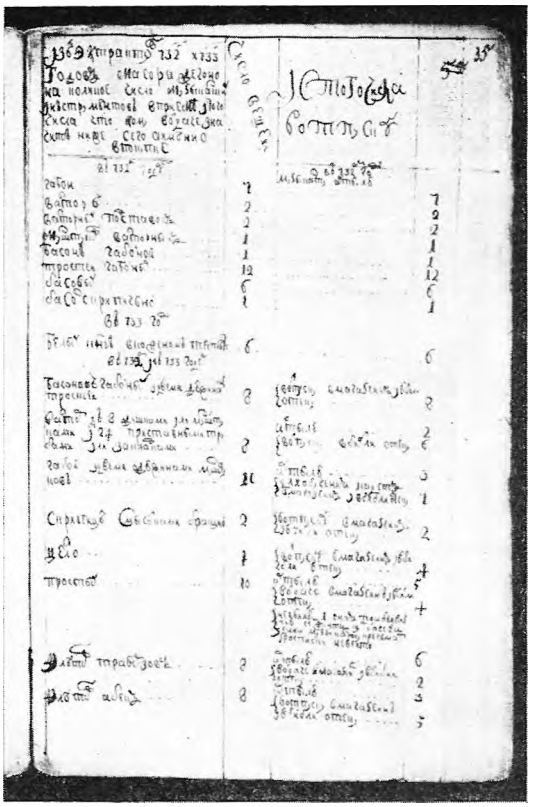
В корпусе же музыкальное образование строилось совершенно по-иному. Здесь четко прослеживаются две принципиально различные линии. Одна нашла отражение в программе дворян-кадетов, предусматривавшей воспитание широко образованных офицеров с определенным музыкальным кругозором. Другая связана с проблемой подготовки музыкантов-профессионалов: капельмейстеров, педагогов, исполнителей-оркестрантов. Такая направленность не случайна: уже штаты 1731 г. в число преподавателей включали капельмейстера и двух музыкантов. К ним определялись желающие обучаться музыке кадеты, а также гобоисты [21] для дальнейшего совершенствования и овладения игрой «„*по нотам*“ (курсив мой, — *Н. Л.*) на разных инструментах».[22] На деле же



*«Именной список» воспитанников кадетского корпуса музыкального класса гобоиста П. Дементьева. 1751 г. ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2352, л. 232.*

до 1734 г. в корпусе преподавателями музыки были три иностранных музыканта: Яган (Иоган) Христофор Ахтель, считавшийся старшим, Иоган Нитш и Иоган Паулинус.[23] Они владели несколькими инструментами, но при этом каждый из них сохранял свою специализацию. Так, инструменты, числящиеся за Ахтелем, — в основном духовые, и следует думать, что это был музыкант преимущественно духовых специальностей.[24] В списке инструментов Нитша преобладают струнные, и, очевидно, его педагогические возможности были более универсальными. Сферу же Паулинуса определяют исключительно смычковые инструменты.[25] В 1734 г. в качестве музыкального руководителя корпуса принят был Томас Роде (Roode).[26] До этого он служил «в ладожском пехотном полку капельмейстером», а на педагогическом поприще «обучал гобоистов с прилежанием». В корпусе же сверх капельмейстерской должности «кадетов в классах музыке обучал».[27]

Кроме капельмейстеров и двух музыкантов, среди чинов и званий, прикомандированных к корпусу, по штату числились шесть гобоистов. Будучи военнослужащими, русские гобоисты совместно с



*Из экстрактов 1732 и 1733 гг. об инструментальных фондах корпуса. ЦГВИА, ф. 314, т. 5, ед. хр. 1636, л. 35.*

иностранными музыкантами составляли основу оркестра корпуса. Это были первые русские музыканты, призванные в 1732 г. из полковых оркестров: Кондратий Федоров, Федор Медведев, Иван Кондратьев, Федор Черной, Дмитрий Неустроев, Гаврила Буренов.[28]

Однако главные надежды корпус возлагал не на них, а на гобоистских учеников, т. е. на поколение, растущее в его стенах с детского возраста. В доношении 1732 г. по поводу приема «солдатских детей» так и сказано: «<. . .> на оном жалованье быть из малолетных солдат восьми человекам и пока они габоиской науки обучатца, получать им жалованья по двенатцати рублев в год каждому, а как достойно обучатца, то определить их с прибавкою жалованья на положенную по штату сумму в число шести габоистов, ибо имеющиеся ныне габоисты тои науки недостаточны».[29]

По штатному распорядку в корпусе полагалось иметь четырех гобоистских учеников, в действительности же их было восемь и даже более. Помимо музыкального, им давалось общее образование. Особое внимание, например, уделялось знанию иностранных языков в связи с необходимостью изучать специальную литературу, поступавшую из-за границы.[30] Именно малолетние ученики призваны были воспринять программу нового музыкального образования во всей ее полноте. Серьезность требований, предъявляемых к ним, была не случайной. Она диктовалась сложностью задач, стоящих перед будущими специалистами. У нас имеется возможность в известной мере проследить путь некоторых из музыкальных учеников.

Первое зачисление учеников «во учении музыки» произошло в год 1733-й. Вот их имена: Василий Евдокимов, Никита Богданов, Иван Бабошин, Никифор Соловьев, Радион Башмаков, Василий Герасимов, Андрей Петров, Гаврила Андреев. В основном все они успешно прошли курс обучения.[31]

О сроках окончания учебы и переводе в гобоистский штат узнаем из документов о пошиве первых служебных мундиров: «<. . .> в прошлом 1740-м году июля 21 <. . .> по определению канцелярии к. к. (Кадетского корпуса, — *Н. Л.*) июля 19 дня построено на них габоистов 7 члвк, да на капельмейстера <. . .> мундиры пс краснаго тонкаго сукна с желтыми отворотами с позументом».[32] Воспитанники первого приема прошли обучение за 7 лет. Для последующих учеников курс был более продолжительным. Так, зачисленные в корпус в феврале 1742 г. «малолетние солдатские дети» Андрей Бабошин, Наум Лосев, Матвей Свечинской, Иван Болотов, Федот Логинов, Андрей Родионов, Дементий Жуков, Яков Нестеров[33] обучались уже 10 лет. Но и на этом учебный процесс не завершался, а вступал лишь в новый, высший этап. В ходе педагогической[34] и исполнительской практики молодые гобоисты приобретали навыки руководства музыкальным коллективом. Иными словами, они обучались капельмейстерской специальности. Это и составляло, по первоначальному замыслу учредителей корпуса, конечную цель его образовательной музыкальной программы для простолюдинов, ибо, как гласит документ, если «в каждом полку учреждена музыка, <. . .> то лучше иметь хороших, нежели худых капельмейстеров».[35] И вот, в 1748 г., спустя 15 лет после приема музыкальных учеников и через 8 лет после окончания ими гобоистского курса, четверо музыкантов составили первый вы-

пуск отечественных специалистов — капельмейстеров, каждый из которых получил назначение в полковые оркестры: В. Евдокимов — «в Ингармоландской», Н. Соловьев — в Астраханский,[36] Р. Башмаков — в Невский,[37] Г. Андреев — в Архангелогородский.[38] Выпуск профессиональных музыкантов столь высокой квалификации — событие исторического значения, в котором огромную роль сыграло выдающееся русское учебное заведение и его деятели. Значение этого события для дальнейшего развития отечественного музыкально-инструментального искусства трудно переоценить.

По мере выпуска воспитанников, накопления и совершенствования опыта роль Кадетского корпуса как очага русского инструментального исполнительства (камерного и оркестрового) все более упрочивается. Из среды выпускников выдвигались педагоги и руководители, чья деятельность выходила за пределы военно-духовой специфики и охватывала широкие сферы музыкального искусства.

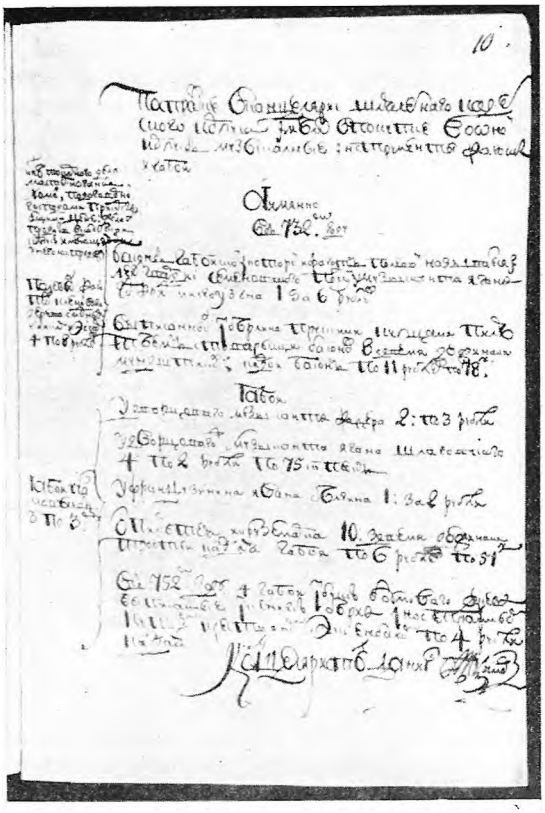
В числе таких специалистов прежде всего следует назвать одного из замечательных воспитанников корпуса Андрея Бабошина, поступившего в него гобоистским учеником в 1742 г. Через 8 лет он был зачислен в штат гобоистов,[39] а с 1762 г. занял место капельмейстера.[40] Владел Бабошин четырьмя инструментами, среди которых скрипка названа первой: «скрипица, флейта, виолончель и кларнеты». Об узко военной специализации полкового капельмейстера не может быть и речи. В 1765 г. Бабошин был приглашен в музыкальные классы Академии художеств.[41] Штат преподавателей Академии блистал в то время такими выдающимися именами, как Г. Раупах, Б. Сартори, за год до Бабошина там работал И. Хандошкин. Бабошин преподавал игру на нескольких инструментах, а кроме того, обязан был «в комедиях, представляемых учениками академическими, быть при том и играть на инструменте <...> самому». В Академии он прослужил до декабря 1769 г., когда корпус вновь обратился к своему воспитаннику, предложив ему пост капельмейстера.

Аналогичный путь проделал и Архип Балахнин — ученик, а затем гобоист Кадетского корпуса,[42] зачисленный в Академию художеств в 1770 г. в качестве педагога по струнным инструментам (скрипка и виолончель) и прослуживший в ней три года.[43] Приглашение воспитанников военного учебного заведения на музыкально-педагогическую службу в прославленную Академию убедительно свидетельствует о высоком уровне музыкального образования в корпусе. Бабошин и Балахнин олицетворяют собой определенную линию преемственности, существовавшую между Сухопутным шляхетным кадетским корпусом и Академией художеств.

Как же складывался в корпусе музыкально-педагогический процесс?

Кадеты числом намного превосходили маленькую группу будущих музыкантов-профессионалов. Практически заниматься музыкой мог каждый дворянский воспитанник. Ведомость 1750 г.[44] сохранила пофамильный список будущих офицеров, желающих учиться в инструментальных классах. Из 123 человек 88 обучались на скрипке (увлечение игрой на смычковых инструментах было традиционным для русских дворян), 18 человек — на флейте (среди них будущий драматург и литературный деятель XVIII в. Михаил Херасков), трое — на клавикорде, еще трое — на «бандоре» (?).[45] Многие из воспитанников овладевали несколькими инструментами, причем разных семейств: клавишного и духового (клавикорд и флейта), клавишного и смычкового (клавикорд и скрипка), смычкового и щипкового (скрипка и «бандора»), смычкового и духового (скрипка и поперечная флейта). Совмещение двух аналогичных инструментов среди кадетов документально не зафиксировано. В списках не фигурируют исполнители на фаготе, трубе или ударных. Они относились к инструментам военно-духового, оркестрового или сигнального назначения, не имевшим применения в домашнем музицировании. Единичные обращения к ним свидетельствуют скорее о необычности интересов дворянских воспитанников: из документа 1737 г.[46] мы узнаем, что кадет князь Б. Голицын играл на гобое, а кадеты Эсен и Г. Шваненберг — на валторне.

Совершенно иной характер носило обучение «солдатских детей». Их учили играть на нескольких инструментах с последовательным освоением каждого из них. Так, М. Свечинский начинал с гобоя, а затем овладел альтом, виолончелью, скрипкой,[47] Я. Нестеров занимался на фаготе, а к десятому году еще на виолончели, гобое, скрипке. Совмещение гобоя с фаготом, т. е. инструментов одного се-



*Дело о починке и покупке некоторых музыкальных инструментов (фрагмент о полевом фаготе 1732 г.). ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2642, л. 10.*

мейства (духовых с двойным язычком) в дальнейшем совершенно исчезло из профессиональной практики.

Как видим, малолетних воспитанников начинали обучать игре на духовых — гобое, фаготе, валторне, а потом на струнных. Казалось бы, гораздо естественнее приобщать детей сначала к струнным, а по мере возмужания вручать им гобой, валторну или громоздкий фагот. В корпусе поступали иначе, опираясь, по-видимому, на традиции ранней русской оркестровой культуры, уделявшей главное внимание духовой военной музыке. Именно в ее недрах нужно искать один из путей формирования симфонических оркестров в России.[48]

Самый процесс учебы нашел отражение в учебных аттестатах — своеобразных ведомостях успеваемости, подводивших итог каждой трети учебного года: «Атестат о находящихся при шляхетном кадетском корпусе во обучение габоискаго искусства учениках, объявляющеи, что оныя со определения их в то учение что изучили и какое в том знание имеют, и что о понятии в прилежности оных и об успехе впредь заключается».[49] В них приводятся следующие сведения: 1) имя, фамилия и год поступления ученика в корпус; 2) характер и объем предшествующей инструментальной подготовки (на каких инструментах обучался); 3) на каком инструменте обучается в данное время; 4) оценка знаний в результате всего периода обучения; 5) характеристика ученика, его дальнейшая перспектива. Скупо, несколькими словами отмечены природные возможности ученика, его работоспособность, прилежание. Содержатся и педагогические замечания: например, принятый в 1753 г. И. Воронцов показал на гобое «начало худое». Педагог, однако, не торопится с окончательным выводом — ученик проверен в обучении только на одном инструменте и лишь в течение одного года. Поэтому в заключительной графе дано следующее резюме: «а о понятии впредь еще узнать невозможно». Д. Жуков, осваивая фагот, «сначала <. . .> хорошего старания прилагал», однако за десять лет ни в чем более не проявил способностей, хотя и обучался еще на виолончели («весьма посредственно»). И в результате «ныне весьма отупел и по сему в успехе весьма не надежен». Подобных учеников лишали права продолжать образование в корпусе. Можно думать, что эти инструменталисты находили применение в гарнизонных оркестрах.

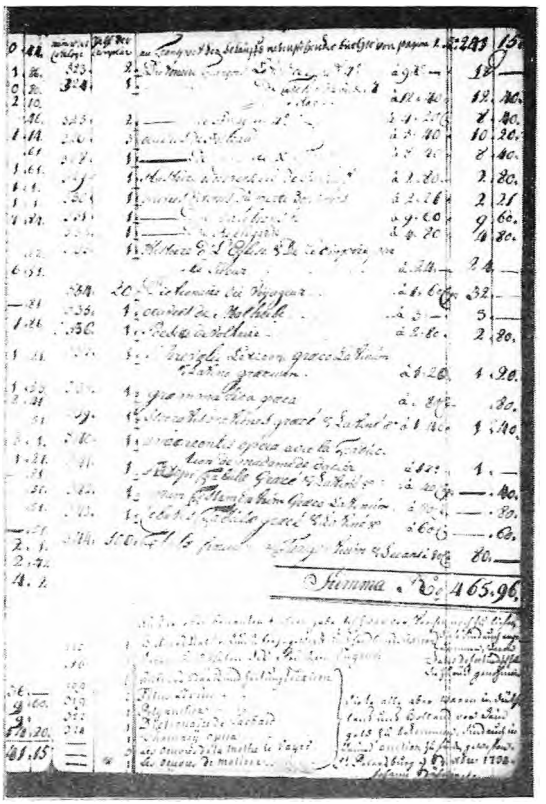
Формулировки положительного свойства возникают для способных, подающих надежды учеников: «понятия хорошие и о успехе впредь надежда есть» или «понятие хорошее и о лучшем успехе надежда весьма имеется». Найденные нами в фонде 314 ЦГВИА аттестаты корпуса, возможно, являют собой первые образцы русской учебно-методической документации. Они доказывают наличие в России *профессионального* музыкально-инструментального образования, причем имеющего характер организованного процесса. Показательно, что дворянские воспитанники, обучавшиеся музыке лишь в общеобразовательном плане, специальных аттестатов по музыкальным дисциплинам не имели. Их учебные документы включали музыку в один из последних пунктов обширной программы, среди предметов, объединенных общим названием «эксерциции», а музыкальные успехи оценивались в баллах без каких-либо педагогических комментариев.[50]

Подвинутые гобоистские ученики — «солдатские дети» — три раза в неделю играли в ансамблях совместно с дворяна-

ми-кадетами.[51] Капельмейстеры обязаны были являться в классы «для обучения унтер-офицеров и кадет с габоистами и с габоискими учениками, кои к тому употреблятся будут».[52] Мы усматриваем в этом примечательную сторону музыкальной жизни корпуса — сословная дифференциация не принималась в расчет: для совместной игры объединялись дворянские воспитанники — унтер-офицеры и кадеты — с представителями «низшего сословия».

Говоря о коллективных музицированиях в корпусе, нужно иметь в виду не только те или иные виды ансамблей, но и оркестровую практику. Сохранилась личная заявка руководителя коллективных музыкальных занятий А. Браббе на приобретение инструментов (скрипок и поперечных флейт) для кадетов, «*играющих сонаты и симфонии*» (курсив мой, — *Н. Л.*). Кроме того, в указанной заявке Браббе дифференцирует запрашиваемые инструменты, предназначая одни для концертных целей, другие — для учебных: «<. . .> прошу означеный корпус приказать купить для играющих симфонии кадетов одну пару хороших да две пары ученических флейтраверов, да для играющих на скрипках симфонии и разные сонаты купить шесть скрипок со смычками хорошей работы».[53]

Характер инструментальных фондов, изменение их состава, типов и видов используемых инструментов позволяют делать выводы, выходящие за рамки корпуса, в плане общей проблематики профессионального инструментария России XVIII столетия. Помимо отрывочных записей, разбросанных по всему архивному наследию корпуса, источником сведений о музыкальных инструментах являются «экстракты» — итоговые ведомости хозяйственного учета, по которым за капельмейстером, старшим гобоистом и музыкантами-педагогами числились используемые в учебном процессе инструменты. В качестве примера можно привести «Экстракт коликое число бывших при кадетском корпусе музыкантах Ахтелю, Нитшу и Паулинусу музыкантских инструментов в отпуску было и при отпуске от них отобрано значит ниже».[54] Из него узнаем, что инструментарий корпуса служил «для обучения в сем старшим гобоистам тако ж и малолетним гобоистским ученикам музыкальной науке», а следовательно, казенные инструменты и

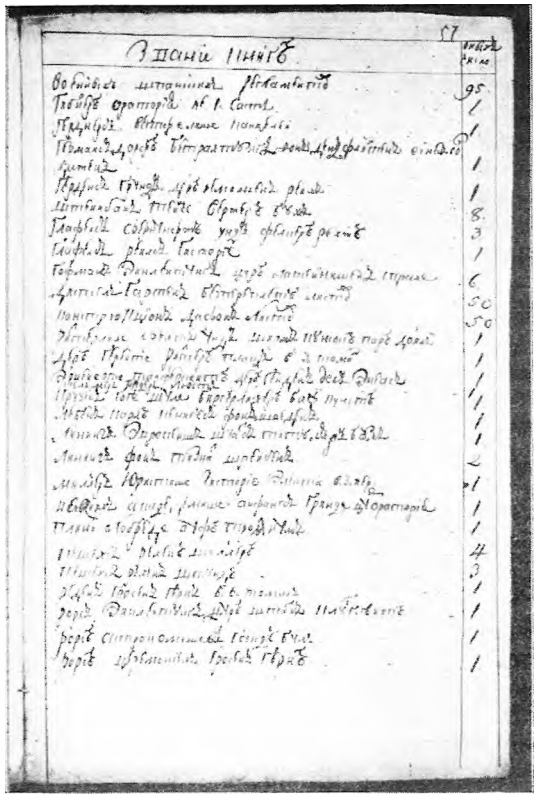

Summa Rb 465.96

*Список разных книг и нот, поставленных купцом Штегелином кадетскому корпусу в 1734 г. ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 1696, л. 10.*

затрачиваемые на них денежные средства предназначались для музыкальной специализации «низших чинов».

Состоянию инструментария уделялось много внимания: приобретались первоклассные инструменты новейших конструкций, причем по договорам не только с местными мастерами и поставщиками («медного дела мастером Иоганом Гендрихом Данске», токарного дела мастером Иоганом Хоманом, «морской академии токарем Спалским»,[55] петербургским купцом Кузьмой Захаровым), но и с заграничными (с купцами Крествином Эшенбахом из Кенигсберга и с берлинцами Пилатеем и Крузематкой).[56]

Начальные фонды корпуса состояли главным образом из духовых: семи гобоев, двух валторн, одного «басона габоинои» (фагота), флейт продольных и поперечных и одного контрабаса. Однако к 1733 г. уже было закуплено немалое число струнных: «басон скрипичнои, <. . .> скрипица смычками брацциo две, целло четыре, простых десять».[57] Основательно увеличилось число духовых (17 гобоев, 10 валторн, 9 фаготов, 8 продольных флейт («абеки») и 8 флейттраверз). Из всего запаса использовались в это время лишь 10 гобоев,



*Ведомость 1750 г. об имеющихся при кадетской библиотеке книгах. ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2303, л. 6.*

4 валторны, 1 фагот, контрабас, 5 скрипок, 6 поперечных флейт и три продольных. Приобретаемый инструментарий явно рассчитывался на расширение музыкальной жизни корпуса. В 1736 г. преимущество духовых сохранялось, но значительно обогатились струнные; были приобретены контрабас, 2 виолончели, альт и 12 скрипок. Видимо, овладение струнными к этому времени становилось уже обязательным. К тому же в 1736 г. по крайней мере двоих воспитанников Роде обучал на гобое д'амур,[58] который к военно-духовой музыке не мог иметь прямого отношения. Инструментарий подтверждает мысль о наличии в корпусе уже в этот период камерного, ансамблевого и оркестрового музицирования.

Большой популярностью пользовалась флейта. В первой половине XVIII в. в Европе еще находилась в поре своего расцвета продольная флейта и термином «флейта» обозначалась именно эта разновидность инструмента. Поперечная же только входила в практику, и ее применение требовало специальной пометки «traverse». Вытеснение продольных типов поперечными произошло в Европе во второй половине XVIII столетия. Тем более любопытно, что в инструментальных фондах кадетского корпуса уже в 30-е годы количественно явно преобладают поперечные флейты: «флейтов траверзов 6, абеков 3». Кроме обычной флейты с пометкой «траверз», в документах значатся флейты «траверс с тремя приставками».[59] Очевидно, имеется в виду новейший тип инструмента с приспособлениями для настройки, сконструированный И. Квантцем в 20-е годы XVIII в.

В списке оркестровых инструментов 1747 г. находим сведения о трубах: «четыре трумпета с мунштиками и 12 приставками».[60] Оркестровая их принадлежность не подвергается сомнению: «приставки» — дополнительные трубки, понижавшие строй инструмента. Сопоставление с инструментарием Запада, где в данный период процветал стиль кларино на натуральных инструментах, побуждает к выводу о самостоятельном этапе развития трубы в русской исполнительской инструментальной культуре. С 1752 г. список инструментов пополнился ударными: «одной парой медных литавр с боевыми палками и со всею принадлежностию».

Военные церемониальные трубы, барабаны, флейты в списке профессиональных не числятся, об их существовании приходится судить по штатам строевых музыкантов: трубачей, барабанщиков, фейферов (флейтистов). Такое разделение инструментария свидетельствует о четком разграничении в корпусе строевой музыки и профессиональной.

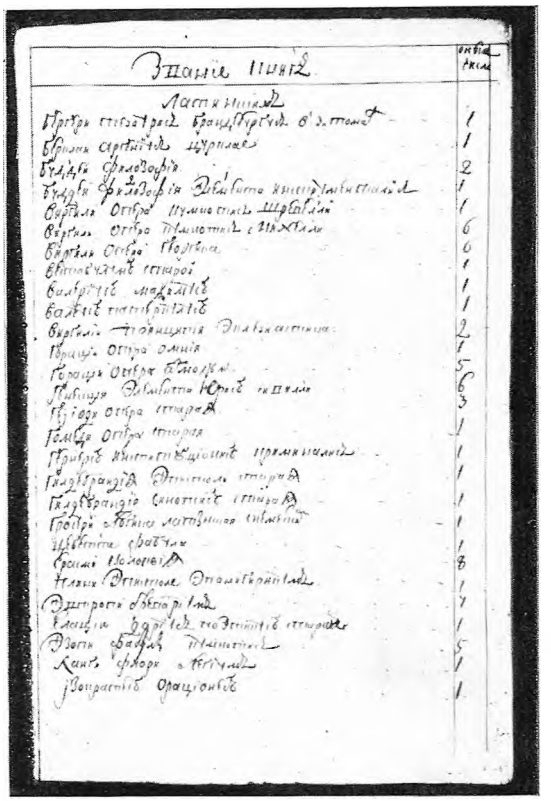
Многократные сопоставления различных документов и их анализ дают основания говорить о зарождении принципов группировки инструментов. В одних случаях они подобраны по общности регистров («басон габоинои», «басон скрипичнои»), в других — по способу звукоизвлечения (все смычковые, за исключением контрабаса, объединены в группу «скрипиц», а духовые с двойным язычком — в группу «габоиных»).

Термин «скрипица» в смычковом семействе исходный, добавления же к нему уточняют разновидность инструмента: «простая» или «ординарная» — обычная скрипка, «браццио», «фиоль» — альт, «целло» или «фиолон», «фиолин» — виолончель. В то же время есть неясность, связанная с обозначением контрабаса. В документах многократно упоминается басовый инструмент под названиями: «басон скрипичнои», «басовая скрипица или

фиолончел», «скрипичнои бас», «фиолин или скрипичнои бас», «скрипица басовая, целло называемая». Определить, в каком случае идет речь о контрабасе, а в каком о виолончели, довольно сложно. На помощь приходит итоговый список инструментов,[61] в котором несколько рубрик: в рубрике духовых вслед за фаготом («басон габоинои») поставлен «басон скрипичнои» — явно басовый струнный инструмент (что это — виолончель или контрабас?); в рубрике скрипичных («скрипиц смычками») числятся три разновидности смычкового семейства: «простые», т. е. скрипки обычные, «брацциo» (от нем. Bratsche) — альт и «целло» (от итал. cello) — виолончель. Нет оснований предполагать, что в одном и том же списке виолончель занесена дважды по двум разным рубрикам. Стало быть, инструмент, помещенный рядом с духовыми под термином «басон скрипичнои», означал контрабас. Его место рядом с фаготом («басоном габоином»), а единый термин «басон» подчеркивает регистровую общность инструментов. Попутно заметим, что сам факт наличия контрабаса в инструментарии корпуса в описываемую эпоху (1732 г.) весьма примечателен.

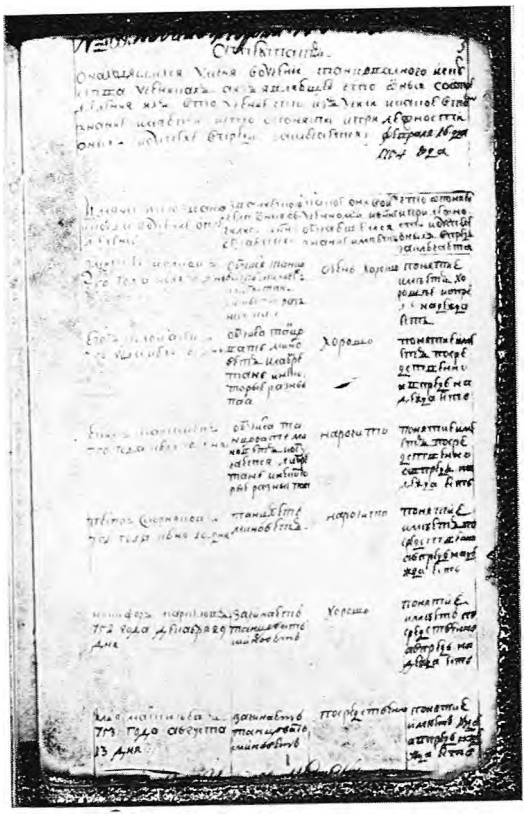
Для духовых с двойным язычком исходным термином был «габои» (отсюда фагот назван «басон габоинои»).[62] Термин «басон» для инструментов басового регистра продержался довольно долго, соответственно и фаготные трости назывались «басовыми» в отличие от гобойных («габоные»).[63] К этому же семейству можно причислить «две большия габоя, которые называются амор». Речь идет о разновидности гобоя — гобое д'амур. Время его упоминания (1736 г.) совпадает с периодом наиболее широкого употребления гобоя д'амур на Западе, особенно в Германии.

Изучение инструментария корпуса ставит важные вопросы и общеинструментоведческого порядка. Так, уточнение и сопоставление различных наименований дополнительных трубок для валторны и трубы обнаружило идентичность их с европейскими кронами и инвенциями. Но если кроны, по некоторым сведениям, использовались в Европе с первой четверти XVIII столетия,[64] то хроматизация валторны при помощи инвенций, по согласным данным научного инструментоведения, была введена А. Гампелем в Вене лишь в 1750 г.! Трубы претерпели аналогичную модернизацию еще позднее — в 1780 г. — в результате изобретения В. Вегеля и И. Штейна. Рассмотренные же нами материалы датированы 30-ми годами XVIII столетия!? Это удивительное обстоятельство несомненно требует дополнительного освещения.



*Список книг и нот (оперы) библиотеки корпуса. ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2303, л. 7 об.*

Не менее удивительной выглядит в рассматриваемых документах проблема фагота. В деле «О починке некоторых музыкальных инструментов також о покупке фаготов и габоя и об отпуске оных музыканту Дементьеву...» за 1754 г.,[65] где зафиксированы переговоры с «токарного дела» мастером И. Хоманом и «медного валторного дела» мастером И. Г. Данске, приводятся сравнительные данные об аналогичных приобретениях в 1732 г.: «басон габоинои (которои и фагот полевой называется)». Что означает здесь новый термин — «фагот *полевой*», что это за инструмент? Прилагательное «полевой» подсказывает характер применения — походный. К тому же в документе указано, что куплен этот фагот у музыканта семеновского полка, где он вполне мог подобным образом использоваться. Параллельно дана опись инструментов: «полевых фаготов кленового дерева с медными гайками и эссами». Под «медными гайками»



*Аттестат учеников-простолюдинов кадетского корпуса «Во учении танцевального искусства». 1754 г. ЦГВИА, ф. 314, ед. хр. 2303, л.3.*

следует, очевидно, подразумевать клапаны. Нам известна лишь одна форма походного военного фагота с металлическими клапанами и эсом, получившего на Западе загадочное название «русский фагот» (франц. — basson russe, нем. — Russische Fagott). Ни в одном из имеющихся источников не объясняется происхождение этого термина.[66] Описывается же «русский фагот» как деревянный серпент U-образной фаготной формы с металлическим раструбом, клапанами и металлическим же изогнутым эсом, на который вместо хрупкой трости насаживался медный или роговой мундштук.[67] Последнее, конечно, было предпочтительнее для походных условий.

В документах есть упоминания об эсе и клапанах, о мундштуке же прямых указаний нет. Что касается такого рода записей, как «габоинои бас с мунштиком»,[68] то ведь «мунштиком» нередко именовалась и обыкновенная трость. Для разъяснения обратимся к стоимости инструментов и деталей. Один из документов называет цены: фагот («габоинои басон») стоил 6 рублей. Трости, как указывалось, покупались дюжинами по 12 копеек штука. Но вот наряду с шестирублевым фаготом заприходован инструмент с «мунштиком» (тростью?) стоимостью в 6 рублей 50 копеек. Если «мунштик» здесь — обыкновенная трость, то общая стоимость должна быть 6 рублей 12 копеек (6 руб. фагот плюс 12 коп. трость). Мундштук же ценился дороже трости и вне комплекта стоил 50 копеек. В таком случае в записи «габоинои бас с мунштиком» приводится название не трости, а собственно мундштука. На этом основании мы можем говорить о фаготе с клапанами, эсом и мундштуком, названном в России «полевым фаготом», а в европейском инструментоведении получившем название «русский фагот».

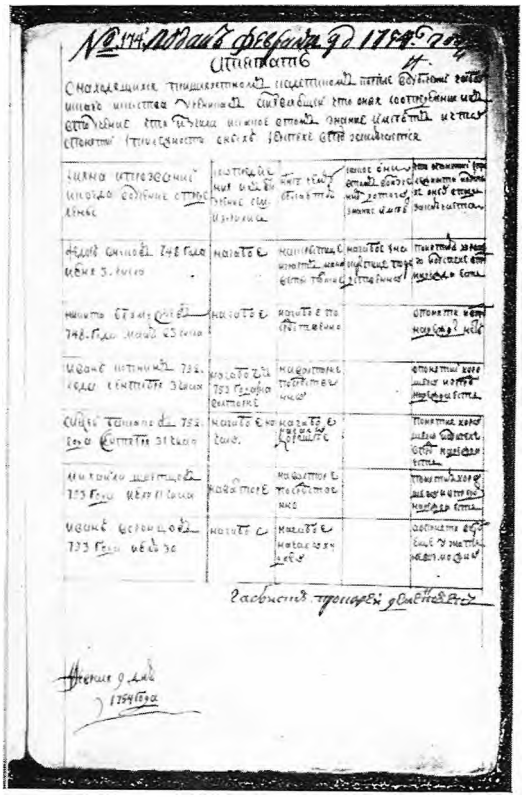
По данным К. Закса, такой инструмент был изобретен в Лилле итальянским оркестровым музыкантом Режибо лишь в 1789 г.[69] Маийон, называя год создания инструмента (1780-й), именует его серпентом в форме бассона (т. е. фагота) и указывает, что несколько позже, примерно в 1800 г., независимо от Режибо, аналогичный инструмент был изобретен в Лондоне неким Фришо и назван им басгорн.[70] В отличие от русского фагота басгорн целиком изготавливался из металла. Обращает внимание замечание Маийона о том, что с 1815 г. после «великих походов», т. е. непосредственно после наполеоновской русской кампании, «на континенте», а именно в Бельгии и во Франции, получил широкое распространение деревянный басгорн под названием «русский фагот». Итак, 1780, 1789, 1815 — даты, указанные европейскими инструментоведами в связи с русским фаготом. По нашим документам аналогичный инструмент использовался в русской оркестровой военной практике в 30-х годах XVIII столетия! Так нельзя ли предположить, что он был создан в России и заимствован у нее французами в период Отечественной войны 1812—1815 гг.? Ведь именно эта дата указана Маийоном в связи с возникновением во Франции и Бельгии термина «русский фагот», получающего в этом случае вполне логичное обоснование. Что же касается сведений о появлении русского фагота в конце XVIII в., то утверждающий это Закс вполне мог термин, пришедший в Европу после 1815 г., ошибочно отнести к 80-м годам XVIII столетия. В пользу нашей версии говорит еще и то, что название «русский фагот», этимологически никак не разъясненное, приводится Заксом наряду с другими терминами, имеющими к инструмен-

ту Режибо безусловно более близкое отношение: англ. basshorn, ophibaryton, english basshorn, нем. Fagottserpent.

Но если принять гипотезу отечественного происхождения «русского фагота», равно как и усовершенствованных (с кронами и инвенциями) натуральных валторн и труб, то естественно предположить существование в России в первой трети XVIII в. организованной базы строительства музыкальных инструментов, а также значительное развитие конструкторской мысли, опередившей европейскую.

Изобретение и создание Марешем в Петербурге рогового оркестра (1751 г.) было связано со сложным производственным процессом, свидетельствовавшим о высоком уровне ремесленного мастерства: проката металла, расчетов и выверки каналов, выполнения механизмов для подстройки и т. д. Разумеется, все это не могло возникнуть без предшествующего опыта. О нем говорят некоторые, пока скромные, сведения. Широкая сеть гарнизонных оркестров по всей России требовала обеспечения их музыкальными инструментами. Полностью удовлетворяться поставками из-за рубежа практически было невыгодно государству. И поэтому, наряду с приглашением на русскую службу иностранных музыкантов, выписывались музыкальные мастера. Часто это были не только ремесленники, а исполнители-практики, сочетавшие свою специальность с мастерством изготовления инструментов, как например известный в России валторнист Фердинанд Кельбель. Имеются весьма ранние (1711 г.) сведения о токарном мастере при гарнизонной школе Бахмута (ныне г. Артемовск), изготовлявшем не только отдельные инструменты, но даже целый их хор-оркестр.[71] И если учесть, что ремесленное производство подразумевает наличие ряда помощников (подмастерьев, учеников), то можно высказать предположение о сравнительно высоком уровне постановки этого дела. Очевидно, на этом уровне действовала с 1744 г. в Петербурге музыкальная фабрика, медная и токарная, Емельяна Трифонова сына Мецненинова. К 1755 г. это было уже довольно солидное, широкого профиля предприятие, выпускавшее как духовые, так и ударные инструменты: «трубы, валторны, габои з басы (фаготы, — *Н. Л.*), флейты и литавры».[72]

Вернемся, однако, к корпусу. Его инструментальные фонды служили не только делу воспитания будущих музыкантов, но активно использовались в концертно-театральной жизни. Каковы же были формы музицирования в корпусе?



*Аттестат гобоистских учеников музыкального класса кадетского корпуса февраля 1754 г. ЦГВИА, ф. 314, т. 2, ед. хр. 2641, л. 4.*

Приводимые документы не раз наводили на мысль о том, что, помимо сольной и ансамблевой игры, в корпусе развивалось и оркестровое исполнительство. Более того, оркестр симфонического плана был положительно необходим корпусу, причем буквально с первых лет его существования. Ведь уже в 1735 г. балетмейстер Жан Батист Ланде поставил балет с участием воспитанников.[73] Можно предположить, что декоративное оформление спектакля осуществлялось учителями и учениками живописного класса, открывшегося в корпусе в 1732 г. Вряд ли в этих условиях обошлись и без своих музыкантов, тем более что количество штатных единиц в этот период было наибольшим. Три иностранных педагога, капельмейстер и шесть гобоистов могли составить основу оркестра. Но и в других своих разделах художественная жизнь корпуса должна была быть связанной с оркестром. В корпусе имелся собственный театр, а также самостоятельное помещение для концертов — «концертное отделение», где регу-

лярно проходили представления и концерты.[74]

Роль кадетского театра во главе с А. Сумароковым в становлении отечественного театрального искусства хорошо известна и всесторонне освещена в фундаментальном труде В. Всеволодского-Гернгросса о русском театре. Для нас же чрезвычайно важной является лишь одна из особенностей театральных спектаклей, а именно — обилие музыкальных вставок, «интермедиумов», состоявших из вокально-инструментальных и танцевальных номеров.[75] Расцвет театральной жизни в корпусе падает на начало 1750-х годов: в это время в нем находились на обучении «певчие Ея Императорского Величества» (семь человек) и среди них впоследствии выдающиеся деятели русского театра братья Федор и Григорий Волковы.[76] Репертуар театра был обширен. Он опирался на богатые возможности превосходной библиотеки корпуса, фонды которой формировались с учетом музыкально-театральной деятельности и содержали немалое число разнообразных оперных и ораториальных произведений.[77] Документально известно, что на сцене корпуса кадетами, певчими и «комедиантами» разыгрывались пьесы, трагедии и музыкальные драмы.[78] Специальная типография корпуса, начиная с 1759 г., в числе учебных пособий и книг печатала немалое количество оперных и камерно-ораториальных произведений,[79] требовавших для исполнения оркестра смешанно-духового состава. Думается, что эти произведения или отрывки из них звучали в еженедельных концертно-театральных программах корпуса. Нет сомнения в том, что оркестр постоянно участвовал во всех театральных постановках, балах, маскарадах, концертах и других художественных действах, неотъемлемой частью которых была музыка.

Ядром корпусного оркестра являлись штатные гобоисты — русские музыканты совместно с капельмейстером. К ним подключались наиболее подвинутые гобоистские ученики и дворянские воспитанники. Таким образом, уже со второй трети XVIII столетия, в эпоху, когда официальная, особенно придворная музыкальная жизнь ориентировалась исключительно на иностранцев, Сухопутный шляхетный кадетский корпус, закладывая основы русской оркестровой практики, опирался на отечественные кадры.

Найдена и рассмотрена лишь часть материалов, раскрывающих музыкально-образовательную деятельность Кадетского корпуса. Однако и их достаточно, чтобы понять, сколь неполными были наши представления об этом русском учебном заведении. Здесь в результате совместной художественно-творческой деятельности возникло небывалое для своей эпохи объединение в рамках высшего российского военно-дворянского учебного заведения («Рыцарской академии», как его называли современники) воспитанников, принадлежавших к различным, даже полярным слоям общества. В корпусе, наряду с представителями дворянства, совершенствуются выходцы «из низов» — малолетние «солдатские и крестьянские дети», получавшие таким образом путь в сословие демократической интеллигенции,[80] сыгравшей столь значительную роль в формировании передовых взглядов русского общества.

В корпусе, возможно, впервые были выработаны основы профессиональной музыкально-инструментальной педагогики в области сольного (духового и струнного), ансамблевого и оркестрового исполнительства. Художественные классы, каждый в своей специфической области, имели ярко выраженную профессиональную направленность.[81] В то же время ни один из этих классов не существовал замкнуто, в отрыве от общей жизни корпуса. Их деятельность объединялась в совместных общекультурных деяниях: музицированиях, концертах, театральных представлениях, совокупность которых рассматривалась как одна из сильнейших мер этического воздействия и эстетического воспитания. Таким образом, в течение нескольких десятилетий Сухопутный шляхетный кадетский корпус являлся одним из примечательнейших русских институтов художественного и профессионального музыкального воспитания, в значительной степени предвосхитившим и подготовившим деятельность Академии художеств.

*

[1] Опубликованы Г. Ф. Фесечко в его статье «Новые материалы о композиторах П. А. Скокове и Е. И. Фомине» (Музыкальное наследство, т. 2, ч. 1. М., 1966, с. 9).

[2] *С. Я. Левин.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры. Л., 1973, с. 226.

[3] *Д. Л. Локшин.* Хоровое пение в русской школе. М., 1957, с. 39.

[4] *К. А. Вертков.* Русские народные музыкальные инструменты. Л., 1975, с. 135.
[5] *В. Всеволодский-Гернгросс.* История театрального образования в России, т. I (XVII и XVIII вв.). Издание дирекции имп. театров, 1913, с. 401.
[6] Это название корпус получил в 1743 г., после учреждения Морского кадетского корпуса. При основании он именовался Кадетским корпусом, а в 1800 г. был переименован в Первый петербургский кадетский корпус.
[7] В настоящей статье впервые публикуются 28 документов ЦГВИА, ф. 314. Лишь пять единиц хранения из этого фонда (№№ 2906, 2555, 2150, 2156, 2265) упомянуты в статье А. Розенберга «К истории обучения игре на духовых инструментах в России XVIII века» (Вопросы музыкального исполнительства и педагогики, вып. XXIV. М., 1976, с. 266).
[8] Цит. по: *Н. Молева и Э. Белютин.* Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. М., 1956, с. 16.
[9] Полное собрание законов Российской империи с 1649 г., т. VIII, § 5811 — июля 29 (1731 г. — *Н. Л.*). Имянный, данный Сенату, — Об учреждении Кадетского Корпуса, с. 519.
[10] Там же.
[11] Там же.
[12] ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 1656.
[13] Дело «О представлении правительствующему сенату об определении учеников 150 члвк для обучения по определению впредь в мастеровые люди: в коновалы, седельники шпормахеры, ружейные, ложные, кузнешные, музыкальные. И об отпуске на содержание их денежной суммы» (ЦГВИА, ф. 314, т. 2, ед. хр. 3102, л. 9).
[14] ЦГВИА, ф. 314, т. 2, ед. хр. 3102, л. 9 об.
[15] Там же, т. 1, ед. хр. 2906, л. 1.
[16] Там же, ед. хр. 1656, л. 78.
[17] Там же, т. 2, ед. хр. 3291.
[18] Там же, ед. хр. 3423.
[19] Там же, т. 1, ед. хр. 1683.
[20] Там же, ед. хр. 2193, л. 1 об.
[21] Наименование «гобоист» в трактовке XVIII в. имело значение собирательное и относилось к музыканту-инструменталисту любой специальности: духовой, струнной или ударной.
[22] Книга штатов, т. XLIII, ч. 1. СПб., 1830, с. 184, § 5881.
[23] Срок службы всех троих закончился в 1737 г. С той поры и до 1750 г. Томас Роде (о нем см. ниже) оставался единственным иностранным музыкантом-капельмейстером корпуса (ЦГВИА, ф. 314, т. 5, ед. хр. 1636, лл. 1—2).
[24] См.: ЦГВИА, ф. 314, т. 5, ед. хр. 1636, л. 22.
[25] Позднее «универсальность» педагогов корпуса становится до удивления широкоохватной. Так, поступивший в 1754 г. на службу капельмейстер «города Мерсебурха саксонской уроженец Кристофор Финк» имел «на гобое, фаготе, аглийском горне, на валторне, трумпете, на скрипице, виолончеле иначе фиоле довольное знание» (ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2626, л. 1).
[26] ЦГВИА, ф. 314, т. 5, ед. хр. 1636, л. 11.
[27] Там же, т. 1, ед. хр. 2555, л. 47 об.
[28] Там же, ед. хр. 1656, л. 73.
[29] Там же, л. 36.
[30] Там же, ед. хр. 2312, л. 5.
[31] За исключением Богданова, на место которого вскоре приняли Прокофия Дементьева. В корпус он поступил в 1732 г. для обучения грамоте. Перевод его в музыкальные ученики подтверждает педагогические установки корпуса, предоставлявшие свободный выбор профессии в соответствии со складом характера и учетом способностей каждого воспитанника.
[32] ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2031, л. 1.
[33] Там же, ед. хр. 1636, л. 3.
[34] По документу 1751 г. дворянские воспитанники обучались на «скрипице» у гобоистов: А. Бабошина — 12 человек, П. Дементьева — 10, у А. Петрова — 11, И. Болотова — 12 (ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2352, л. 231—231 об.).
[35] ЦГВИА, ф. 314, т. 2, ед. хр. 3102, л. 9 об.
[36] Там же, т. 1, ед. хр. 2165, л. 1.
[37] «Об определении габоиста Родиона Башмакова в Невский пехотный полк в капельмейстеры» (ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2150, 1748 г.).
[38] «О выключении из кадетского корпуса габоиста Гаврилу Андреева и об определении ево в Архангелогородской пехотный полк в капельмейстеры» (ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2156, 1748 г.).
[39] ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2265, л. 10.
[40] Там же, т. 2, ед. хр. 3357, л. 7 об.
[41] ЦГИА, ф. 789, оп. 1, д. 375.
[42] ЦГВИА, ф. 314, т. 2, ед. хр. 3357, л. 8; ед. хр. 3424, л. 17 об.
[43] ЦГИА, ф. 789, оп. 1, ч. 1, д. 473.
[44] Она является лишь частью большого дела «Об определении в корпус Франца Леонтия Гирта музыкальным директором и при том именные списки унтер-офицеров и кадетов, желающих обучиться музыке на разных инструментах» (ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2265, л. 6).
[45] Скорее всего здесь имеет место ошибка писца в слове «бандура». Этим инструментом увлекались в XVIII в. В корпусе был преподаватель Иван Холодович, учивший «господ кадетов второго возраста на бандуре» (ЦГВИА, ф. 314, т. 2, ед. хр. 3493, лл. 1—2).
[46] ЦГВИА, ф. 314, т. 5, ед. хр. 1636, лл. 54, 56.
[47] Там же, т. 1, ед. хр. 2379, л. 10.
[48] *С. Я. Левин.* О русских оркестрах начала XVIII века. — Уч. зап. Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии, т. 2. Л., 1958, с. 409.
[49] ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2379, л. 11, 1751—1752 гг.; ед. хр. 2641, л. 4, 1754 г.
[50] Там же, т. 1, ед. хр. 2132, 1747 г., ед. хр. 2542, 1752 г.; т. 2, ед. хр. 3427, 1769 г.
[51] Во вторник и четверг по два часа и в субботу — четыре.
[52] ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2626, л. 7.
[53] Там же, т. 2, ед. хр. 3411.
[54] Там же, т. 5, ед. хр. 1636, л. 54, 1732—1737 гг.
[55] Там же, т. 1, ед. хр. 2555, л. 24.
[56] Там же, ед. хр. 2642, лл. 3, 10, 28.
[57] Там же, т. 5, ед. хр. 1636, л. 35.
[58] Там же, т. 1, ед. хр. 2555, л. 23.
[59] Там же, т. 5, ед. хр. 1636, л. 42.
[60] Там же, т. 1, ед. хр. 2555, л. 23.
[61] Там же, т. 5, ед. хр. 1636, л. 35 об.
[62] Там же, лл. 28, 41.
[63] Трости, выполняющие функции звукообразования, по аналогии с мундштуками медных духовых, нередко, именуются «мунштиками». Ошибки легко избежать, обратив внимание

на число приобретаемых предметов. Трости, как правило, исчислялись дюжинами и стоили по 12 копеек штука, мундштуки для валторн (очевидно, и для труб) приобретались большей частью в комплектах с «крумпалами» и «подставками», стоимостью в 1 рубль.

[64] См., например: *R. Morley Pegge.* The Horn and the Later Brass. — In: Musical instruments Through the Ages. Penguin Books, 1961, p. 298.

[65] ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2642, лл. 3, 6, 6 об., 10.

[66] Н. Привалов, ссылаясь на Маийона, необоснованно относит название basson russe к басовому офиклеиду (см. его книгу «Музыкальные духовые инструменты русского народа» (СПб., 1906, с. 51—52)). Проблема русского фагота затрагивается в диссертации А. Розенберга «Русская культура духовых инструментов XVIII века» (М., 1976, Институт им. Гнесиных). Однако происхождения термина автор не касается.

[67] Ценный экземпляр хранится в инструментальном собрании Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии (и-582). Возможно, это один из ранних европейских образцов русского фагота. Он сделан в Париже не позднее 20-х годов XIX в. и является плодом соединенных усилий двух известных фирм: Peze — существовавшей с 1800 по 1827 г., изготавливавшей деревянные духовые инструменты, и Hipp Collin, работавшей с 1780 по 1830 г. и специализировавшейся на медных. Peze принадлежит деревянный U-образный корпус (9 игровых отверстий, три из которых снабжены клапанами), Collin — большой медный раструб. Инструмент поступил в музей в 1908 г. в составе экспонатов, купленных у известного бельгийского коллекционера Ц. Спука.

[68] ЦГВИА, ф. 314, т. 5, ед. хр. 1636, л. 42.

[69] *C. Sachs.* The Histori of Musical Instruments. London, 1964, p. 420.

[70] *V.-C. Mahillon.* Catalogue descriptif analytique du musee instrumental du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Gand, 1893, p. 297.

[71] *С. Я. Левин.* Духовые инструменты в истории музыкальной культуры, с. 227.

[72] ЦГАВМФ, ф. 212, дело адмиралтейств-коллегии 1722 г., № 58, л. 470. Весьма ценные сведения о наличии фабричного производства музыкальных инструментов в России в XVIII в. содержатся в указанной выше статье А. Розенберга.

[73] По документам танцевальный класс корпуса включал не только воспитанников-кадетов, обучавшихся бальным танцам, но и простолюдинов-«солдатских детей», подготавливаемых в качестве танцовщиков-профессионалов, получавших «наставление в театральном танцовании» (ЦГВИА, ф. 314, т. 4, ед. хр. 7547, л. 5, 1740 г.; т. 1, ед. хр. 2312, л. 2).

[74] Театр и музыка в корпусе служили воспитательным целям, призванным отвлекать учащихся от праздного времяпрепровождения: «во отвращение худой компании каждую неделю один раз в свободные часы учредить бал и концерт» (ЦГВИА, ф. 314, т. 2, ед. хр. 3103, л. 1).

[75] *Ю. В. Келдыш.* Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 40.

[76] ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2672, л. 69.

[77] Там же, ед. хр. 1696, лл. 2, 4, 9, 14 об., 1734 г.; ед. хр. 2303, лл. 4, 6, 7, 7 об., 8, 8 об. и т. д.

[78] Подробный, хронологически упорядоченный репертуар театра Кадетского корпуса приводится в книге В. Всеволодского-Гернгросса «Русский театр от истоков до середины XVIII в.» (М., 1957, с. 193—206).

[79] *Д. Шамрай.* Цензурный надзор над типографией Сухопутного шляхетского кадетского корпуса. — В кн.: XVIII век, сб. 2. М.—Л., 1940, с. 293.

[80] См.: *М. Штранге.* Демократическая интеллигенция России в XVIII веке. М., 1965, с. 108.

[81] Подобно гобоистским ученикам, танцевальные воспитанники имели аттестаты по основной своей специальности и отдельно по инструментальному образованию (ЦГВИА, ф. 314, т. 1, ед. хр. 2641, лл. 3, 5).

# ТРИ СИМФОНИИ Э. ВАНЖУРЫ НА ТЕМЫ РУССКИХ, УКРАИНСКИХ И ПОЛЬСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

*М. П. Пряшникова*

Разыскание, собирание, научное описание и публикация музыкальных памятников начального периода формирования русской композиторской школы является одной из главнейших задач советского музыкального источниковедения. Сформулированная в 20-х годах Б. В. Асафьевым, эта задача успешно решается силами широкого круга музыковедов. Сейчас нам уже с достаточной полнотой известна камерная музыка XVIII в., вокальная и инструментальная. Сохранившиеся рукописные альбомы, принадлежавшие любителям музыки того времени, а также печатные издания дают возможность с достаточной полнотой представить камерный репертуар домашнего музицирования — популярные народные и «российские» песни, бытовую танцевальную музыку, вариации на темы популярных песен и романсов и т. п. Мы имеем сейчас достаточно полное представление о репертуаре музыкальных театров XVIII в., не только придворных, но и отдельных поместных, а также публичных театров Москвы и Петербурга. К сожалению, гораздо меньше известно о репертуаре оркестров и камерных ансамблей, несомненно исполнявших, наряду с произведениями, популярными в это время в Европе, и сочинения композиторов, работавших в в России.

Звучавшие при дворе и в богатых помещичьих усадьбах произведения оркестровой симфонической музыки в большинстве своем принадлежат к легким бытовым жанрам и предназначались для балов, праздничных застолий и других домашних увеселений. В то же время последнее двадцатилетие XVIII в., характерное интенсивным ростом музыкальных интересов и все более широким распространением домашнего музицирования, оставило нам ряд сочинений крупной формы: сонат и концертов для различных инструментов, камерных ансамблей и, наконец, симфоний. Из числа произведений симфонического жанра, сочиненных в России, до недавнего времени можно было познакомиться с музыкой только Украинской симфонии неизвестного автора, опубликованной в клавирном изложении в «Journal de musique, <...> dédié aux dames» (повторено в книге Б. Вольмана «Русские печатные ноты XVIII века» [1]), и симфонией Ф. Тица, рукописные оркестровые голоса которой хранятся в библиотеке Павловского дворца под Ленинградом, о чем сообщает в своей книге Ю. В. Келдыш.[2] Последняя никогда не была опубликована и практически недоступна для исследователей.

Наше сообщение посвящено трем симфониям Эрнеста Ванжуры, единственное до настоящего времени издание которых обнаружено нами в фондах Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Оно представляет собой оркестровые голоса, с титульным листом на партиях первых и вторых скрипок. Текст титульного листа: «Trois sinfonies nationales à grand orchestre arrangées de plusieurs chansons russes, ukrainiennes et polonoises composées par Mr. le Baron de Wanczura. Oeuv. I. St.-Pétersbourg, chez G—me Sprewitz» (Три национальные симфонии для большого оркестра, основанные на нескольких русских, украинских и польских песнях, сочиненные бароном Ванжурой. Соч. I. С.-Петербург, у Г—ма Шпревица).[3]

В «СПб. ведомостях» за последние годы XVIII в. можно обнаружить несколько объявлений о продаже этого издания. Приведем текст одного из них, помещенного в № 19 «СПб. ведомостей» за 1798 г.: «В музыкальной лавке Шпревица <...> продаются следующие вновь вышедшие ноты, а именно: <...> 3 симфонии национальные для большого оркестра соч. Барона Ванджуры, 6 руб. Тут же принимают подписку 5-рублевую на 3 симфонии помянутого Ванджура, которые в июне месяце напечатаются <...>» Это объявление появилось в феврале, что позволяет датировать издание началом 1798 г.

Имя автора симфоний барона Эрнеста Ванжуры также известно исследователям русской музыки XVIII в., однако мы не

располагаем достаточно обширными и точными сведениями о его жизни и деятельности, хотя он неоднократно упоминается в целом ряде трудов по истории русской музыкальной и театральной культуры конца XVIII в. Н. Финдейзен посвятил ему обширную статью в «Русском биографическом словаре»,[4] систематизировав основные источники к его биографии. Приведем некоторые сведения о его жизни и деятельности.

Барон Эрнест Ванжура (или Ванджура, Ванчжур, в латинской транскрипции Wanczura) родился в Богемии, в городе Вамберге, в середине XVIII в. Данные, подтверждающие его баронское происхождение, не приводятся никем из его биографов. Разночтения в написании названия города, где он родился, существующие в разных источниках, сведены к форме, принятой на картах конца XVIII в. Б. Л. Вольман считает датой его рождения 1750 г., однако не сообщает источника этих сведений. В определении даты смерти Ванжуры справочники также не единодушны: Эйтнер,[5] Длабач[6] и Вольман указывают, что он умер в Москве в 1801 г., у Финдейзена дата его смерти — 1802 г., а место — Петербург.

До своего приезда в Россию Ванжура служил в австрийской армии и уже в те годы занимался сочинением музыки, был автором нескольких танцев, пользовавшихся популярностью (Эйтнер). В начале 80-х годов он отправился в Россию, где и прожил до конца своей жизни.

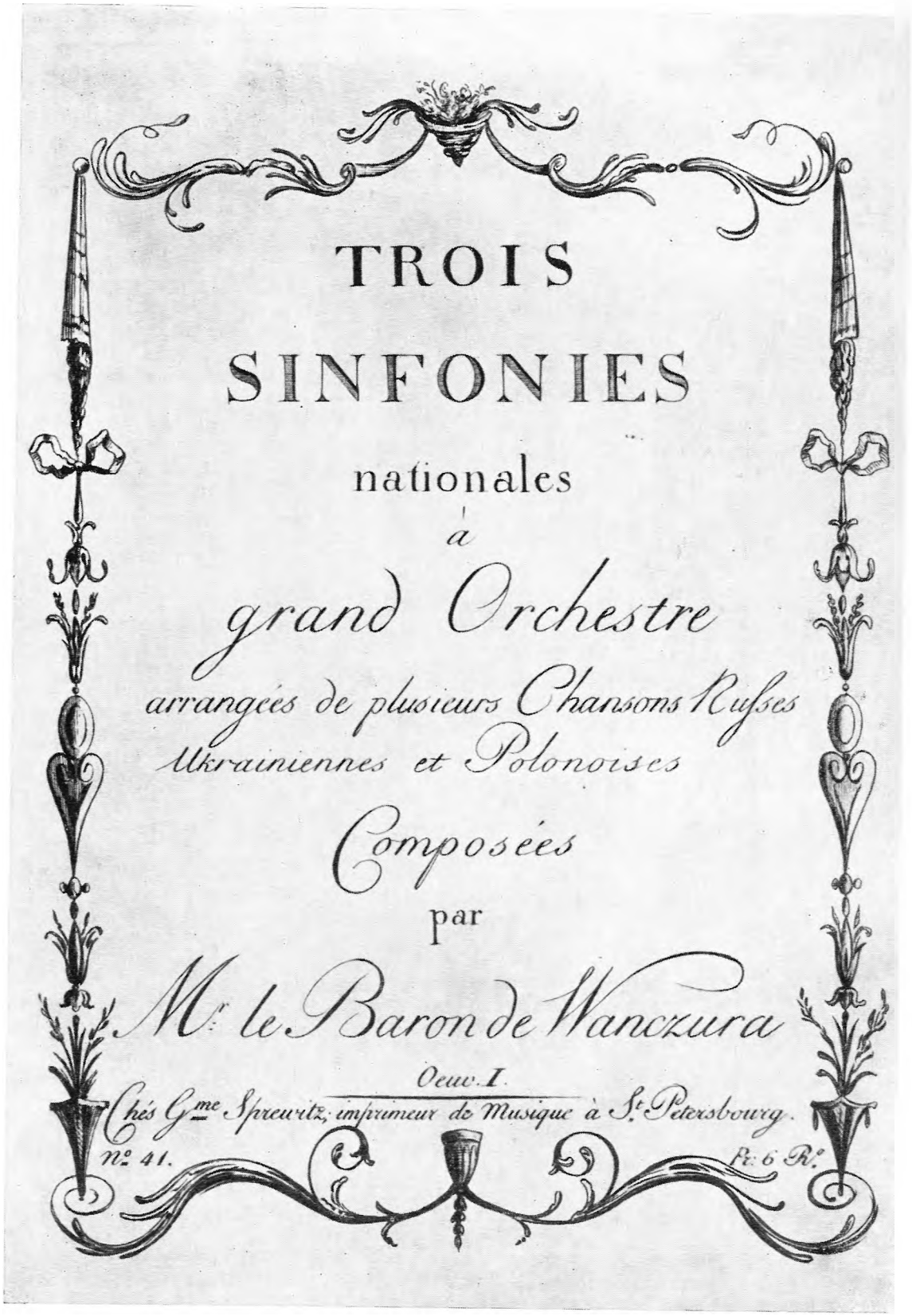
Нам ничего не известно о том, в каком качестве Ванжура впервые появился в Петербурге, но уже в 1783 г. он участвовал в перестройке Большого Каменного театра. Как сообщает Финдейзен, в конце 1783 г. он предложил проект организации театрального пансиона при Московском Воспитательном доме и план создания на его основе общедоступного театра с разнообразным по жанрам репертуаром и разноязычными труппами. Проект был утвержден, а Ванжура, назначенный директором Воспитательного дома, в ноябре 1783 г. переехал в Москву. За год работы он сумел сформировать при Воспитательном доме театральную труппу, в основном из бывших актеров Частной антрепризы Книппера в Петербурге, которая была к этому времени распущена. Конкуренция со стороны новой труппы очень беспокоила М. Маддокса, имевшего привилегию на театральные спектакли в Москве. К началу 1785 г. Маддоксу удалось добиться отмены этого решения, и созданная труппа вместе с их учителями, весь театральный гардероб, здание театра в главном корпусе Воспитательного дома перешли к нему.[7]

После этого Э. Ванжура уехал в Петербург и до 1797 г. служил в Дирекции императорских театров. Он занимался устройством придворных спектаклей и концертов, их репертуаром, распределял заказы на издание нот для придворных спектаклей. По свидетельству П. Арапова,[8] в 1791 г. Ванжура занимал пост заместителя («поддиректора») Н. Б. Юсупова, которого Екатерина II назначила в это время главным директором императорских театров.

Деятельность Ванжуры при дворе не была только административной. Он участвовал в придворных камерных концертах — так называемых «малых эрмитажах», выступал в качестве клавесиниста в квартете с Тицем (скрипка), Дельфини (виолончель) и Кордоне (арфа), а также в дуэте с Тицем. Как сообщает Финдейзен, Ванжура, как и Ф. Тиц, сочинял музыку для камерных ансамблей «малых эрмитажей». По-видимому, его произведения пользовались успехом, так как ему было поручено писать музыку к опере на либретто Екатерины II «Храбрый и смелый витязь Ахридеич», которая была поставлена в Эрмитажном театре в 1787 г., а в публичных театрах Петербурга и Москвы — соответственно в 1789 и начале 1800 г.

Имя Ванжуры неоднократно упоминается в дневниках Храповицкого, что также свидетельствует о его близости ко двору и о покровительстве, оказываемом ему императрицей.[9]

В сентябре 1785 г. Ванжура дал объявление в «СПб. ведомостях» о подписке на музыкальный журнал (Journal de musique pour le clavecin ou pianoforte, dedie aux dames par B. W., amateur). Выпустив только один номер, Ванжура продолжил издание в 1790 г., а последние обнаруженные объявления о выходе нескольких его номеров появились уже в 1794 г. Как отмечают исследователи, Ванжура печатал в журнале почти исключительно свои произведения. Список их, приведенный в объявлении о подписке, достаточно обширен. Он включает, помимо произведений мелких форм (французских песен и танцевальной музыки), также 6 увер-


TROIS
SINFONIES
nationales
à
grand Orchestre
arrangées de plusieurs Chansons Russes
Ukrainiennes et Polonoises
Composées
par
Mr. le Baron de Wanczura
Oeuv. I.
Chés Gme Sprewitz, imprimeur de Musique à St. Petersbourg.
No. 41.
Pr. 6 Rl.

*Три симфонии Э. Ванжуры. Титульный лист.*

тюр, 2 российские симфонии, 12 арий из опер, балетные номера. План издания был награвирован на титульном листе номера журнала, вышедшего в 1785 г., и, следовательно, все эти произведения были сочинены уже к 1785 г. По свидетельству Н. Финдейзена, видевшего первый номер журнала (впоследствии утерянный), общий уровень этих сочинений был дилетантским, однако сам факт написания такого количества крупных произведений говорит об активном интересе Ванжуры к этой области деятельности.

Особое внимание привлекает напечатанная в октябрьском номере журнала уже упоминавшаяся нами «Русская симфония на украинские песни». Она помещена первой в издании 1798 г., обнаруженном сейчас в ГБЛ. В журнале она опубликована в клавирном переложении. До сих пор исследователи лишь предполагали, что эта симфония сочинена Э. Ванжурой (в журнале имя автора не указано). Обнаруженное издание, имеющее имя автора на титульном листе, позволяет утверждать это с полной уверенностью.

После смерти Екатерины II влияние Ванжуры при дворе упало. В отличие, например, от Сарти, который при Павле сохранил свое положение, Ванжура в 1797 г. получил предложение уйти в отставку с назначением ему пенсии. В 1798 г., как уже говорилось, он предпринял издание своих шести симфоний не в клавирном переложении, как раньше, а в виде оркестровых голосов. Первая половина этого издания, включающая три симфонии, хранится в ГБЛ. О судьбе второй части пока ничего не известно; можно предположить, что она так и не вышла из печати, поскольку до сих пор не было обнаружено ни одного объявления о ее поступлении в продажу.

Эйтнер сообщает о хранящихся в г. Шверине (ГДР) рукописных оркестровых голосах трех симфоний барона Ванжуры с составом оркестра, аналогичным тому, который имеется в найденном издании. Переписка с сотрудниками этой библиотеки позволила установить, что это те же три симфонии, которые хранятся в ГБЛ. Издание представляет собой оркестровые голоса, выпущенные отдельными тетрадями с раздельной пагинацией. Титульный лист повторен дважды: на партиях первых и вторых скрипок. Издателем указан G—me Sprewitz (вероятно, Гийом?), а не Gebrüder Sprewitz, как обычно. Номер доски на титульном листе — 41, т. е. это 41-е издание Шпревица. Указанный номер доски позволяет заключить, что Г. Шпревиц занимался издательской деятельностью уже в 1797, а может быть, и в конце 1796 г. — его 41-е издание поступило в продажу в феврале 1798 г. В 1798 г. он объединился с братом (или братьями), и фирма стала называться Gebrüder Sprewitz.

Э. Ванжура не обладал большим композиторским даром и не получил профессионального музыкального образования. Сочинение же симфонии требовало определенных профессиональных навыков и широкого знакомства с европейскими достижениями в этой области. Во времена своей юности, проведенной в Австрии (какое-то время он жил в Вене), Ванжура по-дилетантски интересовался сочинением музыки в легких жанрах, но не симфониями. Музыкальные интересы русского двора, где проходила его дальнейшая деятельность, были сосредоточены в области французской и итальянской комической оперы. Здесь он, думается, также не мог найти образцов для подражания. Поэтому вопрос о том, где он все же получил основные сведения и навыки композиторского творчества, остается неясным. Симфонии Ванжуры построены очень традиционно, как классический трехчастный сонатно-симфонический цикл. Состав оркестра — типичный для того времени: струнные (1-я и 2-я скрипки, альты, басы — иногда с разделением партий виолончелей и контрабасов), 2 флейты, 2 кларнета, 2 фагота, 2 валторны, в 1-й симфонии использованы трубы. Как самую общую особенность инструментовки симфоний следует отметить явное пристрастие к тембру кларнета — большинство тем симфоний в первый раз звучат у кларнета соло.

И все же симфонии Ванжуры представляют громадный интерес для исследователей русской музыки XVIII в. благодаря использованию в них народно-песенного материала. Знакомство композитора с образцами народной музыки славянских народов могло происходить уже в первые годы его пребывания в России. Одним из главных источников познаний Ванжуры в этой области несомненно был музыкальный театр того времени, с которым он был наиболее тесно связан по роду своей деятельности. Русская комическая опера, с ее сюжетами из народной жизни и му-

зыкой, основанной на «голосах» русских песен, составляла уже довольно существенную часть театрального репертуара и пользовалась успехом у публики. Другие источники — это первые появившиеся в это время печатные сборники народных песен Трутовского и Теплова и общество русских музицирующих дилетантов.

Конечно, Ванжура не был ни первым, ни единственным композитором своего времени, использовавшим народно-песенные цитаты в симфонической музыке или в произведениях сонатно-циклической формы. При всей немногочисленности подобных инструментальных произведений в этот период, по-видимому, уже существовала определенная традиция сочинения музыки такого рода. По свидетельству Я. Штелина,[10] еще в 40-х годах XVIII в. Мадонисом были сочинены две Sinfonia alla Russa, а также «пара сонат на украинские мелодии». Как пишет Штелин, Мадонис «взял народные мелодии и скомпоновал их в итальянском вкусе». К сожалению, произведения эти до нас не дошли, и маловероятно, что они были известны в конце XVIII столетия, когда сочинял свои симфонии Э. Ванжура. Среди произведений крупной формы, написанных во времена деятельности Ванжуры, можно упомянуть, например, фортепианную сонату И. Прача, вторая часть которой основана на народных мелодиях, квартеты Ф. Тица и некоторые другие.[11] Народные темы широко цитировались не только в вокальных и инструментальных номерах русских комических опер, но и в симфонических антрактах и «симфониях» к театральным спектаклям серьезного содержания. Таковы антракты, сочиненные Каноббио к «Начальному управлению Олега», музыка самого Ванжуры к опере «Храбрый и смелый витязь Ахридеич». Необходимо отметить, что круг цитируемых песен довольно ограничен: используются те из них, которые были наиболее популярны в городской среде.

Давая симфониям подзаголовки: русская, украинская, польская — Ванжура не всегда придерживается в выборе тем только национального принципа. Русские песни «Молодка молодая», «Во поле береза стояла», «Как ходил, гулял Ванюша» в Украинской симфонии, украинская песня «Катилися возы» в Русской симфонии, казачок в Польской симфонии могли быть использованы как в результате сознательного смешения близких по своему славянскому происхождению тем, так и вследствие недостаточно четкого представления автора симфоний о национальных особенностях музыки каждого из этих народов, характерного для того времени. Вспомним, что Украина называлась тогда Малороссией, а раздел украинских народных песен был впервые выделен только в сборнике Прача, у Трутовского же под названием русских шли и украинские песни.

До-мажорная симфония, напечатанная в октябрьском номере «Journal de musique...» 1790 г. и помещенная первой в издании 1798 г., по-видимому, является первой и по времени написания. Сравнение клавира симфонии, опубликованного в «Journal de musique...», с партитурой, сведенной из найденных голосов, позволяет проследить, какие изменения внес автор в свое произведение спустя более чем десятилетие после его написания. Тематический материал симфонии почти не затронут, но изменены связующие эпизоды между темами, иным стало начало разработки. Как известно, первая часть этой симфонии использовалась в качестве увертюры к опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» в постановке 1806 г. Кроме транспонирования в ре-мажор, увертюра содержит и некоторые другие изменения, как по сравнению с клавиром 1790 г., так и по сравнению с изданием 1798 г. Нам ничего не известно о том, с какой увертюрой шла опера в постановках XVIII в.; не исключено, что это была та же первая часть симфонии Ванжуры.

Если принять за факт, что одна из симфоний, объявленных Ванжурой в проспекте к изданию журнала в 1785 г., была Украинская до-мажорная, то она была сочинена в первой половине 80-х годов, вскоре после его приезда в Россию. В эти годы Ванжура занимал руководящие должности в придворном театре, и первая часть его симфонии вполне могла исполняться как увертюра к популярной опере.

Первая до-мажорная симфония (Sinfonie I. Nationale ukrainienne) известна по нескольким публикациям (клавирное переложение автора, взятое из «Journal de musique...», помещено в книге Б. Л. Вольмана «Русские печатные ноты XVIII века» под названием «Русская симфония на украинские песни» неизвестного автора; она же издавалась в инструментовке М. И. Вериковского на Украине под названием «Украинская симфония неизвестного автора»; первая часть симфонии публико-

валась во всех изданиях оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват», начиная с юргенсоновского).

Э. Ванжура использует народные песни чаще всего в вариантах, близких к опубликованным в современных ему сборниках Трутовского и Прача. Так, русская народная песня «Молодка молодая» (главная партия 1-й части), украинские песни «Ой послала мене мати» и «Ой коли я Прудыуса любила» (в финале) звучат в изложении, близком к записям сборника Трутовского, а украинская песня «Ой гай, гай зелененький» (побочная партия 1-й части) — в варианте, сходном с записью из сборника Прача. Кроме того, в разработке 1-й части использована песня «Во поле береза стояла». Тема второго эпизода финала, написанного в форме рондо, напоминает народные плясовые наигрыши.

Вторая симфония (Sinfonie II. Nationale russe) также трехчастна. Главная партия 1-й части основана на теме «Камаринской», побочная напоминает украинскую песню «Катилися возы». Во 2-й части использована русская песня «Как у нашего широкого двора» в варианте, близком к опубликованному в сборнике Трутовского; в финале звучит песня «Белолица, круглолица», а во втором эпизоде — «Как пошли наши подружки». В рондо появляется также несколько кратких тематических отрывков в духе народных наигрышей, происхождение которых пока определить не удалось. Вполне возможно, что это также цитаты.

Третья симфония (Sinfonie III. Nationale polonoise) несколько крупнее по размерам, чем две первые. Обращает на себя внимание бо́льшая свобода и естественность изложения и построения целого. Обилие тем, часто сменяющихся и переходящих одна в другую, наводит на мысль о некоторой сюитообразности ее построения при соблюдении классической схемы трехчастного сонатно-симфонического цикла. Вполне возможно, что темы этой симфонии также народного происхождения, однако по имеющимся справочникам польского фольклора не удалось определить ни одной из них. Запрос, сделанный в Польше, также не дал положительных результатов. Возможно, причина заключается в том, что Ванжура родился в Восточно-Чешской области, граничащей с польскими территориями. Вероятно, в этих районах бытовал смешанный польско-чешский фольклор, с которым композитор мог быть знаком с детских и юношеских лет. Части симфонии имеют подзаголовки: 1-я — Allegro à la masoure, 2-я — Andante à la polonaise, 3-я — Rondo à la Cosaque.

Первая часть — классическое сонатное аллегро с зеркальной репризой и несколькими танцевальными темами в разработке. Вторая часть представляет собой минорный полонез сумрачно-скорбного характера. Нельзя не отметить отход композитора от традиционной трактовки полонеза — официально-торжественного, блестящего придворного танца. Как отмечает Ю. В. Келдыш, тенденция к использованию полонеза для выражения разнообразных лирических состояний была намечена в это же время в многочисленных полонезах О. А. Козловского, в числе которых, наряду с торжественными и парадными, были лирические, пасторальные, драматические. Финальное рондо выдержано в классическом народно-танцевальном характере.

Симфонии Э. Ванжуры сочинялись в последнее двадцатилетие XVIII в., т. е. в то же время, что и симфонии Моцарта и Гайдна. Разумеется, такого сравнения они выдержать не могут. И все же, несмотря на несовершенство и шероховатости стиля, ограниченность цитируемого материала, однообразие инструментовки, известную неорганичность сцепления эпизодов европеизированного стиля с народно-песенными цитатами, они занимают свое, особое место в истории развития русской музыкальной культуры на ее раннем этапе. Как одна из первых попыток «скрещивания» традиций европейского симфонизма с национально своеобразным украинским, русским, польским фольклорным материалом они представляют значительный интерес для исследователей, занимающихся историей русской музыки на ранних этапах ее становления.

*

[1] *Б. Л. Вольман.* Русские печатные ноты XVIII века. Л., 1957, с. 245—263.

[2] *Ю. В. Келдыш.* Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 402.

[3] Библиографическое описание и сведения об этом издании приведены мною в каталоге «Отечественные нотные издания XVIII века в фондах ГБЛ» (М., 1979). Партитура и фор-

тепианное переложение симфоний Ванжуры, с предисловием и комментариями, вышли из печати в издательстве «Музична Украина» (Киев, 1983).

[4] Русский биографический словарь, [т. 4]. Вавила—Веселовский. Не изд.

[5] *R. Eitner.* Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten christlicher Zeitrechnung bis Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Bd. X. Graz, 1959—1960, S. 180.

[6] См. ссылку Н. Финдейзена в его статье из «Русского библиографического словаря».

[7] См. об этом: Материалы для полной и сравнительной статистики Москвы, ч. 1. М., 1841; *О. Чаянова.* Театр Маддокса в Москве. М., 1927.

[8] *П. Арапов.* Летопись русского театра. СПб., 1861, с. 103.

[9] *А. В. Храповицкий.* Дневник. СПб., 1874.

[10] *Я. Штелин.* Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935, с. 105, 128.

[11] См.: *Ю. В. Келдыш.* Указ. соч., с. 399.

# ЧЕРНОВАЯ НОТНАЯ ТЕТРАДЬ БЕТХОВЕНА

*А. И. Климовицкий*

Удивительные в своей выразительности сюжеты, вбирающие факты и эпизоды жизни людей разных поколений, реально не связанных между собой, создает история культуры. Такие сюжеты отличаются особой впечатляющей силой, ибо раскрывают, казалось бы, не более чем в случайностях, странных совпадениях созидающую мощь Традиции, проходящей сквозь судьбы разных людей и объединяющей их той сверхзадачей, которая нередко и видится лишь на значительном историческом расстоянии, но в той или иной мере движет жизнью тех, кто является ее жрецами и носителями. Перед нами — один из таких сюжетов.

Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803), выдающийся немецкий философ, писатель, литературовед, один из классиков немецкой эстетической мысли, виднейший теоретик и деятель движения «Буря и натиск», уделял большое внимание музыке. Важнейшее место в эстетике Гердера занимала идея ценности народного искусства. В частности, он отстаивал мысль о том, что специфика национального характера раскрывается в народной песне.

Народной песне посвятил Гердер очерк в сборнике «О немецкой культуре и немецком искусстве», изданном совместно с Гете в 1770 г. В 1778—1779 гг. он выпустил сборник «Народные песни», при повторном издании в 1807 г. названный «Голоса народов в песнях». Запомним это его название!

А пока — вернемся в XVIII столетие. В начале 1782 г. в первом номере журнала «Musikalisches Kunstmagazin» была опубликована мелодия швейцарской песни, сопровождаемая кратким предуведомлением Гердера. Именно на тему этой песни сочинил Бетховен в 1790 г. Вариации для арфы (или фортепиано).[1] И есть нечто символическое в том, что тему этого сочинения — первого, в котором Бетховен обратился к фольклорному материалу, двадцатилетний композитор как бы получил из рук Гердера. Факт этот приобретает тем большее значение, если помнить, что в 1816 г. Бетховен создал сборник «Песни разных народов» (первая публикация — Лейпциг, 1941), план и название которого обнаруживают влияние идей и сборника Гердера «Голоса народов в песнях».[2]

Народная песня занимала композитора в различные периоды его творческой деятельности. Элементы фольклора разных национальностей использовались Бетховеном в качестве тематического материала целого ряда значительных сочинений. В финале «Героической» симфонии или в Рондо-каприччио «Ярость по поводу потерянного гроша» — это эпизоды в «венгерском стиле». В финалах двух квартетов ор. 59 — это подлинные русские народные песни «Слава на небе солнцу высокому» и «Ах, талан ли мой талан». По свидетельству К. Черни, в Трио ор. 70 Бетховен использовал мелодии, которые слышал во время своего пребывания в Венгрии. Б. Барток указывает, что в VI симфонии встречается хорватская песня.

Разумеется, широко представлен в творчестве Бетховена немецкий и австрийский фольклор — это подлинные немецкие народные песни в Септете ор. 20, в Квартете ор. 18 № 4, в фортепианных сонатах ор. 53 и 110; подлинные австрийские — в Скерцо VII симфонии (песня была записана Бетховеном в Теплице), в Трио ор. 11, в Фортепианном концерте № 1.[3] Многие народные песни — австрийские, английские, русские, тирольские, украинские, французские, швейцарские, шотландские — лежат в основе вариационных циклов Бетховена.

Удивительно ли в таком случае, что композитор охотно откликнулся на предложение Г. Томсона (1757—1851), английского фольклориста и музыкального издателя, написать шесть сонат на шотландские темы. И какая характерная — в уважительности к чужой национальной культуре — позиция Бетховена, указывающего в ответном письме от 5 октября 1803 г., что он готов изложить «эти сонаты в такой манере, каковую шотланд-

ская нация признает наиболее естественной и наиболее согласной с духом песен».[4]

По ряду причин эти намерения оказались не реализованными, но со стороны Томсона поступали новые предложения. И одно из них — обработка ирландских и уэльских народных песен (сочинение к ним ритурнелей и аккомпанемента). О том, сколь серьезно отнесся композитор к этой работе, свидетельствует его настоятельная просьба в письме Томсону от 23 ноября 1809 г. прислать словесный текст напевов, «ибо это весьма необходимо для придания музыке правильного выражения».[5]

Эту просьбу композитор неоднократно повторял и в последующих корреспонденциях к Томсону. «Впредь я прошу Вас, — читаем мы в письме к издателю от 21 июля 1811 г., — постоянно прилагать словесные тексты, на которые песни поются. Без этого нельзя удовлетворить требованиям знатоков и сочинять сопровождение, созвучное хорошим стихам» [6] (тексты песен, которые аранжировал Бетховен, помимо народного происхождения, принадлежат У. Смиту, Р. Бернсу, В. Скотту, Дж. Байрону и др.). Тон просьбы переходит в категорическое требование. «Настоящим прошу Вас, — пишет Бетховен Томсону 29 февраля 1812 г., — всегда сопровождать шотландские песни относящимися к ним текстами. Я не понимаю, неужели такой знаток, каким являетесь Вы, не может уразуметь, что, имея под рукой тексты, я писал бы композиции совсем по-иному, что без получения от Вас этих текстов невозможно достигнуть совершенства в обработке песен».[7]

Бетховен занимался обработками народных напевов в разное время в период от 1810 по 1823 г. Им аранжировано более полутораста (по другим источникам — более двухсот) песен — немецких, австрийских, швейцарских, португальских, русских, украинских, тирольских, испанских, итальянских, польских, венгерских, шведских, датских, ирландских, шотландских, английских, валийских и др. Драгоценный памятник этой работы — хранящаяся в СССР черновая тетрадь Бетховена «Schotische Lieder» — «Шотландские песни», аранжированные для голоса с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели.[8] Тетрадь эта содержит девять листов альбомного формата (25×31 см) по десять нотных строк, листы заполнены с обеих сторон.[9]

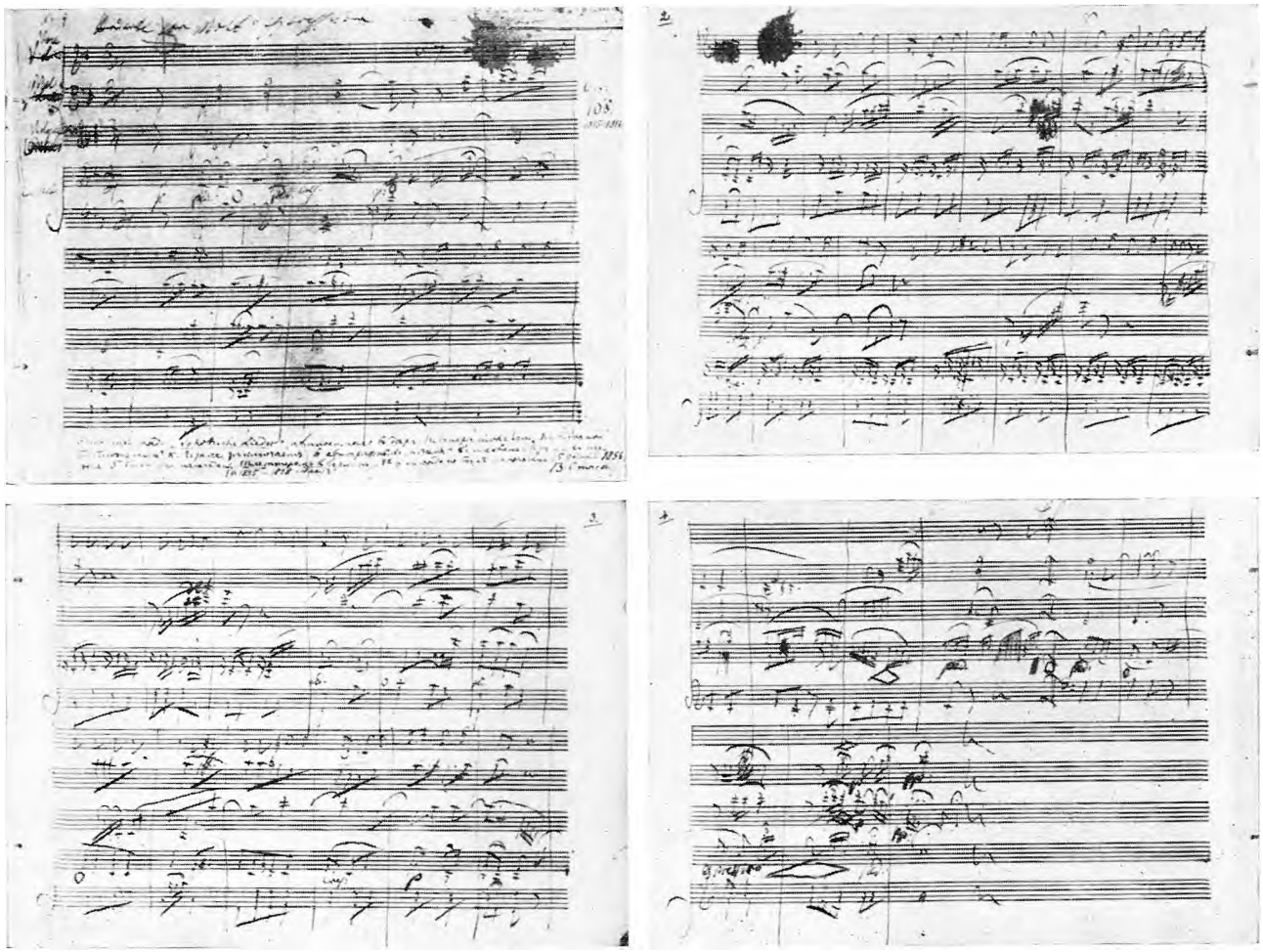
Были воспроизведены лишь 3 страницы этого автографа: 1, 11 и 16.[10] Между тем исключительная ценность этого памятника именно в его монолитности — ныне он впервые публикуется полностью.

На верхнем поле листа 1 — помета, сделанная рукой Бетховена: «Schotische Lieder mit Begleitung im Monath März 1816» («Шотландские песни с сопровождением. Месяц март 1816»). На нижнем поле листа 1 — помета-аннотация, выполненная В. В. Стасовым: «Эта тетрадь „Schotische Lieder", приносимая в дар Императорской публичной библиотеке О. К. Гунке,[11] заключает 6 автографных „песен" Бетховена. Из них 5 уже были напечатаны в 1825—1828 годах Шлезингером в Берлине, № 6 никогда не был напечатан. 15 октября 1856. В. Стасов».[12] Вероятно, Стасовым проведена постраничная пагинация тетради — в противном случае он, скорее всего, отметил бы это в описании рукописи. На правом поле листа 1 — помета «ор. 108. 1815—1816», принадлежащая неустановленному лицу.

Пять из шести песен, содержащихся в этой тетради, входят в сборник «Двадцать пять шотландских песен с сопровождением фортепиано, скрипки и виолончели», посвященный А. Г. Радзивиллу, приятелю Бетховена (композитор посвятил ему также «Именинную» увертюру ор. 115), Шопена, Мендельсона, даровитому певцу, виолончелисту и композитору-дилетанту.

Сочиненные преимущественно в 1815—1816 гг., песни впервые были опубликованы в июне 1818 г. в Эдинбурге. Томсон печатал их не в той последовательности, в которой сочинял Бетховен. Отсюда песня «O cruel was my father» в автографе — № 1, в печатном сборнике — № 15; песня «Could this ill world have been contriv'd» в автографе — № 2, в сборнике — № 16; песня «Oh, had my fate been join'd with thine» в автографе — № 3, в сборнике — № 12; песня «The lovely lass of Inverness» в автографе — № 4, в сборнике — № 8; песня «O, how can I be blithe and glad» в автографе — № 5, в сборнике — № 14.

Что же касается песни, имеющей в автографе номер 6, то она в издании «Двадцати пяти шотландских песен. . .» отсутствует, — Бетховен включил ее в сборник, о котором уже шла речь выше, — «Песни разных народов». Именно там в 1941 г. она впервые была опубликована под названием «Air cosaque» (казачья



*Нотная тетрадь Бетховена, с. 1—4. Песня «O cruel, was my father» (ор. 108, № 15).*

песня), обработка украинской песни «Іхав козак за Дунай» (WoO 158/1, № 16).

Редактор первого издания «Песен разных народов» Г. Шюнеманн допустил при публикации ряд отклонений от оригинального замысла композитора. В частности, из 24 песен им были опубликованы 23, было изменено бетховенское расположение песен (Шюнеманн заменил его алфавитным), украинская песня подтекстована только по-немецки, тогда как большинство песен сборника подтекстовывалось на языках подлинника. Шюнеманн объяснял последнее обстоятельство тем, что, по его мнению, Бетховен ориентировался в данном случае на свободный немецкий перевод песни, выполненный поэтом К. А. Тидге (под названием «Schöne Minka, ich muss scheiden») и изданный в 1809 г. в сборнике «Taschenbuch zum geselligen Vergnügen». Однако, как показал Н. Фишман в предисловии к первому советскому изданию сборника «Песни разных народов», Бетховен почерпнул эту песню (как и ряд других мелодий) из «Собрания русских песен» И. Прача, с которым композитор познакомился не позднее 1806 г. Та же украинская песня фигурирует у Бетховена в качестве «русской» в сборнике «Десять варьированных тем для фортепиано с сопровождением (по желанию) флейты или скрипки» (ор. 107, № 7), сочиненном в 1817—1818 гг. и изданном в 1819 г. Томсоном в Эдинбурге.[13]

Между тем наличие этой песни в тетради, самим композитором озаглавленной «Schotische Lieder», заставило В. Стасова усомниться в ее происхождении. «Мелодия шестой шотланской песни нашего автографа (нигде еще не изданного), — писал он, — бог знает, когда и как попала в Россию, вошла в народное употребление и поется на известные слова „Ехал казак за Дунай“. Это один из лучших нумеров всего собрания <. . .>» [14]

Источник этого заблуждения объяснил Н. Фишман, показавший, что словом «Schottische» (как и «Ecossaises») Бетховен обозначал не только шотландские, но и вообще всякие иноземные песни, обработка которых делалась по заказу шотландского издателя.[15]

Выполненное Стасовым описание тетради бетховенских обработок народных песен заложило основу русской текстологической бетховенианы. Сопоставив автограф с упомянутым изданием Шлезингера (вторым, берлинским), Стасов отметил редакторский произвол в последовательности песен и в обозначениях темпа. «В нашем автографе, — писал Стасов, — над № 1 стоит: Andante con molto espressione, в берлинском издании: Andante affetuoso; над № 2 у нас: Allegretto grazioso e un poco scherzoso, в берлинском издании: Allegr[etto] un poco scherzoso; над № 4 к словам: affetuoso assai, Бетховен прибавил карандашом: ed espressivo, этих последних слов нет в берлинском издании, хотя в этом последнем напечатаны слова sul una corda, прибавленные Бетховеном, также карандашом, в 8-м такте для струнных инструментов. Над № 5-м у нас стоит: Andantino poco Allegretto, в берлинском издании: Andante poco allegretto».[16]

Далее Стасов отмечает изменение в расположении партитуры (голос, скрипка, виолончель, фортепиано в автографе — скрипка, виолончель, голос, фортепиано в печатной версии), склоняясь при этом в пользу варианта, принятого издателем,[17] и констатирует наличие разночтений между рукописным и печатным текстами: «<...> хотя мы не встречаем изменений слишком существенных, но все-таки находим много маленьких неверностей в расположении и написании аккордов; аккомпанемент же виолончели в № 3-м совершенно изменен: только что мы тут не можем предполагать произвола издателя, но должны объяснить эту перемену позднейшим пересмотром корректуры самого Бетховена <...> В настоящем случае мы находим более тонкости и деликатности в первоначальной инструментовке виолончельной партии».[18]

Из не отмеченных Стасовым деталей, характеризующих эту рукопись, укажем на с. 1 (левое поле сверху), вычеркнутые композитором обозначения партий, над которыми сделаны новые надписи: вместо Violino написано Voce, вместо Violoncello — Violino, вместо Cembalo — Violoncello.

Вероятно, Бетховен, размещая на бумаге партитуру, привычно разметил поначалу лишь инструментальные партии. Спохватившись, он изменил первоначальную наметку, отдав верхнюю строку вокальной партии.

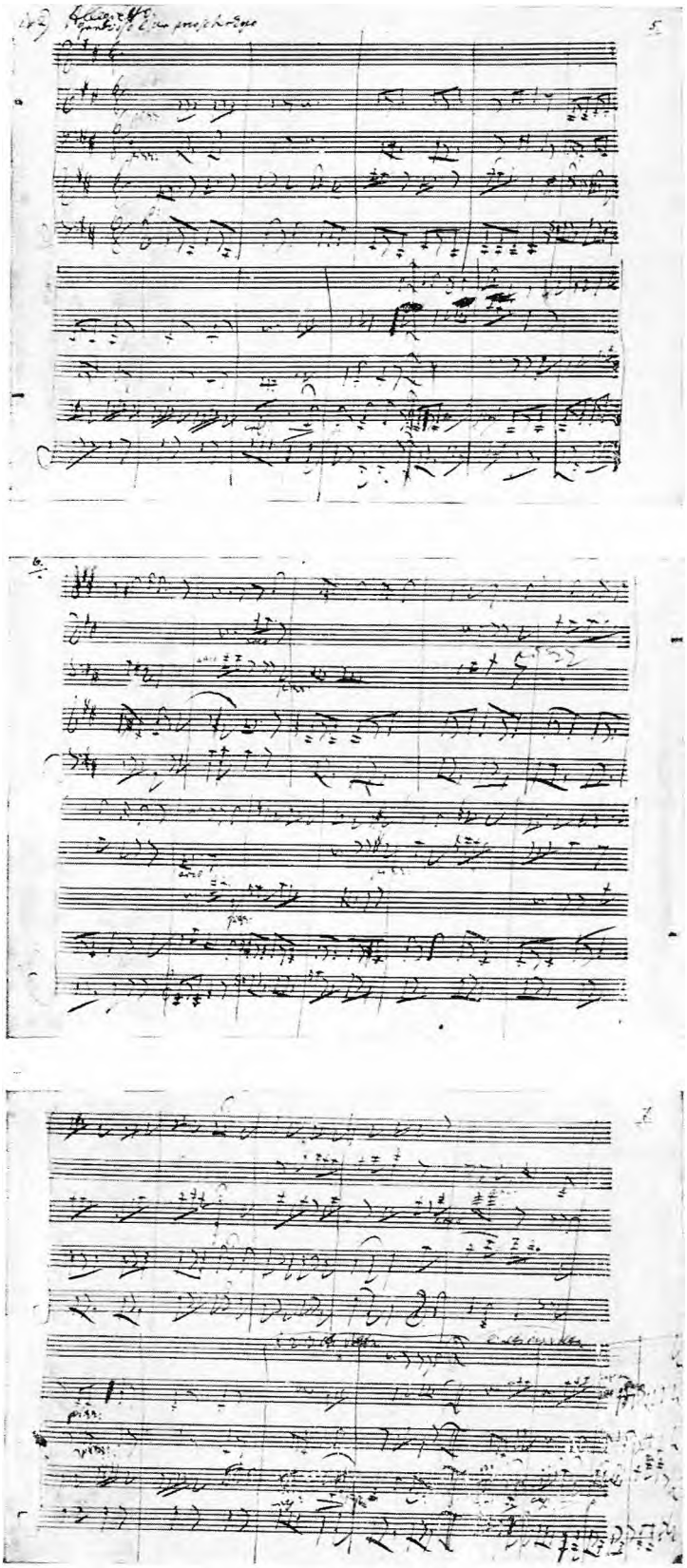
Обращает на себя внимание имеющееся в партитуре и относящееся к партии фортепиано название «чембало». С одной стороны, в этом могла проявиться давняя традиция — даже Моцарт публиковал свои клавирные сонаты и концерты для клавира с оркестром как сонаты для чембало и концерты для чембало с оркестром. С другой стороны, композитор мог не знать, в какой мере фортепиано вошло в быт жителей Британских островов и именно в качестве инструмента для домашнего музицирования (Бетховен создавал свои обработки для любителей!) получило там признание и распространение. Не предполагал ли Бетховен, что чембало скорее найдется у любителя, нежели фортепиано — инструмент еще новый, молодой, и потому написал в партитуре не фортепиано, а чембало? Наконец, Бетховен мог не знать, каково распространенное название фортепиано в Англии, и потому прибегнул к итальянскому обозначению струнно-клавишных инструментов — чембало.

Стасов не расшифровал темповые указания Бетховена к песням № 3 — это Andante teneramente espressione (с. 8) — и № 6 — Andante amoroso con moto (с. 17). Не отметил он и встречающиеся в песнях №№ 2 (с. 7) и 6 (с. 17—18) указания Бетховена, касающиеся обозначений перехода либо к очередному куплету текста и повторению его музыкального сопровождения — 1 2 3 etc volta (напомним, композитор не имел текстов, отсюда такая неопределенность числа повторов), либо к заключительному ритурнелю — l'ultima volta.* Впрочем, здесь мы предоставим слово самому композитору и процитируем его письмо к Томсону от 17 июля 1810 г.: «Встречающееся в шотландских песнях обозначение l'ultima volta указывает, что при переходе на нее пропускаются |1 2 3 volta, то есть все такты |1 2 3 etc volta не играются. Если для Вашей публики это не вполне ясно, то Вам следует прибегнуть к какому-нибудь иному обозначению».[19]

*Нотная тетрадь Бетховена, с. 5—7. Песня «Could this ill world have been contriv'd» (ор. 108, № 16).*

*Нотная тетрадь Бетховена, с. 8—10. Песня «Oh, had my fate been join'd with thine» (ор. 108, № 12).*

* Последняя вольта (*итал.*).



В характеристике памятника Стасов не ограничивается только его текстологическим описанием, но дает и эстетическую оценку имеющимся в тетради сочинениям композитора. Эта оценка неожиданна, но по-своему последовательна. «Как кажется, — пишет Стасов, — шотландские песни были оранжированы Бетховеном только для денег, без особенного вдохновения и страсти, как в большей части прочих его созданий, и мы никак не сможем в этом случае разделять мнения „Лейпцигской музыкальной газеты", ставящей это произведение на значительно высокий пьедестал».[20]

Стасов был не единственным, кто связывал обращение Бетховена к обработке народных песен с соображениями исключительно материального порядка. Аналогичной точки зрения придерживались П. Беккер,[21] Р. Алдрих,[22] Однако, как справедливо указывает З. Лисса, Бетховен никогда не брался за сулившую выгоду работу, если эта работа не вызывала у него творческого интереса.[23] Так, отвечая 1 ноября 1806 г. согласием на предложение Томсона, композитор со всей определенностью писал: «Я постараюсь по возможности исполнить Ваше желание, чтобы композиции были легкими и приятными, но только в той мере, которая не противоречит возвышенности и оригинальности стиля, выгодно характеризующей, по Вашему признанию, мои произведения, и от которой я никогда не отступлю <. . .>» [24]

Несомненно, материальная сторона занимает Бетховена, и он многократно и тщательно обсуждает ее с издателем. Однако он всячески подчеркивает и другое. «<. . .> Будьте уверены, милостивый государь, — пишет он Томсону 23 ноября 1809 г., — что Вы имеете дело с подлинным артистом, который хоть и любит, чтобы труд его достойно вознаграждался, но еще больше дорожит своею славой художника, а также славой искусства, и который никогда не удовольствуется тем, что им уже достигнуто, а постоянно стремится вперед, к новым успехам в искусстве».[25]

Да и работа эта по-настоящему захватила Бетховена. «Вы получите шотландские песни, — читаем в письме к Томсону 17 июля 1810 г., — большую часть которых я сочинил con amore,* так как обработкою этих народных напевов желал за-

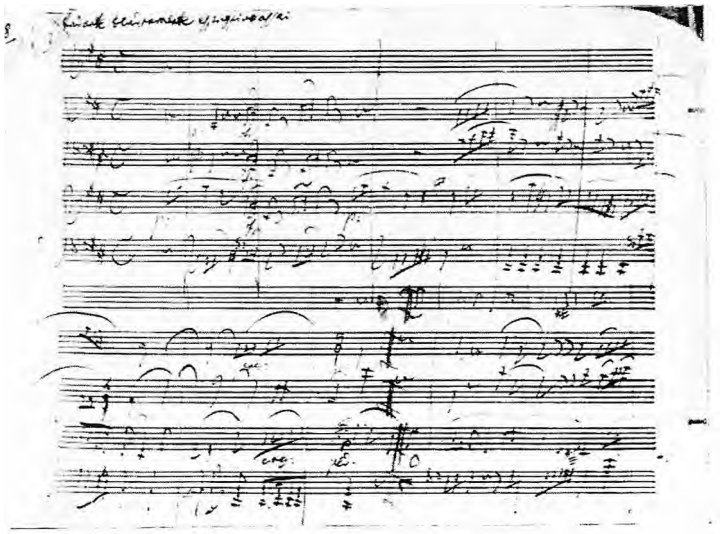
* С любовью (*итал.*).

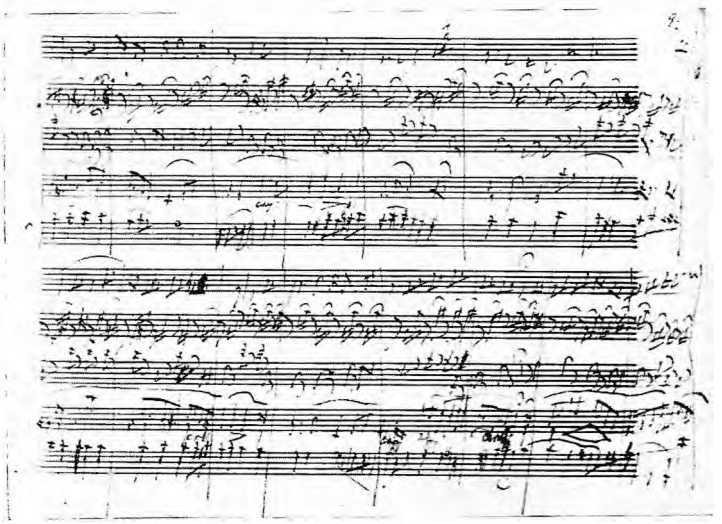
свидетельствовать питаемое мною уважение к английской и шотландской нации».[26] А сборник «Песни разных народов» Бетховен задумал и осуществил по собственной инициативе, без какой-либо предварительной договоренности с издателем. Так что следует согласиться с Й. Шмидт-Гёргом, утверждающим, что обработки народных песен выполнены Бетховеном, «разумеется, не только ради денег на пропитание».[27]

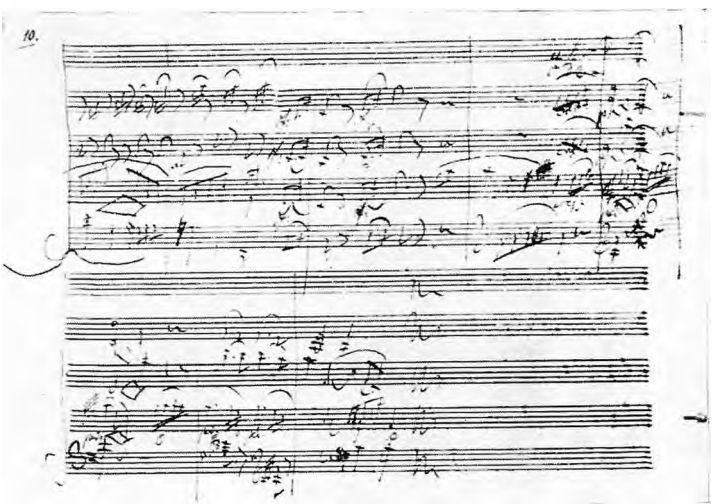
Стасов несомненно прав, когда пишет о Бетховене, что «тема ему служила только первоначальным предлогом, поводом к началу творчества», хотя явно недооценивает творческую заинтересованность композитора в решении специфичности той задачи, за которую он взялся. Но «необходимо было, — говорит далее Стасов, — чтобы слишком узкие условия не связывали его и по рукам, и по ногам и чтоб он не был принужден принять на себя роль музыканта-гармониста,* отыскивающего бас к заданной теме и прилаживающего к ней ритурнель».[28] Однако, как указывают современные исследователи, Бетховен был увлечен этой работой, увлечен новой для себя композиторской задачей, которой придавал важное значение.

Коснемся теперь другого критического соображения Стасова. «Что касается до самих мелодий, — пишет он об обработанных Бетховеном напевах, — то они кажутся нам очень подозрительной национальности: либо они прямо принадлежат новейшему времени и столько же национальны в ряду тогдашних мелодий, сколько „Не шей ты мне, матушка, красный сарафан“ или „Тройка“ и проч. в ряду русских национальных песен, или же если они первоначально и принадлежат древней, настоящей Шотландии, то доставлены были Бетховену в переиначенном, значительно модернизированном виде. Характерного, национального мы в них ничего не замечаем».[29]

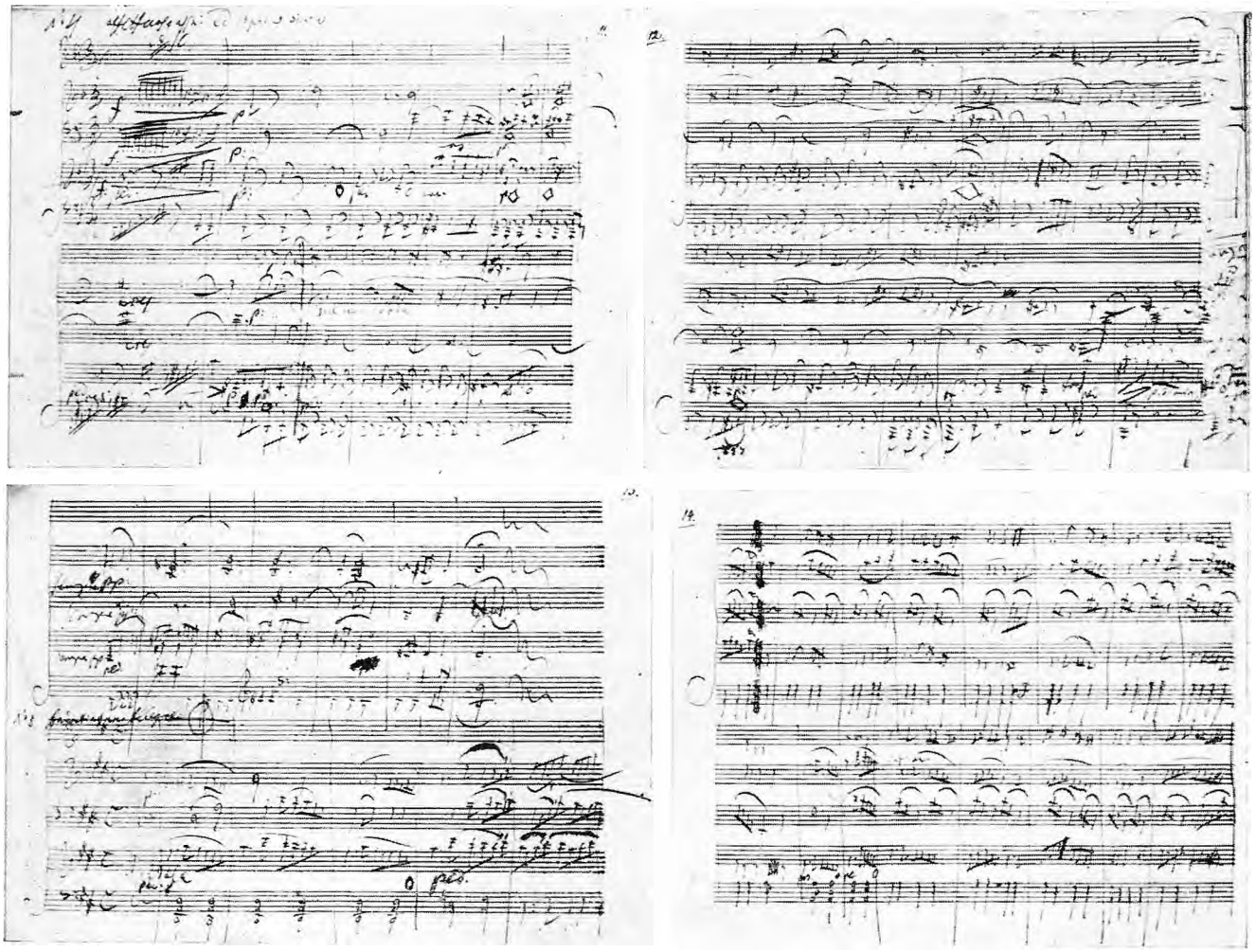
Ход рассуждений Стасова очевиден. Для него национальна только старинная крестьянская песня, городская же этими свойствами не обладает. В этом — историческая ограниченность стасовского понимания национального: не случайно он отказывает именно в этом качестве Чайковскому, интонационными истоками творчества которого в первую очередь была







* Имеется в виду музыкант, гармонизирующий и обрабатывающий народную песню.

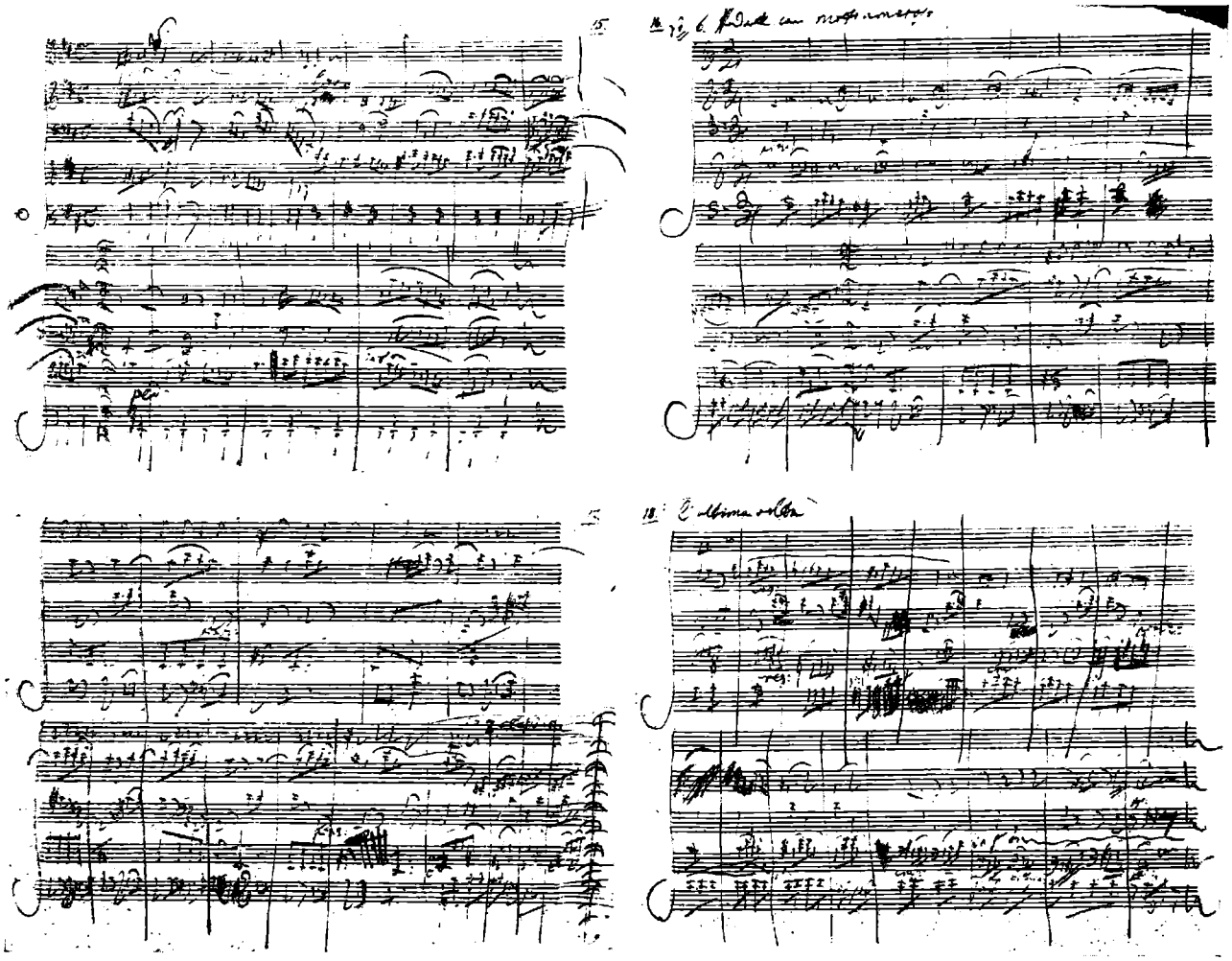


*Нотная тетрадь Бетховена, с. 11—13. Песня «The lovely lass of Inverness» (ор. 108, № 8). С. 13—14. Начало песни «O, how can I be blithe and glad» (ор. 108, № 14).*

стихия городского романса. Поэтому его пассаж в адрес напевов, которые обрабатывал Бетховен, и само их сопоставление по признаку выявленности национального начала с популярными русскими городскими романсами, полны иронии. Поэтому и в мелодиях, которые обрабатывал Бетховен, Стасову так недостает «своеобразия», если угодно — «непохожести», т. е. тех свойств, которые сохранила старинная русская песня и которые позволяли противопоставлять ее песне городской. Европа же такого жесткого разделения на крестьянскую и городскую культуру не знала. Потому, быть может, бетховенские обработки народных песен встречали такой энтузиазм у представителей этих народов именно как явление общенациональное. Так, например, в 1814 г. молодой сотрудник Томсона Георг Фаркер Грейхем написал в честь композитора сонет, в котором называл его «чародеем», и это, конечно же, прежде всего следует связать с появлением первых сборников бетховенских обработок.[30]

К этому следует добавить, что то, что могло отвечать представлению Стасова о «древней, настоящей Шотландии», было неактуальным для европейского слухового сознания в начале XIX в. Старинная модальность, архаика — все это вновь было услышано на Западе лишь в XX столетии, лишь в наше время обрело художественную и культурную актуальность. Между тем в России эта актуальность сохранялась всегда, и во времена Стасова проблема старинной крестьянской песни приобрела особую идейную наполненность и остроту, что нашло отражение и в приведенных здесь несколько запальчивых его высказываниях.

Другое дело — его предположение о том, что мелодии могли быть доставлены Бетховену в значительно модернизирован-



*Нотная тетрадь Бетховена, с. 15. Окончание песни «O, how can I be blithe and glad». С. 16—18. Песня «Їхав козак за Дунай» (Wo O 158/1, № 16).*

ном виде. Здесь Стасов скорее всего прав. Ведь Томсон, заказывая аранжировки Бетховену, несомненно ориентировался на песни, имеющие популярность в городском быту, этим бытом «отредактированные» и «отретушированные», или, как выразился Стасов, «переиначенные».

Но гораздо важнее другое. Как бы ни был в этих песнях затушеван их национальный характер, Бетховен стремился его почувствовать, выявить. И его интерес к народным напевам, мелодиям носит очень последовательный, принципиальный характер, во многом предвосхищающий отношение к народно-песенному творчеству в XX столетии.

«Имеется бесчисленное множество гармоний, но только одна из них может соответствовать стилю и характеру гармонизуемой мелодии. Верно передать естественный характер песни, ее простосердечие — это не всегда легко»,[31] — пишет он 21 февраля 1818 г. Томсону, и в этих словах — ощущение самоценности материала, с которым он работает, ощущение сложности задачи, ничего общего не имеющей с ремесленной «обработкой сырья» для изготовления «лакомств» к музыкальному времяпрепровождению, озабоченность необходимостью постижения природы и духа национального характера, в соответствии с которыми только и возможна их подлинно художественная обработка.

Чего стоит, например, в этой связи признание композитора о том, что народные песни «показывают, как естественно могут быть гармонизованы самые некультивированные мелодии».[32] И композитор проявляет к этим «некультивированным мелодиям» жгучий интерес. Так, он обращает пристальное внимание на записи североафриканских фольклорных напевов, сделанные аббатом Фоглером во время

путешествия по этим странам. Бетховен не склонен рассматривать «странные» иноземные мелодии как курьез, некое недоразумение — именно таковыми они казались европейскому уху (так, например, воспринимал их Моцарт) — и ощущает их как явление иной культуры. И хотя в творчестве Бетховена «нет и следов знакомства с „ориентальным" фольклором, как нет в нем и ярко выраженного тяготения к локальному колориту»,[33] существенный шаг в этом направлении все же сделал именно Бетховен своими обработками народных мелодий, создание которых запечатлела публикуемая ныне нотная тетрадь композитора.

*

[1] См. об этом: *G. Kinsky / H. Halm.* Das Werk Beethovens. München — Disburg, 1955, S. 511; *Н. Фишман.* Письма Бетховена за двадцать пять лет. — В кн.: Письма Бетховена. 1787—1811. Сост., авт. вступ. статьи и комментариев Н. Л. Фишман. М., 1970, с. 50—51 (далее — ПБ-I).

[2] См. об этом предисловие Н. Фишмана к кн.: *Л. Бетховен.* Песни разных народов. М., 1959, с. 4 (далее — ПРН). Издание это было осуществлено в точном соответствии с планом Бетховена. См. также: *Z. Lissa.* Polonica Beethovenowskie. Kraków, 1970, s. 11—15.

[3] См. об этом: *B. Scabolczi.* Beethoven und Osteuropa. — In: Tagungsbericht des II. internationalen musikologischen Symposium. Piešťany — Moravany, 1970, S. 11; *H. G. Uszkoreit.* Über Beethovens Verhältnis zur musikalischen Volkskultur. — In: Beethoven-Kongressbericht 1970. Berlin, 1971, S. 437—441; *Z. Lissa.* Op. cit., s. 29; *M. Poser.* Beethoven und das Volksliedgut der Britischen Inseln. — In: Beethoven Kongressbericht 1977. Leipzig, 1978, S. 405—410.

[4] ПБ-I, № 83, с. 185.

[5] ПБ-I, № 230, с. 346.

[6] ПБ-I, № 320, с. 435.

[7] Письма Бетховена. 1812—1816. Сост., авт. вступ. статьи и комментариев Н. Л. Фишман. М., 1977, № 374, с. 79 (далее — ПБ-II).

[8] Хранится в отделе рукописей ГПБ. Шифр: Собрание иностранных автографов. Бетховен, нотная тетрадь.

[9] Описание рукописи содержится в следующих работах: *В. Стасов.* Автографы музыкантов в Императорской публичной библиотеке. — В кн.: *В. В. Стасов.* Статьи о музыке в 5-ти вып., вып. 1. М., 1974, с. 138—142 (первое издание — 1856 г.); *Н. Фишман.* 1) Автографы Л. Бетховена в хранилищах СССР. Справочник. М., 1959, с. 8, № 14; 2) Автографы Бетховена в СССР. — Советская музыка, 1960, № 12, с. 63; 3) Общий обзор и указатели всех автографов Бетховена, выявленных и учтенных в СССР на 1 января 1980 года. — В кн.: *Н. Фишман.* Этюды и очерки по бетховениане. М., 1982, с. 132—133, № 8; *B. Schwarz.* Beethoveniana in Soviet Russia. — In: Musical Quarterly, v. XLVII, № 1, 1960, pp. 13—15.

[10] С. 16 была опубликована в нотах ПРН в 1959 г. (с. 8), с. 1 — в журнале «Советская музыка», 1960, № 12, с. 58. С. 11 и 16 — в кн.: Людвиг ван Бетховен. Жизнь. Творчество. Окружение [фотоальбом]. М., 1971, с. 157—158.

[11] Н. Фишман указывает, что Осип Карлович Гунке (1801—1883), скрипач и органист, чех по происхождению, с 1823 по 1831 г. жил в Вене, где учился у Лиммера. С 1834 г. постоянно жил в России, с 1872 г. заведовал библиотекой Петербургской консерватории (*Н. Фишман.* Автографы Бетховена в СССР, с. 3). Добавим к этому, что в 1834—1856 гг. Гунке был скрипачом оркестра Петербургских императорских театров, позднее — начальником Центральной нотной библиотеки императорских театров. В 1864 г. преподавал теорию музыки в Придворной певческой капелле. У Гунке брал уроки выдающийся русский музыкальный ученый, критик и композитор А. Н. Серов. Со Стасовым Гунке связывали дружеские отношения, о чем свидетельствуют как дар Гунке бетховенской тетради Императорской Публичной библиотеке в период, когда там работал Стасов, так и посвящение ему Пьесы для скрипки с фортепиано (1854).

[12] Эти и последующие данные, касающиеся реакции Стасова на 6-ю песню сборника, а также историю этой песни приводит Н. Фишман в перечисленных выше работах.

[13] *Н. Фишман.* Предисловие к нотам ПРН, с. 8.

[14] *В. Стасов.* Указ. соч., с. 140.

[15] *Н. Фишман.* Предисловие к нотам ПРН, с. 8.

[16] *В. Стасов.* Указ. соч., с. 139.

[17] Публикуя 6-ю песню тетради в сборнике «Песни разных народов», Н. Фишман также изменил авторское расположение голосов в партитуре согласно общепринятому, в пользу которого высказывался и Стасов.

[18] *В. Стасов.* Указ. соч., с. 139.

[19] ПБ-I, № 267, с. 381. См. также письмо к Томсону от 20 июля 1811 г. — ПБ-I, № 320, с. 434.

[20] *В. Стасов.* Указ. соч., с. 140.

[21] *P. Bekker.* Beethoven. Berlin, 1911, S. 365.

[22] *R. Aldrich.* Beethoven and Georg Thomson. — In: Musik and Letters, 1927, v. VIII, p. 14.

[23] *Z. Lissa.* Op. cit., s. 16.

[24] ПБ-I, № 136, с. 244.

[25] ПБ-I, № 230, с. 345.

[26] ПБ-I, № 267, с. 379.

[27] *J. Schmidt-Görg.* Beethoven. — In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. I, 1955, Kol. 1522.

[28] *В. Стасов.* Указ. соч., с. 141.

[29] Там же, с. 140.

[30] Томсон послал композитору этот сонет, и Бетховен в ответном письме от 15 сентября 1814 г. выразил признательность его автору. См. об этом: ПБ-II, № 518, с. 216—217, прим. 2.

[31] Цит. по: *Н. Фишман.* Предисловие к нотам ПРН, с. 4.

[32] Цит. по: *Н. Фишман.* Письма Бетховена за двадцать пять лет, с. 51.

[33] *В. Конен.* Этюды о зарубежной музыке. М., 1975, с. 389.

# Ф. ЛИСТ В РИМЕ В 1839 г.

## (по материалам семейного архива графов Виельгорских)

*А. С. Розанов*

Полгода, проведенные Ф. Листом в Риме в 1839 г., были одним из наиболее ярких и творчески наполненных периодов в жизни великого венгерского музыканта. Вместе с графиней М. д'Агу он приехал туда в январе и пробыл до начала июня.

В Риме Лист много выступал публично. Здесь он дал первый в истории пианистического искусства сольный фортепианный концерт, без участия иных исполнителей.

В Риме, под руководством Энгра, Лист погрузился в осмотр и изучение памятников античности и эпохи Возрождения. Они бродили по Форуму, развалинам Колизея и дворцов цезарей на Палатинском холме и редко «навещали» собор святого Петра, «профанированный» для них статуями Бернини, а также Кановы и Торвальдсена. В Сикстинской капелле Лист играл на органе, знакомился с сочинениями старинных итальянских композиторов и восхищался Палестриной.

В Риме он обдумывал замыслы «Данте-симфонии» и «Фауст-симфонии», работал над «Sposalizio»,* «Penseroso»,** тремя сонатами Петрарки, транскрипциями песен Шуберта («Зимний путь», «Лебединая песня» и «12 песен»).[1]

Там, в мае 1839 г., у Листа и М. д'Агу родился сын Даниэль, умерший в ранней молодости.

А осенью 1838 г. в Рим прибыл граф Михаил Юрьевич Виельгорский[2] со своим старшим сыном Иосифом.[3] Пораженный злейшей чахоткой, юноша уже полгода странствовал по германским курортам, переходя от врача к врачу, от одной системы лечения к другой. В Рим Виельгорские переселились на зиму с берегов озера Комо, в северной Италии. Доктора находили тогда римский климат полезным для здоровья легочных больных.

По приезде в Рим[4] Виельгорские «с трудом могли отыскать приличную квартиру», как сообщал 8/20 ноября 1838 г. Михаил Юрьевич Василию Андреевичу Жуковскому, «но и это уже приведено на лад». Виельгорские заняли второй и третий этажи в доме на виа д'е Понтефичи, 49, с садом, где росли апельсиновые и лимонные деревья. «Я, — писал Михаил Юрьевич, — видел Гоголя, которого можно назвать *римским гоголем* <...>»[5]

Наступил последний, «римский период» в болезни Иосифа Михайловича. Началось лечение виноградом и гомеопатией. В состоянии его здоровья, казалось бы, наметилось некоторое улучшение. Строились планы на будущее. «<...> Вам уже известно наше намерение провести лето в окрестностях Парижа <...> многие хвалят климат парижской <...> Здоровье <...> подвигается вперед, кроме кашля; если сравнить мое положение теперешнее с Комским,[6] то найдешь большую перемену <...>» — извещал он «Дёнока», т. е. дядю Матвея Юрьевича Виельгорского, 26 марта 1839 г.[7]

Иосиф Михайлович «делал прогулки в виллах», встретился с М. П. Погодиным. «При склонности Иосифа к истории и филологии» это знакомство, по мнению Михаила Юрьевича, было «очень для него приятно».[8]

Вскоре Виельгорские соприкоснулись и с музыкальной жизнью «вечного города». В первом письме оттуда к В. А. Жуковскому Михаил Юрьевич сообщал: «<...> здесь опера изрядная, то есть Judith Grisi в Капулетти удивительно хороша — все прочее посредственно <...>»[9]

2 февраля 1839 г. Михаила Юрьевича за его «научные и литературные заслуги» избрали членом-корреспондентом римской Тибуртинской академии, «учрежденной для культивирования и повышений Знаний и Изящной словесности».[10]

Отец и сын посещали концерты и музыкальные вечера в римских гостиных. Один из членов русской колонии в Риме, Михаил Кочубей, по словам И. М. Виельгорского, «целый день занимался музыкой», «регулярно брал уроки» и «сделал большие успехи в пении». «А я, несча-

* «Обручение» (*итал.*).
** «Задумавшийся» (*итал.*).

стный, не могу даже клавикорды бить и портить, движение рук мне запрещено. Не могу даже fredonner; а многое очень хочется <...>» — печально заключал он в одном из своих писем.[11]

Михаил Юрьевич занялся сочинением оперы «Цыгане».[12] Иосиф Михайлович 9 марта 1839 г. писал сестре Софье Михайловне о хоре девушек оттуда и арии Селавина «совершенно в итальянском вкусе», добавляя: «<...> нечего тебе и говорить, что Папá всю эту сцену поет в совершенстве <...>»[13]

Весть о близком приезде в Рим Ф. Листа внесла оживление в мир римских «дилетантов», с нетерпением ожидавших теперь возможности услышать знаменитого пианиста. 4 января 1839 г. Иосиф Михайлович писал сестрам: «<...> Листца ждут в Рим <...>» А 29 января сообщал родным в Петербург: «Он (Михаил Юрьевич, — *А. Р.*) завидывает Вашему счастию слышать M-me Pleyel, но сам скоро услышит *Листца*, которого сегодня здесь ожидают <...>»[14] И действительно, в ближайшее время, по-видимому в гостиной князя Д. В. Голицына, Михаил Юрьевич услышал его в первый раз. О впечатлении, произведенном на него игрой Листа, свидетельствует следующее письмо Михаила Юрьевича к семье:[15]

«*„Деткам“* (Дяде)

Милые мои ангелы. — Мы теперь оживаем, получив от Корики[16] утешающие письма и видя, что она, наша бесценная перла, успокаивается. — Будем *крепко* держаться за промысл Божий, и он нам не изменит. — Здесь теперь Лист, с которым я очень музыкально познакомился. Это царь пианистов, и никто на этом инструменте не произвел на меня подобного действия. Я никогда не думал, что можно так играть музыку, н<а>п<ример>, Бетговена, старые его сонаты. Оне оказались под его пальцами новые, хоть он никакой перемены не делает, кроме удвоения аккордов в форте. Лист единственный для меня. — Насчет его Harmonies religieuses,* которых я никогда понять не мог, он мне сказал ce morceau m'a donné une réputation meritée d'absurdité.** Он отрекается от прежних своих сочинений, — говорит о музыке умно и глубоко. Хотел бы я вам дать понятие об его игре, но этого пером нельзя описать. — Что господствует в нем, это чувство и оригинальность, а *оттенки* дошли кажется до последней границы возможного и приятного — далее было бы карикатурно. Я слышал у него на вечере 4 пиесы, после которых принужден был уехать. Его игра меня расстроила так, что я спать не мог и не *настроился* опять как на другой день к вечеру. Темпы его в моем роде, — т. е. скорые необыкновенно скоры, а медленные протяжнее также обыкновенных экзекуторов. Переходы от fortissimo к pianissimo неимоверны, н<а>п<ример> в Сонате Бетговена en Ut mineur dans le chant du milieu * он левой рукой в басу играет фигуру  с привычной силой,[17] и[18] той же рукой, перескакивая au soprano, играет легко и *piano*. Это поймете вы, когда услышите эту Сонату. — Все это будет интересовать Рейнгарда[19] и Ленца,[20] который Сонату эту играет.[21] — Играл он 2 этюды, огромныя и прекрасныя его сочинения (en la-bémol)[22] в роде Филда, а 2-ю назвал я удачно *le jugement dernier*.**[23] Она произвела эффект чрезвычайный, так что мы вскочили и вскрикнули не в силах обуздать чувства удивления. — Играл я ему конечную арию, Ламенто, хор плясовой цыган, балладу и ярмонку. — C'est neuf, bravo, часто он вскрикивал, и Николаю,[24] который ему сказал comment trouver des choses si neuves maintenant, он сказал mon cher, nous ne sommes que des fiacres.*** — Он образован и умен — мнения его замечательны, хотя иногда эксцентрически рассуждает. Dans la musique je fais plus de cas de la pensée que de l'effet.**** Это глубоко, но может ввести сочинителя в ошибки и крайности.[25] Я почитаю знакомство его эпохою для меня в отношении музыкальном. Скажите Рейнгарду, чтобы он достал сочинения d'un certain Schukman à Leipzig.[26] Лист высоко ставит его сочинения в роде моего учителя Миллера. C'est écrit pour une 50-taine de musiciens et de

* Религиозных созвучий (*франц.*).

** Эта пьеса создала мне заслуженную репутацию композитора нелепого (*франц.*).

* В до-миноре, в певучем месте посередине (*франц.*).

** Страшный суд (*франц.*).

*** Это ново, браво... Как можно находить теперь нечто, столь новое... мой дорогой, мы только извозчики (*франц.*).

**** В музыке мысль я ценю больше, чем эффект (*франц.*).

connaisseurs.* Тальберга он почитает величайшим экзекутором, как музыканта ставит Chopin выше всех. Как он играл l'exercice en Ut-mineur!** которую так превосходно играл Гензельт! Но какая разница между обоими. Как больше силы и огня у Листа. Притом какая совершенная механика. Он полагает быть в Петербурге в 41 году. Вы можете его застать еще в Италии.[27]

Господь с вами, драгоценные мои, мысленно вас лобызаю.

Вчера (воскресенье) Лист был у меня и играл Шуберта (Lieder).***

Он нас поразил, восхитил.

Жозефу сегодня 22 года. Поздравляю вас, мои милые.

Посылаю Бишкам фиалки.

Расцелуйте Дядю за меня».

Упоминая о дне рождения Жозефа (Иосифа Михайловича), Михаил Юрьевич тем самым датировал письмо 13/25 февраля 1839 г.

Впечатления его от игры и личности Листа удачно дополняются письмами к родным его сына. Выдержки из них вносят новые красочные детали в характеристику игры великого пианиста.

9 марта 1839 г. И. М. Виельгорский сообщал сестре Софье Михайловне: «<...> Листц дает сегодня музыкальный вечер, завидую Папá, который слышит его каждый день. Нельзя на стуле усидеть, когда он играет, он весь огонь в игре. Похож немного на Ленца, только гораздо лучше; худой, рука маленькая и тощая; Папá в восхищении от его ума, оригинальности <...>»[28]

16 марта Иосиф Михайлович писал Матвею Юрьевичу:

«<...> На ваши новости музыкальныя (M-me Pleyel, Clara Novello) я могу ответить тем, что я слышал *Листца*, настоящего диявола клавикордного. Для него уже нет никаких трудностей; себе представить нельзя, что он делает с клавикордами, какие он производит эффекты, переходя от громовых fortissimo к самым сладчайшим piano и к прелестнейшему пению; когда он играет pianissimo, едва слышны ноты, но в то же время ни одна не пройдет мимо вашего уха; а fortissimo его точно пушечные удары.

Первое, что я слышал, была симфония Бетговена (5-я). Он сыграл первый аллегро в четыре руки с здешним музыкантом Николай, хорошим пианистом, но который успевал играть одну ноту, между тем как Лист играл три, то есть между тем как последний делал кроши, Николай мог брать только des noirs.[29] Вы можете себе представить, что из этого вышло. Однако же Николай благодаря своему большому таланту кое-как добрался до конца. Скорость, с коею он играл это аллегро, произвела на всех необыкновенное впечатление. Потом я слышал галоп его сочинения и песнь Шуберта, которую он переделал на клавикорд и в коей пение выразил превосходно. Талант колоссальный. Папá от него в восхищении; он сидит у него по целым часам. Мне очень жаль и досадно, что не могу его часто слышать. Он бывает у Папá только по воскресеньям и часто не играет; капризен и самолюбив до чрезвычайности <...>

*Михаил Юрьевич Виельгорский. Литография работы неизвестного художника. Конец 1840-х годов (?).*

* Некого Шукмана (имеется в виду Шуман, — *А. Р.*) из Лейпцига... это написано для полусотни музыкантов и знатоков (*франц.*).

** Этюд в до-минор (*франц.*).

*** Песни (*нем.*).

Кланяйтесь Ивану Ивановичу (Рейнгардту, — *А. С.*) и его жене, Ленцу, которому я напишу о Листце <. . .>»

В следующем письме к «бесценному Дёноку» от 26 марта 1839 г. Листу посвящены следующие строки: «Известия музыкальныя очень нас интересовали; видно, что Тальберг талант необыкновенный. Его соперник, как Вам известно, здесь, исполнительный, колоссальный талант. Он играл у Папа́ септуор Гуммеля, который показался нам совершенно новым, так игра его оригинальна, сильна, умна и выразительна. Пассажи он выделывает с неимоверной скоростью, точностью и ясностью; и с такой легкостью, что кажется играть ему ничего не стоит; он не бьет клавикорды, как Мелер, хотя игра его чрезвычайно[30] энергическая; можно сказать, что в игре Листца более господствует ум, воображение, энтузиазм; для него трудностей нет; он убивает клавикорды; его талант гораздо выше его инструмента. Худ как спичка; маленькими, худощавыми руками он играл септуор <Гуммеля> как нельзя лучше играть и как будто ни в чем не бывало <. . .>»

Больше упоминаний о Листе в письмах И. М. Виельгорского не встречается. Но его восторженные отзывы об игре великого музыканта нашли отклик в письме к нему на французском языке того самого В. Ф. Ленца,[31] которому Иосиф Михайлович намеревался писать «о Листце», но вряд ли успел это осуществить. Оно дополняет впечатления отца и сына Виельгорских ценными сведениями о характере трактовки Листом фортепианных сочинений Бетховена и его репертуаре.

«St. Pétersbourg, 15/27 mars <18>39

Mon cher ami.

Je vous écris sur la table de votre frère, venant d'apprendre qu'il y a encore d'excellentes nouvelles de vous et du C^te^ Michel. J'aurais de la peine à vous exprimer le sentiment de joie et de reconnaissance envers Dieu que j'éprouvai lors des premières bonnes nouvelles de vous, et ces sentiments sont ceux de la ville entière. J'ai passé comme de votre temps des moments plus qu'agréables au sein des vôtres, dont les pareils n'existent nulle part.

Le carême nous a ammené Servais, violoncelliste colossal et artiste doué d'âme, qualification qui commence à devenir rare, comme le jaune antique. Car Thalberg n'a presque conscience d'être artiste et n'aime ni la musique, ni le piano, en dépit de son admirable éxécution qui se rapproche des limites de la fable. Mais où dans tous ces chants, faits avec le pouce, qui arrive au milieu du piano d'une distance, que la corde galvanique seule semblerait pouvoir parvenir sans encombre, dans ces arpèges, où est l'infini, où est la musique? — Il a des dehors et une manière qui lui accusent à tout jamais le succès. Il m'a prodigieusement etonné, mais laissé froid, j'aurai pu prendre après ces grèles d'octaves un volume de свод законов et y lire tranquillement, tandis qu'apres la moindre Sonate de Beethoven, jouée par Liszt, j'entrai toujours dans ce fluide électrique qui porte vers l'infini, <wo> für mich <sind?> immer die Wolken, und ich sah himmlische Gestalten.

Rappelez-moi au souvenir de Liszt, j'ai travaillé avec lui tout l'hiver de <18>28 à <18>29, à Paris, et il m'aimait beaucoup, peut-être qu'a présent il ne se souviendra pas même de mon nom, car il a aimé depuis beaucoup de choses. Il est resté pour moi *le pianiste* incarné.

Priez le de vous jouer:

1. Sonata quasi una fantasia, en ut ♯ mineur.
2. Sonate en la-bémol, avec des variations.

Il joue les Finals de ces deux Son<ates> d'une manière fabuleuse.

3. Sonate en fa-mineur.
4. Die grosse Sonate für Hammerklavier in *B-dur*, mit dem Adagio, die so lange dauert. . . *<illisible>*.
5. Sonate de Weber en *la-bémol.*

Les Sonates 1, 2, 3, 4, sont l'Illyade de ce gr<and> génie qui partout chercha le bonheur sens jamais le trouver. Embrassez Liszt pour moi et dites-lui, que pendant 10 ans, la manière dont il grava cette gr<ande> musique dans mon coeur, a été souvent pour moi une sainte joie, une consolation dans mes delaissements, comme une coda franche et libre à mes moments de bonheur. Dans le trio du scherzo de la Sonate № 14 (ut ♯-mineur), il fait un fa-bémol de changement, qui a souvent resumé pour moi les misères humaines et la fragilité de notre existence; ce changement est sans doute un pêché, mais ce pêché est très doux à la répétition, j'entends, à la répétition de la partie.

Que dites-vous de votre frère se rendant, avec ‹*illisible*›, à la répétition de la Création de Haydn, tout en étant exactement au poste le soir au concert, il a fait mentir notre adage: nemo... ‹*illisible*›.

Le temps est dur tous ces jours. On gelait dans la pelisse, et une partie du cou, grande comme un гривенник, exposé a l'air et l'esquinancie est là qui vous garotte. Vers le printemps j'ai, comme les vins qui meurent quand les vignes fleurissent, une fermentation vers les climats chauds et que j'ai connus.

Vous, sur les ruines du monde, caressé par un rayon chaud de soleil et rafraîchi par les brises de la Mediterranée, qui arrivent jusqu'au Colisée, souvenez-vous des absents, des gelés. Avec tout cela, il n'y a que trois villes au monde pour y vivre, et Pétersbourg est du nombre, et très fort.

Embrassez pour moi le Comte Michel, qui est ma pensée constante. J'ai fini tous mes examins de maître es arts et m'occupe à écrire et à imprimer une bonne dissertation.

Adieu, j'aime à croire que la pleine et entière guérison vous arrivera quand vous verrez les vôtres, qui s'apprêtent à quitter notre ville et dont le coeur habite déjà l'ancienne capitale du monde. Mille choses à Papa, à qui j'ai écrit cet hiver.

Votre devoué

W. Lenz».

*Перевод.*

«С.-Петербург, 15/27 марта ‹18›39

Мой дорогой друг,

Пишу вам за столом вашего брата,[32] только что узнав, что от вас и графа Михаила пришли превосходные известия. Трудно высказать чувства радости и благодарности богу, охватившие меня при получении уже первых хороших вестей от вас, таковы же чувства и всех в городе. Так же как при вас, я провел приятнейшие минуты в кругу ваших родных, подобных которым на свете нет.

Великий пост привел к нам Серве, виолончелиста-исполина, с душой артиста,[33] свойством, становящимся столь же редким, как античная охра. Потому-то Тальбергу почти совестно быть артистом, он не любит ни музыки, ни фортепьяно, несмотря на свое восхитительное, почти баснословное исполнение. Однако где же в этих мелодиях, сыгранных большим пальцем посреди инструмента, на расстоянии, преодолеть которое без труда могла бы одна лишь электрическая искра, во всех этих арпеджио, — где бесконечность, где музыка? [34] — Его внешность и манеры неизменно обеспечивают ему успех. Он чрезвычайно меня изумил, но я остался холоден; после этого града октав я мог бы взять том Свода законов и спокойно его читать, тогда как после самой крохотной из сонат Бетховена, сыгранной Листом, меня всегда обволакивал некий электрический флюид, несущий меня в бесконечность, туда, где одни облака, и я видел небесные образы.

*Михаил Михайлович Виельгорский-Матюшкин. Литография работы П. Смирнова, конец 1840-х годов. (?).*

Напомните обо мне Листу. Я прозанимался с ним всю зиму ‹18›28—‹18›29 года, в Париже, и он меня очень любил. Быть может, теперь он не вспомнит и моего имени, ведь с тех пор он любил столь многое. Для меня же он остался воплощением *пианиста.* Попросите его сыграть вам:

*Ференц Лист. Фотография Пети и Тренкино. 1850-е годы (с портрета работы неизвестного художника 1830-х годов).*

1. Sonata quasi una fantasia в до ♯ миноре.[35]

2. Сонату ля-бемоль ‹мажор›, с вариациями.[36]

Финал обеих эти Сон‹ат› он играет баснословным образом.

3. Сонату фа-минор.[37]

4. Большую сонату для Hammerklavier в *B-dur*, с Adagio, которое длится так долго... ‹*нрзб.*›.[38]

5. Сонату *ля-бемоль* ‹мажор› Вебера.[39]

Сонаты 1, 2, 3, 4 — это Иллиада ве‹ликого› гения, который повсюду искал счастья, так его и не найдя. Обнимите за меня Листа и скажите ему, что за истекшие 10 лет то, как он запечатлел в моем сердце эту ве‹ликую› музыку, часто было для меня святой радостью, утешением в минуты упадка, чистосердечной и привольной кодой к минутам счастья. В трио скерцо из Сонаты № 14 (до ♯ минор) он делает изменение, фа-бемоль, часто резюмирующий для меня все людские горести и бренность нашего существования; это изменение есть, конечно, грех, но при повторении этот грех так сладок, я имею в виду, при повторении части.

Что Вы скажете о вашем брате, отправляющемся вместе с ‹*нрзб.*› на репетиции „Сотворения мира“ Гайдна[40] и пунктуально оказывающемся на своем посту и на вечернем концерте; он заставил солгать нашу пословицу nemo... ‹никто (*лат.*)... *далее нрзб.*›.[41]

Погода все эти дни стоит жестокая. Можно было замерзнуть даже в шубе, и если кусочек шеи величиной с гривенник оказывался открытым, — на вас сейчас же набрасывалась злейшая ангина. К весне, как в винах, которые умирают, когда зацветают виноградники, во мне возникает брожение, влекущее меня в знакомые теплые края.

Вы же, на развалинах мира, ласкаемые горячим лучом солнца и освежаемые ветерками со Средиземного моря, долетающими до Колизея, вспоминайте иногда об отсутствующих, о мерзнущих. При всем том жить можно только в трех городах на свете, в том числе, и совершенно несомненно, в Петербурге.[42]

Обнимите за меня графа Михаила, о котором я всегда помню. Как доктор искусств я закончил все свои экзамены и занят тем, что пишу и печатаю солидную диссертацию.

Прощайте, мне хочется верить, что полное и совершенное выздоровление придет, как только вы увидитесь с вашими родными, которые готовятся покинуть наш город и чьи сердца обитают уже в древней столице мира. Тысяча приветствий Папá, которому я писал этой зимой.

Ваш преданный

В. Ленц».[43]

Вскоре, в первой половине весны 1839 г., В. Ф. Ленц навестил Иосифа Михайловича в Риме. То было последнее их свидание. Права была Луиза Карловна Виельгорская, полагавшая, что «Жозефу суждены судьбою страдания, несчастия, всякого рода испытания», и «не очень верившая докторам».[44] 21 апреля началась «криза».

«‹...› Жозефу хуже ‹...› Гоголь, который приходит бодрствовать ночью и целые дни проводит с нами, тебе кланяется сердечно, — в беспокойстве писал Михаил

Юрьевич В. А. Жуковскому. — Он нас много утешает и забавляет оригинальной, умной своей болтовней».[45]

Виельгорские переселились на виллу Челлимонтана. Дурная погода, «шумевший по стеклам ветер, срывающий благовония с цветших диких жасминов и белых акаций и клубивший их с лепестками роз», плохо влияли на обострившуюся болезнь. В середине мая Иосиф Михайлович сказал на ухо Гоголю, «прислонившись к плечу и взглянувши на постель: „Теперь я пропавший человек“».[46]

Из Петербурга в Гавр, на пароходе «Геркулес», в первых числах мая спешно выехала встревоженная Луиза Карловна с тремя дочерьми. Она успела доехать только до Марселя. Там застало ее известие о кончине старшего сына. Он умер на руках у Гоголя 21 мая / 2 июня 1839 г. «<. . .> Гоголь обещался нам дать воспоминания и последние слова ангела нашего, выражения которого он никогда не забудет. Папа́ говорит, что у него такая светлая улыбка была. . .» — заканчивала свое письмо из виллы Риготьер, близ Марселя, Аполлинария Михайловна, старшая дочь Виельгорских (впоследствии Веневитинова).[47] Впрочем, Матвей Юрьевич, которому оно было адресовано, знал уже о печальном событии из писем других родственников. Тело Иосифа Михайловича перевезли в Петербург и похоронили в Александро-Невской лавре.

В первых числах июня 1839 г. окончился и первый «римский» период в жизни Листа. Из «вечного города» он и М. д'Агу отправились в Лукку и Сан-Россоре, оставив в Риме новорожденного сына Даниэля. В октябре Лист возобновил свою блестящую концертную поездку по Италии, а М. д'Агу возвратилась в Париж. То было началом разрыва их отношений.

*Матвей Юрьевич Виельгорский. Литография П. Смирнова с портрета с натуры работы Ранделя.*

*

[1] См.: *Я. И. Мильштейн.* Ф. Лист, т. I. М., 1956, с. 141—143.

[2] Виельгорский Михаил Юрьевич, граф (1788—1856), композитор и музыкальный деятель.

[3] Виельгорский Иосиф Михайлович, граф (1817—1839), старший сын Мих. Ю. Виельгорского. Несмотря на свою молодость, И. М. Виельгорский успел завоевать в Петербурге многочисленные симпатии. Знавшие его отмечали свойственные ему даровитость, прилежание, любовь к труду, серьезность характера; Н. В. Гоголь, сообщая о его смерти А. С. Данилевскому, писал: «<. . .> до какой степени была это благородно высокая, младенчески ясная душа, <. . .> ум и талант и вкус, соединенные с такою строгою основательностью <. . .>» (*Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. XI. Изд. АН СССР, 1952, с. 235). Столь же привлекательным облик И. М. Виельгорского выступает и со страниц его дневника, отмеченных подкупающей искренностью (ГБЛ, ф. 48 (Веневитиновых), папка 5 2/1—2). Член знаменитой музыкальной семьи Виельгорских, он в своих записях немало внимания уделял музыке, — мыслям о ней, игре на фортепиано, пению в оперных отрывках, «изучению» «Фиделио» Бетховена (в надежде эту оперу услышать). 23 февраля 1838 г. И. М. Виельгорский отметил в дневнике: «Музыка еще осталась для меня источником радостей и наслаждений» (лл. 56 об.—57). Большой его любовью пользовалась также русская история. Близкий ко двору, он обладал тем не менее трезвым критическим взглядом

на положение России. Патриотические чувства И. М. Виельгорского за границей особенно обострились. В письме к своей средней сестре Софье Михайловне (в замужестве гр. Соллогуб) от 24 августа 1838 г. из Эмса он писал: «Я благодарю бога, что я русский ‹...› Россия молода, и ее ожидают великие судьбы ‹...› Я обрусел, почувствовал национальную гордость, которая во мне дремала, любовь к отечеству сильно пробудилась, и я вижу, что русские могут также гордиться своим отечеством» (ГБЛ, ф. 48 (Веневитиновых), № 65, лл. 8 об.—9).

4 1/13 ноября 1838 г.

5 ИРЛИ, ф. 27958, письма Мих. Ю. Виельгорского к В. А. Жуковскому.

6 То есть во время осеннего пребывания на берегах озера Комо.

7 ИРЛИ, ф. 50 (Виельгорских), № 72, письмо № 4. Виельгорский Матвей Юрьевич, граф (1794—1866), виолончелист и музыкальный деятель.

8 ИРЛИ, № 27958, письмо Мих. Ю. Виельгорского к В. А. Жуковскому от 9 марта 1839 г.

9 См. прим. 5.

10 Диплом об избрании Мих. Ю. Виельгорского подписан «годичным президентом» Академии Серафино Гросси.

11 См. прим. 7.

12 «Цыгане» — неоконченная опера Мих. Ю. Виельгорского (либретто В. А. Жуковского, В. А. Соллогуба и др.) на сюжет из эпохи Отечественной войны 1812 г.

13 ГБЛ, ф. 48 (Веневитиновых), № 65, письмо № 27, лл. 15—16 об.

14 ИРЛИ, ф. 50, № 72, письмо № 2.

15 ГБЛ, ф. 48 (Веневитиновых), № 60/13, лл. 1—3. По непонятной причине значится как письмо Иосифа Михайловича Виельгорского. Это опровергается, во-первых, содержанием письма, а во-вторых, включением части его (с некоторыми разночтениями) М. А. Веневитиновым в его статью «Ф. Лист и граф Михаил Юрьевич Виельгорский в Риме в 1839 году» (Русская старина, 1886, ноябрь, с. 485—490). Текст опубликованного фрагмента начинается со слов: «Здесь теперь Лист». Изменения в него внесены, по-видимому, М. А. Веневитиновым.

16 Семейное прозвище Луизы Карловны Виельгорской, урожденной принцессы Бирон (1791—1853), жены Михаила Юрьевича.

17 В тексте «Русской старины»: чрезвычайной.

18 В тексте «Русской старины»: а.

19 Рейнгардт Иван Иванович, пианист, педагог. Близкий друг семьи Виельгорских.

20 См. прим. 31.

21 Мих. Ю. Виельгорский имеет, вероятно, в виду побочную партию в 1-й части 8-й («Патетической») сонаты Бетховена — «диалог», исполняемый правой рукой в нижнем и верхнем регистрах клавиатуры попеременно.

22 В тексте «Русской старины» название тональности сонаты пропущено.

23 По-видимому, этюд (фа-минор) № 10 из «24 Больших этюдов».

24 Никколаи Отто (1810—1849), немецкий композитор, автор оперы «Виндзорские проказницы»; долгое время жил в Италии.

25 В тексте «Русской старины»: крайность.

26 В тексте «Русской старины»: de Leipzig.

27 В тексте «Русской старины: «Вы, может быть, застанете его еще в Италии». На этом месте обрывается опубликованный фрагмент письма.

28 ГБЛ, ф. 48 (Веневитиновых), № 65, письмо № 8, л. 16—16 об.

29 ИРЛИ, ф. 50, № 72, письмо № 5. Des croches (кроши) — восьмые, des noirs (черные) — четвертные доли целой ноты.

30 Далее в подлиннике зачеркнуто: выразительна.

31 ИРЛИ, ф. 50 (Виельгорских), № 143, письмо 6, лл. 1—2 об. Несмотря на ясно читаемую подпись, значится в описи как письмо неизвестного лица. Ленц Вильгельм (Василий) Федорович (1808—1883), преподаватель римского права и немецкой грамматики в Петербургском университете (он считал себя еще «знатоком мнемоники и топографии Индии и Швейцарии»). Пианист и музыкальный писатель, ученик Ф. Шопена и Ф. Листа. Ленц был присяжным обожателем творчества Бетховена (при исполнении сочинений которого, по словам М. А. Веневитинова, «подпрыгивал на стуле и вскрикивал от удовольствия»), а также автором исследования «Beethoven et ses trois styles» (Pétersbourg, 1852). Близкий знакомый семьи Виельгорских.

32 Виельгорский-Матюшкин Михаил Михайлович, граф (1822—1855), младший сын Мих. Юрьевича.

33 Первый концерт в Петербурге бельгийского виолончелиста Ф. Серве (1807—1866) состоялся в зале Дворянского собрания 4 марта 1839 г.

34 Выступления австрийского пианиста-виртуоза Зигизмунда Тальберга (1812—1871) начались в Петербурге несколько раньше, концертом 22 февраля. Для сравнения с отзывом Ленца любопытно привести отрывок из рецензии Ф. В. Булгарина на этот концерт: «Игра Тальберга имеет две характеристические стороны: грациозность в исполнении и непостижимое побеждение трудностей в изобретенных самим виртуозом фантастических пассажах на тему. В грациозной части Тальберт бесподобен! Вы слышите флажолет, который поет, между тем как левая рука играет чудный аккомпанемент; наконец пение это замирает, бас возвышается, и вдруг начинается что-то вроде фейерверка. Труднейшие пассажи ‹...› сыплются как букеты ракет, как римские свечи, и в этом громе и шуме, в этих переливах и перекатах тонов тема все-таки не гибнет: невидимая рука беспрерывно наигрывает ее то высокими, то низкими тонами. Чудо, и только!» (Северная пчела, 1839, 25 февраля).

35 Соната № 14, ор. 27 (№ 2) («Лунная»).

36 Соната № 12, ор. 26.

37 Вероятно, соната № 23, ор. 57 («Apassionata»).

38 Соната № 31, ор. 106.

39 Соната № 2, ор. 39. По словам Ленца, Лист играл ее «с громом и молнией». См.: *W. Lenz.* Die grossen Pianofortevirtuosen unserer Zeit. Liszt. Chopin, Tausig, Henselt. Aus persönlicher Bekantschaft. Berlin, 1872, S. 3—4.

40 Ораторня И. Гайдна «Сотворение мира» была исполнена во 2-м концерте Филармонического общества 9 марта 1839 г., при участии солистов Г. Матис, Г. Брейтинга, В. Ферзинга и хора немецкой оперы. По отзыву критика, «исполнение было превосходное, увы! за

исключением первого сопрано Матис» (Письмо в Москву о Петербургских новостях. [Подпись: W. W.]. СПб. ведомости, 1839, 12 марта).

[41] Какую латинскую пословицу имел в виду В. Ленц, неясно.

[42] По-видимому, под тремя городами Ленц подразумевает Петербург, Париж и Берлин.

[43] Письмо В. Ф. Ленца в полной мере отражает его «романтическое» восприятие игры Листа. Для него тот был «Прошлым, Настоящим и Будущим фортепиано» и не столько *играл* на инструменте, сколько *рассказывал* его звуками. Рельефно и верно им сделано сравнение между внешне блестящей манерой исполнения С. Тальберга и высокой поэзией содержательной игры Листа. Интересно указание на изменение, которое тогда позволял себе делать Лист в трио аллегретто из сонаты № 14, вызвавшее такие философские ассоциации у Ленца. Исходя из его слов, можно предположить, что фа-бемоль (очевидно, в партии правой руки) появлялся при повторении начальных тактов второго построения трио. Впоследствии Лист, как известно, строго осуждал всякие отступления от авторского текста.

[44] ИРЛИ, № 27958, письмо Л. К. Виельгорской к В. А. Жуковскому от 9 июня 1838 г.

[45] Там же. Письмо от 14 мая 1839 г.

[46] *Н. В. Гоголь.* Полн. собр. соч., т. III, с. 326.

[47] ИРЛИ, ф. 50 (Виельгорских), № 72, письмо от 22 июня 1839 г.

# III

## ИКОНА «ОГНЕННОЕ ВОСХОЖДЕНИЕ ПРОРОКА ИЛЬИ С ЖИТИЕМ» 1647 г. С КРИПТОГРАММОЙ

*В. Г. Платонов, С. П. Сергеев*

В собрании Музея изобразительных искусств КАССР хранится недавно раскрытая икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием» — памятник северной живописи середины XVII в.[1] По нижнему полю иконы идет исполненная белилами датирующая надпись (титла опущены, выносные буквы внесены в строку, утраченные места заключены в квадратные скобки): ПИСАНА ИКОНА. ЛѢТА. ЗРНЕ ГѠ ГОДУ [7155—1647] ПРИ ДЕРЖАВѢ ЦРА И ГДРА И ВЕЛИКОГО КНЗА АЛЕѲѢА МИХАИЛОВИЧА [В]СЕА РОСІИ САМОДЕРЖЦА ВО ВТОРОЕ ЛѢТО БЛГОЧЕСТИВЫА ДЕРЖАВЫ ЕГО А СОВЕРШЕНА ИКОНА СІА ТОГОЖ ГОДУ МЕЦА АПРЕЛА В. S [6] ДНЬ. Ниже расположена строка тайнописи, шифрующая имя мастера.

Публикация иконы обусловлена ее художественной ценностью, а также особым историко-культурным значением этого произведения, точно датированного и обладающего данными о происхождении и авторе.

Икона была вывезена из церкви Ильи Пророка, находящейся на одном из островов Водлозера (Пудожский район Карельской АССР). Первое упоминание об этом храме содержится в Жалованной грамоте новгородского митрополита Варлаама 1592 г., устанавливающей податные и судебные льготы на два года крестьянам Водлозерской волости Каргопольского уезда в связи со строительством новой церкви вместо сгоревшей «выставки святого пророка Ильи».[2]

Ныне существующая деревянная церковь Ильи Пророка с приделом Успения была поставлена в 1797 г. на месте пришедшего в ветхость храма.[3] В XIX—начале XX в. Ильинская церковь подвергалась перестройкам.[4] В числе работ была и замена первоначального тяблового иконостаса ордерным по проекту, утвержденному в 1856 г.[5]

Сохранившееся до нашего времени живописное убранство храма в основном датируется XVII—XVIII вв., причем публикуемая икона является одним из наиболее ранних памятников.[6] В списке икон Ильинской церкви, составленном экспедицией ГРМ в 1960 г., «Огненное восхождение пророка Ильи с житием» упомянуто в качестве храмового образа местного ряда иконостаса.[7] По всей вероятности, икона была перенесена из более древнего храма, разобранного в конце XVIII в.

Скупые сведения архивных источников о водлозерской Ильинской церкви дополняются данными об истории ее храмовой иконы. В процессе реставрации было установлено, что она дважды поновлялась. К XVIII в. относятся прописки нимбов, палат и орнамента рамки средника. В 1879 г. были поновлены клейма, полностью изменена композиционная схема средника, записаны орнаментальная кайма и поля. Поясняющие надписи получили новую редакцию.[8]

Иконография средника и житийных клейм в своих ведущих чертах традиционна. Основная сцена средника дополнена изображением пророка в пустыне и ангела, указывающего на огненный вихрь. Надписи исполнены киноварью по золотому фону: ѠГНЕНО[Є] ВОСХО[Ж]ДЕНІЕ НА[...]А [Є]ТГО ПРРКА ІЛИИ; [АН]ГЛЪ

*Игнатей Пантелеев. Икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием». 1647 г. Из церкви Ильи Пророка на Водлозере Пудожского района КАССР. Музей изобразительных искусств КАССР.*

ГНЬ ПОВЕЛѢВАЕТ ИЛИ [...]НА ОГНЕНУЮ КОЛЕСНИЦУ.

Содержание 20 житийных клейм раскрывается в надписях, исполненных белилами на полях, а в нижнем ряду — киноварью на фоне (перечисляются в строчном порядке):

[1] РЖЕТВО СТГО ПРОРКА ИЛИИ. [2] САХАВЪ ОЦЬ ЕГО ВИДѢ В НОЩИ ВИДѢНІЕ ИКО ПРИИДОША МУЖІЕ В СВЕТА[...] РИЗЯХ ИЛЬЮ ОГНЕМЪ ПОВІВАХУ И ОГНЬ ЕМУ ДЯХУ ИСТИ. [3] ІЛИЯ ПРОРОЧЕСТВУЕТ АХАВУ ИКО НЕ БЫТИ ДОЖДЮ. Г. ЛѢТА И S МЕЦЬ. [4] ПО ГЛУ ГНЮ ИДЕ ИЛЬЯ В ПОУСТЫНЮ И СЯДЕ НА ПОТОЦЕ И ВРАНОВЕ ПРИНОШАХУ ЕМУ ПИШУ. [5] ПРІИДЕ ИЛЬЯ В САРЕВТУ СИДОНСКУЮ К ЖЕНЕ ВДОВИЦЫ И ВЕЛИЕЯ ТУ ПО ГЛУ ГНЮ. [6] ПРІИДЕ ЖЕНА ВОЗВѢ-

ЩІА ИЛІИ ЖАЛОСТНО І СКОРБНѢ О СМРТІ ОТРОЧАТИ. [7] СВЕДЕ ІЛЬА ОГНЬ С НЕБЕСЕ МОЛИТВОЮ НА ВСЕСОЖЖЕНІЕ И НА ОЛТАРЬ И НА ПОЛЕНА И НА ВОДУ. [8] ИЛЬА ВОСКРЕСИЛ ОТРОКА И ОТДАСТЬ МТРІ ЕГО. [9] ІЛЬА ЗАКЛА ЖЕРЪЦЫ ВАЛОВЫ НА ПОТОЦЕ КИСЕОВѢ. [10] ПОЖЖЕ ИЛЬА ПАТДЕСАТНІКІ ОХОЗІИНЫ ОГНЕМЪ НБЕНЫМ. [11] ІДЕ ИЛЬА В ПУСТЫНЮ И СЕДѢ ПОД СМЕРЧІЕМ И ПРОСА ДШИ СВОЕИ ПОКОА. [12] ПРИИДЕ ИЛЬА ОТ САРЕВТЕ-КО АХАВУ І ПРОРОЧЕСТВУ[...] ИКО ВО ДЩ[...] СИА БУДЕТ ДОЖДЬ. [13] АГГЛЪ ГСНЬ ВОЗБУЖАЕТ ИЛЬ[Ю] ЕГДА БѢЖ[...] ОТ ЕЗАВЕЛІ В ПУСТЫНЮ И ЛАЖЕ ПОДРЕВОМ И ОУСПЕ. [14] ЖРЕЦЫ ВАЛОВЫ ПРІНОШАХУ ЖЕРТВУ ВАЛУ ІЛЬА ОБЛИЧАА И ИКО НЕ ВѢ ГЛСА НІ ПОСЛУШАНІА. И НЕ СНИДЕ ОГНЬ НА ПОЛЕНА И НА ОЛТАРЬ. [15] ИВИСА ГЬ ИЛЬИ ПРИ ПЕЩЕРЕ В ХДАД[Е]-ТОНЦЕ. [16] ИЛЬА ПО СЛОВЕСИ ГНЮ ОБЛИЧАЕТЪ АХАВА В САДЕ О ОУБЬЕНИИ НАОУФЕОВЕ. [17] [...] ИЛЬА КО ОХОЗИИ ИКО НЕ ВОСТАТИ СМ[У...] ОТ О[...] СМРТІ [...]. [18] [ПО]ГЛУ АГГЛОВУ ИЛЬА ПОМАЗУСТЬ АЗАИЛА НА ЦРСТВО В САМАРИЮ. [19]. ОУДАРИ ИЛЬА МИЛОТИЮ В ВОДУ И РАСТУПИСА ВОДА И ПРОИДОСТА ОБА ПОСУХУ. [20] И РЕЧЕ ИЛЬА К ЕЛЕСѢЮ ПРОСИ ОУ МЕНЕ ЕЖЕ ХОЩЕШИ ДОНЬДЕЖЕ НЕ ВЗАТЪ БУДУ О[Т] ТЕБѢ. (Текст клейма 20 повторяется на правом поле).

Анализ композиции иконы выявляет сложность процесса формирования стиля северной живописи середины XVII в. Центральное изображение сохраняет спокойную величавость построения, но обнаруживает и признаки эволюции старой композиционной схемы. Пропорции средника приблизились к квадрату, его композиция утратила вертикальность и получила развитие в горизонтальном направлении. Крупный сектор «неба» с благословляющей десницей и большая фигура ангела нарушают масштабное соотношение между основными и вспомогательными элементами композиции и утяжеляют ее верхнюю часть.

Традиционность решения житийных клейм проявляется в строгости их композиционного построения, немногословном, скупом на детали повествовании, лаконизме трактовки архитектуры и пейзажа, соразмерности в соотношении фигур и палат. Время создания иконы сказалось в некоторой измельченности клейм по отношению к крупному среднику, в возрастании роли узорочья.

К наиболее характерным стилистическим особенностям иконы относится колорит. Он обладает редкой для живописи середины XVII в. мажорной красочностью, основанной на сочетании немногих локальных, звучных тонов. На среднике контрастно сопоставлены яркий киноварный цвет пламени, золото фона и несколько приглушенная зелень горок. Фон в клеймах ярко-желтый, его сочетание с красным и темно-зеленым созвучно колористическому строю средника. Эту насыщенную гамму смягчают охристые, розовые, светло-зеленые оттенки. Некоторые черты колорита иконы — такие как сгущенность красных тонов в клеймах, темно-зеленая окраска полей — отвечают вкусам эпохи, но в целом ее палитра еще мало затронута исканиями первой половины XVII в. в использовании тонких цветовых оттенков.[9]

Подводя некоторые итоги, можно сказать, что икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием» является памятником древнерусской живописи середины XVII в. с ярко выраженными чертами «северных писем», для которых была характерна замедленность эволюционного развития стиля и долгое сохранение традиционных форм.

В настоящее время преждевременно говорить о том направлении в искусстве Обонежья XVII в., к которому относится икона. Для понимания процессов развития обонежской живописи середины—второй половины XVII в. необходимо сопоставить публикуемый памятник с такими датированными иконами 50—70-х годов XVII в. из Карелии, как «Спас нерукотворный» 1660 г. из д. Пяльма Пудожского района КАССР,[10] «Параскева Пятница с житием» 1660 г. из с. Типиницы Медвежьегорского района,[11] одноименная икона 60—70-х годов из д. Тамбицы того же района,[12] «Никола Можайский с житием» 1667 г. того же происхождения,[13] «Никола» 1670 г. мастера Мокея Пантелеева из д. Сума Пудожского района,[14] «Флор и Лавр с житием» 1677 г. из Заонежья.[15]

Для указанных произведений характерны упрощение рисунка и техники письма, неяркий колорит с преобладанием охристых, коричневых, темно-зеленых и синих тонов, сочетающихся с красным.

*Игнатей Пантелеев. Икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием». Средник.*

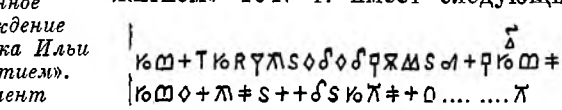
Особый интерес для сравнения с публикуемым памятником представляют два датированных произведения из Ильинской часовни в д. Пяльма Пудожского района КАССР — «Огненное восхождение пророка Ильи» 1652 г. мастера Мокея Пантелеева [16] и икона с тем же сюжетом 1652—1661 гг.[17] Первая из них утратила, по сравнению с иконой 1647 г., звучность цветовых контрастов; в трактовке форм возросла роль орнаментального начала. Вторая икона имеет приглушенный колорит, охристые поля и фон. Лишь огненный круг выделяется насыщенностью цвета.

По иконографии, композиционному построению, деталям эти произведения настолько близки водлозерской иконе,[18] что возникает мысль об общем иконографическом источнике и творческих связях между их авторами. Причина этой близости раскрывается на основании прочтения криптограммы иконы 1647 г. и сопоставления ее содержания с данными архивных источников.

*Игнатей Пантелеев. Икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием». Фрагмент «Илья пожигает огнем небесным пятидесятников Охозии».*

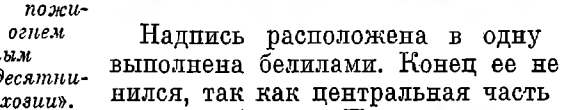
*Игнатей Пантелеев. Икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием». Фрагмент средника. Фигура Елисея.*

Криптограмма на нижнем поле иконы «Огненное восхождение пророка Ильи с житием» 1647 г. имеет следующий вид:



Надпись расположена в одну строку, выполнена белилами. Конец ее не сохранился, так как центральная часть нижнего поля обгорела. Последние из сохранившихся знаков плохо различимы несмотря на то, что обгоревшая часть иконы была сразу же частично поновлена.

Более четкое представление о четырех последних знаках дает рентгенограмма, по которой можно установить, что вначале было написано ⓜ, а не ⓝ, а предпоследняя буква выглядела как ⓢ. Уточнить характер двух остальных знаков можно, сравнив криптограмму с ее повторением, сделанным во время поновления иконы в XIX в. Новая надпись имела следующий вид:

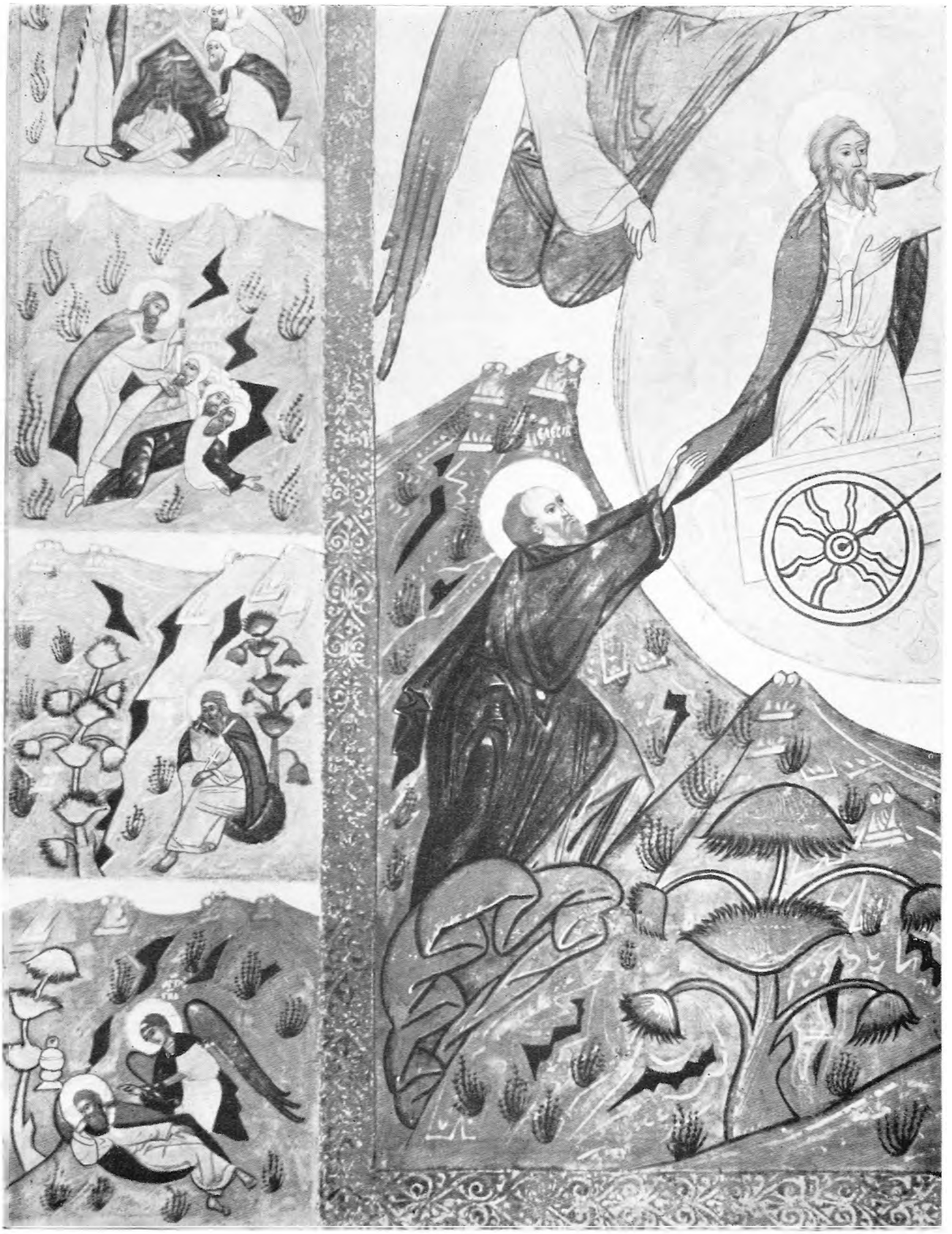


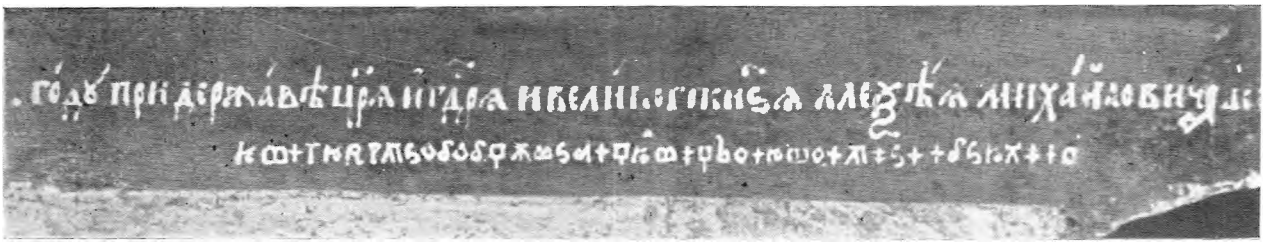
Здесь отчетливо написаны четыре последних знака. Однако при сравнении обеих надписей видно, что новая криптограмма содержит ряд ошибок: пропущено сочетание ⓞⓓ, знак ⓓ неправильно отождествлен с предыдущим и обозначен как ⓢ, знаком ⓜ в различных местах обозначаются и ⓜⓜ, и ⓜ и т. п. Тем не менее одна из интересующих нас букв, а именно вторая, передана правильно: ⓘⓞ, так как видимая на рентгенограмме ее часть ⓘ не противоречит такому написанию. В то же время воспроизведение на новой криптограмме первого из четырех последних знаков как ⓝ, а не так, как он виден на рентгенограмме, — ⓜ — говорит о том, что конец криптограммы был, видимо, попорчен или частично утрачен уже ко времени ее перенесения на новый живописный слой в XIX в. Как станет ясно из дальнейшего изложения, в утраченной части криптограммы могло быть по крайней мере до десяти знаков. Вероятно, из-за плохой сохранности последняя буква надписи в новой криптограмме была воспроизведена как ⓜ, однако на рентгенограмме она выглядит как ⓜ, с явно различимыми двумя «хвостиками», как в букве ⓜ. Дописка, сделанная еще до окончательного поновления иконы, была снята при реставрации вместе со слоем поновления. Следовательно, последний знак криптограммы выглядит как ⓜ, а в целом конец надписи имеет следующий вид: ⓜⓘⓢⓜ.

Случаи употребления тайнописи, встречающиеся в русской эпиграфике с XI по XIX в.,[19] довольно редки на памятниках древнерусской живописи. Тайные надписи обнаружены на каменных и деревянных крестах;[20] известны также иконы с криптограммами.[21]

В некоторых иконах для тайнописи применяли обычную кириллицу, значение букв которой изменялось, а также другие алфавиты (глаголицу, пермский алфавит).

Иногда, как в данной надписи, использовались специально изобретенные для тайного письма знаки, заменяющие кириллицу. Поэтому нами была предпринята попытка, исходя из особенностей самого памятника, определить характер и смысл сообщения криптограммы. Поскольку ос-





*Игнатей Пантелеев. Икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием». Криптограмма.*

новные данные о времени написания иконы изложены в летописной надписи, тайнопись, по всей вероятности, содержит имя мастера.

Подписные иконы были широко распространены именно в XVII в. Характер надписей на них был различным, однако имел определенное структурное сходство. Во всех надписях обычно имеется слово или словесная формула, относящаяся к понятию «написал». Перед именем автора иконы (реже — после него) часто пишется «раб божий», «многогрешный раб божий» и т. п. Обратим внимание на слово «многогрешный». В нем дважды повторяется сочетание букв «о» и «г» — «огог», которое сопоставимо с ◇ꙗ◇ꙗ криптограммы. Подставив это слово в соответствующее место криптограммы, получим:

ѧѕ◇ꙗ◇ꙗ҂ѫѧѕѧ+
многогрѣшныи

Группа знаков перед словом «многогрешный», по всей вероятности, означает «а писал», причем правильность определения + как «и» подтверждается. Союз «а» связывает летописную надпись и криптограмму в единое целое, где в первой части сообщается дата исполнения, а во второй — зашифрованное имя художника.

Подставляя найденное значение букв, получим почти полное прочтение надписи:

ѡ+тѡ҉ꙗ҂ѧѕ◇ꙗ◇ꙗ҂ѫѧѕѧ+҂ѡ҉ѡ҉ѡ+҂ѣ◇+
ѡѡ◇+ѧ+ѕ++ꙗѕѡѫ+ѡѡѕѫ

а писалъмногогрѣшныи рап...р...ои
а поим...нинга.....ипан...

Остались непрочитанными лишь знаки +ѣѫ. Значение + можно определить из сочетания ѡ◇+ѧ+ѕ+ «по имени», где + означает «е».

Следующая группа знаков дает имя автора иконы: +ꙗѕѡѫ++ ИГНА...ЕЙ, которое следует читать ИГНАТЕЙ.[22] Таким образом, знак ѫ означает «т».

Не вполне понятным фрагментом надписи остается ҂ѡ҉ѡ+҂ѣ◇+, который мы читаем как «раб Первой».[23] Конец криптограммы ѡѡѕѫ читается как ПАНТ. Скорее всего это часть имени (Пантелей?). Таким образом, можно предложить следующее прочтение криптограммы: А ПИСАЛЪ МНОГОГРѢШНЫЙ РАБ ПЕРВОЙ А ПО ИМЕНИ ИГНАТЕЙ ПАНТ[ЕЛЕЕВ]...[24]

При исследовании архивных материалов по Обонежью в Переписной книге 1646—1647 гг. Ивана Писемского обнаружена запись следующего содержания: «Да тогож Толвуйского погоста волостка Тубозеро за губою за озером за Онегом, а в ней церковь во имя Рождества Пречистыя Богородицы древяна а у церкви двор попа Пантелея Самсонова двор диячок Игнашко Пантелеев с сыном с Ефремком келья просвирницына».[25]

Можно с большой долей вероятности предположить, что автор иконы Игнатей Пант[елеев] и Игнашко Пантелеев Переписной книги — одно и то же лицо. Это предположение подкрепляется тем обстоятельством, что подписная икона другого тубозерского дьячка — Мокея Пантелеева, написавшего «Огненное восхождение пророка Ильи» в 1652 г., обнаруживает, как указывалось выше, несомненную близость к публикуемой иконе мастера Игнатея.

Приведенные данные позволяют сделать некоторые выводы. Игнатей и Мокей Пантелеевы были, вероятно, сыновьями тубозерского попа Пантелея Самсонова, упомянутого в цитированном отрывке из Переписной книги Ивана Писемского. Мастер Игнатей, как показывает анализ стиля его иконы, принадлежал к старшему поколению и мог передать Мокею уроки мастерства и иконографическую традицию.

Игнатей и Мокей Пантелеевы, будучи в разное время дьячками церкви Тубозерской волости Толвуйского погоста, писали иконы, как это следует из дан-

*Мокей Пантелеев. Икона «Огненное восхождение пророка Ильи». 1652 г. Фрагмент нижнего поля с летописью и криптограммой.*

ных о происхождении подписных икон 1647 г., 1652, 1670, 1675 гг., для обширного района Обонежья, включая Водлозерский, Челмужский (д. Пяльма), Пудожский (Нигозерская пустынь) и Толвуйский (д. Кузаранда) погосты.

Публикуемая икона является памятником, открывающим новые страницы истории живописи Обонежья, и принадлежит к числу произведений, важных для дальнейшего изучения процессов развития северного искусства XVII в.

*

[1] Инв. № И-1268. Размер 118,8×101,8×4,2 см. Икона написана на трех обработанных топором и скобелем сосновых досках, скрепленных двумя врезными встречными шпонками. Ковчег, паволока, левкас. Доска слегка подтесана по боковым сторонам. В центре нижнего поля утрата и обугливание древесины с повреждением текста летописи и криптограммы. Вывезена экспедицией Музея изобразительных искусств КАССР в 1966 г. (В. Ф. Маслов, С. В. Ямщиков). Раскрыта в 1979 г. Н. В. Перцевым.

[2] Материалы по истории Карелии XII—XVII вв. Под ред. В. Г. Геймана. Петрозаводск, 1941, с. 331—332.

[3] ЦГА КАССР, ф. 25, оп. 16, ед. хр. 6/17, лл. 1—1 об., 2, 16, 24—24 об.

[4] *А. В. Ополовников.* Памятники деревянного зодчества Карело-Финской ССР. М., 1955, с. 168.

[5] ЦГА КАССР, ф. 3, оп. 4, ед. хр. 11/24, лл. 2, 3.

[6] Иконы хранятся в фондах Музея изобразительных искусств КАССР и Государственного историко-архитектурного и этнографического музея-заповедника «Кижи». См.: Древняя живопись Карелии. Фонды музея «Кижи». Каталог. Сост. И. М. Гурвич. Петрозаводск, 1980, с. 19—20, 57—59.

[7] *Э. С. Смирнова, Т. В. Черкесова.* Отчет об экспедиции в Пудожский район КАССР. Отдел рукописей ГРМ, д. 223, приложение 1, № 80.

[8] *Н. В. Перцев.* Реставрационный протокол. Архив Музея изобразительных искусств КАССР, без №. На нижнем поле иконы мастер XIX в. почти без изменений воспроизвел летопись, добавив к последней: Я КОЗОБНОВЛѢНЪ ОБРЯЗЪ СЕИ ВЪ 1879 м ГОДЪ МЦЯ ІЮНЯ 9 ДНЯ. При расчистке иконы этот фрагмент нового текста сохранен.

[9] *И. Е. Данилова, Н. Е. Мнева.* Живопись XVII в. — В кн.: История русского искусства. Под общей редакцией акад. И. Э. Грабаря. Т. IV. М., 1959, с. 357.

[10] Музей изобразительных искусств КАССР, инв. № И-360.

[11] ГРМ, инв. № ДРЖ 3137. Раскрыта частично. См.: *Э. С. Смирнова, И. Н. Паньшина.* Экспедиции в Карельскую АССР. — Сообщения Гос. Русского музея, вып. VII. Л., 1961, с. 66; Древнерусское искусство. Выставка «Итоги экспедиций музеев РСФСР по выявлению и собиранию произведений древнерусского искусства». Каталог. Автор вступит. статьи Э. С. Смирнова. Редакторы В. К. Лаурина, Э. С. Смирнова. Л.—М., 1966, с. 43; *Т. А. Ананьева.* Обзор икон XVII и XVIII вв., вывезенных экспедициями Гос. Русского музея за период с 1956 по 1965 гг. Тезисы докладов к Всероссийской научной конференции, по-

священной новым исследованиям в области древнерусского искусства и итогам экспедиций музеев РСФСР. Л., 1966, с. 29; *Э. С. Смирнова.* Живопись Обонежья XIV—XVI вв. М., 1967, с. 102; Живопись древней Карелии. Каталог выставки. М., 1968, № 50 по порядку; *Э. С. Смирнова.* Живопись древней Руси (находки и открытия). Альбом. Л., 1970, илл. 53, 54; *Э. С. Смирнова, С. В. Ямщиков.* Древнерусская живопись. Новые открытия. Живопись Обонежья XVI—XVIII вв. Л., 1974, с. 27, илл. 37; *Л. Н. Белоголова.* Об одной группе заонежских подписных икон XVII в. Доклад на совместном заседании ученых советов музеев КАССР, 1978 г. Рукопись. Архив Музея изобразительных искусств КАССР, св. 19, д. 12, лл. 35, 36, 37.

12 Музей изобразительных искусств КАССР, инв. № И-556; *Л. Н. Белоголова.* Указ. соч., с. 1, 4.

13 Музей изобразительных искусств КАССР, инв. № И-480. Древняя живопись Карелии. Экспозиция Музея изобразительных искусств КАССР. Каталог. Автор вступит. статьи М. В. Попова. Сост. кат. Л. Н. Белоголова. Научная редакция В. К. Лауриной. Петрозаводск, 1973, № 39 по порядку. Приведена библиография. Кроме того, см.: *Э. С. Смирнова.* Живопись Обонежья XIV—XVII веков. Автореферат дисс. на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. На правах рукописи. Л., 1965, с. 14; *Э. С. Смирнова, С. В. Ямщиков.* Указ. соч., илл. 39; *Л. Н. Белоголова.* Указ. соч., лл. 35, 37, 38.

14 ГРМ, инв. № 2908. Раскрыта частично. Согласно надписи на нижнем поле, икона была написана церковным дьячком Тубозерской волости Мокейко Паньтелеевым для Нигозерской пустыни (Пудожского погоста). См.: *Э. С. Смирнова.* Живопись Обонежья XIV—XVI вв., 1967, с. 97; *Э. С. Смирнова, С. В. Ямщиков.* Указ. соч., с. 26.

15 Музей изобразительных искусств КАССР, инв. И-474; Живопись древней Карелии. Каталог выставки. Петрозаводск, 1964, с. 8 (происхождение указано ошибочно); Живопись древней Карелии. Каталог выставки, 1968, № 52 по порядку; *Э. С. Смирнова.* Живопись Обонежья XIV—XVII веков. Автореферат дисс., с. 14; *Э. С. Смирнова, С. В. Ямщиков.* Указ. соч., илл. 43, 44; *Л. Н. Белоголова.* Указ. соч., с. 35.

16 Музей изобразительных искусств КАССР, инв. № И-375. Раскрыта в 1982 г. А. И. Байером. Надпись на нижнем поле гласит: ПІСАНА ИКОНА ЛѢТА 7161 [1652] СЕНТЫБРА ВЪ ДНЬ А ПИСАЛ ТУБОЗЕРЕЦ Ц[Е]РКОВНОЙ ДИЧЕК, МОКЕЙ ПАНТЕЛЕЕВЪ СНЪ ПОПОВ (отделенная запятой заключительная часть фразы в оригинале зашифрована простой литореей). К творчеству Мокея Пантелеева можно отнести подписную икону «Спас Нерукотворный» 1675 г., известную по метрике церкви Рождества Богородицы в д. Кузаранда (1887 г.). Имя мастера здесь также зашифровано простой литореей. Криптограмма воспроизведена и расшифрована составителем метрики, но, видимо, с искажением шестого и седьмого знаков второго слова тайнописи (Архив ЛОИА АН СССР, разряд 111, метрики церквей, № 4218, л. 10). В XVII в. д. Кузаранда была волосткой Толвуйского погоста (*М. В. Витов, И. В. Власова.* География сельского расселения Западного Поморья в XVI—XVIII веках. М., 1974, с. 42).

17 Музей изобразительных искусств КАССР, инв. № И-370. Имеется пробная расчистка. Плохо сохранившаяся летопись на нижнем поле позволяет датировать икону 1652—1661 гг.

18 Пропорции икон из Пяльмы и средника публикуемого произведения несколько различаются по высоте, однако композиции всех трех памятников вписываются в очень близкие по размерам прямоугольники за вычетом не заполненных деталями изображения узких полос вдоль верхних и нижних кромок икон из Пяльмы.

19 *Е. Ф. Карский.* Славянская кирилловская палеография. М., 1979, с. 249—258; *Н. В. Энговатов.* Криптограмма на рукописи «Слова о полку Игореве». — Археографический ежегодник за 1965 г. М., 1966, с. 104—106.

20 *Н. Г. Порфиридов.* Тайнопись в эпиграфике памятников древнерусского искусства. — В кн.: Вспомогательные исторические дисциплины, IX. Л., 1978, с. 72—81.

21 *В. И. Антонова, Н. Е. Мнева.* Каталог древнерусской живописи XI—XVIII вв. (Гос. Третьяковская галерея), т. I. М., 1963, с. 255; *Н. Б. Салько.* 1) Нове про Феофана Грека. — Образотворче мистецтво, 1971, № 2, с. 18; 2) Памятник, овеянный славой Куликовской битвы. Л., 1978 (без указ. с.); Живопись вологодских земель XIV—XVIII веков. Каталог выставки. Автор вступит. ст. А. А. Рыбаков. М., 1976, с. 60—61.

22 Форма написания «Игнатей» вместо «Игнатий» вполне допустима, что косвенно подтверждается написанием имени Елисей как Елесей на публикуемой иконе.

23 «Первой» — прозвище, данное при рождении первого ребенка в семье. Об имени «Первой» см.: *А. В. Суперанская, А. В. Суслова.* Современные русские фамилии. М., 1981, с. 35.

24 Не останавливаясь подробно на характере знаков криптограммы, можно все же отметить, что целый ряд из них, например +, ◊, ⅄, ♂, ♎, ⅵ, ♀, напоминают измененные употребляемые варианты обычной скорописной кириллицы.

25 ЦГАДА, ф. 1209, Поместный приказ, Писцовые и переписные книги, ед. хр. 980, л. 238 об.

# НЕИЗВЕСТНЫЕ ПАМЯТНИКИ РУССКОГО ИКОНОПИСАНИЯ XVII—XIX вв. В СОБРАНИИ МУЗЕЕВ ПАЛЕХА И ХОЛУЯ

*Л. Е. Такташова*

Известно, что в Палехе собраны уникальные памятники древнерусской иконописи.[1] Однако даже специалисты вряд ли знают о хранящихся там лицевых иконописных подлинниках. Их коллекция, сосредоточенная в Государственном музее палехского искусства и его филиале в Холуе, по сравнению с подобными ей в Русском музее в Ленинграде и Историческом в Москве невелика, но очень интересна.

Происхождение каждого подлинника известно. Многие листы подписные. В надписях указаны имена их владельцев (иногда нескольких поколений одного рода) или иконописцев, выполнявших прорись; реже — дата создания. Некоторые подлинники сделаны на оборотных сторонах документов, писем, счетов. Этот архивный материал позволил нам составить словарь палехских и холуйских иконописцев XVII—XIX столетий (см. приложение), который может быть использован при атрибуции подписных икон в музейных фондах страны.

Важно и то, что многие подлинники выполнены на бумаге с филигранями. При комплексном методе изучения дата водяного знака помогает уточнить время их создания. Это обстоятельство очень существенно: палехские и холуйские иконы XVII столетия с надписью-датой не известны; датированных памятников XVIII столетия — единицы. Определить время написания того или иного иконописного произведения бывает иногда затруднительно: иконописный стиль XVII—XVIII вв. в целом изучен далеко не достаточно. Для Холуя и Палеха это вдвойне сложно: иконы, созданные здесь, в сравнении со столичными довольно архаичны. Задачу облегчают иконописные подлинники.

Представление о мастерстве холуйских иконников XVII в. дает налепок[2] «Богоматерь со святыми», отпечатанный на русской бумаге с водяным знаком 1638 г.[3] Композиция подлинника строится по сторонам от центральной оси. Форма промоделирована линией без применения светотени. Пространство передано «кулисно». На первом плане изображены в рост Богоматерь со святыми, на втором — палаты. Показана толщина оконных проемов, дверей, торцов зданий. Такими приемами построения композиции и пространства пользовались столичные иконописцы конца XVI—начала XVII столетий, а также провинциальные художники более позднего времени.

В том, что подлинник сделан в Холуе, убеждает его происхождение из дома потомственных холуйских иконописцев Барановых, а также особенности рисунка: пропорции святых соизмеримы с пропорциями человека в натуре, образы внешне статичны, приземлены.

«Богоматерь со святыми» стилистически едина с другими подлинниками из дома Барановых. Наиболее интересный из них — налепок с изображением святого, отпечатанный на голландской бумаге с водяным знаком (герб города Амстердама) 1710 г.[4] Налепок представляет собой обрывок несохранившейся композиции с изображением восседающего на троне Христа (или Богоматери) в окружении предстоящих. Несмотря на фрагментарность и скромные размеры листа, рисунок выглядит монументально. Абрис фигуры лаконичен. Внутренняя экспрессия передана силуэтом и напряженными линиями складок одежд святого. Выразительно его запрокинутое лицо. Над головой нет нимба. Возможно, перед нами «портрет» заказчика иконы, с которой был снят налепок.

«Богоматерь со святыми» и «Неизвестный святой» — произведения «золотого века» холуйского иконописания. Письмом же икон в Холуе начали заниматься, должно быть, еще в середине XVI столетия, когда частью села владел суздальский Спасо-Евфимиев монастырь, внедрявший на своих землях это ремесло. Во всяком случае в писцовых книгах 1629 г. о жителях села сказано, что они занимаются иконописью и что занятие это наследственное.[5] В 1676 г. о мастерах Холуя знали в Новгороде Великом; в

1752 г. холуйские иконники Стефан Оботин, Никита Андреев и Иван Субботин были вызваны в Троице-Сергиеву Лавру для изготовления икон к приезду царицы Елизаветы Петровны.[6]

Иконописные подлинники холуйского музея XIX—начала XX в. — грубые ремесленные поделки. Им соответствует и подавляющая часть икон этого периода. Расхожие иконы, как известно из грамот, писали в Холуе наряду с высокохудожественными произведениями еще в XVII столетии. С подобными памятниками и связано представление о холуйском иконописании у специалистов и просто любителей искусства. Именно поэтому публикуемые нами иконописные подлинники обретают особую ценность и интерес.

В основу палехского собрания лег архив Сафоновых — владельцев крупных иконописных мастерских в Палехе. Н. Н. Ушаков, видевший его в свое время, писал, что у Сафонова хранится «много древних рисунков, несколько толковых подлинников, один очень замечательный лицевой, древние лицевые минеи в рисунках и иконы старых палехских мастеров».[7] После Великой Октябрьской социалистической революции, когда мастерские прекратили свое существование, уцелевшая часть архива попала в музей. Позднее архив дополнили подлинники, принадлежавшие художникам Н. М. Парилову, А. А. и Н. А. Дыдыкиным, А. Н. Блохину. Все они были родом из семей потомственных палехских иконописцев и до революции сами занимались иконописью.

Значительная часть коллекции — произведения, принадлежавшие некогда П. Д. Корину. Павел Дмитриевич с гордостью говорил о себе, что он художник не только по призванию, но и по рождению. Род крестьян-иконописцев Кориных восходит к иконнику Федору, работавшему еще в XVII в. У правнуков Федора в Палехе была иконописная мастерская. В середине прошлого столетия в ней побывал Г. Д. Филимонов. Ученого заинтересовали иконописные подлинники XVII—XVIII столетий. По его словам, они передавались из рода в род, имели несомненные свидетельства местной палехской редакции и любопытные указания на имена бывших владельцев.[8] Некоторые подлинники мастерской и хранились, должно быть, у П. Д. Корина, другие же были собраны им у палешан в 20—30-е годы.

К сожалению, иконописных подлинников XVII в. в Палехе не сохранилось. Икон этого столетия с надписью-датой нет. Но в доме, построенном еще дедом П. Д. Корина (ныне Мемориальном доме-музее П. Д. Корина в Палехе), есть старый родовой образ. Это небольшая четырехчастная икона с композициями: «Богоматерь Казанская», «Одигитрия», «Воздвижение креста», «Предстоящие Иоанн Предтеча, святой мученик Федор, Иоаким, Анна, святой Никола». Написал ее, судя по подбору святых, очевидно, иконник Федор (своего святого-покровителя он буквально втиснул между святыми Иоакимом и Анной) в связи с рождением или ожиданием в семье первенца. Икона предназначалась для палехской Крестовоздвиженской церкви в теплый придел, носящий имя Богоматери Казанской.

Эта работа, а также две другие, несомненно палехские — «Святые Лев и Маремьяна» из Крестовоздвиженской церкви села Палех (Государственный музей палехского искусства) и Деисус (Мемориальный дом-музей П. Д. Корина в Палехе), — образуют стилистически единую группу и характеризуют палехскую иконопись XVII столетия. По стилю они связаны с тем направлением иконописи XVII в., которое, унаследовав некоторые традиции строгановской школы, нашло воплощение как в творчестве столичных художников — школы царских изографов и Оружейной палаты, так и провинциальных мастеров. Иконы невелики по размерам, камерны по содержанию. У святых одинаково удлиненные пропорции, узкие покатые плечи, «тонкостные персты», они стоят, приподнявшись на цыпочки, полукасаясь земли, их внутреннее волнение передано традиционным приемом — бурно развевающимися краями одежд, беспокойным ритмом пробелов. Колорит икон красновато-коричневый, письмо грубоватое.

Как видно по ним, иконописцы Палеха большим мастерством не обладали. Не случайно Иосиф Владимиров говорил, что писать иконы палешане «зазираются», и упоминал о них в связи с ремесленниками, которые развозили свои иконы по «торжкам и заглушным деревням для промена на яйца и луковицу».[9]

Представление о Палехе первой половины XVII в. дает писцовая книга по Владимиру 1645 г.: «Село <...>, а в сельце церковь, а на церковной земле два двора помещецки, да два двора приказчиков, да

47 крестьянских».[10] К 1678 г. число дворов в Палехе возросло до 63, в то время как мужского населения убавилось на 262 души.[11] Последнее объясняется тем, что главы крестьянских семей уходили на промыслы. Шли, судя по документам, главным образом в Шую и Вязники.[12] В Шуе было несколько монастырей, принадлежавших Троице-Сергиевой Лавре. При монастырях уже в первой половине XVII в. работали городовые и монастырские иконописцы, имевшие, как видно из грамот, порядочные заказы. Вязники в сказке Степана Резанца названы городом «славнейших иконников».[13] Как это обычно наблюдалось в процессе «распространения крестьянских промыслов из их старых центров в окрестные селения»,[14] иконописанием начинают заниматься и палехские крестьяне. Отметим, что иконописцы, т. е. профессиональные художники, не значатся ни в одной из писцовых книг Палеха XVII—начала XVIII в.[15] Владелец части села И. С. Бутурлин даже в 1708 г. утверждал, что иконник в Палехе только один, «да и тот стар и икон писать не может».[16] Учитывая все это, мы считаем неверным относить к палехским письмам XVII в. первоклассные памятники иконописи: в XVII столетии иконописание в Палехе было одним из отхожих промыслов и больше тяготело к ремеслу, нежели к искусству.

В XVIII в. положение изменилось. Припорох «Святые Христофор, София, Вера, Надежда, Любовь» на бумаге с филигранью 1710 г.,[17] наколотый рукой хорошего рисовальщика, напоминает на просвет тонкое кружево. Его стиль соответствует стилю датированных палехских икон — «Воздвижение Креста» 1733 г. из Крестовоздвиженской церкви села Палех (Государственный музей палехского искусства) и «Преображение» 1732 г. (Калининская областная картинная галерея). Невесомые фигуры святых, вихрящиеся линии одеяний, хрупкие формы горок — наглядное свидетельство тому, что иконописцы продолжали развивать стиль своих предшественников, но отличались от последних высоким уровнем мастерства. Их рисунок — легкий и даже изящный, колорит изысканный. Эти произведения говорят о том, что палехское иконописание в XVIII в. благодаря географическому положению села, а также особенностям его социальной жизни[18] стало профессиональным.

*Неизвестный святой. Налепок. Начало XVIII в. Бумага, сажа, 39,3×24 см. Из коллекции иконописцев Барановых. Холуй, филиал Музея палехского искусства, инв. № 24.*

XVIII столетие — время становления палехского искусства. От этого столетия сохранились толковые подлинники, много лицевых, различные документы. Судя по ним, Палех был далеко не тем селом, каким его представляли в литературе: «замкнутым в себе, в круге своей традиции, своего бытового уклада».[19] Вековое существование промысла, как отмечал В. И. Ленин в своем труде «Развитие капитализма в России», неизбежно накладывало «особый отпечаток на население». «Особенно замечателен при этом, — писал он, — факт более высокого культурного уровня населения в таких неземледельческих центрах. Более высокая грамотность, значительно более высокий уровень потребностей и жизни, резкое отделение себя от „серой“ „деревни матушки“‹. . .›»[20] Палехский иконописец, как можно судить по толковым подлинникам, был осведом-

*Святой Власий. Рисунок пером. XVIII в. Бумага, тушь. 16,6×19. Из коллекции П. Д. Корина. Палех, Государственный музей палехского искусства.*

лен в области богословия, знаком с такими произведениями светской литературы, как «Дневник путешествий боярина Бориса Петровича Шереметева в Польшу, Австрию и Италию», «История Российская» Татищева и другие.[21] И неудивительно. В XVIII в. палехские крестьяне в поисках заработка расходились повсюду: работали по подряду в Москве, Владимире, Нижнем Новгороде, Вязниках, торговали иконами в Валахии и Сербии, строили Санкт-Петербург.[22] При этом, естественно, расширялся их кругозор, пополнялись знания. В 1762—1774 гг. палешане возводят каменную церковь Ильи Пророка (на месте старой одноименной) и делают это своими строительными силами.[23]

Отличительные черты жителей Палеха наложили своеобразный отпечаток на их искусство. Если семья иконописца, не порывавшая связи с землей, жила крестьянской патриархальной жизнью, то сам художник благодаря специфике основного труда по своему мировосприятию приближался к горожанам. Именно поэтому он был способен создавать такие произведения живописи, которые отвечали эстетическим требованиям города.

Во второй половине XVIII столетия под влиянием городского барочного искусства в Палехе появляется «фрязь». Пример ранней палехской «фрязи» — икона Ильи Болякина «Не рыдай мене мати» 1769 г. из Крестовоздвиженской церкви села Палеха (Государственный музей палехского искусства). Однако, как можно заключить, анализируя собрание лицевых подлинников, «фрязь» утвердилась здесь сравнительно поздно — в 80—90-е годы XVIII в., в то время как в Москве и других старых иконописных центрах «фряжские» иконы писали еще в XVII столетии. Это обстоятельство необходимо учитывать при атрибуции палехских писем.

При письме «фряжских» икон использовали гравюры XVII—XVIII вв. В фондах палехского музея хранится рукопись с гравюрами известного гравера Григория Тепчегорского. Принадлежала она, как гласит надпись, «изографам» Александру Григорьеву Волкову, Якову Буторину, Ивану Никитину Буторину.[24] Гравюрами пользовались как лицевыми подлинниками. Целый альбом таких подлинников — немецких, голландских, итальянских гравюр — можно видеть в Мемориальном доме-музее П. Д. Корина в Палехе. Надписи под гравюрами не оставляют сомнения в их назначении. «Фрязь» оказала сильное влияние на старый стиль. Их сплав дал живописное направление палехской иконописи.

Вторая половина XVIII—начало (первая четверть) XIX столетия — время расцвета палехского иконописания. Его искусство становится все более отточенным и виртуозным, и это особенно видно по «чистой» графике палешан — иконописным подлинникам, которые характеризуют достижения не отдельных мастеров, но уровень их искусства в целом. Лицевые подлинники делали на плотной бумаге углем или сангиной с помощью кисти. Судя по ним, палехские иконописцы были отличными рисовальщиками. Они прекрасно чувствовали тон. Такие рисунки, как «Неизвестный святой, с четками»,

«Ангелы», учебный рисунок (должно быть, по нему учились молодые художники), как бы сотканы из едва уловимых градаций света и тени.

Однако главное средство выразительности рисунков — линия. Ее проводили тончайшей (в несколько волосков) кисточкой. Линии настолько ровные и неизменно тонкие по всей длине, что кажутся прочерченными пером. Некоторые рисунки выполнены сажей и киноварью. Сочетание черного и красного цветов усиливает их декоративность. Припорохи второй половины XVIII—начала XIX в. сделаны настолько искусно, что вызывают удивление своей ажурностью. Они ценны уже сами по себе. Не случайно среди них есть такие, которые, появившись в XVIII в., так и не побывали в употреблении. Их берегли и передавали из рода в род.

Начиная с последней трети XVIII столетия в профессиональном искусстве появляется сознательный интерес к старым национальным традициям. Он отчетливо проявился в музыке, литературе, архитектуре, изобразительном искусстве. Для конца XVIII—начала XIX в. характерно пристальное внимание к лубку. Постепенно пробуждалась мысль, «что носителем национального своеобразия искусства является не образованный лишь слой общества, а народ в целом и что органичность художественного развития можно обрести, только осознав свою связь с народными и национальными традициями».[25]

Живым носителем древних традиций был Палех. О явном интересе к его искусству свидетельствует широкий круг заказчиков икон. В первой половине XIX в. ими были крупнейшие монастыри России, Петербург, в том числе и царский двор, Москва.[26]

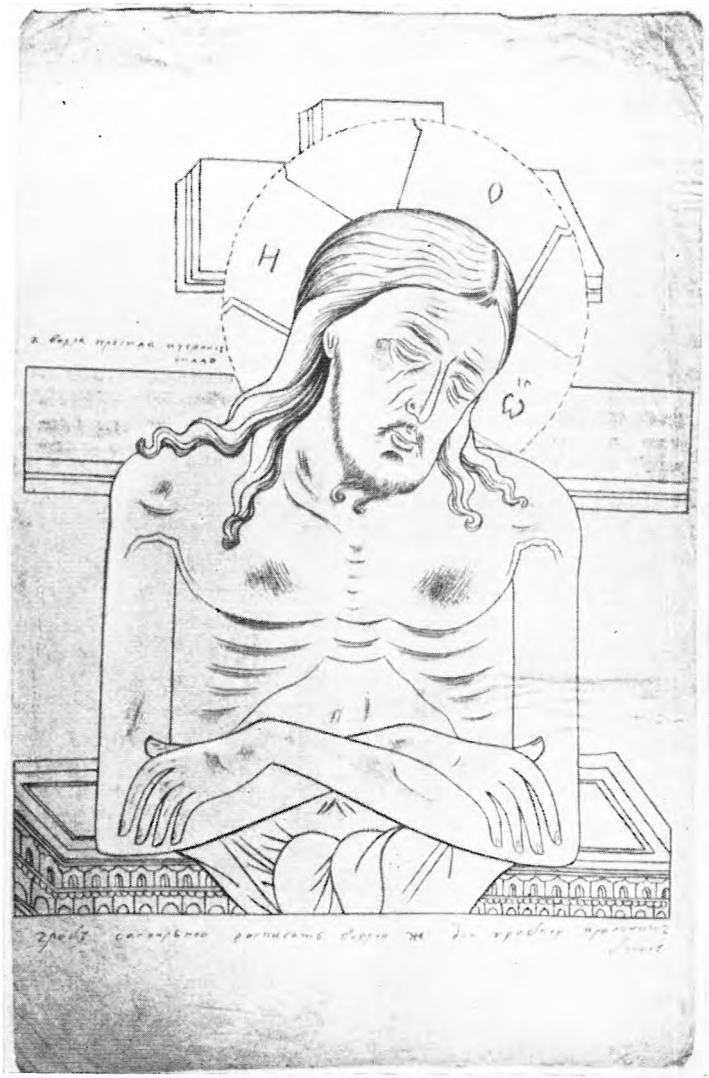
Отвечая запросам города, палехский иконописец во второй половине XVIII столетия начинает работать в разных «манерах» или «пошибах»: «греческой» («византийской»), «новгородской», «московской», «строгановской».[27] Все они были, по существу, вариациями стиля, усвоенного Палехом еще в XVII в., который условно можно определить как «линейный».

Иконописные подлинники первой половины XIX в. под влиянием классического академического искусства освобождаются от налета барочности; рисунок и орнамент обретают пластическую ясность и строгость, отточенную изысканность, которая граничит порой с заученной механической виртуозностью. Икону прежде всего и главным образом рисуют — «знаменят». Рисуют даже золотом: обводят контуры, лещадки горок, прописывают орнаменты, складки одежд, волосы; золотом плотно покрывают фоны. И если в XVIII в. золото не употребляли вовсе или делали это с величайшим тактом, то сейчас золото уподобили краске. Красные, розовые, оранжевые цвета заполыхали в его обрамлении. Шедевр палехской иконописи начала—первой половины XIX в. — знаменитый «Акафист святителю Николаю».

Однако расцвет своеобразного палехского мастерства был недолгим. Во второй половине XIX в. Палех известен как «гнездо» исконно русского национального искусства. Здесь побывали ученые Н. В. Покровский, Н. П. Кондаков, Г. Д. Филимонов, писатели, журналисты. Их труды привлекли внимание к старому иконописному центру, к его бедственному положению. В палехские дела вмешался Комитет по попечительству русской иконописи. На средства комитета была открыта иконописная школа. Возглавлял ее выпускник Петербургской Академии художеств Е. И. Стягов (ученик В. Е. Маковского). В школе давали азы академического рисунка, истории искусств, иконописания.

Иконописные подлинники того времени представляют собой главным образом копии с академических религиозных картин. Некоторые из них выполнены на хорошем профессиональном уровне (рисунки А. Н. Корина, М. Д. Корина). Однако не измениться, не возродиться старое палехское искусство уже не могло. Палешане с успехом занимались ремеслом: писанием недорогих икон, чеканкой окладов. Сохранились прориси рисунков для чеканки окладов, венцов, цат и тому подобное. Но особенно часто палехские мастера занимались реставрацией. В архиве Сафоновых много калек, разверток, черновых планов, зарисовок, сделанных в разных церквах и монастырях, стенопись и иконостасы которых поновляли палешане. Эти материалы несомненно интересны и могли бы оказать немалую услугу реставраторам и специалистам по древнерусской живописи.

Наша статья — первая публикация о неизвестных ранее памятниках иконописания в Палехе и Холуе. В связи с этим материал, богатый и обширный, был использован лишь частично. Однако введенный в научный обиход, он, мы уверены,



*Спас во гробе. Налепок. XIX в. Бумага, сажа, киноварь, 31×21,5 см. Из коллекции Н. В. Дыдыкина. Палех, Государственный музей палехского искусства.*

безусловно привлечет внимание исследователей искусства Холуя и Палеха, а также специалистов, изучающих русскую иконопись.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

## СЛОВАРЬ ПАЛЕХСКИХ И ХОЛУЙСКИХ ИКОНОПИСЦЕВ XVII—XIX вв.

В словаре приводятся имена иконописцев Палеха и Холуя, даются каталожные сведения об их работах, сохранившихся или известных по архивам, а также воспроизводятся надписи на иконописных подлинниках, в которых указаны фамилии художников.

Подлинники, принадлежавшие палехским иконописцам, хранятся в Государственном музее палехского искусства; холуйским — в Холуе, в музее-филиале Государственного музея палехского искусства.

Белоусов Алексей — палехский иконописец второй половины XIX в.

«Богоматерь Анкирская» — рисунок кистью (см. сведения о Луке Белоусове).

Белоусов Лука — палехский иконописец второй половины XVIII в.

«Богоматерь Анкирская» — рисунок кистью. XVIII в. Надписи: «СР Луки Б» (Сей рисунок Луки Белоусова, — *Л. Т.*), «Петра», «Алексея», «Сей рисунок руки сна Белоусова Московския Михаила». Бумага, сажа, 27×21. Из собрания П. Д. Корина.

«Богоматерь Боголюбская» — икона. 1783. На обороте имелась надпись, в которой указывались время написания иконы и автор — Лука Белоусов. Находилась в церкви Рождества Христова в Балахне (Рукописный отдел Государственной Третьяковской галереи, ф. 67, № 448). В 1930 г. комиссией по регистрации памятников, подлежащих государственной охране, икона была отнесена к памятникам первой категории. Местонахождение в настоящее время не известно.

Белоусов Михаил Васильевич — потомственный палехский иконописец. Крепостной (Архив Государственного музея палехского искусства, Книга расчета с мастерами иконописной мастерской Сафоновых за ноябрь 1846—октябрь 1864 г., л. 268 об.). В 40—60-х годах XIX в. работал в мастерских Сафоновых в Палехе. Писал иконы, занимался стенописью.

В 40—70-х годах XIX в. в мастерских Сафоновых работали иконописцы Белоусов Александр Васильевич, Белоусов Василий Евграфович, Белоусов Василий Петрович, Белоусов Иван Евграфович.

Богушов Петр Тимофеевич — палехский иконописец (?) первой половины XIX в.

«Успение Богоматери» — рисунок. 1829 г. Надпись: «Петра Тимофеева Богушова (?) 1829 год». Бумага, карандаш, 35,5×22. Из собрания П. Д. Корина.

Вакуров Евстрат Матвеевич — крестьянин, крепостной Бутурлиных. Иконописец.

Крестьяне Вакуровы жили в Палехе еще в первой половине XVII в. (ЦГАДА,

ф. 1209, ед. хр. 12610, Переписная книга по «Володимеру список с писцовых книг 154 и 155 годов»). Известен также палехский иконописец XVIII в. Никита Вакуров. Его рисунок (припорох) хранится в Москве в собрании А. Д. Корина (*М. А. Некрасова.* Искусство Палеха. М., 1966, с. 60).

«Иоанн Богослов в молчании» — рисунок кистью. XVIII в. Надписи: «Сей рисунок Евстрата Матвеича его чести Вакурова», «Матвеича его чести Вакурова». Бумага, темпера, 30×20,7. Из коллекции А. И. Блохина.

Вакуров Иван Петрович — потомственный палехский иконописец (1885—1968). Писал иконы, занимался стенописью. После Великой Октябрьской социалистической революции член Палехской артели древней живописи, известный мастер лаковой миниатюры, один из основоположников искусства советского Палеха.

«Ангел-хранитель» — рисунок кистью. 1918 г. Надпись: «И Вакуров. 1918». Бумага, темпера, 21×17. Из архива Сафоновых.

Васильев Иван — палехский иконописец первой половины XIX в.

«Въезд Христа в Иерусалим» — налепок. Первая половина XIX в. Надпись: «Сей рис... Ивана Вас... Бумага, сажа, киноварь, 27,1×26. Из собрания Н. В. Дыдыкина.

Гусаров Дмитрий Иванович — палехский иконописец (?) XIX в.

«Христос» — налепок, припорох. Надписи: «Сей рисунок принадлежит Владимиру Румянсову», «Гусаров Дмитрий Иванович», «Гусаров», «Румянсов». Бумага, сажа, 21×15. Из собрания П. Д. Корина.

Иванов Спиридон — холуйский иконописец (?) (см. сведения об Иванове Федоре).

Иванов Федор — холуйский иконописец (?) XVIII—начала XIX в.

«Богоматерь всем скорбящим радость» — припорох. XVIII—начало XIX в. Надписи: «Ивана Петрова 4 Федора Иванова 4 Спиридона Иванова 4 Капитоновские 4 еще капитоновских 3 Касиковских Протокалистру 2 Степану Львову 8... вязниковский расход 2 р. 20 коп.». Бумага, 34×22. Из собрания Барановых.

Капин Александр Яковлевич — палехский иконописец первой половины — середины XIX в.

*Иоанн Предтеча ангел пустыни. Налепок. XIX в. Бумага, сажа, киноварь, 33×22 см. Из коллекции Н. В. Дыдыкина. Палех, Государственный музей палехского искусства.*

«Обручение Марии» — налепок. Надпись: «Сия картина Александра Капина». Бумага, сажа, 17×19. Из собрания П. Д. Корина.

«Благовещение» — налепок. Середина XIX в. Надпись: «Александра Яковлева Капина». Бумага, сажа, 23,5×18. Из собрания П. Д. Корина.

Капин Яков — палехский иконописец первой половины XIX в.

«Христос со святыми» — припорох. 1847 г. Надпись: «Сей рисунок Якова Капина 1847 года. Сам рисовал». Из собрания П. Д. Корина.

Капитон — холуйский иконописец (?) XVIII—начала XIX в. (см. сведения об Иванове Федоре).

Карпенков Семен Якимов — палехский иконописец XVIII в.

«Сцена в храме» (клеймо иконы) — налепок. Надпись: «Семена Якимова Кар-

*Голова святого. Рисунок кистью. XIX в. Бумага, сажа, киноварь, 45,7×35. Из коллекции Н. В. Дыдыкина. Палех, Государственный музей палехского искусства.*

пенкова». Бумага, сажа, 23,5×17. Из собрания П. Д. Корина.

«Христос на троне» — припорох. Надписи: «Семена Якимава Карпенкова», «Петра Салапина». Бумага, 23,5×17. Из собрания П. Д. Корина.

Касиков — холуйский иконописец (?) XVIII—начала XIX в. (см. сведения об Иванове Федоре).

Корсаков Егор Евграфович — потомственный палехский иконописец первой половины, середины XIX в. Крепостной.

В 40—70-х годах XIX в. в Палехе работали Евграф Корсаков (отец Егора Евграфовича Корсакова), Петр Корсаков, Прокофий Евграфович Корсаков (Архив Государственного музея палехского искусства. Книга расчета с мастерами иконописной мастерской Сафоновых за ноябрь 1846—октябрь 1864 гг., лл. 152—155 об.).

«Идущая женщина» (копия гравюры из книги немецкого художника И. Д. Прейслера «Основательные правила, или краткое руководство к рисовальному художеству») [28] — рисунок тушью. 1850 г. Надпись: «Рисовал ученик Дворовой человек Егор Корсаков 1850 Майя». Бумага, тушь, 34×17,2. Из собрания П. Д. Корина.

«Женщина с чашей в руках» (копия из книги И. Д. Прейслера) — рисунок пером. 1850 г. Надписи: Рисовал ученик Дворовой человек Егор К... 18... помещецки Костромской духовной консистории», «рисовал ученик Дворовый человек Егор Корсаков 1850 года майя 15 Дрожайшия родительница...» Бумага, тушь, 34,2×17,4. Из собрания П. Д. Корина.

Куроуткин Сергей — палехский иконописец XIX в.

«Господь Вседержитель» — рисунок кистью и пером. XIX в. Надпись: «Сей рисунок Сергея Куроуткина... подлено ево». Бумага, темпера, 29,5×20,8. Из собрания П. Д. Корина.

Львов Степан — холуйский иконописец (?) конца XVIII—начала XIX в. (см. сведения об Иванове Федоре).

Михаил — палехский иконописец конца XVIII—первой половины XIX в.

«Успение Богородицы» — припорох. Конец XVIII—первая половина XIX в. Надпись: «Сей рисунок Миха...» Бумага, 35×22,5. Из собрания П. Д. Корина.

Протокалистр — холуйский иконописец (?) конца XVIII—начала XIX в. (см. сведения об Иванове Федоре).

Салабанов Матвей Никифоров — потомственный палехский иконописец. Крепостной. В 40-е годы XIX в. работал в мастерских Сафоновых (Архив Государственного музея палехского искусства, Книга расчета с мастерами иконописной мастерской Сафоновых за ноябрь 1846—октябрь 1864 г., лл. 95—97 об.).

«Апостол, читающий книгу» — налепок первой половины XIX в. Надпись: «Сей рисунок Матвея Никифорова Салабанова». Бумага, сажа, 12,3×22,4. Из коллекции П. Д. Корина.

Салапин Иван Владимиров — потомственный палехский иконописец XIX в. Работал в мастерских Сафоновых.

Крепостные иконописцы Салапины (Салапьевы, Салафьевы) в мастерских Сафоновых трудились в первой половине XIX в. Их имена встречаются в приходо-расходных книгах сафоновских мастер-

ских за 60—70-е годы XIX в. (книги хранятся в Архиве Государственного музея палехского искусства).

«Благовещение» — налепок. 1871 г. Надпись: «Ивана Владимирова Салапина. 1871 года». Бумага, сажа, киноварь, 26×22. Из собрания Н. В. Дыдыкина.

Салапин Петр — потомственный палехский иконописец XVIII в.

В XVIII в. в Палехе писал иконы Андрей Салапьев. Одна из них хранится в Государственной Третьяковской галерее — «Царь-царем» 1789 г. (Русская живопись XVII—XVIII веков. Каталог выставки. Л., 1977, с. 111, илл.). Изображения священников на этой иконе идентичны изображениям служителей церкви на иконописном подлиннике «Сцена у целебного источника», который находится в Государственном музее палехского искусства и происходит из собрания Н. М. Парилова.

«Христос на троне» (см. сведения о Карпенкове Семене Якимове).

Ситников Сильвестр Иванов — палехский иконописец первой половины XIX в.

«Спас на троне с избранными святыми» — рисунок кистью. Первая половина XIX в. Надпись: «Сей рисунок Силивестра Иванова Ситникова». Бумага, сажа, 27×19. Из собрания П. Д. Корина.

Сорокин — холуйский иконописец XVIII—начала XIX в.

«Дмитрий Солунский» — припорох. XVIII—начало XIX в. Надпись: «Сорокина». Бумага, 29,7×22. Из коллекции Барановых.

Удалов Яков — палехский иконописец XIX в.

«Христос» — налепок. XIX в. Надпись: «Якова Удалова». Бумага, сажа, 15,3×17,9. Из собрания П. Д. Корина.

Хренов Козьма — палехский иконописец. Крепостной. Работал в начале XIX в., был одним из лучших палехских мастеров (см.: *Н. Н. Ушаков*. Исторические сведения об иконописцах и иконописании Владимирской губернии. Владимир, 1906, с. 45).

В 40-е годы XIX в. в мастерских Сафоновых исполняли заказы крепостные иконописцы Иван Борисович, Иван Гаврилович, Николай Хреновы, а в 80-е годы Александр Михайлов Хренов, Михаил Карпов Хренов, Иван Яковлев Хренов, Хреновы Иван Степанов и Григорий Иванович.

«Святой Фома» — рисунок пером. Около 1813 г. Надписи: «1813 года на первую часть № 50 на втрую часть № 45 на тртю часть № 15 написана Книга пророк козмы Хренова кемв...» Бумага, сажа, 33,5×26,5. Из собрания П. Д. Корина.

Шахов Абрам — холуйский иконописец первой половины XIX в.

«Богоматерь с младенцем» — припорох. Первая половина XIX в. Надписи: «Сей рисунок Абрама Шахова», «Сей рисунок Дмитрия Абрамова Шахова». Бумага, 34,7×28,5. Из собрания Барановых.

Шахов Дмитрий Абрамов — потомственный холуйский иконописец середины XIX в.

В мастерской Шахова во второй половине XIX в. хранились иконописные подлинники XVIII—первой половины XIX в. Хранились они небрежно в больших коробах (*В. Илларионов*. Иконописцы-суздальцы.— Русское обозрение, 1895, апрель).

«Богоматерь с младенцем» (см. сведения о Шахове Абраме).

Шелухин Алексей Иванов — палехский иконописец второй половины XVIII в. Крепостной.

В 30—50-х годах XIX в. в мастерских Сафоновых работали крепостные иконописцы Шелухины: Василий Иванов, Флегонт Васильев, Петр Григорьев, Ларион Петров, Александр Петров, Трифон.

«Минеи» — налепок. XVIII в. Надпись: «Сия штуки имено Алексея Шелухина». Бумага, сажа, 21,8×9,8. Из собрания П. Д. Корина.

«Успение Богоматери» — припорох. Конец XVIII в. Надпись: «Сей рисунок алексея иванова шелухина». Бумага русская, с водяным знаком (герб города Ярославля) 1781—1784 гг. (сведения даны научными сотрудниками Государственного музея палехского искусства), 35×25. Из собрания П. Д. Корина.

Якимов Прокофья — холуйский иконописец XVIII в.

«Богоматерь со святыми» — припорох. XVIII в. Надпись: «Сей образец прокофья якимова». Бумага, 25×20,3. Из собрания П. Д. Корина.

Яковлев Дмитрий — холуйский иконописец начала XIX в.

В XVIII в. в Холуе был известен также иконописец Яковлев Василий (*Н. Н. Ушаков*. Указ. соч., с. 38).

«Троица Ветхозаветная» — припорох. Начало XIX в. Бумага, сажа, 35×21,7. Из собрания Барановых.

*

[1] *Vitaly Kotov and Larisa Taktashova.* The State museum of Palekh Art. M., 1981.

[2] Существовало три основных способа изготовления иконописных подлинников. Рисунки-прописи делали на специально промасленной бумаге типа кальки. Промасленную бумагу накладывали на икону и прочерчивали рисунок пером или кистью. Рисунки-припорохи накалывали по линии булавкой или иглой. После этого прикладывали лицевой стороной к подготовленной доске и «пропорашивали» — натирали с обратной стороны растертыми в порошок углем или красным мелом, положенными в особый мешочек. Линия, проколотая точками, пропускала порошок — рисунок переводился в зеркальном отражении по отношению к оригиналу, с которого он был снят.

Чтобы получить налепок, рисунок на иконе обводили липкой (с чесноком) краской и прикладывали к нему чистый лист, который с обратной стороны притирали костяшкой, — получался отпечаток (*А. А. Сидоров.* Рисунок старых русских мастеров. М., 1956, с. 34).

[3] *Н. П. Лихачев.* Бумага и древнейшие бумажные мельницы в Московском государстве. СПб., 1891, табл. 93, № 631.

[4] *К. Я. Тромонин.* Изъяснения знаков, видимых в писчей бумаге... М., 1844, табл. LIX, № 856.

[5] *У. А. Кукулиев, В. В. Стариков.* Есть такое село. Ярославль, 1973, с. 94.

[6] Там же, с. 95.

[7] *Н. Н. Ушаков.* Исторические сведения об иконописи и иконописцах Владимирской губернии. Владимир, 1906, с. 49.

[8] Там же, с. 28. В Мемориальном доме-музее П. Д. Корина в Палехе хранится портрет Д. Н. Корина, написанный в 1887 г. художником-передвижником А. М. Кориным. На обороте портрета надпись. Так как она может быть интересна для исследователей, приводим ее полностью:

«Портрет Дмитрия Николаевича Корина. Род. 1853 г., умер 1901 г. писал Алексей Мих. Корин. Род Кориных, крестьян-иконописцев села Палеха. Иконописцы: Федор Корин, Федор Федорович, Максим Федорович, Пахом Максимович, Петр Максимович, родился около 1770 года, Илларион Петрович, Николай Илларионович, жена его Марья Николаевна Корина, урожденная Коровайкова. Дети их: Михаил Ник., Дмитрий Ник., Никифор, Иван. Дети Михаила Ник.: Алексей — художник-передвижник, Николай, Андрей.

Дети Дмитрия Ник. и жены его Надежды Ивановны Кориной, урожденной Талановой: Сергей, Евлампия, Михаил, Павел, Александр. Портрет дублирован мной, отреставрирован. Павел Корин».

[9] *Н. Н. Ушаков.* Указ. соч., с. 28.

[10] ЦГАДА, ф. 1365, оп. 1, д. 34, № 1; ф. 1209, ед. хр. 12610, Писцовая книга по Владимиру, лл. 336 об., 337.

[11] Там же, ф. 1365, оп. 1, д. 34, № 1, Писцовая книга Палехской волости, л. 2.

[12] Там же, ед. хр. 192, д. 18, № 11.

[13] *Н. Н. Ушаков.* Указ соч., с. 28.

[14] *В. И. Ленин.* Полн. собр. соч., т. 3, с. 338.

[15] См.: ЦГАДА, ф. 1209, ед. хр. 12610, Писцовая книга по Владимиру 1645 г., лл. 336 об., 338, 338 об.; ф. 1365, оп. 1, д. 34, № 1; Писцовая книга Палехской волости, л. 2; Перепись населения Палехской волости 1711, 1712, 1713, 1718, 1719 гг., Палехский вотчинный архив Бутурлиных, л. 1.

[16] Письмо Ивана Самсоновича Бутурлина в Палех старосте Ивану Ноговицину от 28—29 августа 1708 г. (ЦГАДА, ф. 1365, оп. 1, ед. хр. 8, д. 2).

[17] *К. Я. Тромонин.* Указ. соч., табл. LIX, № 856.

[18] *М. А. Некрасова.* Искусство Палеха. Л., 1978, с. 18—21.

[19] *А. В. Бакушинский.* Искусство Палеха. Л., 1978, с. 18—21.

[20] *В. И. Ленин.* Указ. соч., с. 432, 433—434.

[21] Сводный иконописный подлинник по списку Филимонова. М., 1874, с. 362.

[22] См.: ЦГАДА, ф. 1365, оп. 1, ед. хр. 8, д. 2; ед. хр. 20, д. 22; ед. хр. 9, д. 1 (Соглашение о замене на работах в Санкт-Петербурге), и др.

[23] Там же, ед. хр. 242, Объяснение Ивана Першина в вотчинное правление. Документ содержит интересный материал о строительстве церкви Ильи Пророка в Палехе (ныне памятник архитектуры, охраняется государством). Из «Объяснения» следует, что строительством руководили палешане Иван Першин и Иван Антропов. Строили церковь по «мирскому контракту» палехские мастера. Возглавлял строительство московский мастер.

[24] Книга хранится в Государственном музее палехского искусства и числится в книге поступлений под № 4291. На книге надписи: «Сия книга изографа александра Григорьева Кавлуного вольноотпущаного», «Сию книгу купил Костромской купец андрей Иванов у вышеписаного изографа волкова за 64 в 1810 год... 184... куплена яковом... ым Буториным за 7-мь рублей», «С 1851 г. февраля 23 числа купил сии книги Ивана Никитина Буторина».

[25] *Т. В. Алексеева.* Некоторые проблемы изучения русского искусства XVIII в. — В кн.: Русское искусство XVIII века. Материалы и исследования. Под редакцией Т. В. Алексеевой. М., 1973, с. 17.

[26] Архив Государственного музея палехского искусства, Книга учета отправки икон из мастерской Сафонова, 25 ноября 1839 г. — январь 1860 г., л. 7.

[27] Об этом см.: *Н. М. Зиновьев.* Искусство Палеха. Л., 1974.

[28] «Основательные правила, или краткое руководство к рисовальному художеству» — учебник немецкого художника И. Д. Прейслера — на русском языке впервые издали в 1735 г. с целью упорядочения методики обучения рисунку. Эту книгу можно считать первым методическим пособием по рисунку в России (Рисунок. Под ред. А. М. Серова. М., 1975, с. 42—43). Палехские художники пользовались этим пособием вплоть до 40-х годов нашего столетия.

# КОЛЛЕКЦИЯ ИКОН РЫБОТЫЦКИХ МАСТЕРОВ ИЗ ЛЬВОВСКОГО МУЗЕЯ УКРАИНСКОГО ИСКУССТВА

*В. П. Откович*

Одной из примечательных особенностей украинской средневековой живописи является наличие в ней ярко выраженного народного течения, а также своеобразное толкование религиозных представлений и явлений окружающей действительности.

Тенденции к народной интерпретации образа прослеживаются очень рано; их развитию способствовали провинциальные живописные мастерские, возникновение которых отмечается уже в XV в.[1] Выделение произведений народного искусства из профессиональной живописи становится еще более заметным во второй половине XVI в.[2] Однако подлинный расцвет народной живописи наступает после освободительной войны 1654 г., увенчавшейся воссоединением Украины с Россией. Именно в этот период в русло духовной культуры вливается волна народных традиций, богатых и многообразных в своих проявлениях, образуются новые мастерские, возникают центры интенсивного народного творчества.

Во второй половине XVII и на протяжении XVIII в. большой популярностью среди народа пользуются произведения живописцев из небольшого городка Рыботычи, расположенного между Добромылем и Перемышлем (ныне ПНР).

Рыботыцкие иконы продавались на ярмарках (городок еще в 1524 г. получил привилегию на годичные торги и ярмарки),[3] ими украшались храмы многих сел в окрестностях Перемышля, Добромыля, Турки, Самбора, они распространялись также по всему западному Прикарпатью, по Лемковщине и Закарпатью.[4] Знали мастеров из Рыботыч и на территории Словакии и Румынии.[5] Значительная часть этих произведений не сохранилась. Иконы, выходившие из-под кисти мастеров из народа, популярные среди простолюдинов, не всегда были угодны духовенству. Церковь выступала против распространения икон живописцев из Рыботыч, в которых ярко выражено народное понимание религиозных сюжетов. Специальное распоряжение 1766 г. обязывало: «Иконы Рыботыцкие и другие непристойной работы, которые несовершенные мастера, еле основы своей профессии понимающие, по храмах развозят и продают и таким образом непристойными своими изображениями привыкли людям подавать плохой пример, и потому надо попам своим прихожанам объяснять, дабы таких икон на ярмарках и храмах не покупать, ибо такие иконы в церковь приниматься не будут».[6]

Нетерпимость к «непристойным» иконам ярко выступает в немногословной записи ревизии церковного имущества в селе Цыкив: «Иконы Рыботыцкой работы выбросить приказано».[7]

Отношение церковной власти на Украине к «несовершенным мастерам» схоже с отношением к народным художникам церковных властей в России, где еще в середине XVI в. народный примитив имел широкое распространение. В решениях «Стоглава» от 1551 г. резко осуждается и запрещается народная живопись: «А которые иконники неучи по се время писали не учася самовольством и самоволкою и не по образцу, и те иконы променяли дешево простым людем поселяном невежам, и тех положити в запрещение <. . .>»[8]

Известные иконы рыботыцкого круга в большинстве не датированы и анонимны. Лишь единичные источники называют мастеров из Рыботыч. В музее города Сянока (ПНР) находится большая икона «Страсти Христа», состоящая из 32 сцен, на которой есть имя заказчика и художника: «Дав змалювати Василь Солтис <. . .> зобразив <. . .> Яків міщанин Риботицький» — и дата 1675 г.[9] В актах духовных судов от 1679 г. упоминается Михаил, живописец из Рыботыч.[10] П. М. Жолтовский относит к рыботыцкой школе творчество живописца из Перемышля Ивана Щирецкого, четыре иконы которого, написанные в 1679 г., находятся в иконостасе села Суха в Закарпатье.[11]

Произведения рыботыцких мастеров хранятся в музеях Польши, Румынии, Словакии, многие до сегодняшнего дня

*Икона «Рождество Христово» из с. Торки. Конец XVII—начало XVIII в. Львовский музей украинского искусства.*

находятся в церквах Прикарпатья и Закарпатья, для которых они предназначались, но основное собрание икон мастеров из Рыботыч сосредоточено в фондах Львовского музея украинского искусства.

С первых лет своего существования музей пополнялся уникальными образцами произведений народных мастеров. Об этом заботился большой знаток народного искусства Илларион Семенович Свенцицкий, первый директор музея. Во вступительной статье к каталогу выставки галицкого примитива XVII—XIX вв., изданному во Львове в 1939 г., И. С. Свенцицкий подчеркивал, что между творчеством народного мастера и произведениями мастеров мирового искусства нет принципиальной разницы. «Как художники — они <...> объединены единой возможной для них формой выявления своих чувств и мысли».[12]

В собрании произведений рыботыцкой школы Львовского музея украинского искусства обращают на себя внимание три иконы «Рождество Христово», вывезенные из сел Торки, Коросно и Березка.[13] По времени создания иконы относятся к концу XVII—началу XVIII в. Выполнены они темперными красками на еловых досках, укрепленных шпонками. В музей иконы поступили в разное время: из села Торки (размер 113,5×70) — в 1923 г., из села Коросно (размер 103×69) — в 1930 г., из села Березка (размер 102×69) — в 1940 г. Сюжет развертывается на всех трех иконах в такой последовательности: «Архангел будит волхвов», «Волхвы по знаку звезды спешат в Вифлием», «Сцена рождения Христа», «Поклонение волхвов», «Купание младенца», «Бегство в Египет», «Ирод дает приказ воинам убивать детей», «Воины чинят расправу над младенцами», «Оплакивание», «Елизавета с Иоаном скрывается в пещере».

Идентичные этим трем иконы хранятся: одна — в Львовской картинной галерее[14] (размер 115×78; вывезена из села Новосилки Гостинные в 1972 г.), другая — в Народном музее Кракова.[15] Последняя (размер 114×75) поступила в собрание Краковского музея около 1900 г., и место ее происхождения неизвестно.

Пять названных произведений с аналогичным сюжетом имеют незначительные расхождения в иконографии, колорите и композиции, близки по стилистическому и формальному решению. Иконографическое сравнение, сравнение типажа персонажей, текстовых надписей, архитектурных мотивов, пропорций фигур дают право предположить, что иконы принадлежат руке одного мастера, который не всегда следует уже выработанному образцу, а свободно интерпретирует сюжет, строя композицию каждой иконы. На иконе из села Коросно, хранящейся во Львовском музее украинского искусства, и на иконе из краковского Народного музея в сцене поклонения волхвов один из трех царей изображен коленопреклоненным. На иконе из села Торки, так же как и на иконе из Новосилок Гостинных, хранящейся во Львовской картинной галерее, все волхвы стоят, и лишь на иконе из села Березка один из царей припал на одно колено. На той же иконе из Новосилок Гостинных отсутствует пастух, которого мы видим на

*Купание младенца. Бегство в Египет. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Торки.*

*Ирод дает приказ воинам убивать детей. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Торки.*

остальных иконах. На иконах из краковского Народного музея и Львовской картинной галереи отсутствует сцена купания младенца. Вместо этой сцены изображен Иаков, сопровождающий бегущих в Египет Марию с младенцем и Иосифа. Образ Иакова присутствует также в композиции из села Березка. На той же иконе, как и на иконе из Новосилок Гостинных, спящие цари лежат прямо на холме, а не на полосатом ложе, как на остальных иконах. Кроме этого, на иконе из Новосилок Гостинных спящие волхвы изображены без корон на голове.

Иконы, о которых идет речь, исключительно интересны богатой иконографией и сложной композицией нарративного характера. На одной плоскости соединено несколько эпизодов, связанных с рождением Христа. Некоторые из них известны в иконографии как самостоятельные сюжеты. Многосценная картина рождения Христа и связанных с ним событий дается на всех пяти иконах в сопровождении объяснительного текста, выступающего в роли своеобразного диалога между персонажами. Надписи, тактично введенные в общий композиционный строй икон, выполнены черной и белой краской, в зависимости от цвета фона, на котором изображены. Язык надписей богат народными элементами и близок к языку колядок, где в стихотворной форме ведется рассказ о рождении и преследовании Христа. К примеру, на каждой иконе в сцене избиения младенцев надпись: «Цар Герод повел слугам своим избити вся дети сущая во Вефлееми и во всех пределах своих».

В народной колядке этот эпизод звучит так:

Поганий Ірод дуже си злостив
Поганий Ірод так си порадив
Все й у два роки діти потратив.[16]

В ином варианте:

Ірод діти убиває
І об камінь розбиває
Гострим мечем розсікає
Кров невинну розливає.[17]

Перед нами наглядный пример выражения одной и той же идеи в различных видах творчества народа. Как отмечал

*Икона «Рождество Христово» из с. Коросно. Конец XVII—начало XVIII в. Львовский музей украинского искусства.*

*Сцена рождения Христа. Поклонение волхвов. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Коросно.*

*Купание младенца. Бегство в Египет. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Коросно.*

*Ирод дает приказ воинам убивать детей. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Коросно.*

*Икона «Рождество Христово» из с. Березка. Конец XVII—начало XVIII в. Львовский музей украинского искусства.*

*Сцена рождения Христа. Поклонение волхвов. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Березка.*

П. Г. Богатырев, «изучая произведения различных видов народного искусства, мы замечаем, что произведения как словесного, так и других видов народного творчества, например изобразительного, имеют общие образы».[18]

Композиция икон «Рождество Христово» мастера из Рыботыч построена не по принципу схематичного размещения сцен в прямоугольных клеймах, обрамляющих центральное изображение, а свободно разворачивается отдельными сюжетами на плоскости иконы. Сюжеты отделены один от другого волнистыми линиями, изображением холмистой местности, архитектурными мотивами. Кисть народного мастера ведет непрерывный рассказ, рисуя события в живых сценах, где объединены радость и печаль, борьба добра и зла, жизни и смерти, творя единую многоплановую картину. Такой принцип построения не концентрирует внимание на одном моменте, а объединяет ряд сюжетов общей идеей. Композиция исполнена движения, события подобно калейдоскопу сменяют друг друга, от радостных картин рождения Христа до трагических сцен преследования.

Арсенал изобразительных средств рыботыцких мастеров минимальный: графическая линия, скупая палитра локальных цветов — в основном оливковой зелени, серо-голубого, черного, белил и красной охры. Именно в этом сила таланта народных мастеров из Рыботыч, умеющих скупыми изобразительными средствами подняться до решения сложных тем, интерпретируя известные сюжеты смело, непосредственно, внося в них радостный оптимизм и простое, земное понимание зачастую непонятных народу религиозных канонов.

Распространению повествовательной иконографии «Рождества Христова» в кругу рыботыцких мастеров способствовала большая популярность в народе этого сюжета, дополненного на протяжении веков апокрифическими рассказами, которые, по словам профессора И. С. Свенцицкого, «восполняли <. . .> пробел канонических евангелий, постоянно возбуждая дополнительный интерес людей, желание узнать больше о событиях и соединить воедино короткие канонические рассказы».[19]

На Украине тема «Рождества Христова» известна как в монументальной, так

*Купание младенца. Бегство в Египет. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Березка.*

*Ирод дает приказ воинам убивать детей. Фрагмент иконы «Рождество Христово» из с. Березка.*

и в станковой живописи. Самым давним сохранившимся памятником данного сюжета является фреска XII в. из Кириловской церкви в Киеве. Из иконописи дошли до нашего времени произведения на тему «Рождества Христова» начиная с XVI в. Вариант многофигурной повествовательной композиции «Рождения Христа» не известен на Украине в более ранние времена и встречается только в конце XVII в. в кругу рыботыцких мастеров. В процессе создания сложной многофигурной композиции «Рождества Христова» живописцы из Рыботыч несомненно пользовались уже известным образцом иконографии такого типа, интерпретируя его соответственно своему воображению, творческим возможностям и техническим навыкам.

Близкие рыботыцким композиции мы находим в русской иконописи, где повествовательно-графический стиль, как его именовал А. Н. Некрасов, распространяется уже во второй половине XVI в.[20] Иконы такого типа находятся в Третьяковской галерее, Ярославском областном художественном музее,[21] Пражской Национальной галерее[22] и в частной коллекции московской художницы Т. Мавриной.[23] Русские иконы, в основной своей массе небольшие по размеру, насыщены значительным количеством сцен и отличаются миниатюрной живописью и тщательным воспроизведением всех деталей композиции. Большое распространение получила многосценная композиция «Рождество Христово» в ярославской школе иконописи второй половины XVII в., в период наибольшего культурного и экономического расцвета Ярославля.

Самым древним известным образцом повествовательной иконографии, иллюстрирующей рождение и детство Христа, является икона XI в. из монастыря св. Катерины на Синае, композиция которой насчитывает более десяти отдельных эпизодов, размещенных на одной плоскости и разделенных изображением плавных горных хребтов.[24] Названную синайскую икону можно считать источником распространения такого типа иконографии как в России, так и на Украине, на что указывают исследователи живописи средних веков, называя те конкретные пути, которые связывают земли Синая и России в XVI в.[25]

Распространение повествовательной иконографии «Рождества Христова» в кругу рыботыцких мастеров происходило благодаря паломничеству монахов, развитой торговле и культурным связям с восточнохристианским миром, начавшимся еще со времен Галицко-Волынского княжества. Сложная иконография адаптировалась в кругу рыботыцких мастеров соответственно эстетическим потребностям и уровню мышления окружающей сельской среды, запросы которой они выражали.

Живописец из Рыботыч выработал свою иконографию, упростив многофигурную композицию, сведя ее к отдельным сюжетам, наиболее популярным в народе, для которого такие иконы служили своеобразной книгой, наглядно дополнявшей не всегда ему понятные церковные чтения.

Иконы работы рыботыцких мастеров из Львовского музея украинского искусства являются лишь малой частью произведений интенсивно развивающейся на протяжении XVII—XVIII столетий школы живописи, заслуживающей специального исследования.

*

[1] *Григорій Логвин, Лада Мілєєва, Віра Свєнціцька.* Український середньовічний живопис. Київ, 1976, с. 12.
[2] *П. М. Жолтовський.* Український живопис XVII—XVIII ст. Київ, 1978, с. 277.
[3] Slownik geograficzny, t. X. Warszawa, 1889, s. 67—68.
[4] Polska sztuka ludowa, Instytut sztuki PAN, rok 1962, № 1; *Janina Nowacka.* Malarski warsztat ikonowy w Rybotyczach. Warszawa, s. 27—43; *П. М. Жолтовський.* Указ. соч., с. 280.
[5] *Janina Kłosińska.* Ikony. Kraków, 1973, s. 44; *Alexander Fricky.* Ikony z Východného Slovenska. Košice, 1971, s. 12.
[6] *П. М. Жолтовський.* Указ. соч., с. 278.
[7] Хранится во Львовском музее украинского искусства, фонд Подолинского, Т-IV, с. 132.
[8] Стоглав. СПб., 1863, с. 152.
[9] *Janina Nowacka.* Op. cit., s. 29.
[10] Хранится во Львовском музее украинского искусства, акты судов духовных, РлF°-155, арх. 1.
[11] *П. М. Жолтовський.* Указ. соч., с. 282.
[12] *І. Свєнціцкий.* Вистава Галицького примітиву XVII—XIX вв. Львів, 1939, с. 4.
[13] Львовский музей украинского искусства, инв. №№ 28093, 22639, 33659.
[14] Львовская картинная галерея, инв. № 4732.
[15] *Janina Kłosińska.* Op. cit., s. 119, tabl. 16.
[16] Етнографічний збірник наукового товариства ім Т. Шевченка, т. XXXV. Львів, 1914, с. 29—30.
[17] *Михайло Коцюбинський.* Твори в 7-ми т., т. 4. Київ, 1975, с. 333.

[18] *П. Г. Богатырев.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 422.
[19] *Іларіон Свенціцкий.* Різдво Христове в поході віків. Львів, 1933, с. 3.
[20] *А. Н. Некрасов.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 283—326, воспр. на с. 293.
[21] *С. И. Масленицын.* Ярославская иконопись. М., 1973, воспр. на с. 66.
[22] *Heinz Skrobucha.* Ikonen aus der Tschechoslowakei. Praga, 1971, Taf. 13.
[23] *Т. А. Маврина.* Наша коллекция.—В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1979. Л., 1980, воспроизведение на с. 400.
[24] *Курт Вейцман, Манолис Хадзидакис, Кръстю Миятев, Светозар Радойчич.* Иконы на Балканах. София и Белград, 1967, с. 13, воспр. на с. 23.
[25] *В. И. Антонова, Н. Е. Мнева.* Каталог древнерусской живописи XI—XVIII вв. (Гос. Третьяковская галерея), т. II. М., 1963, с. 234—235.

# РИСУНКИ ЙОЗЕФА ВИНТЕРХАЛЬТЕРА МЛАДШЕГО ИЗ КОЛЛЕКЦИИ К. КЮНЛЯ В ЛЬВОВСКОМ СОБРАНИИ

*Д. В. Шелест*

В фондах львовских собраний находится значительное количество неопубликованных произведений ведущих художников австрийского барокко XVIII в. Это в первую очередь подготовительные работы — рисунки и живописные эскизы, которые играли важную роль в творческом процессе художников-монументалистов. О части этих произведений, обнаруженных автором этих строк, и пойдет речь в статье.[1]

Среди живописцев Австрии XVIII в. выделяется Франц Антон Маульберч (1724—1796), один из самых ярких художников своего времени. Грандиозные фресковые ансамбли и многочисленные алтарные картины, созданные в обширном регионе — Маульберч работал в Австрии, Венгрии, Чехии, Моравии, Словакии, принесли ему громкую славу. Исследователь творчества художника Клара Гараш писала: «Своей всепоглощающей творческой силой, искренностью, блестящей фантазией, необычайной выразительностью и роскошной гаммой красок он оказал влияние на целый ряд подручных, учеников и последователей его школы, его типам кругом и всюду подражали, старались следовать его указаниям и концепциям».[2]

Редкое исследование о Маульберче обходится без упоминания о его ближайшем помощнике и ученике — Йозефе Винтерхальтере Младшем (1743—1807).[3] Первоначальное образование этот художник получил в Оломоуце у своего дяди скульптора Йозефа Винтерхальтера Старшего и в Брно у живописца Йозефа Стерна. В 1763 г. он поступил учеником в мастерскую Маульберча. Из документов и, в частности, автобиографии Винтерхальтера, составленной в 1796 г.,[4] известно, что он принимал участие как подручный в создании фресок своего учителя: в летнем замке семьи Ердеди в Братиславе и церкви паломников в Кирхберг-ам-Вагграме (1763), в приходской церкви в Швехате (1764), в трапезных монастыря премонстрантов в Клостербруке (Лоуке) и замке в Хальбтурне (1765). В 1766 г., во время совместной работы в церкви Kreuzherren в Пельтенберге (Градиште около Зноймо), Винтерхальтер получил свой первый самостоятельный заказ на алтарные картины.[5] Начиная с 1770-х годов художник работал преимущественно самостоятельно, хотя Маульберч еще дважды — в 1772 (придворная капелла в Вене) и в 1777 гг. (приходская церковь в Мюльфрауне) — привлекал его для совместной работы. В основном деятельность Винтерхальтера протекала в южной Моравии, где и находится большинство работ мастера — декоративные оформления интерьеров монастырей, церквей и замков.[6]

Представление о монументальных произведениях Винтерхальтера дают фрески в церкви монастыря премонстрантов в Обровице (Брно—Забрдовице), исполненные в 1782 г. В литературе принято считать их основным произведением художника. В пресвитерии, над главным алтарем Маульберча «Вознесение Марии», он написал фреску, композиционно и тематически связанную с алтарным образом, — «Христос и девять хоров ангелов ожидают Марию перед небесными тронами». Интерес представляет тот факт, что в собрании Львовской картинной галереи находится эскиз-моделло обровицкой фрески.[7]

Изощренная теологическая аллегория, символизирующая прославление девы Марии — владычицы Вселенной и королевы ангелов, изображена по композиционным схемам, популярным в австрийской барочной живописи.[8] Это многоярусная композиция, в которой большое количество фигур декоративно ритмизированы и увязаны в прихотливую арабеску параллельно плоскости картины. В нижней части произведения — ангел со скипетром и короной, готовый венчать Марию (изображенную возносящейся на алтарной картине Маульберча), и Христос, жестом приглашающий ее занять место на троне. На путь Марии указывает и свет, идущий по направлению от ангела к Христу и

далее к обоим тронам. Легкий, мерцающий красными, синими, зеленоватыми локальными пятнами колорит, объединенный общим золотистым тоном, динамичная передача форм свидетельствуют о высоком уровне искусства Йозефа Винтерхальтера.

Годы, проведенные в мастерской Маульберча, имели принципиальное значение в становлении художника. Винтерхальтер не был мастером выдающегося дарования. В своей деятельности он в основном ограничивался повторением художественных завоеваний своего учителя, заимствуя композиционные решения, типы и позы персонажей его произведений. В этом, впрочем, он достиг большого совершенства. Такая особенность искусства Винтерхальтера была замечена уже его современниками. Так, после смерти Маульберча, последовавшей в 1796 г., заказчик покойного, епископ из венгерского города Сомбатхея Я. Сили обратился к Я. Шмутцеру, профессору Венской Академии, с просьбой порекомендовать художника, способного расписать сомбатхейский собор на основании представленных и утвержденных к тому времени эскизов Маульберча. Последовал ответ: «Г-н Винтерхальтер был лучшим учеником мастера в фресковой живописи и до настоящего времени сохранил его манеру ‹...›» [9]

Как показывают исполненные в 1800—1801 гг. по эскизам Маульберча фрески в Сомбатхее — «Введение Марии во храм» и «Принесение Иисуса во храм», Винтерхальтер до конца творческого пути остался верным живописным концепциям своего учителя.

Искусство Винтерхальтера, сознательно ориентированное на имитацию стиля Маульберча, создало проблему разграничения их произведений. Это касается в первую очередь рисунков и живописных эскизов. В них, вследствие специфики подготовительных работ — суммарности, незавершенности форм и т. д., качественные различия, хотя несомненно имеют место, все же не проявляются так наглядно, как в завершенных произведениях.

Значительное количество рисунков и эскизов маслом Винтерхальтера хранится в фондах отдела искусства Львовской научной библиотеки им. В. Стефаника АН УССР. Эти произведения поступили в составе коллекции австрийского мецената Карла Кюнля, подаренной им городу Львову в 1868 г.[10] Числящиеся в собрании библиотеки как работы неизвестных художников, они были обнаружены автором этих строк во время подготовки выставки рисунков старых мастеров из музеев Львова. Сперва мы обратили внимание на карандашные обозначения имени художника, помещенные на пяти старых монтировках рисунков этой коллекции. Предположение о том, что они сделаны рукой выдающегося австрийского ученого Отто Бенеша, было подтверждено М. Я. Либманом. В процессе работы, прежде всего опираясь на рисунки, определенные О. Бенешом, автор статьи атрибутировал ряд других произведений Винтерхальтера в том же собрании. В дальнейшем часть атрибуций нашла весомое подтверждение. Удалось установить, что существует неопубликованная записная книжка О. Бенеша, датируемая весной 1937 г., временем его пребывания во Львове. В записной книжке содержатся беглые заметки отно-

*Й. Винтерхальтер. Христос и девять хоров ангелов ожидают Марию перед небесными тронами. Эскиз фрески в монастырской церкви в Брно—Забрдовице. Около 1782 г. Львов, картинная галерея, инв. № ж-1305.*

*Й. Винтерхальтер. Явление св. Троицы святым Феликсу де Валуа и Иоанну де Мата. (Основание ордена тринитариев). Львов, БАН УССР, инв. №6516/17—4247/48 recto.*

*Й. Винтерхальтер. Снятие с креста. Львов, БАН УССР, инв. №6516/17—4247/48 verso.*

*Й. Винтергальтер. Непорочное зачатие. Львов, БАН УССР, инв. № 6535—4266.*

сительно рисунков и живописных эскизов из львовского собрания, в том числе большой части произведений Винтерхальтера. Присланная вдовой ученого г-жой Евой Бенеш в распоряжение автора настоящей статьи ксерокопия оказала немалую помощь в работе над коллекцией Карла Кюнля.[11]

Вероятно, к самым ранним произведениям Винтерхальтера, созданным в мастерской Маульберча, следует отнести лист с рисунком на лицевой стороне, сюжет которого удалось идентифицировать как «Явление св. Троицы святым Феликсу де Валуа и Иоанну де Мата. (Основание ордена тринитариев)».[12] Неуверенная манера исполнения, отсутствие пластической четкости, хрупкость и запутанность перовых линий роднят его с двумя самыми ранними из известных рисунков художника, находящихся в венской Альбертине.[13] Это копии с картин Маульберча «Сошествие св. Духа» и «Вознесение Христа», написанных по заказу императрицы Марии Терезии для церкви трансильванского села Орлат в 1763 г.[14] На одной из этих картин — «Вознесение Христа» — мы находим фигуру, почти без изменений повторенную справа на львовском рисунке. Святой, помещенный на нем слева, повторяет в обратную сторону фигуру на другой работе Маульберча — живописном эскизе «Неверие апостола Фомы» (Вена, Австрийская галерея, около 1764 г.).[15] При этом в основе композиции львовского рисунка лежит более ранний прототип, который и помог в определении его сюжета. Мы имеем в виду одноименный эскиз маслом Маульберча из музея в Туре и связанную с последним алтарную картину из церкви тринитариев в Трнаве.[16] Эти аналогии, как и почерк листов из Альбертины, подтверждают самую раннюю датировку львовского рисунка.

Несмотря на имеющие место недостатки в исполнении, Винтерхальтер в известной степени проник в эмоциональную структуру образов своего учителя. Озаренные потоком призрачного света фигуры как бы растворяются, их формы дематериализируются, отчего сцена приобретает характер экстатического и напряженного видения. В бесплотной фигуре Христа, в поддерживающих его боге-отце и ангеле достигнута трепетная одухотворенность, сближающая рисунок с творениями Маульберча.

*Й. Винтерхальтер. Молитва св. Бруно. Копия с Ф. А. Маульберча. Львов, БАН УССР, инв. № 6520—4251.*

Интерес представляет и помещенная на verso листа композиция «Снятие с креста».[17] Как известно, важную роль в становлении стиля Маульберча сыграло искусство Рембрандта. Культ великого голландского художника — эмоциональная светотень, неожиданные бурные удары света, интерес к фантастическим головным уборам и экзотическим нарядам — поддерживался не только в кругу Маульберча. Он определил во многом развитие целого ряда австрийских и южнонемецких художников XVIII в. Знакомство с творчеством Рембрандта проходило в первую очередь посредством гравюр с его картин, а также собственных офортов мастера. Наглядный тому пример — ранний рисунок Винтерхальтера «Снятие с креста», который, по нашему мнению, является вольной репликой с двух офортов Рембрандта (Bartsch, 81, 83).

Среди других листов Винтерхальтера из собрания К. Кюнля заслуживает внимания выразительный рисунок пером на тему «Непорочного зачатия».[18] В его верхней части изображены бог-отец, голубь

*Й. Винтерхальтер. Принесение Иисуса во храм. Львов, БАН УССР, инв. № 6559—4290.*

святого духа и две пары ангелочков. В центре композиции — парящая на полумесяце дева Мария, попирающая ногой змия. У ее ног слева — родители, Иоаким и Анна, справа — символизирующая первородный грех пара — Адам и Ева. Введение двух последних персонажей в еще большей степени акцентирует заложенный в самой теме подтекст, указывая на искупительную миссию Марии.

Рисунок отличается незаурядным мастерством исполнения. Нанесенные пером взволнованные мелкие и быстрые зигзагоподобные линии хорошо соотносятся с динамичной, устремленной вверх композицией, с элегантными, маньеристически удлиненными фигурами. Особенно удалась художнику закутанная в пышную драпировку дева Мария в состоянии молитвенного экстаза. Типажи и позы фигур заимствованы у Маульберча, равно как и почерк, имитирующий манеру некоторых его рисунков (например, «Мария и апостолы», Будапешт, Музей изобразительных искусств).[19] Лишь чрезмерная хрупкость фигур, излишняя скрупулезность в проработке деталей, которая проявляется в тщательной и дробной штриховке, переходящей местами в своеобразный «пуантелизм», не свойственный рисункам Маульберча, позволяет определить руку его ученика.

При несомненно «северном»[20] происхождении этого произведения, на что указывает экспрессивность, дающая знать себя в интенсификации движений, утрированности поз, и удивительно «некрасивые» гротескные типажи, в нем явственно ощутимы венецианские корни, питавшие расцвет австрийского искусства XVIII в. Венецианское влияние проявляется в легкости композиционного решения и даже в прямых «цитатах» из репертуара художников венецианского сеттеченто.[21] Эти особенности, отмеченные нами, наглядно выступают и в другом рисунке Винтерхальтера — «Принесении Иисуса во храм».[22]

У вершины пирамидальной композиции — первосвященник Симеон с благочестивым восторгом держит на руках младенца Иисуса. Забавный взъерошенный священник с книгой, церковный служка, с лицом, запрокинутым в экстатическом порыве, с колокольчиком и свечой в руках и коленопреклоненный Иосиф, чей изломанный силуэт увенчан «горбатой» складкой плаща, вносят определенные элементы гротеска и иронии, столь, кстати сказать, характерные для искусства Маульберча. Свет, струящийся сверху и пронизывающий всю сцену динамичными бликами, создан активным включением в структуру рисунка белого цвета бумаги. Светотеневые градации чрезвычайно богаты — от почти черного плаща Иосифа до как бы тающих на свету, слегка сероватых одеяний служки и первосвященника. В легких, даже робких прикосновениях пера есть какая-то удивительная непринужденность. Кружево двухцветных (светло-коричневых и черных) мелких перовых штришков, зигзагов и точечек вместе с рокайльным обрамлением придают листу утонченную декоративность. Стремление к хрупкому изяществу, изысканности, гротескно-интимный характер решения темы свидетельствуют об активном проникновении рококо в церковное искусство Австрии середины XVIII столетия.

За исключением поздней, исполненной по эскизам Маульберча фрески в соборе Сомбатхея, нам неизвестны живописные работы Винтерхальтера на тему «Принесе-

ния Иисуса во храм». Вместе с тем очевидно, что рокайльная рамка и тщательная завершенность в исполнении нашего рисунка указывают на его зависимость от живописного произведения. Он мог служить моделло для заказчика, при этом, возможно, достаточно точно повторяя живописный «образец» Маульберча. Последний активно разрабатывал этот сюжет в работах 1750-х годов. Об этом свидетельствуют картины эскизного характера из Художественного музея в Кливленде и трех венских собраний — Австрийской галереи, церкви св. Ульриха и частной коллекции.[23] Несмотря на такую раннюю датировку и существенные различия в композиции (например, большее количество персонажей во всех живописных произведениях, горизонтальный формат эскиза из Австрийской галереи), все же нетрудно заметить аналогии в типажах и позах. Во всех случаях близка поза Симеона с младенцем на руках, а фигурка последнего и рисунок драпировки, на которой он покоится, совпадают полностью на рисунке из Львова и эскизе из Австрийской галереи. Вероятно, хранившиеся в мастерской Маульберча эскизы, а возможно, и выполненное на их основании произведение, не дошедшее до нашего времени, вдохновили Винтерхальтера на создание своей собственной работы.

Рисунки художника не раз помогали исследователям восстановить истинный вид той или иной утерянной работы Маульберча. Для примера назовем два рисунка. Первый, из Моравской галереи в Брно,[24] является копией разрушенной фрески Маульберча в библиотеке премонстрантского монастыря в Клостербруке (Лоуке), второй — из Альбертины в Вене[25] — зарисовка с утерянной алтарной картины из венской церкви пиаристов. Такого рода рисунок, имеющий определенное значение для изучения творчества Маульберча, удалось обнаружить и во львовском собрании. Это «Молитва св. Бруно»[26] — копия сильно поврежденной фрески картезианского монастыря в Кенигсфельде (Брно — Кралово Поле), написанной Маульберчем в 1769 г. Представление о фреске давал до сих пор лишь небольшой эскиз Маульберча из частного собрания в Штутгарте.[27] Сравнивая рисунок Винтерхальтера с этой работой, можно видеть различия, в первую очередь в пространственном построении, а также в ряде деталей. Не исключено однако, что копия могла быть выполнена не с самой фрески, а с утерянного живописного эскиза или рисунка Маульберча, который представлял более развитую и приближенную к фреске версию композиции, чем эскиз из Штутгарта.

*Й. Винтерхальтер. Иосиф Прекрасный. Львов, БАН УССР, инв. № 6522—4253.*

Пожалуй, к числу лучших произведений Винтерхальтера относится рисунок,[28] на котором привлекает внимание преисполненная аристократической самоуверенности и своеобразной грации мужская фигура в пышном костюме и причудливом головном уборе. Трактовка фигуры — ее эффектная поза с несколько напряженными контурами и повышенная экспрессия образа, отдельные детали, например затененная тюрбаном верхняя часть лица, роднят рисунок с работами Маульберча, в частности с листами «Поклонение королей» (Вена, Альбертина) и «Кавалер в берете с пером» (Будапешт, Музей изобразительных искусств).[29] Интересна и другая его деталь, также несомненно почерпнутая из репертуара учителя, — изображение тесно переплетенных пальцев рук. Их особенная хрупкость и тонкость

*Й. Винтерхальтер. Воскресение Христа. Львов, БАН УССР, инв. № 6609—4340.*

становится характерной чертой графических работ Винтерхальтера. Достаточно сопоставить рисунки из львовского собрания: аналогично трактованы руки у Адама на листе «Непорочное зачатие», у Марии в «Принесении Иисуса во храм», у святого Бруно в «Молитве св. Бруно» (*с. 339*).

Некоторые трудности вызвала идентификация сюжета этого произведения. Рисунок значится в собрании библиотеки как «Аллегория искушения». О. Бенеш считал, что на нем помещена «Аллегория благ жизни».[30] Однако вероятнее всего, восточный вельможа в фантастическом наряде, изображенный на фоне дворцовой архитектуры, — Иосиф Прекрасный. Таким мы встречаем его на многих картинах старых мастеров.[31] Путти, прячущие серебряную чашу в мешок с зерном, предназначенный для братьев Иосифа, придают теме типичную для искусства рококо трактовку. В таком случае более логически обоснованными кажутся пафос и гордыня, обуревающие наш персонаж — Иосифа, исполнителя воли «божественного провидения».

Сравнивая этот рисунок с двумя вышеупомянутыми листами Маульберча из музеев Вены и Будапешта и отмечая их стилистическую и иконографическую однородность, обратим внимание на отличительные черты, которые позволяют разграничивать графическое наследие двух мастеров. Страстный темперамент Маульберча проявляется в динамичных, решительных линиях, энергичной пластике форм. Его рисунки шире по пространственному ритму, естественнее и лаконичнее. У Винтерхальтера же в трактовке форм наблюдается подчеркнутая хрупкость и грациозность, которые сменяются в менее удачных листах скованностью и вялостью. Линии чаще суетливые, вибрирующие; старательный имитатор иногда несколько раз обводит контуры фигур, добиваясь более правильной передачи движений.

Подведем итоги всему сказанному о группе листов Винтерхальтера, впервые определенных О. Бенешем. Нам не известны произведения, для которых создавались эти рисунки, и их точная датировка по причине незначительного количества опубликованных живописных работ художника. Однако, исходя из близости общего стиля и деталей этих рисунков ранним известным листам Винтерхальтера и отмечая их предельную «растворенность» в образном стиле и приемах работ Маульберча второй половины 1750-х — 1760-х годов, предполагаем, что все они были созданы в период наиболее тесного контакта художников. Этот период охватывает первое десятилетие деятельности Винтерхальтера, начиная от его появления в мастерской Маульберча до примерно конца 1760-х—начала 1770-х годов. В дальнейшем Винтерхальтер добился более самостоятельной манеры исполнения рисунков. Этот факт был отмечен К. Гараш, которая вместе с тем указала, что графические произведения художника с годами становились суше, отточеннее и более детализированными.[32] Думается, что эти выводы относятся в большей степени к определенной категории рисунков — моделло, какими являются опубликованные К. Гараш листы зрелого периода творчества художника. Однако в рисунках, связанных с самой первой фазой работы над монументально-декоративной живописью, — первоначальных набросках, мы обнаруживаем размашистые уверенные линии, резкие светотеневые контрасты, акцент переносится на экспрессивность подачи форм, динамику. Достаточно

*Й. Винтерхальтер. Три ангела и путто. Львов, БАН УССР, инв. № 6490—4221.*

взглянуть на небольшой беглый набросок «Воскресение Христа», помещенный на оборотной стороне гризайльного эскиза маслом,[33] относящегося к позднему этапу деятельности мастера. Набросок фиксировал, по-видимому, возникновение замысла неизвестного нам монументального произведения. Эти же, отмеченные нами черты характеризуют в основном другую обширную серию рисунков Винтерхальтера в собрании библиотеки.

Как и предыдущие, они числились работами неизвестных художников. Однако общий стиль и манера исполнения также позволяют отнести их к наследию Винтерхальтера. Эти работы в своей основной массе представляют собой разрозненные листы из двух «альбомов» с зарисовками многочисленных ангелов и путти в ракурсах di sotto in su. Они носили, таким образом, ярко выраженный вспомогательный характер: художник набрасывал части композиций или отдельные фигуры для дальнейшего использования их в живописи плафонов, фиксировал нужные жесты и позы, проверял правильность выбора точки зрения на фигуры в сильных перспективных сокращениях. Рисунки из первого «альбома» исполнены пером коричневым тоном (по всей вероятности, чернилами) с применением в ряде случаев размывки кистью на коричневатой, низкого сорта бумаге. На четырех листах содержится семь рисунков художника.[34] Это и переданный одной компактной массой клубок летящих тел, в котором Винтерхальтер общим ритмом движения и светотеневой динамикой размывок выразительно передает момент взлета (инв. № 6555—4285 recto),[35] и беглые наброски: в одном из них (инв. № 6381—4112 verso)[36] художник как бы отыскивает нужные ракурсы фигур ангелов в беспорядочной путанице почти непрерывного рисунка пером, а найдя удовлетворившее решение, переносит его более старательно на другой лист (инв. № 6387—4118).[37] Линии контуров выразительны, гибки и динамичны, хотя в некоторых рисунках параллельная штриховка в тенях линиями одной интенсивности носит черты какой-то заданности.[38]

Пожалуй, лучший рисунок из этого «альбома», изображающий полет трех ангелов и путто (инв. № 6381—4112 recto),[39] представляет законченный этюд для фрески. В этом живом и одухотворенном рисунке, построенном на сочетании отрывистых штрихов пера и свободной прозрачной размывки кистью, Винтерхальтер вы-

*Й. Винтерхальтер. Летящие ангелы. Львов, БАН УССР, инв. № 6555—4286 recto.*

*Й. Винтерхальтер. Наброски двух пар ангелов. Львов, БАН УССР, инв. № 6381—4112 verso.*

*Й. Винтерхальтер. Наброски четырех ангелов. Львов, БАН УССР, инв. № 6387—4118.*

*Й. Винтерхальтер. Три ангела и путто в полете. Львов, БАН УССР, инв. № 6381—4112 recto.*

*Й. Винтерхальтер. Два ангела. Львов, БАН УССР, инв. № 6380—4111 recto.*

*Й. Винтерхальтер. Группа ангелов. Львов, БАН УССР, инв. № 6553/54—4284/85 recto.*

ступает достойным учеником Маульберча. Рисунку свойственны те же стилистические и технические черты, что и другим работам львовского собрания; предельную близость в утрированной экспрессивности поз и жестов, в характере размывок, трактовке рук, глаз и других деталей обнаруживаем в рисунке с Иосифом.

Четырнадцать листов из другого «альбома» с эскизами содержат двадцать два рисунка,[40] т. е., как и в первом «альбоме», они помещены в большинстве случаев на обеих сторонах листов. Бумага белая, тонкая, с одинаковыми водяными знаками (лилия и трилистник). Часть листов сильно обрезаны по краям. Рисунки исполнены сангиной с розово-зеленоватой или коричневатой размывкой кистью. На некоторых имеются следы предварительных набросков черным мелом. По стилистическим признакам — беспокойные абрисы фигур, манера изображения хрупких пальцев рук, затененных лиц с остроконечными носами, «вилкообразный» рисунок пальцев стопы — они аналогичны другим рисункам Винтерхальтера. Кроме того, один лист (инв. № 6553/54—4284/85) служит как бы «мостиком» к предыдущему «альбому»: рисунок верхней части лицевой стороны исполнен пером и кистью коричневым тоном и несомненно той же рукой; нижняя часть и оборот — сангиной с «живописной» зеленовато-розовой размывкой.

Многие листы «альбома» хранят следы многочисленных переделок, на нескольких — фигуры размещены в разных пространственных плоскостях и перекрывают друг друга. Продавливание фигур по контуру свидетельствует об их дальнейшем использовании в других рисунках художника.[41] Все это дает возможность проникнуть в истоки художественных образов живописца-монументалиста.

В целом, давая характеристику второму «альбому» Винтерхальтера, следует отметить, что даже со скидкой на иную технику исполнения в его зарисовках прослеживается меньше выразительности и динамики, чем в перовых рисунках. Объемы фигур несколько вялы, а пропорции утяжелены. Не исключено, что «альбом» создавался в поздний период творчества художника и отражал, таким образом,

процесс затухания живописи барокко, задержавшейся на землях, где работал Винтерхальтер до рубежа XVIII и XIX столетий.[42]

Публикация львовских рисунков Винтерхальтера, относящихся к наибольшим коллекциям его работ, значительно расширяет круг известных графических произведений художника. Эти рисунки, обладающие неоспоримыми художественными достоинствами и зачастую качественно, как нам представляется, превосходящие опубликованные листы Винтерхальтера из зарубежных собраний, открывают новые возможности для изучения его творчества. Это в свою очередь позволяет поднять завесу и над некоторыми сторонами деятельности его гениального учителя — Ф. А. Маульберча, а в целом — обратить внимание на еще мало исследованное в отечественной науке искусство Австрии XVIII в.[43]

*

[1] О других вновь опознанных произведениях австрийского барокко во Львове см.: *Д. В. Шелест.* Рисунки Пауля Трогера в львовском собрании. — В кн.: Музей. Художественные собрания СССР. Сб. 4. М., 1983.

[2] *К. Гараш.* Живопись Венгрии в XVIII в. Будапешт, 1956, с. 99.

[3] Назовем следующие наиболее важные работы: *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch. Budapest, 1960; *F. M. Haberditzl.* Franz Anton Maulbertch. Wien, 1977 (см. главу «Die Reihe der Scholaren bis Josef Winterhalter», S. 259—270). О Винтерхальтере см. также: *H. Aurenhammer.* Maulbertsch und Winterhalter in der Stiftskirche Obrowitz. — Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jahrg. 15, № 59, 1971, S. 36—43; *K. Garas.* Joseph Winterhalter. — Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, № 14, 1959, pp. 75—90; *V. Kratinova.* 1) Malířství 18. století na Moravě ze sbírek Moravské galerie. Brno, 1968, pp. 31—35; 2) Die Malerei des 18. Jahrhunderts in Mähren in den Sammlungen der Mährischen Galerie in Brünn. — Alte und moderne Kunst, 17. Jahrg., 1972, H. 120, S. 9—19; *I. Krsek.* Náčrt dějin moravského malířství 18. století. — Sborník prací filosofické fakulty brněnské university, XIX, 1969, pp. 81—96.

[4] *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 283, Dok. CLXIII.

[5] Картины «Юность девы Марии» и «Св. Иоанн Непомук» и ныне находятся в этой церкви (теперь св. Ипполита).

[6] Церкви в Емнице (1774), Бегаровице, Райграде (1776), ратуша в Брно (1774), залы монастыря премонстрантов в Обровице (1775), замки Дукован и Здиславиц. Среди других монументальных произведений Винтерхальтера следует упомянуть фрески королевского дворца в Буде и университета в Трнаве (конец 1760-х годов), исполненные совместно с Винцетом Фишером и Йозефом Хауцингером.

[7] Инв. № ж-1305. Холст, масло, 72,2×51,5. Поступил в 1940 г. из музея Любомирских в Львове. Устная атрибуция эскиза принадлежит В. А. Овсийчуку. Второй вариант эскиза, значительно отличающийся от предельно близкого к фреске львовского эскиза, находится в Австрийской галерее в Вене (*H. Aurenhammer.* Op. cit., S. 39 ff., Abb. 25.

[8] Как указал Г. Ауренхаммер, Винтерхальтер в забрдовицкой фреске руководствовался композициями плафонов Пауля Трогера (собор в Бриксене) и Даниэля Грана (ратуша в Брно). Иконография фрески уникальна, в ее основе лежала не дошедшая до нас теологическая «программа» (*H. Aurenhammer.* Op. cit., S. 40).

[9] «H. Winterhalter war von jeher sein bester Schüler in freschko, und hat die Manir seines Meisters bis heude bey behalten <...>» (*K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 284, Dok. CLXVII).

[10] Карл Кюнль (Karl Künhl, 1818—1872) родился в Золочеве близ Львова и обучался на философском факультете львовского университета. Позднее, проходя службу в австрийской армии в чине майора, находился в Венеции, где, вероятно, увлекся коллекционированием произведений искусства. Последние годы жизни провел в Моравии, в Брно. Подаренная Львову коллекция (около 400 произведений) в 1868—1939 гг. находилась в музее Любомирских. Часть коллекции исчезла в годы оккупации Львова немецко-фашистскими войсками. Небольшая часть коллекции К. Кюнля находится также в библиотеке Оссолинеум во Вроцлаве. См.: *M. Radojewski.* Zbiory graficzne w Zakładzie Narodowym im. Ossolinskich. — Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolinskich, Wrocław, t. VII, 1972.

[11] Автор выражает глубокую благодарность госпоже Еве Бенеш (Вена) за предоставленную ксерокопию неопубликованных записей О. Бенеша. Он выражает также глубокую признательность доктору искусствоведения М. Я. Либману за помощь, оказанную при получении материалов из Вены. На произведения Винтерхальтера, упомянутые в рукописи О. Бенеша, дается соответствующая ссылка: *O. Benesch.* Notizbuch.

[12] Инв. № 6516/17—4247/48. Перо коричневым и кисть серым тоном, 340×215. На обороте: Снятие с креста. Перо и кисть коричневым тоном. Водяной знак: орел. Числится как «Неизвестный художник. Христос в объятиях отца» (*O. Benesch.* Notizbuch, S. 25 — как «Явление св. Троицы святому»). Здесь и далее названия, под которыми рисунки значатся в собрании библиотеки, а также названия, обозначенные в записной книжке О. Бенеша, приводятся только в тех случаях, если они не совпадают с определениями сюжетов, предложенными автором статьи.

[13] *K. Garas.* Joseph Winterhalter, pp. 76—77, fig. 51—52.

[14] *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 210, №№ 149, 153, Abb. 158, 159.

[15] Ibid., S. 212, № 171, Abb. 164.

[16] *B. Lossky.* Une esquisse de F. A. Maulbertsch au Musee de Tours. — Gazette des Beaux-Arts, 1960, Janvier, p. 52, fig. 1; *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 203, №№ 78, 79, Abb. 60, 61. Иконографию святых ордена тринитариев см.: Lexikon der christlichen Ikonographie. Herausgegeben von W. Braunfels. Bd. 6. Rom—Freiburg—Basel—Wien, 1974, S. 232—233; *L. Reau.* Iconographie de l'art Chretien, t. III/II. Paris. 1958, pp. 727—728.

[17] См. прим. 12.

[18] Инв. № 6535—4266. Перо коричневым тоном по наброску свинцовым карандашом, 355×232. Водяной знак: лилия. Числится как «Неизвестный художник. Вознесение Марии» (*O. Benesch.* Notizbuch, S. 25).

[19] *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 205, № 103, Abb. 80.

[20] Подразумеваются страны и территории, находящиеся к северу от Альп, т. е. к северу от Италии.

[21] В рисунках художника мы встречаемся с адаптацией фигур из произведений Дж. Б. Тьеполо, С. Риччи, Дж. Б. Питтони — мастеров, чрезвычайно популярных в Австрии. Отметим, что хотя произведения венецианских художников не были редкостью на территории империи, посредническая роль гравюр в данном вопросе общеизвестна.

[22] Инв. № 6559—4290. Перо черным и светло-коричневым тоном, кисть серым тоном, 230×185. Водяной знак: корона, под которой картуш с буквой А, ниже — виноградная гроздь (*O. Benesch.* Notizbuch, S. 25).

[23] *H. S. Francis.* F. A. Maulbertsch. The Presentation of Christ in the Temple. — The Bulletin of the Cleveland Museum of Art, v. 51, 1964, January, p. 14, fig. 1; *K. Garas.* 1) Franz Anton Maulbertsch, S. 205, № 99, Abb. 75; 2) Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde. — Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jahrg. 15, № 59, 1971, S. 17.

[24] *K. Garzarolli-Thurnlakh.* Die Barocke Handzeichnung in Österreich. Zurich—Wien—Leipzig, 1928, Abb. 90 (как Маульберч); *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 119, Abb. 11.

[25] Воспроизведение см.: *O. Benesch.* Collected Writings, v. IV. London, 1973, fig. 59. Интересен факт, что этот и предыдущий рисунки Винтерхальтера (а также и другие его листы из собрания Моравской галереи в Брно) впервые были опубликованы как работы Маульберча. См.: *K. Garzarolli-Thurnlakh.* Op. cit., Abb. 82—85, 87—88, 90 (о принадлежности этих рисунков Винтерхальтеру см.: *K. Garas.* Josef Winterhalter, pp. 86—87; *Z. Drobná.* Kresby Josefa Winterhaldra v obrazárně Zemského Musea v Brno. — Památky archeologické, XIII, 1946, p. 109). Маульберчу приписывался также один из лучших рисунков Винтерхальтера «Благовещение Иоакиму» (Вена, собрание А. Шмид) (F. A. Maulbertsch und die Kunst des österreichischen Barocks im Jahrhundert Mozarts. Wien, Albertina. Wien, 1956, № 18).

[26] Инв. № 6520—4251. Перо коричневым и кисть зеленоватым и серым тоном, 238×180. Числится как «Неизвестный художник. Молитва святого». С таким же определением сюжета рисунок значится и у О. Бенеша (*O. Benesch.* Notizbuch, S. 25).

[27] *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 217, № 232, Abb. 203.

[28] Инв. № 6522—4253. Перо коричневым тоном, акварель голубая, серая, умбристая, бледно-фиолетовая, 210×165. Числится как «Неизвестный художник. Аллегория искушения» (*O. Benesch.* Notizbuch, S. 25 — как «Аллегория благ жизни»).

[29] *K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch, S. 200, № 41, Abb. 39; S. 203, № 74, Abb. 76. Подобную трактовку фигур встречаем на рисунках Винтерхальтера «Основатели монастыря в Забрдовице» (собрание В. Сюида, Нью-Йорк), «Аллегория милосердия и изобилия» (Вена, Альбертина) (*K. Garas.* Joseph Winterhalter, pp. 79—80, fig. 53—54).

[30] «Allegorie auf die Güter des Lebens».

[31] См., например, картину «Иосиф и его братья» (Будапешт, Музей изобразительных искусств), которую К. Гараш относит к раннему периоду творчества Маульберча (*K. Garas.* Franz Anton Maulbertsch. Neue Funde, S. 17, Abb. 3). Близкий по характеру образ Иосифа находится также на картине неизвестного австрийского художника XVIII в. (*A. Pigler.* Barockthemen, Bd. I. Budapest, 1956, S. 87). Выражаю признательность доктору Любомиру Славичеку (Пражская национальная галерея), оказавшему помощь при идентификации сюжета львовского рисунка.

[32] *K. Garas.* Joseph Winterhalter, p. 88.

[33] Инв. № 6609—4340 verso. Перо и кисть коричневым тоном, 187×170 (размер композиции) (*O. Benesch.* Notizbuch, S. 21 — указана лицевая сторона листа). Следует отметить, что два рисунка львовского собрания — «Царь Давид» и «Св. Вацлав», представляющие собой завершенные эскизы картин, отличают некоторая вялость в трактовке форм и невыразительность образов. «Царь Давид». Инв. № 6518—4249. Перо коричневым и кисть серым тоном, 327×202. Композиция вписана в закругленное сверху рокайльное обрамление. На обороте: Этюд женской обнаженной фигуры. Свинцовый карандаш. По всей поверхности авторские пометки пером: blau, Rot, gelb, blau grün и др. (*O. Benesch.* Notizbuch, S 25 — как «Смерть св. короля»). «Св. Вацлав». Инв. № 6539—4269. Перо коричневым и кисть серым тоном, 228×177. Композиция вписана в рокайльное обрамление овальной формы. На обороте: Саул у Эндорской волшебницы. Перо коричневым тоном. В записной книжке О. Бенеша не значится.

[34] Инв. №№ 6381—4112, 6387—4118, 6388—4119, 6555—4286.

[35] Летящие ангелы. Перо и кисть коричневым тоном, 310×203. На обороте: Летящие ангелы и путти.

[36] Наброски двух пар ангелов. Перо коричневым тоном, 316×203.

[37] Наброски четырех ангелов. Перо коричневым тоном, 286×180. На обороте: Две фигуры в полете.

[38] Инв. № 6387—4118, особенно рисунок на обороте.

[39] Три ангела и путто в полете. Перо и кисть коричневым тоном, 316×203.

[40] Инв. № 6553/54—4284/485. Группа ангелов,

307×228. На обороте: Два ангела в объятиях. Инв. № 6380—4111. Два ангела, 307×217. На обороте: Три ангела. Инв. № 6532/33—4263/64. Два ангела, 312×201. На обороте: Наброски трех фигур. Инв. № 6519—4250. Три ангела и путто, 213×327. На обороте: Два отлетающих путти. Инв. № 6490—4221. Три ангела и путто, 213×327. Инв. № 6392—4123. Три ангела, поклоняющиеся имени Марии, 330×227. На обороте: Два ангела. Инв. № 6382—4113. Наброски ангелов и путти, 216×338. На обороте: Ангел и путто, накрывающие драпировкой ангела (?). Инв. № 6556—4287. Святой с книгой и копьем, 332×214. На обороте: Наброски путти. Три группы путти, несущие драпировки. Инв. № 6383—4114. Ангелы, 215×320. Инв. № 6558—4289. Бог-отец, 172×124. Инв. № 6491—4222. Женская аллегорическая фигура, 212×193. На обороте: Наброски двух путти. Инв. № 6492—4223. Женская аллегорическая фигура, 222×172. На обороте: Набросок путто. Инв. № 6493—4224. Две женские аллегорические фигуры, 213×196. Инв. № 6494—4225. Женская аллегорическая фигура, 218×183.

[41] Инв. № 6392—4123.

[42] В собрании библиотеки находятся еще несколько рисунков, стилистически и технически примыкающих ко второму «альбому» с зарисовками Винтерхальтера. «Апостолы у гроба Марии», инв. № 6557—4288, перо и кисть коричневым тоном по наброску сангиной, серо-голубоватая бумага, 285×210. «Обручение Марии» (?), инв. № 6549—4280, сангина, кисть серым тоном, 205×295. На обороте: Наброски фигур. «Святой перед распятием», инв. № 6542—4272, сангина, кисть серым тоном, коричневато-серая бумага, 218×180. «Группа воинов с алебардами», инв. № 6550—4281, сангина, кисть серым тоном, коричневатая бумага, 175×234.

[43] Пока данная статья находилась в наборе, ряд работ Й. Винтерхальтера был воспроизведен в кн.: *Д. В. Шелест.* Західноевропейський рисунок XVI—XVIII століть із збірок Львова. Каталог виставки. Львів, 1982, с. 7—11, 18—22, №№ 7—30, 57—85; илл. с. 68—71, 79—80. Публикацию живописных эскизов художника из львовского собрания см.: *D. Schelest.* Unbekannte Ölskizzen des Franz Anton Maulbertsch und seines Kreises. Die Sammlung K. Kühnl in der Bibliothek der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften in Lwow. — Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, 1982, t. XXVIII, fasc. 3—4, S. 305—345.

# СОБРАНИЕ ГРАФИКИ НАУЧНОЙ БИБЛИОТЕКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

*Т. К. Нурк*

В научной библиотеке Тартуского университета наряду с 4-миллионным книжным фондом хранится богатое художественное собрание, бо́льшую часть которого составляет коллекция графики. Первоначально она принадлежала университетскому музею искусств, который начал свою деятельность в 1803 г. под руководством Карла Моргенштерна (1770—1852), бывшего в течение многих лет преподавателем университета и одновременно директором университетской библиотеки и заведующим музеем. Ревностный и знающий собиратель, он разыскивал для музея гипсовые копии античных скульптур, слепки с гемм, медали, монеты, живопись, рисунки и гравюры, для того чтобы использовать их в учебном процессе. Первая покупка для будущего собрания графики была сделана 10 октября 1803 г., и вскоре оно стало одним из самых обширных в Прибалтике. К 1837 г., ко времени ухода К. Моргенштерна на пенсию, собрание содержало более 2700 отдельных листов и около 1000 листов в альбомах и сборниках. В последующее время собрание обогащалось мало. В 1858 г. было решено сосредоточить в университетском музее произведения классического искусства. Спустя 10 лет картины, рисунки и гравюры передали рисовальной школе при университете. В 1891 г. рисовальная школа прекратила свою деятельность, а ее художественное собрание было определено на хранение в университетскую библиотеку, которая и приняла в 1893 г. 4761 гравюру и 219 книг. Четырьмя годами раньше туда же из университетского музея поступило 595 книг по изящным искусствам. Среди книг, переданных из музея и рисовальной школы, имелись сборники гравюр и альбомы, составителями которых были либо художник, либо издатель, а в некоторых случаях — коллекционер, в том числе и К. Моргенштерн. Гравюры, переплетенные в твердые картонные или кожаные обложки, были приняты на учет как книги и расставлены на книжные полки.

О состоянии и использовании собрания графики в последующие 50 лет мы имеем очень мало сведений. При инвентаризации в 1945 г. выяснилось, что в библиотеке находились на хранении 3221 графический лист и 509 рисунков, всего 3730 работ. В связи с переинвентаризацией библиотечных фондов в 1952—1954 гг. на учет было принято 4436 гравюр и рисунков (т. е. на 325 листов меньше, чем поступило из рисовальной школы; разница могла возникнуть в связи с исключением материалов незначительной ценности).

Начиная с 1968 г., когда приступили к просмотру не инвентаризованных до этого художественных ценностей (гравюр и рисунков из собрания К. Моргенштерна, даров и т. п.), было обнаружено еще 578 листов (всего 5014), однако альбомы и сборники, внесенные в списки, составленные в свое время К. Моргенштерном, в коллекции отсутствовали.

В 1974 г. в отделе старой литературы по искусству нам на глаза случайно попался альбом гравюр, на спинке которого было золотом вытеснено имя «Рембрандт», а рядом с ним другой альбом с названием «Эвердинген». При внимательном рассмотрении выяснилось, что первый включает 20 маленьких гравюр, из которых 4 отпечатаны с досок Рембрандта,[1] а второй — пейзажи голландского художника XVII в. А. ван Эвердингена.[2] Находка побудила нас начать тщательный просмотр старой искусствоведческой литературы, среди которой и было обнаружено большинство сборников, внесенных К. Моргенштерном в списки и переданных в библиотеку в конце прошлого века из музея или рисовальной школы вместе с книгами по изящным искусствам. В 1974 г. было выявлено более 100 сборников, из которых 53 поступили в художественное собрание. Спустя два года разобрали оставшиеся материалы, дополнительно просмотрели фонд Estica и включили в собрание графики еще 42 сборника и альбома. В результате это собрание увеличилось на

*А. Дюрер. Святое семейство с тремя зайцами. Гравюра на дереве. Около 1497 г. 39×28,1.*

2896 листов и его объем достиг более 8000 единиц. Бо́льшую часть вновь принятых материалов составляют западноевропейские сборники XVI—XVIII вв. и прибалтийские сборники первой половины XIX в.

Все художественные ценности сосредоточены теперь в отделе рукописей и редких книг университетской библиотеки, причем бо́льшая часть из них находится под охраной государства.

В собрании графики научной библиотеки ТГУ преобладают репродукционные резцовые гравюры XVIII в. и литографии первой половины XIX в., которые в период возникновения коллекции были наиболее дешевы и доступны; кроме того, они в полной мере отвечали учебным целям музея. Наряду с этим К. Моргенштерн заботился также о приобретении работ мастеров предшествующих столетий, в том числе ценных и редких листов.

Старейшим произведением в книжной сокровищнице университета можно считать резцовую гравюру М. Шонгауэра (M. Schongauer, около 1430—1491) «Боготец, сидящий на троне», которая выполнена около 500 лет назад. К тому же времени следует отнести прекрасный лист «Рождество Христово»; неизвестный художник в манере изображения и трактовке мадонны следует М. Шонгауэру.

XVI в. был периодом расцвета гравюры на дереве и на меди, вершиной которого стало творчество А. Дюрера (A. Dürer, 1471—1528). Ему принадлежит гравюра на дереве «Святое семейство с тремя зайцами» (около 1497),[3] относящаяся к раннему периоду творчества великого мастера. К дюреровскому времени восходит также лист «Христос в Эммаусе» из серии гравюр на дереве «Малые страсти» (1509—1511).[4] Из замечательной по мастерству серии «Жизнь Марии» (1504—1509) [5] имеется 17 гравюр на дереве (отсутствуют 3), которые были отпечатаны и изданы после смерти художника.

К следующему поколению в немецкой графике принадлежат так называемые мастера малого формата. В Тарту представлен один из самых известных среди них — Г. Альдегревер (H. Aldegrever, 1502—после 1555) — целой серией резцовых гравюр «История Сюзанны» (1555) [6] и тремя гравюрами из серии «Подвиги Геракла» (1550).[7]

К. Моргенштерну было довольно трудно собирать старую немецкую графику, так как работ мастеров XV—XVI вв. сохранилось очень мало и со временем они превратились в объект коллекционирования. Поэтому было особенно приятно обнаружить среди книг три тома Г. А. фон Дершау и Р. З. Беккера «Гравюры на дереве старых немецких мастеров».[8] В них входят оттиски с досок предшественников Дюрера, привлекающие грубой резьбой, крупными контурами и наивностью изображения. На листах сборника оживают гравюры А. Дюрера и его ближайших соратников — Г. Шауфелайна (H. Schäufelein, 1480/85—1538/40), Г. Спрингинклэ (H. Springinklee, 1490/95—1523) и других, портреты знаменитого Л. Кранаха (L. Cranach, 1472—1553) и остроумные изображения Х. Бургкмайра (H. Burgkmair, 1473—1531), а также композиции мастеров, отмеченных только монограммами или оставшихся неизвестными. Особенно живыми выглядят большие

гравюры на дереве, отпечатанные с 6—8 досок. Сборники Г. А. фон Дершау и Р. З. Беккера являются чрезвычайно ценным дополнением к собранию старых немецких гравюр Тартуской университетской библиотеки, и несмотря на то, что они составлены из более поздних оттисков, они дают представление о размерах оригинала и прочности естественных красок, что очень редко удается передать на репродукциях, выполненных с помощью современной техники печати.

Следующий, XVII в. был малопродуктивным в истории немецкой графики. Наиболее творчески плодовитой была семья Килиан, самым известным представителем которой являлся Лука Килиан (L. Kilian, 1579—1637). В университетской библиотеке имеются три его работы. В XVIII в. в Германии работало очень много мастеров, однако они не достигли высокого уровня. В НБ ТГУ эти мастера представлены довольно широко благодаря тому, что К. Моргенштерн был родом из Германии и бо́льшую часть покупок совершил в Лейпциге у торговцев книгами и художественными ценностями. Заслуживают внимания небольшие офорты плодовитого иллюстратора того времени Д. Ходовецкого (D. Chodowiecki, 1726—1801).

В начале XIX в. из Германии начинает свое победное шествие литография, которую наряду с утилитарным применением успешно используют для репродуцирования художественных работ. Первой попыткой в этой области был сборник рисунков Альбрехта Дюрера для молитвенника Максимилиана I И. Н. Стрикснера (J. N. Strixner, 1782—1855), состоящий из 45 листов.[9] Этот сборник стал большой редкостью, особенно ценится его цветное издание. Среди книг тартуской библиотеки было обнаружено именно такое. Немецких литографий в библиотеке много, и потребуется длительное время, чтобы выявить редкие листы.

В эпоху становления графики наряду с Германией сформировался второй центр гравюры на дереве и меди в Нидерландах. В библиотеке Тартуского университета нет графических листов анонимных мастеров XV в., но хорошо представлено следующее столетие. Имеется 6 резцовых гравюр первого известного нидерландского мастера Луки Лейденского (Lucas van Leyden, 1494—1533). Они относятся к разным этапам его творчества. Среди этих работ вершиной раннего периода является «Поклонение волхвов» (1513).[10] Другую часть нидерландского черно-белого искусства XVI в. составляют репродукционные резцовые гравюры И. Кока (H. Cock, около 1510—1570), К. Корта (C. Cort, 1533—1578), Я. Матхема (J. Matham, 1571—1631) и др. (всего 20 листов).

*Х. Гудт (по А. Эльсхеймеру). Церера, ищущая свою дочь. Гравюра резцом. 1610 г. 28,9×23,5.*

В XVII в. Нидерланды разделились на Фландрию и Голландию, в результате возникли два самостоятельных центра искусства.

Главой фламандской школы живописи стал П. П. Рубенс (1577—1640). Он оказал влияние также на развитие графики, устроив при своем ателье гравировальную мастерскую, где лучшие гравировальщики репродуцировали работы художника, чтобы с помощью гравюр знакомить с его творчеством публику за пределами Фландрии. Деятельность мастерской Рубенса символизировала расцвет фламандской графики. В Тарту хранятся резцовые гра-

*К. Вишер. Женщина, пекущая блинчики. Гравюра резцом. 42×34,3.*

вюры самых известных гравировальщиков Рубенса — К. Галле (C. Galle, 1576—1650), А. Ш. Больсверта (A. S. Bolswert, около 1581—1659) и П. Понтиуса (P. Pontius, 1603—1658). В их работах ощущаются возвышенные тона и барочная пышность картин Рубенса.

В республиканской Голландии нашло место искусство, которое черпало сюжеты в повседневной жизни. В графике получил распространение наиболее простой и быстрый способ гравирования — офорт, который более всего подходил для фиксирования жанровых сцен, пейзажей, городских видов и животных. Для репродуцирования наряду с офортом продолжали использовать резцовую гравюру.

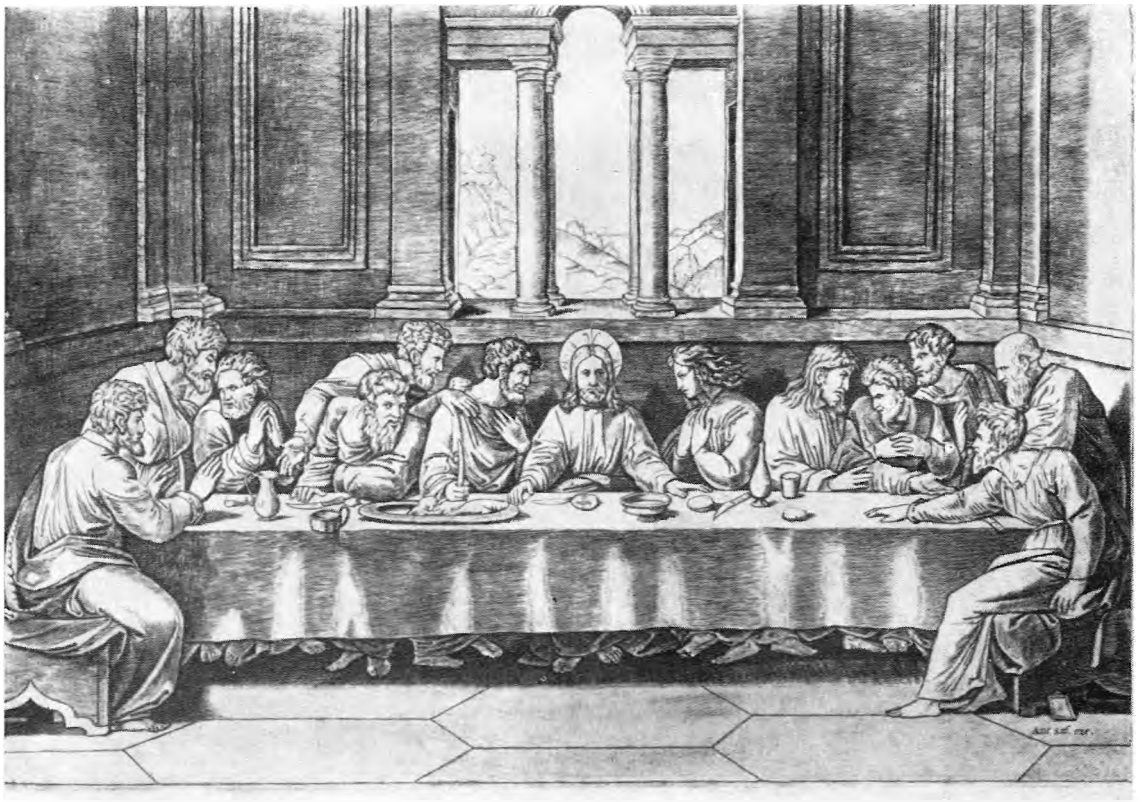
Среди голландских резцовых гравюр очень редкими являются гравюры Г. Гудта (H. Goudt, 1583—1630) с картин А. Эльсхеймера (1578—1610). Он выполнил также одну гравюру по своему эскизу. Всего известно только 7 резцовых гравюр Г. Гудта, из них 5 имеются в Тарту (отсутствуют гравюры «Отсечение головы Иоанна» и «Тобий с ангелом»).[11] В листах Г. Гудта пленяет его умение передать так называемый ночной свет А. Эльсхеймера. Замечательным мастером голландской репродукционной гравюры был К. Вишер (C. Visscher, около 1619—1662). Он создал ряд оригинальных листов, из которых в НБ ТГУ имеются знаменитые «Женщина, пекущая блинчики» и «Сидящая кошка».

Выдающимся мастером голландского искусства был Рембрандт Харменс ван Рейн (Rembrandt Harmensz van Rijn, 1606—1669). Он выполнил более 300 офортов. Из этого огромного наследия в библиотеке имеется очень небольшая часть — только 9 работ, но одна из них — «Явление ангела пастухам» (1634) [12] — истинный шедевр. В то время, когда К. Моргенштерн начал собирать графику для университетского музея, на живопись Рембрандта еще не обратили внимания, но его рисунки и офорты уже высоко ценились среди коллекционеров. Поэтому в ходу было много копий, и некоторые листы, которые К. Моргенштерн считал оригиналами, оказались копиями.

Из учеников Рембрандта в библиотеке Тартуского университета представлены работы малоизвестного Я. Й. ван Влита (J. J. van Vliet, около 1610—?), в которых явно чувствуется подражание манере учителя. Графическая серия ван Влита «Искусства и ремесло» (1635) отражает быт ремесленников того времени. Из 18 листов серии в библиотеке имеется 12.

Из голландской графики XVII в. заслуживают внимания серия видов Амстердама А. Блотелинга (A. Bloteling, 1640—1690), полное собрание пейзажей А. Ватерлоо (A. Waterloo, около 1610—1690),[13] офорты северной природы А. ван Эвердингена (A. van Everdingen, 1629—1700), два пейзажа Я. Хакерта (J. Hackaert, 1629—1700) (известны только 6 его офортов) и др. В общем коллекция нидерландской, фламандской и голландской графики довольно полная.

Интенсивное развитие итальянской графики началось в XVI в. Оно связано с деятельностью Маркантонио Раймонди из Рима (Marcantonio Raimondi, около 1480—1527/34). М. Раймонди посвятил 10 лет работе по рисункам и эскизам Рафаэля, положив тем самым начало репродукционной графике. Сотрудничество Рафаэля и Раймонди привело к созданию прекрасного графического листа «Тайная



*М. Раймонди (по Рафаэлю). Тайная вечеря. Гравюра резцом. 29,8×43,7.*

*А. Блотелинг (по Я. ван Рейсдалю). Вид Амстердама. Офорт. 1670 г. 15,2×21,2.*

*Ж. Калло. Апостол Матфей. Из серии «Спаситель, дева Мария и 12 апостолов». Офорт. 1631 г. 13,5×8,7.*

*А. Карраччи. Мадонна с ласточкой. Гравюра резцом. 1581 г. 15,6×12,3.*

вечеря» (pezzo dei piede).[14] Хранящийся в Тарту оттиск был напечатан в середине XVI в. издателем А. Саламанка с доски, на которой предварительно с помощью резца были заново углублены контуры, что несколько изменило мягкую, ровную гравировку М. Раймонди. После смерти Рафаэля М. Раймонди работал с другими художниками. Наиболее интересной и редкой работой этого периода является резцовая гравюра «Мученичество святого Лаврентия», выполненная по рисункам Б. Бандинелли (B. Bandinelli, 1493—1560). В Тарту хранится второй вариант гравюры, в который автором внесены изменения.[15]

В библиотеке Тартуского университета имеются графические листы многочисленных учеников и помощников М. Раймонди — М. Денте, называемого де Равенна (M. Dente, ум. 1527), А. дель Музи, называемого Венециано (A. Musi, около 1490 — после 1536), Мастера с игральной костью (вероятно, Б. Верини (B. Verini)), а также старые копии некоторых работ М. Раймонди, среди них идеально схожие с оригиналами «Мадонна у колыбели» и «Траян между Римом и Викторией».

Наряду с Римом центр графики сформировался в Мантуе. В середине века во главе его стоял Дж. Гизи (G. Chisi, 1520—1582). В библиотеке имеется пять его работ, среди них одно из наиболее значительных его произведений и одна из самых больших резцовых гравюр того времени — «Страшный суд» по росписи Микеланджело в Сикстинской капелле (напечатано с 11 досок, размер листа 143,7×120 см).[16] Из мантуанской школы привлекают внимание брат и сестра Адамо (около 1530—1585) и Диана (около 1535—около 1587) Скультори (Scultori), резцовые гравюры которых также имеются в библиотеке.

В XVI в. в итальянской репродукционной графике образцом для подражания становится мастер Болонской академии Агостино Карраччи (A. Carracci, 1557—1602), два листа которого демонстрируют его правильную и точную манеру гравировки. Наиболее интересной и ценной является оригинальная гравюра «Мадонна с ласточкой» (1581) — одна из 20 гравюр на меди, выполненная его братом живописцем Аннибалом Карраччи (1560—1600).[17]

В XVII в. в итальянской графике преобладала репродукционная гравюра, так

как спрос на листы, знакомящие с итальянским искусством, был очень велик. Наряду с резцовой гравюрой для репродуцирования все чаще применяли офорт, что ускоряло рабочий процесс. Кроме отдельных работ, начали издавать сборники, в которых на многих листах изображались интерьеры какого-либо здания или его наиболее интересные детали. В 1607 г. появились первые репродукции с так называемой библии Рафаэля, украшающей лоджии Ватикана и изображающей библейские сцены,[18] — плод совместной работы С. Бадалоккио (S. Badalocchio, 1581—1647) и Дж. Ланфранко (G. Lanfranco, 1582—1647). Обширные альбомы работ К. Цезио (C. Cesio, 1626—1686) и П. Аквила (P. Aquila, ум. 1692) знакомят нас с богато декорированными интерьерами дворца Фарнезе, выполненными Аннибалом Карраччи. В библиотеке имеются и другие, столь же объемные издания, которые дают представление о пышно украшенных интерьерах того времени, а с другой стороны, сохраняют первоначальный облик зданий, которые к нашему времени либо разрушены, либо совершенно изменились в результате позднейших перестроек.

Рядом с репродукционной графикой стоит художественно более выразительный и эмоциональный офорт, которому отдали дань многие известные живописцы. Так, в Тарту имеются интересные и редкие листы К. Маратти (C. Maratti, 1625—1713), С. Кантарини (S. Cantarini, 1612—1648), Дж. Б. Кастильоне (G. B. Castiglione, 1616—1670), С. Розы (S. Rosa, 1615—1673) и др.

В XVIII в. итальянскую резцовую гравюру широко использовали для репродуцирования, популяризации искусства античности, Ренессанса и более поздних периодов. Поскольку деятельность К. Моргенштерна падает на период расцвета классицизма, когда подражание античности достигло апогея, то становится понятным наличие такого большого количества итальянской резцовой гравюры второй половины XVIII—начала XIX в. в университетской библиотеке. Многие листы выполнены знаменитыми мастерами того времени, такими как Дж. Вольпато (G. Volpato, 1738—1803), его помощниками Дж. Оттавиани (G. Ottaviani, 1735—1808) и Д. Кунего (D. Cunego, 1727—1794), Р. Моргеном (R. Morghen, 1758—1833), вызывавшими восхищение современников. Эти листы, отличающиеся безупречным техническим совершенством, в то же время представляют собой холодную стилизацию.

*А. Массон (по Р. Миньяру). Граф д'Аркур. Гравюра резцом. 1667 г. 54,8×40,9.*

Стремительное развитие французского национального черно-белого искусства началось в первые десятилетия XVII в., оно было связано с деятельностью Ж. Калло (J. Callot, 1592—1635). Если до него технику офорта для создания самостоятельных художественных произведений применяли мало и случайно, то Ж. Калло стал первым мастером, кто в полной мере сумел использовать выразительную силу офорта и указал направление для дальнейшего его развития. Он создал около 1500 офортов. В библиотеке Тартуского университета хранится очень незначительная часть их — 32 листа. Однако среди них имеется «Большая ярмарка во Флоренции» (1620), которая занимает особое место в творчестве художника. Ж. Калло исполнил этот лист в годы учебы во Флоренции, а позднее в своем родном городе Нанси вытравил точную копию. Принадлежащий библиотеке экзем-

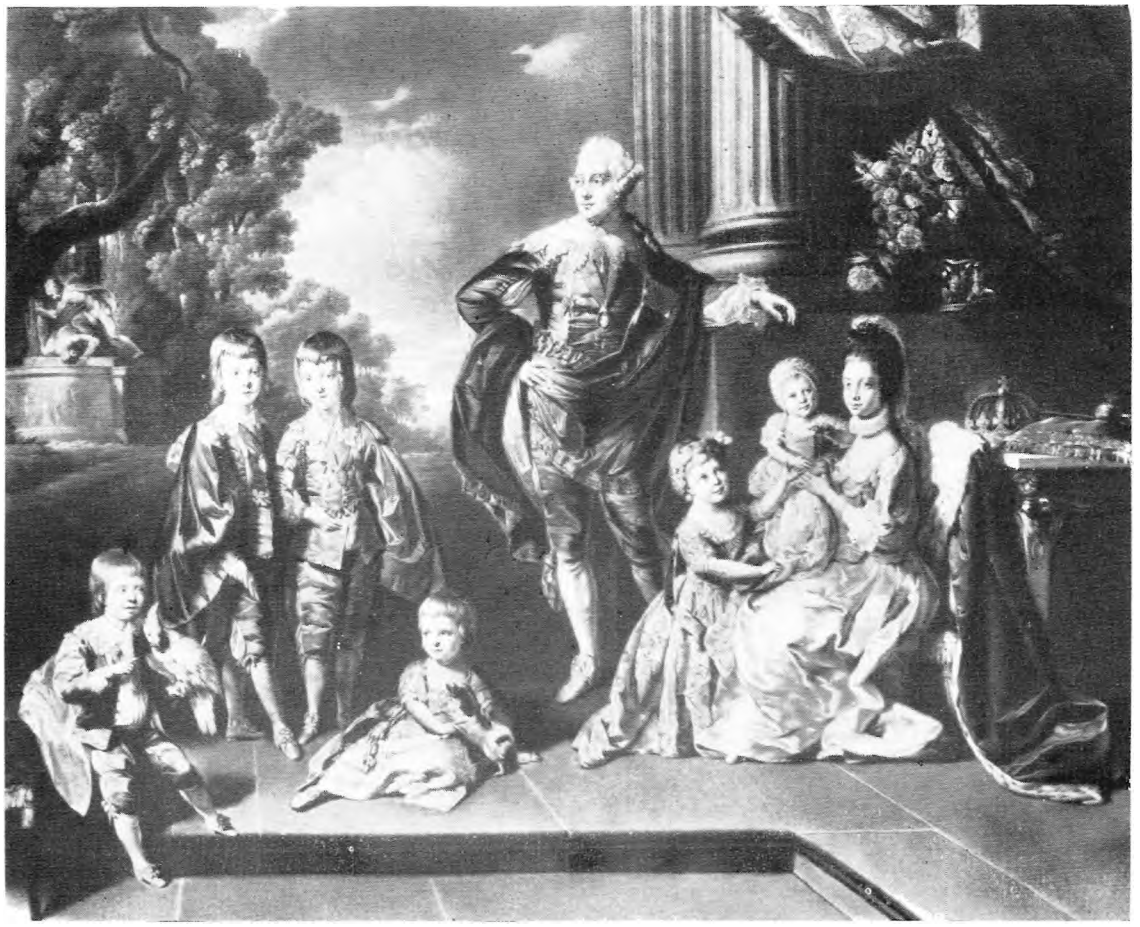
*Ж. Эделинк (по рисунку П. П. Рубенса с картона Леонардо да Винчи). Битва при Ангиери. Гравюра резцом. 47,6×61,6.*

пляр является оттиском этого второго тиража.[19] Из общеизвестных серий Ж. Калло, таких как «Бедствия войны», «Капризы» и др., в Тарту попали отдельные листы, которые свидетельствуют о виртуозной рисовальной технике и обостренном мироощущении художника. Среди выделенных из книжного фонда сборников посчастливилось найти серию «Спаситель, дева Мария и 12 апостолов»,[20] всего вместе с титульным листом 15 офортов. Персонажи и сцены деяний изображены живо и эмоционально.

Под влиянием Ж. Калло офорт получил довольно широкое распространение. Творчество известных французских офортистов в библиотеке представлено 16 пейзажами Г. Перелля (G. Perelle, около 1603—1677) и панорамой Рима, исполненной И. Сильвестром (I. Silvestre, 1621—1691). Примером репродукционного офорта является замечательная работа Н. Шапрона (N. Chapron, 1612—около 1656) на библейские сюжеты,[21] копирующая лоджии Ватиканского дворца, которые за 40 лет до него репродуцировали С. Бадалоккио и Дж. Ланфранко. Репродукции Н. Шапрона признаются наиболее совершенными. Библиотеке в Тарту принадлежат два экземпляра.

Однако славу французской графике создал не офорт, а резцовая гравюра. На рубеже XVII—XVIII вв. французская живопись, особенно портрет, достигла очень высокого уровня. Для широкого ознакомления с живописными произведениями с них начали делать резцовые гравюры. В этой области репродукционной техники французские резчики того времени добились необычайной виртуозности. Все известные французские мастера резцовой гравюры, за исключением Робера Нантейля, представлены в книжной сокровищнице университета двумя, тремя и даже более листами.

В альбоме портретов, составленном в 1836 г. К. Моргенштерном, оказался портрет Жозефа Парижского, выполненный высоко ценимым мастером К. Мелланом (C. Mellan, 1598—1688).[22] Присущая художнику ритмика и тщательная разработка штриха сделали его произведение объектом восхищения и коллекционирования.



*Р. Ирлом (по И. Зоффани). Король Георг III с семьей. Меццотинто. 1770 г. 52,2×58,1.*

Правильную и богатую оттенками штриховку мастеров резцовой гравюры школы Р. Нантейля демонстрирует А. Массон (A. Masson, 1636—1700) в портрете графа д'Аркура (1661), известном под названием «Кадет с жемчужиной» (Cadet à la perle) [23] и занимающем почетное место во французской портретной гравюре.

Пребывание Ж. Эделинка (G. Edelinck, 1640—1707) в Париже знаменовало целый этап во французской резцовой гравюре. В Тарту имеется одно из наиболее удачных его произведений «Битва при Ангиери» (по рисунку П. П. Рубенса с картона Леонардо да Винчи),[24] а также пять других очень ценных гравюр. Различные периоды творчества знаменитого гравировальщика Ж. Одрана (G. Audran, 1640—1703), первого резчика Франции, отражены в 20 гравюрах. Кроме мастерской технической обработки, его листы «Битвы Константина» (по К. Лебрену, 1666) [25] и серия «Битвы Александра Великого» (по К. Лебрену, 1672—1678; 1 лист совместно с Ж. Эделинком) [26] поражают размерами (71—72×159—164 см).

Традиции мастеров XVII в. в новом столетии продолжили П. Древе (P. Drevet, 1663—1730) и его сын Пьер Имбер (Pierre Imbert, 1697—1739); к ним примыкает племянник П. Древе К. Древе (C. Drevet, 1697—1781), работы которого менее интересны. В Тартуском университете хранится шесть прекрасных листов этих авторов.

Замыкает блестящую плеяду французских гравировальщиков на меди И. Г. Вилле (J. G. Wille, 1715—1808), немец, обосновавшийся в Париже. В НБ ТГУ его произведения имеются в изобилии, из них наиболее достоин упоминания сборник «Разные гравюры»,[27] 36 оригинальных работ которого отражают долгий творческий путь художника.

Кроме работ знаменитых французских мастеров, собрание графики НБ ТГУ содержит отдельные листы и сборники ме-

нее именитых авторов, особенно XVIII в. Дополняют собрание французской графики довольно многочисленные литографии, которые, так же как и немецкие литографии, требуют тщательного просмотра и выявления наиболее ценных.

Английская графика начала привлекать к себе внимание в середине XVIII в. Из собранных в библиотеке произведений наиболее интересны остро сатирические офорты В. Хогарта (W. Hogarth, 1697—1764). Большую ценность представляют два портрета знаменитого английского мастера меццотинто Дж. Мак Арделла (J. Mc Ardell, 1729—1765) и импозантный лист Р. Ирлома (R. Earlom, 1743—1822) «Король Георг III с семьей».[28] Ценятся также крупноформатные композиции В. Грина (V. Green, 1739—1813). Получили признание листы мастеров резцовой гравюры Дж. Брауна (J. Brown, 1741—1801), Дж. Холла (J. Hall, 1739—1797), Р. Стренджа (R. Strange, 1721—1792), В. Вуллета (W. Woollett, 1735—1785) и др.

При отборе материалов из книжного фонда было обнаружено полное собрание репродукций Р. Ирлома с эскизов и рисунков Г. Б. Циприани издания 1789 г., в которых путем сочетания различных техник (офорт, акватинта) с удивительной натуральностью переданы зернистая фактура карандаша, мягкие переходы мела и ровные мазки кисти. Среди книг оказалась папка, состоящая из шести листов репродукций неподражаемого мастера пунктира Ф. Бартолоцци (F. Bartolozzi, 1727—1815), выполненных по рисункам Леонардо да Винчи,[29] а также мастерски исполненный сборник «Различные фрагменты фресок известных венецианских мастеров».[30]

Кроме крупных коллекций графических работ художников разных стран, в собрание входят менее значительные по составу коллекции, например графика Австрии и Швейцарии. Имеется также подборка красивых китайских цветных гравюр на дереве. Очень скромно представлено русское графическое искусство.

Помимо эстампов, коллекция графики содержит свыше 400 западноевропейских рисунков. Они составляют довольно пеструю и как бы случайную ее часть. Наиболее однородным и единым является собрание рисунков немецких мастеров конца XVIII—начала XIX в., таких как идеализированные пейзажи А. Цинга (A. Zingg, 1734—1816), И. С. Баха (J. S. Bach, 1749—1778), И. К. Кленгеля (J. C. Klengel, 1751—1824) и др. К раритетам здесь относятся два «Сицилийских пейзажа» (1787) И. В. Гете (1749—1832), тем более что в Советском Союзе имеется всего три рисунка этого мастера. Собрание рисунков безусловно представляет большой интерес и ждет своих исследователей.

Поразительно однообразна в библиотеке прибалтийско-немецкая графика. Наиболее многочисленны литографированные портреты преподавателей Тартуского университета. Подбор видов Тарту не совсем полный. Даже работы преподавателей рисовальной школы университета К. А. Зенфа (1770—1838), А. М. Хагена (1794—1878) и В. Крюгера (1808—1894) представлены более чем скромно. В книжном фонде были дополнительно обнаружены некоторые тетради К. А. Зенфа с зарисовками акватинтой. Ценным дополнением к балтийской части коллекции явился сборник К. фон Кюгельгена (K. Kügelgen, 1772—1832) «Этюды деревьев»[31] как один из ранних образцов художественной литографии, отпечатанной в России. Прибалтийские рисунки также комплектовались случайно. Наиболее интересны зарисовки эстонской природы, выполненные К. Моргенштерном и А. М. Хагеном. Рисунки А. М. Хагена поступили в библиотеку в 1972 г. с кафедры геологии ТГУ.

Эстонская графика не коллекционировалась и состоит из случайных поступлений.

Собрание старой графики научной библиотеки ТГУ, которое создавалось первоначально с учебной целью, благодаря многосторонним знаниям и тщательному комплектованию К. Моргенштерна содержит большое количество редких и ценных листов и является на сегодняшний день самым крупным в республике.

*

[1] В альбоме оказались следующие оттиски с досок Рембрандта: «Автопортрет в шапке», офорт, около 1631 (Н. В. 139), «Кричащий мужчина», офорт, около 1629/30 (Н. В. 300/V), «Кричащий мужчина в шапке», офорт, около 1629/30 (Н. В. 327) и «Портрет матери», офорт, 1628 (Н. В. 354). Там же находится «Портрет старика с бородой», офорт, 1637

(Н. 1) Филипса Ангела (1616—около 1683) (см.: *F. W. H. Hollstein.* Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca 1450—1700. Amsterdam, (s. a.)).

[2] Альбом содержит 34 офорта А. ван Эвердингена из разных серий. Полностью представлена серия «Четыре источника» (см.: *F. W. H. Hollstein.* Op. cit.).

[3] *F. W. H. Hollstein.* German Engravings Etchings and Woodcuts ca 1400—1700. Amsterdam, (s. a.), H. 212.

[4] Ibid., H. 157b.

[5] Ibid., H. 190c—204c, 206c, 207c.

[6] Ibid., H. 30—33.

[7] Ibid., H. 87, 93, 95.

[8] Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten gesammelt von Hans Albrecht von Derschau. Gotha, 1808—1816. Г. А. фон Дершау, нюрнбергский коллекционер, собирал рисунки старых мастеров. В 80-х годах XVIII в. он обнаружил и приобрел в одной нюрнбергской типографии старые печатные доски, и это пробудило его интерес к собиранию старых деревянных досок и их фрагментов. Для ознакомления с ценной коллекцией, в которой было много работ мастеров XV—XVI вв., Р. З. Беккер напечатал оттиски со старых досок и объединил их в три крупноформатных сборника.

[9] Albrecht Dürers Christlich-Mythologische Handzeichnungen. [München, 1808].

[10] *F. W. H. Hollstein.* Dutch and Flemish Etchings Engravings and Woodcuts ca 1450—1700, H. B. 37.

[11] Ibid., H. 2, 3, 5, 6, 7.

[12] Ibid., H. B. 44.

[13] Receuil des Paisages d'Antoine Waterlo gravées par lui'même — Verzameling van Landschappen alle zelfs geinventeerds, en ge-est door Antoni Waterlo. См.: *E. Dutuit.* Manuel de l'amateur d'estampes. Paris—Londres, 1885. В НБ ТГУ хранится второе издание сборника.

[14] *A. Bartsch.* Le peintre graveur. Vienne, 1802—1821, B. 26.

[15] Ibid., B. 104.

[16] Ibid., B. 25.

[17] Ibid., B. 8.

[18] Historia del Testamento Vecchio Dipinta in Roma Nel Vaticano Da Raffaelle Di Urbino... Серия состоит из посвящения и 50 гравюр. В библиотеке имеется четвертое издание, отпечатанное в Амстердаме в 1614 г. См.: *J. Meyer.* Allgemeines Künstler-Lexikon, II. Leipzig, 1878, S. 528, 1—23.

[19] *E. Meaume.* Recherches sur la vie et les ouvrages de Jacques Callot. Paris, 1860, pp. 299—304, 625.

[20] Salvatoris Beatae Mariae Virginis Sanctorum Apostolorum Icones A I Callot... A Paris avec Priuilege du Roy de l'annee 1631. См.: *E. Meaume.* Op. cit., pp. 83—88, 104—107, 109—119. В некоторых сборниках есть дополнительно «Апостол Павел», в Тарту этого листа нет.

[21] Sacrae historiae acta a Raphaele Urbin in Vaticanis Xystis... Romae, MDCXXXXIX. См.: *G. K. Nagler.* Neues Allgemeines Künstler-Lexicon, Bd. 14. München, 1835—1852, S. 450.

[22] *G. K. Nagler.* Op. cit., Bd. 9, S. 82, 270.

[23] Ibid., Bd. 8, S. 31. В НБ ТГУ оттиск с доски третьего состояния.

[24] *R. Weigel.* Kunstcatalog. Leipzig, 1838—1850, 14336. В НБ ТГУ оттиск с третьего состояния, о чем свидетельствуют три точки на мече находящегося слева всадника.

[25] *J. Meyer.* Op. cit., Abb. 93, a, b.

[26] Ibid., Abb 88 a, b, d. Оттиски НБ ТГУ с третьего состояния доски.

[27] Variétés de gravures faites en différentes époques... Par Jean George Wille... An 1801.

[28] *R. Weigel.* Op. cit., Abb. 14577 c. Оттиск представляет собой редкий пробный лист, на котором король смотрит в левую сторону. На позднейших гравюрах взгляд короля направлен прямо на зрителя.

[29] Imitationes of Original Designes by Leonardo da Vinci... London, 1796.

[30] Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani... in Venezia, MDCCLX. Очевидно, это работа Ф. Бартолоцци, выполненная в период учебы в Венеции.

[31] Etudes d'arbres dessinés sur pierre par C. Kügelgen. St.-Petersbourg, [1819]. Серия содержит шесть литографий.

# НОВЫЕ АТРИБУЦИИ МИНИАТЮР ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА

*Г. Н. Комелова, Г. А. Принцева*

Русская миниатюра — одна из малоизвестных, но вместе с тем привлекательных областей искусства. Только в последние годы она обратила на себя внимание исследователей, свидетельством чего является ряд изданий — каталог портретной миниатюры из собрания Русского музея, каталоги временных выставок в различных музеях, в том числе Эрмитаже, а также статьи, посвященные творчеству отдельных мастеров этого вида искусства.[1]

Собрание миниатюр Отдела истории русской культуры Эрмитажа долгое время было неизвестно ни специалистам-искусствоведам, ни широкому кругу любителей искусства. И только устроенная в 1981 г. временная выставка и изданный каталог представленных на ней работ ввели в научный оборот новый и интересный материал — неизвестные ранее произведения многих русских и работавших в России европейских миниатюристов, в том числе многочисленные портреты крупных деятелей русской истории и культуры, военачальников, ученых, художников, артистов. Продолжающееся изучение собрания уже после выхода в свет каталога позволило сделать ряд атрибуций, которые и предлагаются в настоящей статье.

Особого внимания среди эрмитажного собрания русских миниатюр заслуживает группа из пяти портретов — фельдмаршала М. И. Кутузова и членов его семьи, исполненных различными художниками в первой четверти XIX в. и объединенных рамкой-планшетом, обтянутым зеленым бархатом. По традиции считалось, что с этим планшетом «фельдмаршал не расставался даже в походах» и что на одном из портретов запечатлена любимая дочь Кутузова — Елизавета Михайловна Тизенгаузен-Хитрово.[2] Остальные портреты определены не были.

Изучение и сравнение миниатюр с аналогичными портретами в других видах изобразительного искусства, в частности в акварели и литографии, позволили атрибутировать эрмитажные миниатюры. В центре планшета помещен профильный портрет М. И. Кутузова, изображенного в общегенеральском мундире со всеми полученными им орденами, в том числе с лентой и звездой ордена Георгия I степени, которым он был награжден 11 декабря 1812 г. за четыре месяца до кончины.[3] Портрет несомненно был исполнен уже после смерти фельдмаршала, о чем говорит и надпись по кругу: «тотъ живъ: бессмертенъ; тотъ, отечество кто спасъ». Сравнение миниатюры с очень близкими по манере исполнения портретами Кутузова работы Петера Эрнеста Рокштуля (1764—1824) (на табакерке из собрания Эрмитажа и фотовоспроизведением миниатюрного портрета из собрания вел. кн. Николая Михайловича [4]) позволило установить, что рассматриваемый портрет принадлежит кисти этого известного русского миниатюриста, обращавшегося в своем творчестве также к силуэту и живописи по фарфору и стеклу. Он родился в Курляндии, работал в Митаве, Риге, Вильно, а затем в конце XVIII в. переехал в Санкт-Петербург, где и остался до конца жизни. В различных музеях страны и за рубежом хранится большое число миниатюр этого талантливого художника, созданных в основном в 1800—1810-х годах и отличающихся тонким мастерством и оригинальностью исполнения. Рокштуль очень любил профильные оплечные монохромные изображения на темном фоне, иногда стилизованные под античные камеи, но исполнял в большом числе и многоцветные портреты, также обычно профильные. Можно назвать очень тонкий и одухотворенный портрет графа А. И. Остермана-Толстого (ГЭ), серию портретов участников Отечественной войны 1812 г. (Гос. Исторический музей), портреты М. И. Кутузова, гр. А. Тизенгаузена, несколько профильных женских изображений (Русский музей), а также превосходный портрет неизвестного русского офицера из собрания Смитсониевского института в Вашингтоне.

Рассматриваемый миниатюрный портрет М. И. Кутузова написан на слоновой

*Планшет с пятью миниатюрами: П. Э. Рокштуль. Портрет М. И. Кутузова, после 1813 г. Неизвестный художник. Портрет А. М. Голенищевой-Кутузовой, 1801—1802 гг. П. Э. Рокштуль. Портрет Н. З. Хитрово, середина 1810-х годов. П. Э. Рокштуль(?). Портрет А. З. Хитрово (?). 1811—1812 гг. П. Э. Рокштуль(?). Портрет сына А. З. Хитрово, конец 1810 г.*

кости, в технике акварели и гуаши. Манера исполнения очень характерна для Рокштуля: тщательно прописанные белой гуашью детали, изображение формы ушной раковины и особенно легкие и тонкие, иногда корпусные мазки, которые моделируют прическу, так что выделяется каждый волосок.

Очевидно, Рокштуль, обращавшийся к образу М. И. Кутузова еще при жизни последнего (известен, например, портрет из собрания Русского музея начала 1800-х годов), исполнил также несколько портретов прославленного фельдмаршала сразу после его кончины, в период победоносного завершения Отечественной вой-

*В. И. Гау. Портрет А. М. Хитрово. Середина 1830-х годов.*

*Неизвестный художник. Портрет А. М. Голенищевой-Кутузовой. 1801—1802 гг.*

ны 1812 г. и кампании 1813—1814 гг., когда русские войска вошли в Париж и слава Кутузова гремела по всей Европе.

Единственный женский портрет в рассматриваемой группе миниатюр — очень тонко исполненное изображение дочери Кутузова, но не Елизаветы, как традиционно считалось, а Анны Михайловны (1782—1846), в замужестве также Хитрово.[5] Неизвестный художник изобразил ее в декольтированном белом платье и красной шали с фрейлинским бриллиантовым шифром на левой стороне груди, что позволяет датировать портрет 1801—1802 гг., когда Анна, так же как и ее сестра Елизавета, были фрейлинами при дворе императрицы Елизаветы Алексеевны. В росписи чиновных особ в Месяцеслове за 1804 г. их фамилии не числятся, так как обе к тому времени вышли замуж и поэтому были исключены из штата двора.[6]

Нашу атрибуцию подтверждает сравнение миниатюры с акварельным портретом Анны Михайловны в старости работы известного художника В. И. Гау (середина 1830-х годов).[7] То же несколько удлиненное лицо с широко расставленными глазами, резко очерченные брови и тонкие губы. Строй лица ее сестры Елизаветы Михайловны, как свидетельствуют сохранившиеся портреты, несколько иной: оно более широкое, скуластое, нос чуть длиннее, иная форма подбородка.[8]

Хорошо знавший Анну Михайловну ее современник в своих воспоминаниях писал: «‹. . .› она была дурной наружности, но отлично воспитана, умна и мила».[9]

К сожалению, автора портрета А. М. Голенищевой-Кутузовой установить не удалось.

Еще одним подтверждением тому, что на портрете изображена Анна Михайловна, является помещенный внизу на планшете портрет ее мужа Николая Захаровича Хитрово (1779—1826). Этот портрет считался ранее изображением неизвестного генерала и так был помещен в каталоге выставки миниатюр из собрания Эрмитажа.[10] Сравнение его с литографиро-

*П. Э. Рокштуль. Портрет Н. З. Хитрово. Середина 1810-х годов.*

*И. М. Жерен. Портрет Н. З. Хитрово. 1820-е годы.*

ванным портретом Н. З. Хитрово, исполненным несколькими годами позже известным живописцем, миниатюристом и литографом, академиком петербургской Академии художеств И. М. Жереном, работавшим в Петербурге в первой четверти XIX в., позволяет с полной определенностью атрибутировать миниатюру как портрет Н. З. Хитрово.[11]

На литографии он изображен в фас в вицмундире с эполетами без орденских знаков и медалей. Портретное сходство с миниатюрой несомненно: такая же как бы приплюснутая голова, широкое лицо, выпуклые губы чуть бантиком, небольшие усики и редкие волосы.

Интересна биография Н. З. Хитрово.[12] Семилетним мальчиком в 1786 г. он был записан сержантом в лейб-гвардии Измайловский полк, затем переведен в лейб-гвардии Конный полк, в 1801 г. назначен флигель-адъютантом Павла I. В августе 1803 г. лишен этого звания и переведен в Псковский драгунский полк, командиром которого был назначен уже через год. Вместе с этим полком участвовал в военной кампании 1805 г. В 1806 г. он уже флигель-адъютант Александра I и шеф Серпуховского драгунского полка. В 1807 г. отличился в авангардном бою при местечке Порошино, а затем при Пултуске и Остроленке и за военные заслуги в мае этого же года получил орден Владимира IV степени с бантом, а в сентябре 1809 г. чин генерал-майора. В том же году был тяжело ранен под Браиловым, вышел в отставку и поселился в Москве.

Перед началом Отечественной войны вернулся в армию, но вскоре внезапно был выслан в Вятку. С. Д. Полторацкий, написавший краткую заметку о Хитрово в журнале «Русская старина» за 1892 г., отметил, что, по слухам, он «разболтал важную военную тайну, относящуюся к началу войны, французскому послу Коленкуру». Хитрово неожиданно для всех, особенно если учесть, что он был зятем Кутузова, радостно встретил наполеоновские войска, «выкинув французский флаг» при их приближении. После изгнания Наполеона переведенный с семьей на жительство в Калужскую губернию, в свое имение в семи верстах от Тарусы, он жил под надзором полиции, но уже к концу войны был прощен, чему, очевидно, немало способствовало положение его тестя М. И. Кутузова.[13]

До 1822 г. Хитрово с семьей оставался в своем имении, и, как пишет Полторацкий, «чтобы загладить свои дела, выстроил уездное училище и стал ревностным корреспондентом Библейского общества», а также членом московского Общества истории и древностей российских, почетным членом Московского университета, избирался Тарусским уездным предводителем.

Жил он очень открыто, устраивал бесконечные приемы и балы. Умер в 1826 г., оставив своей жене расстроенное имение.

*Неизвестный литограф. Портрет А. З. Хитрово. Вторая четверть XIX в.*

Анна Михайловна, как отмечают современники, кончила свои дни «в крайности», прожив после смерти мужа еще 20 лет.[14]

Портрет Н. З. Хитрово, очевидно, исполнен в середине 1810-х годов. Он изображен в общегенеральском мундире, с орденами Владимира IV степени, Pour le Mérite, мальтийским крестом и бронзовой медалью в память 1812 г., которая, как известно, давалась только после вступления русских войск в Париж.

В собрании вел. кн. Николая Михайловича находилась аналогичная миниатюра — портрет того же лица с подписью «Rockstuhl fec.».[15] Поскольку миниатюры совершенно идентичны и манера исполнения эрмитажного портрета выдает руку того же мастера, можно с уверенностью атрибутировать его как еще одну, ранее неизвестную работу этого талантливого миниатюриста.

Определение основных портретов на планшете как изображения Анны Михайловны Хитрово и ее мужа позволяют высказать предположения и о двух других миниатюрах, вставленных в этот же планшет.

Профильный портрет мальчика в курточке и белой рубашке с большим отложным воротником[16] может быть портретом одного из четырех сыновей Н. З. Хитрово, родившихся соответственно в 1803, 1804, 1805 и 1806 гг., вероятнее всего старших — Алексея или Михаила.

Помещенный на планшете справа также профильный портрет неизвестного мужчины в мундире с высоким воротником, характерным для 1800-х—начала 1810-х годов, орденской лентой через левое плечо и, вероятно, мальтийским крестом (?) может быть предположительно определен как портрет старшего брата Н. З. Хитрово — Алексея Захаровича Хитрово (1776—1854), действительного статского советника, камергера, обер-прокурора Правительствующего Сената, впоследствии сенатора и государственного контролера.[17] В январе 1811 г. он получил Анну I степени, что соответствует ленте через левое плечо у изображенного на портрете.

Сравнение миниатюры с более поздними литографированными портретами Алексея Хитрово подтверждает наше предположение.[18] В отличие от брата у Алексея было узкое, несколько удлиненное лицо, высокий лоб, чуть выдвинутый подбородок и тонкий, довольно большой нос с горбинкой. И хотя на миниатюре он изображен в профиль, сходство с литографированным портретом А. Хитрово несомненно.

Что касается авторства этих двух последних миниатюрных портретов, то их также можно приписать кисти П. Э. Рокштуля — оба исполнены гризайлью и гуашью на слоновой кости в характерной для этого художника манере с тщательно выписанными деталями.

Портрет мальчика, очевидно, исполнен в конце 1800-х годов, портрет А. З. Хитрово — в 1811—1812 гг. (после получения ордена и до изменения формы воротника мундира).

Таким образом, рассматриваемый в статье планшет принадлежал не Кутузову, как считалось ранее, а вероятнее всего Н. З. Хитрово и включает миниатюрные изображения его жены, сына и брата (?), исполненные в 1800—1810-х годах.

Любопытна история определения миниатюрного портрета, на котором изображен генерал в отставке и молодая жен-

щина, играющая на арфе.[19] Как свидетельствует подпись, портрет исполнен 3 марта 1821 г. известным польским миниатюристом, прусским подданным Андреем Иосифом Хинтсом (или Хинтцем). Сведения в литературе об этом художнике предельно кратки. Известно, что он в 1807—1812 гг. учился у Я. Рустема в Виленской школе живописи, по окончании которой работал в Варшаве и Кракове, затем в 1820—1830-х годах в Вильно и его окрестностях, а также в Петербурге и Москве.

На портрете представлен уже немолодой человек в генеральском мундире без эполет (следовательно, он в это время уже в отставке) с орденским крестом Анны II степени, Георгия и Владимира III степени, мальтийским крестом и медалями. Не очень высокие степени орденов затрудняли определение изображенного лица. Помочь мог лишь только случай. И этот случай произошел.

В книге отзывов на выставке миниатюр один из посетителей — известный ленинградский коллекционер В. В. Ашик — написал, что это портрет генерала Дмитрия Ивановича Кудрявцева с женой и что он опубликован С. В. Бессоновым в 1929 г. в книжечке «Усадьба Панское».[20] Действительно эрмитажный портрет (или, возможно, копия с него или авторское повторение) воспроизведен там с довольно подробными сведениями об изображенных лицах и об их усадьбе, находившейся в трех верстах от Малоярославца. Здесь же имеется ссылка на маленькую заметку А. Дживилегова «К портрету Софьи Кудрявцевой»[21] и на «Записки Софьи Кудрявцевой» в журнале «Русская старина».[22]

Кто же эти изображенные лица?

Судя по воспоминаниям Софьи Александровны Кудрявцевой, она была дочерью польского короля Станислава Августа Понятовского, который был якобы секретно обвенчан «с одной благородной англичанкой», погибшей в 1794 г. Детские годы провела в семье приемного отца в окрестностях Варшавы, но часто ездила в Лазенки, где встречалась с королем. Во время освободительного восстания Тадеуша Костюшко, вспыхнувшего в 1794 г., вскоре после второго раздела Польши, семья уехала в Краков, откуда после большого сражения между восставшими и русскими войсками вернулась обратно в Варшаву. В их доме на постое находился раненный русский офицер, которого часто навещали товарищи. Среди последних был тогда уже почти сорокалетний полковник Дмитрий Кудрявцев. Софье же шел лишь двенадцатый год. Тем не менее вскоре Кудрявцев предлагает ей руку и сердце, и Софья, поначалу отказавшая старому офицеру, затем, по совету приемного отца, объяснившего ей, что он разорен, а она бедна и не имеет никаких перспектив на лучшую жизнь (напомним, что Понятовский в 1795 г. отказался от престола и бежал в Россию), вынуждена была согласиться на этот брак. Свадьба состоялась в 1796 г., и молодые уехали вместе с полком Кудрявцева сначала на Волынь, где прожили около года, а затем в Петербург. Судя по воспоминаниям молодой женщины, муж ее очень любил, но «совсем не занимался ею», ревновал, кроме того, был человеком очень крутого нрава, и Софья была, по ее словам, «несчастна во всем смысле этого слова».

*А. И. Хинтс. Портрет Д. И. Кудрявцева с женой С. А. Кудрявцевой. 1821 г.*

«Проходя все обстоятельства моей жизни, — писала она, — я часто проливала слезы». Единственным и любимым ее занятием была музыка (может быть, поэтому она и изображена на портрете с арфой).

Д. И. Кудрявцев участвовал в кампании 1805—1809 гг., получил чин генерала, орден Анны II степени и золотую шпагу за храбрость. В 1810 г., когда ему исполнилось 54 года, а его жене всего лишь 26, Кудрявцев вышел в отставку и вся семья (к тому времени у них было уже трое детей) переехала в фамильную усадьбу Кудрявцевых Панское, где с перерывом

*П. Волков. Портрет А. Н. Марина. 1819—1820 гг.*

на время Отечественной войны, когда эти места были заняты французскими войсками, и прожила всю жизнь, иногда лишь наезжая в Москву.

Очевидно, в Москве и была исполнена миниатюра, не случайно заказанная именно польскому художнику, с которым Софья Александровна могла поговорить и вспомнить свою родину.

Определение портрета подтвердили и все формальные данные, в частности орденские знаки, изображенные на мундире генерала, которые соответствуют наградам, полученным Кудрявцевым. Так, 22 сентября 1794 г., еще будучи капитаном, «за военные заслуги» (надо понимать за участие в подавлении восстания Костюшко) он получил орден Владимира IV степени, а 1 января 1795 г. — Георгия IV степени. Орденом Анны II степени он был награжден несколько позже — 12 апреля 1808 г., очевидно за участие в кампании 1806—1807 гг. в Восточной Пруссии.[23]

Таким образом, на эрмитажной миниатюре действительно изображен генерал-майор в отставке Дмитрий Иванович Кудрявцев (1756—1828) и его жена Софья Александровна (1784—1835).[24]

К числу замечательных миниатюр эрмитажного собрания относится и неизвестная ранее работа Петра Волкова — мужской портрет, подпись на котором была обнаружена при реставрации и размонтировке.[25] Имя П. Волкова достаточно хорошо известно в истории русской миниатюры, хотя работы его в музеях единичны, а биографических сведений о мастере не сохранилось. Судя по отсутствию данных о нем в документах Академии художеств, он не получил профессионального образования в ее стенах. О времени его творчества мы можем судить лишь по нескольким сохранившимся работам. Поэтому каждая обнаруженная его миниатюра добавляет новый маленький штрих к биографии художника. В настоящее время опубликованы только три подписные работы П. Волкова, из них две хранятся в Эрмитаже и одна в ГРМ.[26] Кроме того, в собрании московского коллекционера Е. М. Залкинда находилась миниатюра — мужской портрет 1800-х годов с монограммой «ПВ», которую исследователи также приписывают Волкову.[27]

Судя по этим работам, Волков трудился с конца 1800-х до середины 1830-х годов, причем и ранняя и поздняя его миниатюры из собрания Эрмитажа (1819 и 1833 гг.) свидетельствуют о безусловном профессионализме и своеобразной манере: их отличает точный рисунок, холодная, несколько синеватая гамма колорита, суховатая манера живописи и несомненное умение передавать индивидуальные особенности характеров моделей.

Эрмитажная миниатюра П. Волкова 1833 г., изображающая князя Ф. Ф. Гагарина, неоднократно публиковалась.[28] Личность Федора Федоровича Гагарина, генерал-майора, участника войн с Наполеоном 1805—1807 гг., Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов 1813—1814 гг., привлекавшегося к следствию по делу декабристов, хорошо известна. Он был братом Веры Федоровны Вяземской и близким знакомым А. С. Пушкина, который встречался с ним неоднократно в Москве и посылал ему первый выпуск своего журнала «Современник».

Что касается второй миниатюры П. Волкова, опубликованной в Каталоге эрмитажной выставки как вероятный портрет А. Н. Марина, то она исследователям неизвестна, хотя заслуживает не меньшего внимания. На ней изображен офицер в форме полковника лейб-гвардии Финлянд-

ского полка с владимирским крестом IV степени и медалью за 1812 г., а надпись на обороте рамки свидетельствует: «Аполлонъ Никифоровичъ Марковъ 1819 года Августа 13 дня». Однако в списках полка полковника под такой фамилией не значится. В то же время в полку служил Аполлон Никифорович Марин, бывший участником Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов 1813—1814 гг. Формулярный список этого офицера, составленная им автобиография, а также сравнение с его более поздним портретом дают возможность утверждать, что именно он изображен на миниатюре.[29]

А. Н. Марин родился 17 января 1789 г. в Воронеже, с 1796 по 1808 г. учился в Первом кадетском корпусе, затем начал службу прапорщиком в лейб-гвардии Финляндском батальоне, переформированном в 1811 г. в полк. В составе этого полка он участвовал в Отечественной войне 1812 г. и за отличие в Бородинском бою был произведен в поручики и награжден орденским крестом Анны на шпагу (который на портрете мы не можем видеть). «В Бородинском бою я был в стрелках на левом фланге, командовал цепью 2-го батальона и был ранен в правое плечо, пуля осталась в правой лопатке», — пишет Марин в своих воспоминаниях. Левым флангом командовал, как известно, П. И. Багратион, и бой здесь был наиболее ожесточенным. Багратион, по словам Марина, хорошо его знавший и сам вскоре раненный, довез его до Москвы в коляске своего доктора Говорова.[30]

В 1813 г. после выздоровления, догнав свой полк в Германии, Марин участвовал в Лейпцигском сражении, где снова был ранен, и за отличие в этом бою получил орденский крест Владимира IV степени, который виден на миниатюрном портрете, так же как и серебряная медаль за 1812 г. Служба его в полку продолжалась и после войны, и, согласно формулярному списку, 27 декабря 1819 г. он был произведен в полковники, причем сразу же по болезни подал в отставку, которую и получил в начале января.[31] Это обстоятельство дает возможность датировать эрмитажную миниатюру концом декабря 1819—началом января 1820 г. В последних числах января 1820 г. Марин выехал из Петербурга лечиться на Кавказские минеральные воды на деньги, «пожалованные из Кабинета е. и. в.».[32]

*А. Клюквин. Портрет А. Н. Марина. 1846 г.*

На Кавказе состоялась его встреча с А. С. Пушкиным, что позволяет отнести молодого офицера к числу знакомых поэта, хотя он и не принадлежал к его близкому окружению. «В 1820 году <...> собрал я шестерку лошадей, — пишет Марин, — и в матушкиной карете с братом Николаем отправился на Кавказ <...> В Петров день 29 июня мы благополучно прибыли на Кавказ в Константиногорск, нашли себе квартиру и начали брать горячие ванны. В Константиногорске мы очень хорошо сошлись вместе с братом с знаменитым нашим поэтом Александром Сергеевичем Пушкиным. С ним я был знаком еще тогда, когда он был в лицее в Царском селе».[33]

М. А. Цявловский относит общение Марина с Пушкиным в Пятигорске ко времени между 29 июня и 15 июля 1820 г.[34] Пушкин, как известно, путешествовал тогда по Кавказу с семьей Раевских после тяжелой лихорадки, перенесенной в мае 1820 г. в Екатеринославе. Но, как свидетельствует Марин, знакомство их состоялось еще в лицейские годы поэта, очевидно летом 1816 г., когда Марин — офи-

*Неизвестный художник. Портрет М. С. Арсеньевой. Начало 1820-х годов.*

цер лейб-гвардии Финляндского полка — квартировал в Царском Селе.[35]

О встрече Пушкина с Мариным на Кавказе сохранилось также свидетельство их современника Гавриила Васильевича Геракова, писателя-графомана, служившего учителем истории в Первом кадетском корпусе и многих частных домах Петербурга. В «Путевых заметках по многим российским губерниям» 1820 г., описывая различные встречи в пути, Гераков сообщает и о посещении Кавказских вод 2 августа 1820 г. В Пятигорске, пишет он, «в одиннадцатом часу утра вышли походить; первая встреча — полковник Аполлон Марин, бывший мой ученик, хороший молодой человек; мы один другому очень обрадовались; зашли к нему и у него выпили кислой воды по стакану ‹. . .› Тут увидел Пушкина молодого, который готов с похвальной стороны обратить на себя внимание общее; точно он может, при дарованиях своих; я ему от души желаю всякого блага ‹. . .›» Следующая встреча описана не менее снисходительно и курьезно: «До ужина опять обнимали нас кисло-серные воды; час времени с Мариным и Пушкиным языком постучали и разошлись».[36]

Аполлон Марин мог заинтересовать Пушкина как участник войны 1812 г. и как брат известного поэта-сатирика Сергея Никифоровича Марина, также храброго офицера, скончавшегося в 1813 г., друга П. И. Багратиона, Д. В. Давыдова, В. А. Озерова, И. А. Крылова, К. Н. Батюшкова, Н. И. Гнедича, А. Н. Оленина. А. Марин принимал большое участие в судьбе литературного наследия брата и мог детально познакомить Пушкина с его произведениями. (Пушкин вспоминал сатирические стихи С. Н. Марина еще в 1817 г. в «Послании В. Л. Пушкину»). Пушкина-историка, помимо творчества С. Н. Марина, могло интересовать его непосредственное участие в убийстве Павла I, о котором брат мог слышать подробности.

Миниатюрный портрет А. Н. Марина в эрмитажном собрании представляет его в пору знакомства с Пушкиным и дополняет серию портретов — современников поэта.

Дальнейшая судьба А. Н. Марина интересна его знакомством со служившим в Финляндском полку будущим художником П. А. Федотовым. Они встречались, очевидно, в конце 1830-х—начале 1840-х годов, когда Марин жил в Петербурге и, находясь с 1841 г. в отставке в чине генерал-майора, занимался литературным трудом, в частности писал историю полка, в котором служил, и военные рассказы. В петербургской квартире Марина на 3-й линии Васильевского острова Федотов часто бывал, здесь он подружился с Л. М. Жемчужниковым, отец которого был соучеником Марина по кадетскому корпусу. Здесь же Федотов нарисовал портрет А. Марина, хранившийся в собрании Л. М. Жемчужникова.[37] Федотов, видимо, интересовал Марина не только как талантливый рисовальщик, но и как поэт — автор популярных солдатских песен и многих стихотворений. Современники свидетельствуют, что в доме Марина, уже глубокого старика, висел портрет П. А. Федотова.[38]

Сохранился также и портрет А. Н. Марина в пору знакомства его с Федотовым. Это литография А. Клюквина 1846 г., приложенная к составленному Мариным

«Краткому очерку истории лейб-гвардии Финляндского полка», где он впервые опубликовал также одну из солдатских песен Федотова. Портрет этот является еще одним подтверждением того, что на эрмитажной миниатюре изображен Аполлон Марин: сходство портретируемых сомнений не вызывает, — тот же круглый овал лица, маленький рот бантиком, разрез глаз со слегка припухлыми верхними веками; совпадают также форма носа и подбородка. Сходна даже прическа, несмотря на разницу в возрасте портретируемых в 26 лет.

В пору создания литографированного портрета А. Марин был членом Комитета Государственного коннозаводства и «состоял по кавалерии». Георгиевский крест IV степени, который виден на виц-мундире, был получен им в 1832 г. за 25-летнюю службу. 26 августа 1856 г. он был произведен в генерал-лейтенанты, а 26 сентября 1859 г. отчислен от должности. В этом году он покинул Петербург и остаток жизни провел в селе Подгорном под Воронежом и в самом Воронеже, где и умер в 1873 г.[39]

В эрмитажной коллекции находится интересный портрет Федора Николаевича Арсеньева и его жены Марии Сергеевны работы неизвестного художника.[40] Биография Арсеньева дает возможность причислить его к передовым офицерам преддекабристской эпохи. К тому же фамилия обязывала выяснить степень его родства с М. Ю. Лермонтовым, мать которого, как известно, была урожденная Арсеньева. Родство это оказалось очень отдаленным: Михаил Юрьевич и Федор Николаевич были кузенами в 5-м колене (родными братьями были их прапрадеды).[41] Сам же Ф. Н. Арсеньев был личностью примечательной.

Он родился в 1795 г. и 22-х лет в 1817 г. был зачислен подпрапорщиком в лейб-гвардии Семеновский полк.[42] Это было, как известно, время расцвета «вольнодумства» в полку, время существования известной Семеновской артели офицеров — одной из первых преддекабристских организаций — и ланкастерской школы для солдат. Как и многие передовые офицеры, Арсеньев был масоном. Он служил в полку вместе с братьями С. И. и М. И. Муравьевыми-Апостолами, С. П. Трубецким и И. Д. Якушкиным. Несомненное соприкосновение его в Семеновской артели с будущими декабристами делает фигуру Ф. Н. Арсеньева заслуживающей внимания. В 1819 г. молодой офицер получил чины подпоручика и поручика; в 1820-м, после восстания Семеновский полк, как известно, был расформирован, а его офицеры переведены в различные армейские части.

*Неизвестный художник. Портрет Ф. Н. Арсеньева. Начало 1820-х годов.*

Ф. Н. Арсеньев был переведен в Тарутинский пехотный полк с чином капитана. В этом чине и в мундире армейского полка он и изображен на эрмитажной акварели, что дает возможность датировать портрет началом 1820-х годов. Характерно, что профессиональным военным в эпоху николаевской реакции Арсеньев не стал. К 1837 г. он уже числился в отставке в чине коллежского ассесора. В Москве, где он поселился, Арсеньев был известен как прекрасный музыкант.[43]

Парный портрет жены Арсеньева Марии Сергеевны (урожденной Слепцовой) был исполнен, очевидно, ко дню их свадьбы, а так как она родилась в 1803 г., а

*В. Гау. Портрет А. П. Козлова. 1854 г.*

умерла вскоре после замужества в 1828-м, родив троих детей, то датировка портретов началом 1820-х годов подтверждается.[44] Очевидно, как изображение офицера — члена Семеновской артели и одного из командиров времени восстания 1820 г. портрет Ф. Н. Арсеньева находился после революции в музее декабристов, а затем был передан в Ленинградский музей революции, из коллекции которого оба портрета и происходят.

Любопытным оказался акварельный портрет еще одного офицера из эрмитажной коллекции, личность которого удалось установить.[45] Молодой человек изображен в мундире лейб-гвардии Измайловского полка с редким для русского офицера персидским орденом «Льва и Солнца». На груди его видны также Владимирский крест IV степени, медаль за русско-персидскую кампанию 1826—1828 гг. и бронзовая дворянская медаль в память 1812 г., передававшаяся по наследству. Известно, что орден «Лев и Солнце» получали офицеры, прикомандированные к посольству персидского принца Хозрев-Мирзы, так называемому «чрезвычайному искупительному посольству», прибывшему в Петербург с дарами после убийства в Тегеране А. С. Грибоедова, находившегося там с 4 августа по 18 октября 1829 г.

Определить портретируемого помог изобразительный материал. В фондах Отдела истории русской культуры Эрмитажа хранится большой нарядный альбом, содержащий 112 портретов генералов, штаб- и обер-офицеров Измайловского полка, исполненных известным акварелистом В. И. Гау по заказу Николая I в 1854 г.[46] Среди изображенных офицеров полка в альбоме только один имеет орден «Лев и Солнце». Это Александр Павлович Козлов 2-й, к моменту создания альбома уже генерал-майор свиты, бывший к тому же с 6 декабря 1849 по 31 декабря 1854 г. полковым командиром.[47] Сравнение лиц на портрете В. Гау 1854 г. и исследуемой акварели свидетельствует о том, что на них изображен один и тот же человек: идентичны черты лица с живыми карими глазами, густыми бровями и прямым носом, а также пышные волосы, у Гау — уже седые. На груди генерала Козлова среди прочих наград полученные ранее Владимирский крест, медаль за персидскую кампанию и бронзовая медаль в память 1812 г. Молодому офицеру, изображенному на ранней акварели, предстояла вполне благополучная военная карьера за не очень долгую жизнь. А. П. Козлов родился 23 ноября 1802 г., а умер 7 июня 1857 г. Он был участником русско-персидской 1826—1828 гг. и русско-турецкой войн 1828—1829 гг. и за штурм Варны в 1828 г. получил Владимирский крест IV степени. В 1830 г. имел чин штабс-капитана и был ротным командиром Измайловского полка, а в 1831-м за польскую кампанию награжден двумя знаками отличия (медаль за взятие Варшавы и крест за усмирение польского мятежа), а в 1832-м крестом ордена Станислава III степени.[48]

Так как на акварели он изображен без последних наград, но с орденом «Льва и Солнца», портрет можно считать исполненным в конце 1829—1831 г.

К началу 1830 г. относится женитьба А. П. Козлова на Иустине Васильевне Зиновьевой, парный портрет которой помещен на планшете рядом с портретом мужа. Вероятно, эти портреты, как и портреты Арсеньевых, были написаны к свадь-

бе. В планшет вмонтирован также миниатюрный портрет одного из детей Козловых, возможно, первенца — дочери Екатерины.[49] Козлов кончил свою жизнь в чине генерал-лейтенанта и в должности Санкт-Петербургского военного коменданта.[50]

Новые атрибуции портретов, приведенные в статье, вводят в научный оборот интересный иконографический материал, обогащающий историю русской миниатюры, в которой еще предстоит открывать новые имена художников и изображенных лиц.

*

[1] См., например: *К. В. Михайлова, Г. В. Смирнов.* Портретная миниатюра из собрания Государственного Русского музея XVIII—начала XX в. Изд. 2-е, Л., 1978; Миниатюра в России XVIII—начала XX века. Каталог выставки из фондов Эрмитажа. Авторы вступительной статьи и составители каталога Г. Н. Комелова и Г. А. Принцева. Л., 1981 (далее — Миниатюра в России), и др.

[2] Отечественная война 1812 года в художественных и исторических памятниках из собрания Эрмитажа. Под общей редакцией В. М. Глинки и А. В. Помарнацкого. Л., 1963, с. 112—113.

[3] ГЭ, рр-1658а, кость, акварель, гуашь, 5,5×5,5, круг. См.: Миниатюра в России, № 76.

[4] См. фотоархив вел. кн. Николая Михайловича в ГЭ.

[5] ГЭ, рр-1658б, кость, акварель, гуашь, 7,8×5,3, ромб со срезанными углами. См.: Миниатюра в России, № 122.

[6] Месяцеслов с росписью чиновных особ на лето 1802 г., с. 13; то же — на лето 1804 г.

[7] ГЭ, рр-375, бумага, акварель 18,0×15,0.

[8] См., например, портрет Е. М. Хитрово работы П. Ф. Соколова (Московская изобразительная пушкиниана в собрании Государственного музея А. С. Пушкина. Фотоподборка. Составитель Е. В. Павлова. М., 1982, № 15).

[9] *С. Д. Полторацкий.* Русские достопамятные люди. — Русская старина, 1892, № 5, с. 234—235. Возможно однако, что автором этой рукописи, хранившейся в собрании С. Д. Полторацкого, является не он сам, а кто-то другой, оставшийся нам неизвестным.

[10] ГЭ, рр-1658д, кость, акварель, гуашь, 3,1×2,6. Прямоугольник со срезанными углами. См.: Миниатюра в России, № 152.

[11] ГЭ, рг-19100, литография. Подпись: J. Gerin. Вполне возможно, что литография исполнена сыном Жерена, также Иваном, литографом, подписывавшим свои работы как отец — J. Gerin. В собрании ГЭ имеется еще один литографированный портрет Н. З. Хитрово, исполненный К. Кольманом в 1827 г. (рг-19101), близкий к работе И. Жерена и очень похожий на рассматриваемую миниатюру.

[12] *С. Д. Полторацкий.* Указ. соч., с. 232—235; Список лиц свиты их величеств с царствования имп. Петра I по 1886 год. СПб., 1886, с. 97; Русский биографический словарь (Фабер—Цявловский). СПб., 1901, с. 334.

[13] *С. Д. Полторацкий.* Указ. соч., с. 234. Однако сведения, приведенные в рукописи, не совсем точны и порой действительно относятся к области «слухов». Так, известно, что Н. З. Хитрово был выслан в Вятку еще в 1810 г., задолго до начала Отечественной войны, а в феврале 1812 г. уже был в Дунайской армии, затем принимал участие в войне с Наполеоном. Поэтому сообщение о радостной встрече Наполеона вряд ли достоверно.

[14] *С. Д. Полторацкий.* Указ. соч., с. 235.

[15] Фотоархив вел. кн. Николая Михайловича в ГЭ. На обороте ошибочная карандашная надпись: Хитрово Николай Федорович. Известно также, что Н. Ф. Хитрово еще в 1806 г. получил орден Анны I степени, который на данном портрете отсутствует и который Н. З. Хитрово не имел (ЦГИА, ф. 496, оп. 3, д. 131, 14 II 1806 г.).

[16] ГЭ, рр-1658в, кость, гризайль, гуашь, 6,0×3,5, четырехугольник со срезанными углами. См.: Миниатюра в России, № 80.

[17] ГЭ, рр-1658г, кость, гризайль, гуашь, 6,1×3,5, четырехугольник со срезанными углами. См.: Миниатюра в России, № 79.

[18] ГЭ, рг-19102, литография второй четверти XIX в. (сидит у стола в вицмундирном фраке); ГЭ, рг-19103, литография начала 1830-х годов, подпись: А. Д.

[19] ГЭ, рр-3873, кость, акварель, гуашь 7,0×5,3. Подпись: Hintz p : 1821 3 mr. Портрет поступил в Эрмитаж через объединенный обменный фонд в 1950 г. из Государственного музыкального музея, где числился портретом неизвестного генерала. См.: Миниатюра в России, № 101 (семейный портрет: молодая дама и отставной генерал).

[20] *С. В. Бессонов.* Усадьба Панское. М., 1929.

[21] *А. Дживелегов.* К портрету Софьи Кудрявцевой. — Голос минувшего, 1913, № 12, с. 309.

[22] Краткие выписки из моей жизни. Записки Софьи Кудрявцевой, дочери короля Станислава Понятовского. — Русская старина, т. XXXVI, 1883, с. 119—125.

[23] ЦГИА, ф. 496, оп. 3, д. 1467, л. 256; д. 788, л. 231. Здесь же указана дата смерти Кудрявцева — апрель 1828 г.

[24] Уже после написания статьи Л. И. Певзнер, ст. научный сотрудник Гос. Третьяковской галереи, сообщила, что в собрании галереи имеется аналогичный портрет Кудрявцева с женой, но без подписи.

[25] ГЭ, рр-14, кость, акварель, гуашь, 5,5×4,3, овал. Справа по овалу «Волковъ». См.: Миниатюра в России, № 52.

[26] Портреты А. Н. Марина (?) 1819 г. и Ф. Ф. Гагарина 1833 г. (Миниатюра в России, с. 43—44, №№ 52, 53), портрет Е. К. Левкович 1833 г. (*К. В. Михайлова, Г. В. Смирнов.* Указ. соч., с. 402, № 23).

[27] *С. Есаян.* Русская портретная миниатюра. — Творчество, 1968, № 7, с. 25.

[28] См.: *И. Панчулидзев.* Сборник биографий кавалергардов, т. 3. СПб., 1906, с. 135; Русские портреты XVIII и XIX столетий, т. 2. Изд. вел. кн. Николая Михайловича. Экспедиция заготовления государственных бумаг. СПб., 1906, с. 57; *Н. Н. Врангель.* Очерки по истории миниатюры в России. — Старые годы,

1909, № 10, с. 57; Новые поступления Эрмитажа 1966—1977. Каталог выставки. Л., 1977, с. 74, № 431; Государственный Эрмитаж. Памятники русской художественной культуры X—начала XX века. Альбом. М., 1979, с. 135, 204.

[29] *А. Н. Марин.* Хроника. — В кн.: Полн. собр. соч. С. Н. Марина. Летописи Государственного Литературного музея. М., 1948, с. 483—492; Формулярный список о службе и достоинстве... Марина февраля 24 дня 1820 года. Там же, с. 512, 513.

[30] *А. Н. Марин.* Указ. соч., с. 483.

[31] Формулярный список о службе и достоинстве... Марина февраля 24 дня 1820 года, с. 512.

[32] *А. Н. Марин.* Указ. соч., с. 490.

[33] Там же, с. 490.

[34] *М. А. Цявловский.* Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина, т. I. М., 1951, с. 230.

[35] Там же, с. 98, 735.

[36] *Г. В. Гераков.* Путевые записки по многим российским губерниям 1820 г. статского советника Гавриила Геракова. Пгр., 1828, с. 99, 100.

[37] См.: Письма к А. Н. Марину. — В кн.: Полн. собр. соч. С. Н. Марина, с. 522, 523. Сын А. Н. Марина Александр переписывался с Л. М. Жемчужниковым, по его просьбе сообщая ему сведения о П. А. Федотове, собирая для него литературные произведения Федотова.

[38] См.: Письма к А. Н. Марину, с. 515, 516.

[39] *В. В. Литвинов.* Участники Отечественной войны и заграничных походов 1813—1815 гг. из дворян и уроженцев Воронежской губернии. — В кн.: Памятная книжка Воронежской губернии. Изд. Воронежского губернского статистического комитета, 1912, с. 203—204.

[40] Портрет Ф. Н. Арсеньева — ГЭ, рр-5287, бумага, акварель, гуашь, 19,1×16,4, овал; портрет М. С. Арсеньевой — ГЭ, рр-5286, бумага, акварель, гуашь, 19,1×16,4, овал (Миниатюра в России, №№ 161—162).

[41] *П. П. Долгоруков.* Российская родословная книга, ч. IV. СПб., 1857, с. 248—252.

[42] *П. Дирин.* История лейб-гвардии Семеновского полка, т. 2. СПб., 1883, Приложения, с. 34.

[43] *В. С. Арсеньев.* Род дворян Арсеньевых. Тула, 1903, с. 73.

[44] Оба портрета хранились в семье сына Арсеньевых Сергея Федоровича, а затем в семье его дочери Софьи, в замужестве Лачиновой. Из собрания Лачиновой они экспонировались на исторической выставке предметов искусства в Петербурге в 1904 г. и на предварительной выставке в Москве в 1903 г. См.: *А. С. Нарцов.* Материалы для истории дворянских родов Мартыновых и Слепцовых с их ветвями. Тамбов, 1904, с. 458—459; *М. Н. Щербатова.* Материалы для справочной книги по русским портретам, вып. 1 А. М., 1910, с. 61, 62; Каталог предварительной выставки состоящего под авг. председательством е. и. в. в. кн. Елизаветы Федоровны Московского комитета (Историческая выставка предметов искусства в СПб.). М., 1903, с. 58, №№ 1040, 1045.

[45] ГЭ, рр-1661б, картон, акварель, 15,0×13,0, овал.

[46] Гау получил из Кабинета е. в. первую сумму денег — 2496 рублей — 13 ноября 1854 г. в счет причитавшихся ему за альбом 6496 рублей (ГЭ, рр-7414—7525; ЦГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 1, д. 1457, л. 3).

[47] ГЭ, рр-7427, бумага, акварель, 27,0×21,7. См.: *Н. Зноско-Боровский 1-й.* История лейб-гвардии Измайловского полка. СПб., 1882, с. 266.

[48] ЦГИА, ф. 496, оп. 3, д. 2143, с. 18, 15 I 1832 г. — Станислав III ст. См.: *Н. Зноско-Боровский 1-й.* Указ. соч., с. 98, 274, 275. Даты жизни см.: *Вел. кн. Николай Михайлович.* Петербургский некрополь, т. 2. СПб., 1912, с. 423. Когда статья находилась в наборе, А. М. Горшман (Москва) сообщил нам, что персидский орден «Льва и Солнца» Козлов получил в 1828 г. как офицер эскорта русской дипломатической миссии при подписании Туркманчайского мира с Персией (ЦГВИА, ф. 489, оп. I, ч. 2, д. 7282, лл. 49—50). Там же имеются сведения, что 3 марта 1826 г. Козлов был переведен на Кавказ из лейб-гвардии Московского полка «за соприкосновенность с лицами, причастными к злоумышлению и государственному преступлению», т. е. за связь с офицерами-декабристами.

[49] *В. В. Руммель, В. В. Голубцов.* Родословный сборник русских дворянских фамилий, т. I. СПб., 1886, с. 413.

[50] Императорская Главная квартира. История Гвардейской свиты. СПб., 1908, с. 287.

# НЕИЗВЕСТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАЗИМИРА СИХУЛЬСКОГО В СОБРАНИИ ЛЬВОВСКОЙ КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕИ

*Ю. А. Бирюлев*

Среди польских художников конца XIX—начала XX в. — поколения Молодой Польши — заметное место принадлежит Казимиру Сихульскому (1879—1942). С первых же произведений Сихульский заставил говорить о себе как о неповторимо самобытной индивидуальности. Во «второй волне» Молодой Польши (первое десятилетие XX в.) он стал одной из ярчайших фигур. Широкий диапазон творчества художника отвечал потребностям его энергичной и многогранной натуры. Сихульский пробовал свои силы в монументальной живописи, прикладной и книжно-журнальной графике, различных видах эстампа, проектировании интерьеров, сценографии и даже мемориальной скульптуре. Однако все же основными сферами его деятельности были карикатура и станковая живопись (часто с привлечением графической техники). До сих пор он считается крупнейшим национальным карикатуристом, непревзойденным и в современной Польше.

Творчество Сихульского на протяжении многих лет было тесно связано со Львовом — городом, где он родился и похоронен. Во львовской художественной среде, особенно в начале XX в. — в период расцвета львовского модерна (сецессиона), авторитет Сихульского был огромен. Один из мемуаристов той эпохи назвал его «совершенным воплощением темперамента Молодого Львова».[1] Будучи польским живописцем, но работая здесь, на земле Западной Украины, он погрузился в стихию жизни западноукраинского народа. Честный и искренний художник не поддался националистической пропаганде польской буржуазии, проводившей на украинских землях колониальную политику. На протяжении всей жизни неисчерпаемым источником творчества Сихульского служила жизнь простых людей Гуцульщины.

В настоящее время во Львове как в частных, так и в государственных коллекциях находится целый ряд работ Сихульского. Во Львовской картинной галерее хранятся 18 живописных и около 120 графических произведений художника, не считая серий автолитографий. Эти работы представляют разные этапы его творчества. Из написанных маслом и темперой четыре относятся к ранним периодам (до 1918), остальные созданы в позднейшее время. Собрание графики Сихульского во Львовской картинной галерее включает в себя оригиналы сатирических рисунков для журнала «Liberum Veto» (1903—1904), серию рисунков «Сеймовые карикатуры» (1910), свыше 20 портретных карикатур 1903—1918 гг., несколько акварелей, гуашей и пастелей, созданных в разные годы (1904—1941). Почти все эти произведения не изучены, многие не публиковались ранее и неизвестны исследователям.

Ранний период творчества Сихульского (1902—1908) отмечен непосредственностью и свободой почерка, стремлением к повышенной выразительности. Особенно ярко Сихульский заявляет о себе как карикатурист. Его рисунки для «Liberum Veto» — лучшего сатирического журнала начала века на польских и западноукраинских землях, творцом которого он фактически был,[2] демонстрируют необычайное богатство формальных приемов в соединении с остротой социального содержания. Критика чиновничьего бюрократизма, клерикального ханжества, чванства аристократии, мещанской морали, короче — всех сфер жизни австро-венгерской монархии, едва закамуфлирована, порой она прорывается и звучит с пронзительной силой. Среди оригинальных, затем литографированных в журнале рисунков Сихульского, хранящихся во львовской галерее, находится один, не воспроизведенный, видимо, из-за препятствий цензурного порядка. Это рисунок с авторским ироническим пояснением: «Австрийская армия принадлежит к наиболее вымуштрованным и дисциплинированным в Европе».[3] Милитаризм, казарменный режим, ставший символом самодержавного правления, обличаются во многих рисунках Сихульского, но в этой брутальной сцене

*К. Сихульский. Австрийская армия. Около 1903 г. Бумага, карандаш, 18×20,5. Львовская картинная галерея, инв. № Г-V-661/131.*

*К. Сихульский. Карикатура на Е. Петрушевича. 1910 г. Бумага, карандаш, тушь, акварель, пастель, 24,5×14,5. Львовская картинная галерея, инв. № Г-V-660/9.*

*К. Сихульский. Карикатура на П. Думку. 1910 г. Бумага, карандаш, тушь, пастель, 24,5×14,5. Львовская картинная галерея, инв. № Г-V-660/48.*

критика военщины предельно обнажена и заострена.

Использование грубовато-резких эффектов, граничащих с патологизмом, характерно для ранней графики Сихульского. Некоторые его карикатуры этого периода, «расщепляющие» реальность, похожи на картины причудливого сна.[4] Появление элементов фантасмагории в рисунках молодого Сихульского было вызвано неприятием контрастов буржуазного общества, отвращением к нелепице повседневного мещанского существования, ненавистью к социальному злу.

Пластический язык Сихульского-карикатуриста при всей элегичности и грациозности излюбленных им гибких линий отличается страстной выразительностью и эмоциональной напряженностью. Думается, неправомерно характеризовать в целом его сатиру как спокойную и сдержанную (такое рассмотрение встречается в книге польского искусствоведа Д. Мушанки[5]). Стиль Сихульского-карикатуриста и в первые годы творчества, когда его называли во Львове «необузданным»,[6] и в последующее время сохранял тенденцию к резкости и «агрессивности», если затрагивались особенно волновавшие художника общественные темы или философские проблемы человеческого бытия. Таковы автолитография «Юдоль плача» из серии 1912 г.[7] с приемами гротескной деформации и общей атмосферой трагизма, а также исполненный «гойевской» образности цикл рисунков «Война» (1918—1920).[8] Есть основания поэтому относить ряд графических произведений Сихульского (среди которых и публикуемая здесь «Австрийская армия») к «протоэкспрессионизму», как это сделали организаторы вроцлавской выставки 1980 г. «Польский экспрессионизм»,[9] и сближать Сихульского с другими львовскими художниками начала века, в творчестве которых проявились раннеэкспрессионистические тенденции, — Ф. Паутчем, А. Новаковским и М. Ольшевским.[10]

В портретных шаржах Сихульского, по сравнению с политическими карикатурами, почти отсутствуют фантастическое преувеличение, сказочная образность, но зато большой силы достигает точность характеристики личности. «Ощущение Сихульским характера и внешности (изображаемого человека, — *Ю. Б.*) граничит с родом визионерства», — писал В. Гусарский.[11] Творческий метод Сихульского достаточно верно демонстрируют хранящиеся во львовской галерее портретные карикатуры виднейших деятелей львовской культуры начала века.[12] Один из этих рисунков обращает на себя внимание характером исполнения и точностью наблюдения натуры: мгновенно, словно на одном дыхании, на клочке бумаги набросан профиль Ирены Сольской.[13] Знаменитая польская актриса начала века[14] предстает в этом лаконичном шарже в пародированном облике Нефертити, с преувеличенно большим носом и сильно удлиненной лебединой шеей.[15] В то же время художник передает одухотворенную натуру женщины, как бы подавшейся вперед в порыве волнения. Мягко лежащий на плоскости силуэтный профиль очерчен несколькими паутинно-тонкими линиями карандаша. Путем утрировки самых типичных черт лица здесь, как и в других портретах «львовских знаменитостей»,[16] создается тонко ироничный и убедительно правдивый образ.


*К. Сихульский. Ирена Сольская. 1905 г. Бумага, карандаш, 13,5×13,1. Львовская картинная галерея, инв. № Г-V-985.*

Сихульский — автор гневных политических карикатур или остроумных шаржей соседствовал с более сдержанным Сихуль-

ским-живописцем. Ранняя живопись художника в целом находилась в русле умеренного сецессионного стиля с рудиментами пленеризма и импрессионизма.[17]

К раннему периоду творчества Сихульского относится созданный им в начале 1904 г. «Автопортрет».[18] Выполненный в графической технике, он по размерам приближается к живописному произведению и по концепции примыкает к картинам художника того же времени.

Ведущее настроение автопортрета — приглушенный драматизм. Сильным беспощадным потоком света обнажено страдальчески замкнутое лицо, черты которого твердо, рельефно вылеплены резкой светотенью. Жестко очерчен абрис торса, заметно уплощенного по сравнению с головой, распластанного на поверхности. В портрете намеренно соблюдается дистанция между его героем-художником и зрителем. Фигура дана на пустом фоне, как бы в безвоздушном пространстве, в лице — затаенная горечь и неясное беспокойство. Эмоциональную напряженность портрета подчеркивает драматизация освещения, а также асимметричность композиции: фигура в естественном свободном повороте сдвинута к краю, влево от центральной вертикальной оси. Черная тень у головы — как воплощение неотвязчивого мрачного раздумья — усиливает скорбную пассивность и самоуглубленность взгляда художника, застывшего в состоянии отрешенного балансирования на грани мечты и реальности. В общей символистской концепции автопортрета — в отсутствии контакта со зрителем, в акцентировке оцепенелой замкнутости и сумрачности — находят свое отражение такие созвучные духу эпохи модерна настроения, как меланхолия и одиночество.

Иначе решен другой автопортрет Сихульского в собрании Львовской картинной галереи.[19] Он датирован 1909 г. и относится к следующему периоду творчества художника (1908—1918). При идентичности посадки и поворота головы и торса общая интонация портрета здесь другая — романтически-возвышенная. Изысканный артистизм исполнения произведения напоминает нам также о настойчивом воплощении Сихульским в его многочисленных монументально-декоративных проектах 1908—1914 гг. принципа элегантности формы, одного из постулатов модерна. Быстрыми воздушными касаниями пастели нанесен фон с нежно-салатовыми стеблями и изумрудными листьями и едва обрисован силуэт торса с легчайшей лиловой внутренней штриховкой, почти сливающегося с грунтом. Более определенно очерчена гордо посаженная голова с одухотворенно светящимися на лице глазами. Броским, ярким, будоражаще-праздничным пятном в картине звучит алый небрежно повязанный галстук. В автопортрете соединяются эстетизм и тонкая лиричность. Эстетизация образа осуществляется путем создания атмосферы светлой мечтательности и утверждения духовной значительности личности. Художник словно существует в иной сфере бытия — не земного, а эстетического. В автопортрете им движет стремление к преображению обыденной реальности путем ее метафоризации. В этом плане определенное значение имеет фон с цветами на длинных, вьющихся стеблях.[20] Цветы в образной системе символизма являются символом сферы Прекрасного или воплощением человеческой души, и введение их в портрет (прием, весьма распространенный в искусстве модерна[21]) обусловливает возникновение в произведении поэтически необычной атмосферы и мечтательно-созерцательного настроения. Этот мир самодовлеющей, самозамкнутой красоты создается самим художником-символистом, и главной целью его является творческий акт, преображающий будничность красотой. В автопортрете Сихульского отчуждение от прозаической действительности, ностальгия по несбыточному ведет к утверждению собственного духовного аристократизма. Одним из главных принципов автопортретной концепции, выдвинутой стилем модерн, является также нарциссизм,[22] и автопортрет Сихульского не свободен от некоторой доли самовозвеличивания.

Эстетизация личности художника, вознесение ее в «надмирные» сферы присущи не только автопортретам Сихульского, но и произведениям других львовских живописцев конца XIX—начала XX в. — С. Дембицкого, М. Ольшевского, К. Стефановича и особенно Ф. Паутча. Но элитарность автопортретов Сихульского[23] не имеет того дополнительного оттенка аристократического презрения «сверхчеловека» к реальной жизни (в свете своеобразно преломленного ницшеанства), который характерен для работ Паутча. Автопортреты Сихульского скорее отличаются

*К. Сихульский. Автопортрет. 1904 г. Картон, уголь, 64,5×49,5. Львовская картинная галерея, инв. № Г-I-667.*

*К. Сихульский. Автопортрет. 1909 г. Картон, пастель, 77×56. Львовская картинная галерея, инв. № Г-II-109.*

дендизмом (причем в уайльдовской интерпретации). Подчеркнутой экстравагантностью или богемностью своего повседневного быта Сихульский и другие молодые художники эпатировали львовских мещан.

Автопортреты Сихульского — зеркало не только душевных состояний, но и жизненной эволюции самого художника. Настроение меланхолической самопогруженности, острая графичность и драматическая светотень автопортрета 1904 г. — следствие метаний и поисков неустроенного, бурного юношеского периода. Детищем же следующего этапа творчества, периода начавшейся славы и успеха, отказа от радикальной политической сатиры ради обеспеченности является автопортрет 1909 г., с элегичностью настроения и мягкой пастельной «смазанностью» контура.

К «Автопортрету» 1909 г. примыкает и по времени создания, и по стилистике еще одно произведение Сихульского в собрании львовской галереи — «Цветы» (1910).[24] Оно относится к серии декоративных картонов 1910—1911 гг. с изображениями цветов, экспонировавшейся на персональной выставке во Львове осенью 1911 г.[25]

Любовь художников модерна к цветам общеизвестна. Широко распространенные в произведениях этого стиля символы пышного цветения и активного роста вегетативной материи[26] были и просто универсальным орнаментальным мотивом, и символом эстетизма, и воплощением иррациональных стихийных сил природы. Во флоральных натюрмортах также часто получал воплощение мотив таинственной внутренней жизни растений. В гуаши Сихульского цветы, сильно стилизованные, гиперболизированно укрупненные (японские лилии?), наделены беспокойным сознанием. Всплески их внутренней энергии воплощены в змеящихся салатовых стеблях, возбужденно раскинутых лилово-белых воронках цветков и вздымающихся вокруг них ядовито-зеленых мясистых листьях. Кромки картона не ограничивают экспансии роста, продолжающейся как будто и за его пределами. Есть что-то смутно тревожащее в этом многозначном образе, символе «воли к жизни» или «цве-


*К. Сихульский. Цветы. 1910 г. Картон, гуашь, 61×96,5. Львовская картинная галерея, инв. № Г-I-667.*

тов зла». В любом случае гуашь Сихульского далека от натурной штудии. Один из рецензентов выставки 1911 г. назвал картоны серии «Цветы» «почти архитектурными творениями стилизации».[27]

К этому же периоду в творчестве Сихульского относятся карикатуры на депутатов сейма Галиции (1910). Многие из них были литографированы автором,[28] но в полной коллекции оригиналов карикатур, хранящейся во львовской галерее,[29] имеется свыше десяти не воспроизведенных, не считая вариантов. В зарисовках парламентариев ироническое пародирование черт лица и фигуры превращает порой карикатуру в метафору человека. «Сеймовые карикатуры» не столь откровенно сатиричны, как ранние политические рисунки Сихульского, но и здесь мы видим за добродушным, казалось бы, посмеиванием замаскированную издевку над сущностью сейма, являвшегося порождением куцей галицийской автономии.[30] Не литографированные рисунки особенно исполнены скрытого язвительного сарказма. Таковы, например, карикатуры на Е. Петрушевича[31] и П. Думку.[32] Павианоподобный Думка отлично вписывается в «зоологическую галерею» образов Сихульского, который часто использовал этот классический прием карикатуры — представление человека в виде животного.

В «Сеймовых карикатурах» привлекает внимание афористическая скупость и элегантная отточенность графического стиля. В этих листах доминирует упругая «проволочная» контурная линия, проведенная тушью поверх карандаша и дополнительно дублированная деликатной пастельной и акварельной подцветкой. Четкий линейный «каркас» заостряет выразительное пластическое звучание охваченного им аскетически простого силуэта. Линия в этих рисунках, несмотря на свою твердость, определенность и «несомненность»,[33] обладает также своеобразной прихотливостью в плавных закруглениях и неожиданных изломах. Линия Сихульского наделяется в посвященных его графике исследованиях многочисленными эпитетами.[34] На наш взгляд, она сохраняет постоянную связь со стилем сецессион. Ее генезис — в причудливой капризности и динамичности «линий Орта» и линий «coup de fouet», она — производное «эпохи 1900 г.».

*К. Сихульский. Мадонна. Центральная часть триптиха. 1914 г. Бумага на холсте, смешанная техника, 150,2×112,5. Львовская картинная галерея, инв. № Ж-2731/а.*


МР
ХХ
ОЧМ
ΘУ
ХХ
ОЧГ

*К. Сихульский. Мадонна. Левая часть триптиха. 1914 г. Бумага на холсте, смешанная техника, 150,2×112,5. Львовская картинная галерея, инв. № Ж-2731/в.*

*К. Сихульский. Мадонна. Правая часть триптиха. 1914 г. Бумага на холсте, смешанная техника, 150,2×112,5. Львовская картинная галерея, инв. № Ж-2731/б.*

Наряду с «Автопортретом» 1909 г., «Цветами» и «Сеймовыми карикатурами» особенности стиля Сихульского этого времени помогает выявить еще одно неизвестное ранее произведение из собрания Львовской картинной галереи — большой триптих «Мадонна» (1914).[35] Он замыкает собой длинную серию декоративных картонов к витражам и мозаикам или росписям, тяготевших к стилистике венского сецессиона, которые Сихульский начал создавать с 1908 г.[36] В этих проектах с целью усиления декоративного начала художник почти полностью отказывается от масляной живописи и использует смешанную технику (темпера в сочетании с многочисленными графическими материалами). Почти все проекты этого времени, за редким исключением,[37] реализовать не удалось, но примечательно само стойкое влечение художника к монументальности, стремление синтезировать свою «графическую живопись» с архитектурой в одном ансамбле, что являлось одной из главных идей европейского модерна.

Композиция триптиха исходит из схемы известного одноименного произведения 1910 г.[38] Средства выражения замысла в целом те же, что и во всех предыдущих монументально-декоративных проектах. Здесь — тот же прием мифологизации и эстетизации облика простых гуцулов,[39] стройная выразительная тектоника, певучий и спокойный ритм линий, орнаментализация поверхности. На торжественно сияющем золотом фоне триптиха — иератически застывшие фигуры богоматери и Христа (в центральной части) и склонившихся к ним коленопреклоненных ангелов на боковых крыльях. Плавное движение дугообразных линий ритмически следует от боковых частей к середине и там замедляется. Как и в других религиозных, использующих традиционную иконографическую схему композициях Сихульского, персонажи тут трактованы одновременно возвышенно и приземленно. Мать с белокурым мальчиком и представляющие ангелов гуцульские девушки — в народной одежде с характерным западноукраинским орнаментом, лица их просты и в то же время одухотворены. Все в триптихе подчинено принципу декоративности. Пестрят разноцветьем нежные, сильно разбавленные и положенные тонким слоем акварельные и темперные краски — салатовые, голубые, фиолетовые, оранжевые, кирпично-красные. Цветовые плоскости обведены по контуру яркой гуашью — твердыми, густыми линиями. Поверхность фона разбита на дробные неровные разноцветные четырехугольники — «мозаичные камешки», многократно обыгрывается

различный орнамент: вышивка национальной одежды (гуцульские «зубчики») и геометрические элементы (особенно частые на боковых крыльях триптиха) — радужные зигзагообразные лучи, волнистые и спиральные линии, трапеции, овалы. Пристрастие к мозаичной кладке геометризированных орнаментальных форм, приводящее к слиянию в произведении фигуративности с абстрактностью, выдает близость Сихульского в этот период к венской сецессионной школе — особенно к ее вождю Г. Климту. Даже единственные растительные элементы в композиции — лиловые колокольчики — геометризированы и ритмически расположены в ряды с равномерными промежутками. В правильный спиральный завиток превращены и локоны гуцульских девушек.

Органически входя в серию сецессионных и символистических картонов, триптих «Мадонна» 1914 г. в то же время отражает нарастающую трансформацию творческой манеры Сихульского. Здесь появляются тенденции, которые сформируют позднее его стиль межвоенных десятилетий. В сравнении с другими проектами витражей и мозаик 1908—1914 гг.[40] заметны стремление к упрощению орнаментальных мотивов, их схематизации, почти полный отказ от прихотливых растительных форм, ранее столь буйно расцветавших и обволакивавших персонажей. Заметно и легкое изменение характера линии: она начинает приобретать сухость и твердость и постепенно терять элегическую плавность. Львовский триптих является, видимо, последним сецессионным произведением Сихульского и открывает дорогу к его стилизованно архаичным, строго рациональным и геометризированным композициям 20-х годов.

*

[1] *S. Wasylewski.* Lwów. Poznań, 1931, s. 150. См. также очерк того же автора о Сихульском: *Ст. Василевский.* У художника Гуцульщины. — Ленинград, 1940, № 17—18, с. 26—28.

[2] *H. Zbierzchowski.* Kazimierz Sichulski. — Nasz Kraj, 1907, № 5, s. 178; *W. Husarski.* Karykatura w Polsce. Warszawa, 1926, s. 21; *D. Muszanka.* Karykatury Kazimierza Sichulskiego. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1970.

[3] Инв. № Г-V-661/131, бумага, карандаш, 18×20,5 см.

[4] См. обложку 15-го номера «Liberum Veto» за 1904 г., серию заставок и концовок с аллегориями «пороков и добродетелей» в различных номерах этого журнала, оформление книг Т. Бой-Желенского и К. Вейтца (Клеве) (*Boy.* Piosenki i fraszki Zielonego balonika. Kraków, 1907; *Klewe.* Pamiętniki pchły. Brody, 1909).

[5] *D. Muszanka.* Op. cit., s. 46, 53—54.

[6] *M. Olszewski.* Nieokiełznany (wystawa prac Kazimierza Sichulskiego). — Słowo Polskie, 1905, № 280, 17 VI.

[7] Teka graficzna Lamusa. K. Sichulski i W. Jarocki. Lwów, 1912.

[8] *W. Kozicki.* Życie sztuki we Lwowie. — Słowo Polskie, 1922, № 69, 2 IV.

[9] *P. Łukaszewicz, J. Malinowski.* Ekspresjonizm w sztuce polskiej. Katalog wystawy. Wrocław. 1980. См. также: *W. Juszczak.* Wojtkiewicz i nowa sztuka. Warszawa, 1965, s. 60.

[10] Тенденции раннего экспрессионизма во львовском искусстве начала века зарождались внутри стилевой системы модерна и были с ней органически связаны. Эта особенность стилеобразования свойственна в целом европейскому искусству рубежа веков. См., например: *S. Tschudi Madsen.* L'Art Nouveau. Paris. 1967, pp. 216, 220; *H. H. Hofstätter.* Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln. 1963, S. 245—247.

[11] *W. Husarski.* Op. cit., s. 21.

[12] Двадцать карикатур 1903—1918 гг., инв. №№ Г-V-977—996, бумага, карандаш или тушь с добавлением акварели.

[13] Инв. № Г-V-985. 1905 г., бумага, карандаш, 13,5×13,1.

[14] Сольская пользовалась особенно большой славой в среде писателей и художников Молодой Польши и инспирировала многие произведения польского «модернизма». См.: Słownik biograficzny teatru polskiego 1765—1965. Warszawa, 1973; *L. Kuchtówna.* Irena Solska. Warszawa, 1980.

[15] В другом портрете Сольской Сихульского шаржированность смягчена (акварель 1916 г., Закопане, собрание С. Карповича).

[16] Среди наиболее интересных — карикатурные портреты С. Дембицкого, Ю. Хмелинского, А. Загурского, Я. Г. Павликовского, Т. Рутовского.

[17] Характерным примером первого этапа творчества Сихульского может служить картина «Сироты» (1906), находящаяся в экспозиции Львовской картинной галереи. Воспроизведение см.: *M. Treter.* Nowsze malarstwo polskie w Galeryi Miejskiej we Lwowie. Lwów, 1912, il. 23. Подобно другим произведениям молодого Сихульского — «Репейникам» (1904, Краков, Национальный музей) или «Девушке с черным ягненком» (1905, Варшава, Национальный музей) — «Сироты» отличаются раскованностью и свободой техники.

[18] Инв. № Г-V-109, картон, уголь 64,5×49,5. Дарственная подпись в правом верхнем углу относится к Нафтуле (точнее Михалу) Тепферу — покровителю многих молодых художников, собиравшихся в его кафе у площади Рынок, средоточии литературно-художественной богемы Львова начала века. В 1907 г. портрет был передан в галерею М. Тепфером.

[19] Инв. № Г-II-109, картон, пастель, 77×56. В инвентарях галереи числится как «Портрет молодого человека в красном галстуке».

[20] Остается неясным, «живые» ли это цветы, или фоном служит декоративный картон из серии, создававшейся художником в это время.

[21] Например, «Портрет жены» П. Беренса, «Портрет Ивоны Лероль» М. Дени, портреты Т. Т. Гейне, Ф. Эрлера и Я. Мальчевского и др.

[22] *H. H. Hofstätter.* Symbolizm. Warszawa, 1980, s. 302.

[23] Воспроизведение еще одного автопортрета см. на титульном листе монографии В. Козицкого: *W. Kozicki.* Kazimierz Sichulski. Warszawa, 1928.

[24] Инв. № Г-I-667, картон, гуашь, тушь, акварель, 61×96,5.

[25] Wystawa prac Kazimierza Sichulskiego. Lwów, 1911.

[26] *G. Sterner.* Jugendstil. Köln, 1975, S. 22.

[27] *W. Kozicki.* Wystawa prac Sichulskiego. — Słowo Polskie, 1911, № 541, 20 XI.

[28] *K. Sichulski.* Karykatury Sejmowe. 34 autolitografii. Lwów, 1910.

[29] 52 листа. Инв. №№ Г-V-660/1—52. Ранее были в коллекции председателя сейма С. Бадени, который приобрел их у художника.

[30] «Заставкой» к альбому «Сеймовых карикатур» служит карикатурный Марс: маленький, лысый, обрюзгший буржуа, едва удерживающий громадные щит и меч — красноречивый обобщенный образ львовского парламента.

[31] Инв. № Г-V-660/9, бумага, карандаш, тушь, акварель, пастель, 24,5×14,5.

[32] Инв. № Г-V-660/48, бумага, карандаш, тушь, пастель, 24,5×14,5. Евгений Петрушевич и Павел Думка — члены украинской буржуазной фракции в сейме, проводившей осенью 1910 г. известную «музыкальную обструкцию» заседаний.

[33] *A. Schroeder.* Karykatury Kazimierza Sichulskiego. Lwów, 1918, s. 15.

[34] Ibid., s. 15, 17; *W. Husarski.* Op. cit., s. 21; *D. Muszanka.* Op. cit., s. 44.

[35] Инв. № Ж-2731 (а, б, в), бумага на холсте, темпера, гуашь, акварель, карандаш, белила, позолота, 150,2×112,5 (каждая часть).

[36] Открывает серию, видимо, триптих «Весна» (1908, Вроцлав, Национальный музей, временно в экспозиции Национального музея в Варшаве).

[37] Витраж 1908 г. в костеле Старого Села вблизи Львова.

[38] Триптих «Мадонна с младенцем и ангелами», картон к мозаике. Экспонировался на Общепольской выставке во Львове в 1910 г. и был приобретен министерством просвещения Австро-Венгрии. Нынешнее местонахождение неизвестно.

[39] Свойственное львовскому модерну увлечение народной тематикой совпадало со стремлением многих региональных школ европейского модерна — скандинавской, венгерской, хорватской и проч. — найти опору в народном творчестве.

[40] Например, проект полихромии «Ангел» (1911, Познань, Национальный музей). Наиболее близок по стилю к нашему триптиху проект мозаики «Поклонение волхвов» (1913) — воспроизведение см.: *W. Kozicki.* Kazimierz Sichulski, il. 14—16.

# РАННИЕ ГРАВЮРЫ В. А. ФАВОРСКОГО

*Е. Ф. Ковтун*

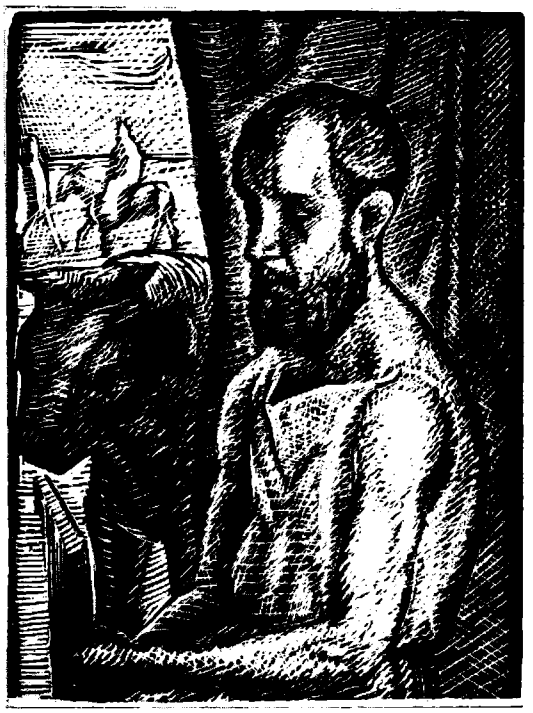
Высокий взлет, которым начиная с 1918 г. отмечено гравюрное творчество В. А. Фаворского, на первый взгляд кажется внезапным и неожиданным. Фаворский предстает перед нами «готовым» мастером, в совершенстве владеющим гравюрной техникой. Но такое впечатление может возникнуть только вследствие неизученности его раннего творчества, когда, как увидим, формировались основы гравюрного метода Фаворского. За кажущейся внезапностью его творческого расцвета стояло десятилетие упорной работы, направленной на обновление художественных основ искусства гравюры.

В музейных собраниях можно встретить до пятидесяти ксилографий художника, относящихся к предреволюционному десятилетию. Эти ранние листы представляют собой большую редкость; так, в наиболее полной коллекции Русского музея есть десять гравюр, которых нет в других собраниях.

Первые гравюры Фаворского были исполнены в 1906—1907 гг. Он начинает гравировать совсем иначе, чем А. П. Остроумова-Лебедева, хотя их первые опыты разделяют всего лишь семь лет. Вспомним остроумовскую «Зимку» 1900 г., в которой замаскировано движение резца в дереве и поэтому оттиск напоминает рисунок тушью. При всей стихийной эмпиричности первых проб Фаворского в них ясно выражена природа материала. Начавший гравировать несколько позже Н. Н. Купреянов постепенно приходит к этому качеству, Фаворский начинает с него. Купреянов брал уроки у Остроумовой-Лебедевой, Фаворский в прямом смысле слова самоучка в гравюре. Однако учеба у Холлоши, глубокое восприятие теоретических принципов Гильдебранда и собственные занятия скульптурой, в частности резьбой по дереву и кости, помогли ему понять художественную ценность качественного своеобразия различных искусств, специфики их образной выразительности. Принимаясь за деревянную гравюру, Фаворский, во всяком случае теоретически, представлял себе эстетическое значение впечатлений, внушаемых материалом и фактурой. Он понимал, говоря словами Гильдебранда, что «художественная мощь лежит не в произвольном игнорировании предметных требований, но именно в ответе на них».[1] Гильдебранд призывал не маскировать материал, а напротив, выявляя его природу, включать его свойства в структуру образа: «Так древние египтяне высекали из простой каменной глыбы сидящие скорчившись фигуры, причем поверхности камня вполне сохранялись и становились членами тела».[2] Это «двойное бытие» материала — как природной субстанции и как элемента изображения — станет одной из главных теоретических заповедей Фаворского; спустя много лет он скажет: «Правда утверждается как вещь в материале».[3]

Вероятно, первой гравюрой Фаворского был экслибрис М. В. Шика, исполненный в 1906 или 1907 г. В нем соединились полное техническое неумение — это действительно проба штихеля — с явной установкой на овладение материалом. Перед нами несовершенная, но настоящая гравюра на дереве, которую никак не примешь за рисунок тушью. Штихель бороздит и «вспахивает» поверхность доски, чувствуется усилие гравера и сопротивление материала, — качество, которое всегда будет ценить Фаворский. С самого начала ему удалось избежать «валлотоновских» приемов гравирования — обрезной линии или пятна. Он не мыслит подступов к образу вне пути, подсказанного самим материалом. Вспоминаются слова Сезанна, высоко ценимого Фаворским: «Быть художником благодаря самим свойствам живописи, любить самый грубый материал и пользоваться им».[4]

Таким же стихийно эмпирическим способом гравирования исполнены и другие ранние листы Фаворского — ксилография «Роза», иллюстрации к стихотворениям А. Шенье. Начинающий гравер еще очень далек от удивительной строгости и стройности ксилографических структур его зре-

*В. Фаворский. Книжный знак М. В. Шика. 1906 или 1907 г.*

*В. Фаворский. Евангелист Лука. 1909 г.*

*В. Фаворский. Иллюстрация к стихам М. Королькова «Смерть с гитарой». 1908 или 1909 г.*

*В. Фаворский. Иллюстрация к стихам А. Шенье. 1908—1909 г.*

*В. Фаворский. Роза. 1907 или 1908 г.*

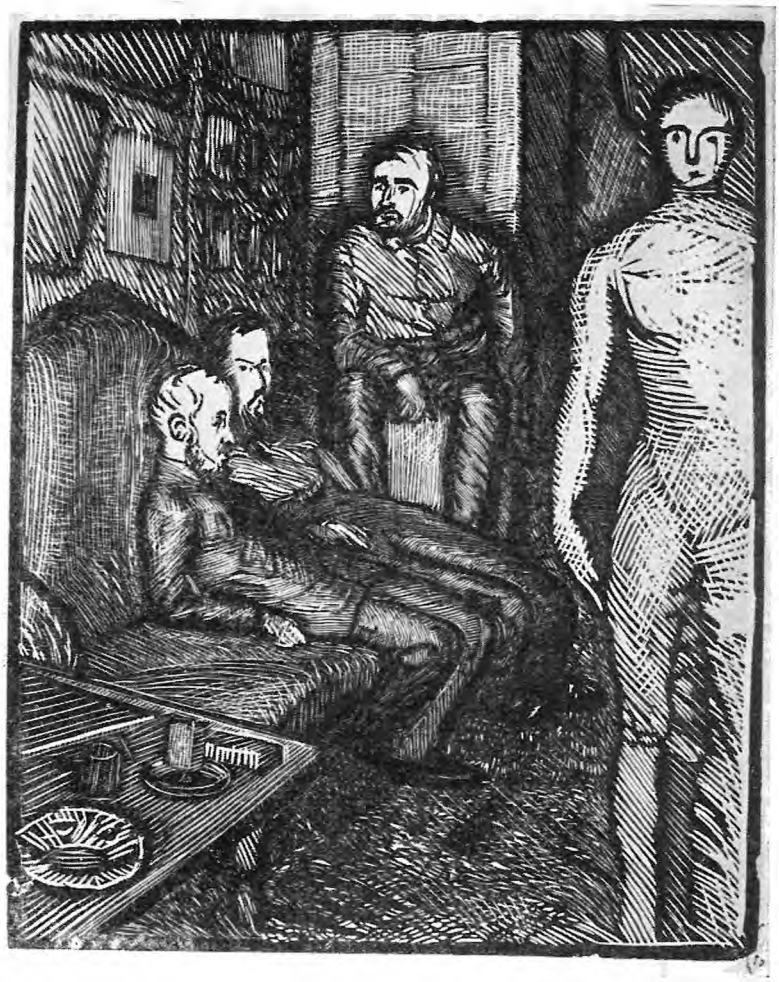
лых работ. По первым пробам можно было бы даже предположить, что художник пойдет по пути экспрессионистской выразительности, столь чуждой зрелому Фаворскому. В подходе к материалу и способах гравирования нетрудно заметить некоторую перекличку с ксилографиями В. В. Кандинского, относящимися к тому же времени (альбом «Стихи без слов», 1904). Но уже в 1910 г. в гравюрах Фаворского начинают проскальзывать конструктивные тенденции в организации листа.

Такой «забежавшей вперед» ксилографией был экслибрис В. Ю. Вольфа, гимназического товарища Фаворского, созданный в 1910 г. В нем уже нет стихийной экспрессивности книжного знака Шика; он композиционно уравновешен, черное и белое приведены в строгую гармонию. Эмпирический способ гравирования сменяет четкая и продуманная, как бы замедленная работа штихелем. Здесь впервые возникает ощущение «построенности» гравюры, внутренней цельности и конструктивности ее организации. Так в ранних работах начинает пробивать себе дорогу знакомый нам ксилографический стиль Фаворского.

Путь в книгу для Фаворского начался тоже до революции. Большинство его ранних гравюр так или иначе связаны с книгой — это экслибрисы, книжные обложки или иллюстрации.

Первой такой работой были, по-видимому, иллюстрации к стихам Михаила Королькова «Смерть с гитарой» (1908—1909). Они исполнены белым штрихом, динамичным и экспрессивным, «выхватывающим» изображение из черного фона. Гравюры слишком перегружены черным, чтобы органично войти в поле типографской страницы. В зрелые годы Фаворский откажется от белого и перекрестного штрихов — эту тенденцию можно наблюдать и в дореволюционных работах, но для начинающего гравера, испытывающего материал и способы гравирования, он считал их неизбежными. «Все по большей части начинают белым штрихом, — писал Фаворский В. В. Воинову, познакомившись с его ксилографиями, — и в этом преимущество гравюрной техники, так как черный-то всегда придет, к нему всегда можно вернуться».[5]

Как и бо́льшая часть ранних книжных работ Фаворского, иллюстрации к стихам Королькова остались неизданными, но важно отметить, что это была одна из самых ранних попыток в России вновь включить оригинальную ксилографию в полиграфический процесс.



*В. Фаворский. Групповой портрет с манекеном. 1910 г.*

Типографский дебют Фаворского состоялся в 1911 г., когда московский журнал «Студия»[6] напечатал с досок шесть его гравюр.

Это были иллюстрации к статьям В. Сахновского «Уездный господский театр конца XVIII века» и «Народные потехи на Москве в половине XVIII века». До сих пор они остаются вне поля зрения исследователей творчества Фаворского. В этих иллюстрациях художник начинает постигать связь гравюры с типографской страницей. «Старинный балаган» еще гравирован по-прежнему — белым штрихом, но в других гравюрах — «Под Новинское», «Дама, шут и король» — уже преобладает черноштриховая манера. Фаворский на опыте убедился в ее «согласованности» с



*В. Фаворский. Обложка книги Н. Бромлей «Пафос». 1911 г.*

*В. Фаворский. Обложка книги В. Бородаевского «На лоне родимой земли». 1913 г.*

наборной страницей. В следующих книжных гравюрах — обложках для книг В. Бородаевского,[7] А. Гильдебранда и Эллиса[8] — он совсем исключает белый штрих. В этих работах намечается важнейший принцип книжного искусства Фаворского — гармоничное взаимодействие гравированной иллюстрации и типографского набора.

В этом отношении особое место занимают иллюстрации к книге Н. Бромлей «Пафос», изданной в 1911 г. Почему-то все, писавшие о Фаворском, прошли мимо этой наиболее графически совершенной книги среди первых книжно-гравюрных работ художника. Н. Н. Бромлей была одним из пионеров жанра короткого рассказа в русской литературе. Ее литературные эссе почти бессюжетны, их содержание — в своеобразном «душевном импрессионизме», в подвижной мозаике настроений и чувств.

Фаворский исполнил обложку и двенадцать миниатюрных ксилографий, которые не иллюстрируют в прямом смысле рассказы Бромлей, а скорее создают для них эмоциональное сопровождение. В каждом случае, не пытаясь сюжетно опредметить прозу или стихи Бромлей, художник умеет сделать из них «графический вывод», эмоциональный рисунок которого точно соответствует настроению рассказа или стихотворения. Гравированные строго, тонким черным штрихом, иллюстрации блестяще увязаны с полем страницы, с характером шрифта. Впервые молодой художник решает книгу как целостный художественный организм, что станет основополагающим принципом школы Фаворского.

Книга Бромлей явилась важной вехой в развитии книжного искусства: это первая русская книга XX в., иллюстрированная оригинальными ксилографиями. Она вышла из печати раньше аналогичных опытов Кандинского и Остроумовой-Лебедевой.[9]

Но все же главные удачи в ранней ксилографии Фаворского приходятся на долю станковой гравюры. В 1910 г. он создает «Групповой портрет с манекеном», изображающий трех друзей-художников — К. Н.

Истомина, Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского. Это, пожалуй, первая внутренне законченная и профессионально совершенная гравюра Фаворского. «Опыты» гравирования переросли в настоящее произведение искусства гравюры. Даже в сравнении с работами зрелого художника этот лист сохраняет свою содержательную значительность. В нем нет, конечно, совершенной в своей лапидарности пластической формулы ксилографий 20-х годов, но зато сохранена непосредственность впечатления.

Фаворский умеет передать атмосферу сосредоточенного психологизма, окружающую молодых художников. Бесстрастие манекена оттеняет напряженную самопогруженность собравшихся в ателье. Благодаря этому лист, в котором «ничего не происходит», где нет никакого сюжетного действия, приобретает характер внутренней значительности и серьезности. Невольно вспоминаются слова Гильдебранда: «Изобразительное искусство имеет дело с предметом, который еще предстоит преобразить способом изображения, а не с предметом, самим по себе значительным и действующим поэтически или этически».[10] Это преображение «способом изображения» составляет основу творческого метода Фаворского в работе над «Групповым портретом». Его штрих удивительно разнообразен, но всегда ксилографичен по своей природе. В этой гравюре особенно остро выступает «двойное бытие» материала, столь ценимое зрелым Фаворским.

Богатство фактур, рождаемых движением штихеля, их переливы и мерцание создают впечатление живописной насыщенности листа, ощущение цветности, хотя все в нем основано на градациях и отношениях черного и белого. Живописные качества ксилографии, проступающие в ранних работах Фаворского, будут блестяще развиты им в гравюрах 20—30-х годов. Суммируя свой опыт в этой области, он напишет в конце жизни: «Графика и гравюра, ограниченные в средствах всего двумя цветами — изменением формы пятна и сопоставлением и наложением цвета на цвет, — добиваются большого разнообразия и даже богатства отношением черного к белому; изображают и тяжелые, и легкие цвета, и теплые и холодные, и даже передают как бы и голубые, и красные, и разбеленные, и глубокие цвета».[11]

В 1911 г. появляется «Автопортрет» Фаворского, близкий по психологический заостренности «Групповому портрету». Он не столь совершенен как последний, но в нем поражает движение «внутрь человека», раскрывающее его душевный мир и характер. В этом отношении «Автопортрет» молодого гравера примыкает к серовской портретной традиции.

Во многих ранних гравюрах Фаворского уже проступает склонность художника к размышлению и смысловому выводу, высокая интеллектуальность его дарования. Если предреволюционный Купреянов экспансивно-романтичен, то Фаворский даже в начале пути углубленно-философичен. Путь к пластической формуле, к концентрированной образности и смысловой емкости намечается уже в ранних его работах. В том же 1911 г. Фаворский создал три варианта «Георгия Победоносца». В письме к автору настоящей статьи он отмечал: «Но так как это ранние работы, я в них знакомился с материалом и не считал их достойными особого внимания».[12] Это было написано в 1964 г. художником, достигшим высот гравюрного мастерства. Но думается, что значение «Георгиев» далеко выходит за рамки «пробы материала». Недаром Фаворский двумя из этих гравюр дебютировал на XIX выставке Московского товарищества художников в 1912 г. Глядя на его «Георгиев» сквозь призму будущих достижений, можно заметить, как складываются важнейшие черты гравюрного мышления и метода художника. Знаменательно само направление работы Фаворского над «Георгиями»: первый вариант отвлеченно-суммарен, второй — слишком утяжелен конкретностью, в третьем художник добивается нужной меры отвлеченности и конкретности. Он как бы очищает и просветляет образ, освобождая его от ненужных подробностей. Последний «Георгий» тяготеет к пластической формуле, столь характерной для образных решений зрелого Фаворского.

Ранние ксилографии, и особенно «Георгии», показывают, что в это время перед Фаворским уже в полной мере стояла важнейшая для гравюры проблема взаимодействия плоскости и пространства. Ход в глубину в последнем «Георгии» все время возвращает глаз к исходной плоскости, подчеркнутой фактурным единством, соотносит с ней пространственные слои. Каждый элемент изображения ведет себя парадоксально: уходя в глубину, он в то же время остается на плоскости.[13] Эта особенность, без которой не существует пол-

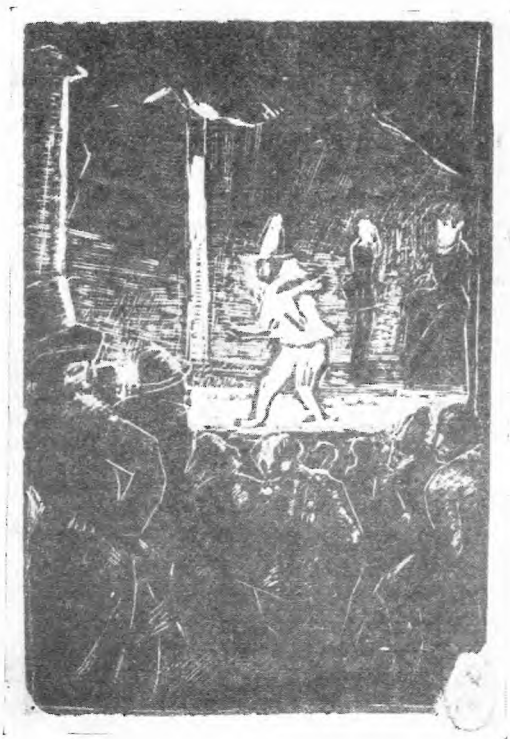
*В. Фаворский. Георгий Победоносец. Первый вариант. 1911 г.*

*В. Фаворский. Георгий Победоносец. Второй вариант. 1911 г.*

*В. Фаворский. Георгий Победоносец. Третий вариант. 1911 г.*

*В. Фаворский. Иллюстрация к статье В. Сахновского «Народные потехи на Москве в половине XVIII в.» 1911 г.*

*В. Фаворский. Иллюстрация из книги Н. Бромлей «Пафос». 1911 г.*



ноценного искусства ксилографии, проявляется уже в первых опытах Фаворского.

Идеи Гильдебранда и концепция художественного пространства, заключенная в древнерусской живописи, оказали несомненное воздействие на творчество молодого Фаворского. Испытал он и влияние пространственного мышления Сезанна, художественный опыт которого внимательно изучал. Благодаря этому уже в ранних гравюрах как бы пунктиром намечено характерное для Фаворского понимание пространственных ценностей произведения как выражения структуры мышления автора, как конструктивной и смысловой основы образа. Здесь нужно искать корни и истоки той стройной системы понимания материала, плоскости и пространства, которая вскоре составит теоретический фундамент «школы Фаворского». Метод работы художника с самого начала носил теоретически осмысленный характер. Конструктивность подхода к гравюре на дереве, к проблемам книжного «организма» приводят Фаворского не к узко личным выводам, пригодным лишь в собственной практике, а к выяснению фундаментальных закономерностей, которые нельзя обойти, занимаясь гравированием. Эти качества и поставили художника в 20-е годы во главе советской ксилографии.

*

[1] *А. Гильдебранд.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1814, с. 5.

[2] Там же, с. 68.

[3] Цит. по: Книга о Владимире Фаворском. М., 1967, с. 250.

[4] Мастера искусства об искусстве, т. 3. М., 1934, с. 215—216.

[5] Письмо В. В. Воинову от 4 сентября 1923 — РО ГРМ, ф. 70, ед. хр. 309.

[6] Студия, 1911, № 4, 23 октября и № 13, 24 декабря. В журнале отмечено: «Клише худ. Фаворского».

[7] Обложка к книге В. Бородаевского «На лоне родимой земли» гравирована в 1913 г. Уже отпечатанная книга была переименована автором в «Уединенный дол», а обложка Фаворского заменена другой.

[8] *Эллис.* Арго. Изд. «Мусагет», М., 1914.

[9] См.: *W. Kandinsky.* Über das Geistige in der Kunst. München, 1912; *В. Я. Курбатов.* Петербург. СПб., 1913.

[10] *А. Гильдебранд.* Указ. соч., с. 5.

[11] *В. Фаворский.* О графике как основе книжного искусства. — Искусство книги, вып. 2. М., 1961, с. 57.

[12] Письмо Е. Ф. Ковтуну от 2 июля 1964 г. Хранится у адресата.

[13] Подробнее об этом см. в моей статье «Плоскость и пространство» (Творчество, 1967, № 7).

# IV

## КОЛЛЕКЦИЯ ИЗРАЗЦОВ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОГО ЗАПОВЕДНИКА ВО ЛЬВОВЕ

*А. И. Кос*

В коллекции художественных изразцов Историко-архитектурного заповедника во Львове представлены изразцы начала XV—конца XVIII столетия, значительная часть из которых не имеет аналогий. Начало коллекции положили археологические исследования во Львове, проводимые на территории средневекового города в 1977—1978 гг. В настоящее время коллекция насчитывает более ста экспонатов, никогда ранее не публиковавшихся. По хронологическим признакам они составляют четыре основные группы: 1 — средневековая (архаическая), 2 — ренессансная, 3 — барочная, 4 — классицистическая.

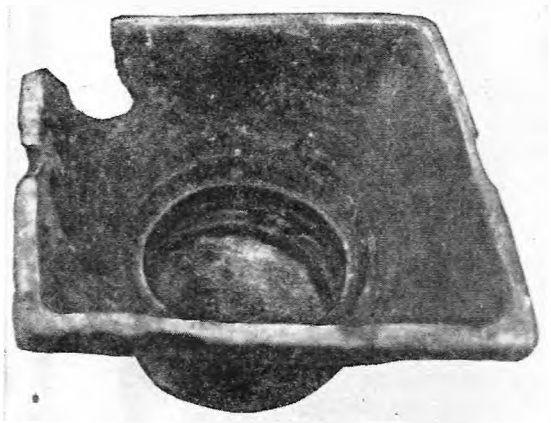
Уже в начальной стадии своей истории Львов, как крупнейший город Галицко-Волынского княжества (конец XIII—первая половина XVI столетия), был центром разнообразных ремесел. Традиция керамического производства получила развитие в последующие столетия.

Львовские гончарные изделия изготовлялись из глины со значительной примесью песка. Подобный состав глиняного теста обеспечивал крепость предметов, уменьшал усадку при сушке, повышал жароупорность. Высокого качества белые глины из окрестностей Львова экспортировались на запад в города соседней Польши.[1] Ассортимент изделий из глины включал архитектурную керамику — черепицу, остроконечные завершения крыш (так называемые маковки), бытовые предметы — разнообразную посуду, детские игрушки, а с XVII столетия — и трубки для курения.

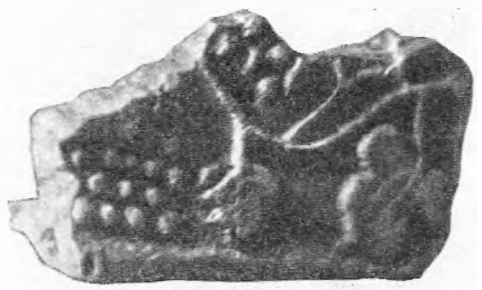
В архивных источниках часто встречаются имена гончаров. В древнейшей городской книге «Acta ex Judicio bannito» (1382—1389 гг.) под 1388 г. значатся гончары Георгий и Драг.[2] В период расцвета города, его строительной активности (конец XVI—начало XVII столетия) хроника Львова упоминает о гончаре Николае,[3] в архивных источниках встречаем имена Клеманса и Маргая,[4] Ивана Глуронимовича и Якова Выбрановского,[5] гончарных цехмистров — Войтиха (Альберта) Макуха[6] и Федора Вуйциковского. С 1474 г. в архивных документах упоминается также львовский гончарный цех.[7] С XV столетия известна особая улица гончаров. Гончарам, подобно другим ремесленникам, была вверена защита части оборонительных стен города — от Галицких ворот до монастыря бернардинцев.

Возле городской ратуши гончары содержали лавки, где продавали свои товары. Около кафедрального собора святого Юрия, расположенного за городом, проводились дважды в год святоюрские ярмарки, длившиеся две недели. На них был представлен широкий ассортимент гончарных изделий.

Специфической отраслью местного декоративно-прикладного искусства являлось изготовление архитектурной керамики, в частности художественных изразцов. Они употреблялись для облицовки стен зданий и печей, для украшения наличников окон и дверей. Известно, например, что изразцами были выложены стены комнат архиепископского дворца на центральной рыночной площади города, где находились дома самых влиятельных и богатых горожан. В архивных источниках, в частности в инвентарных описях имуще-



*Мисковидный изразец. XV в. Глина, 19,4×19. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*



*Фрагмент изразца с изображением виноградной лозы. XVI в. Глина, рельеф. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*

ства богатых купцов и ремесленников, а также монастырей (сохраняются среди материалов Центрального исторического архива во Львове), обычно сообщается количество печей в доме, цвет изразцов, размер печи, степень ее сохранности, указывается стоимость ремонта и т. п.[8]

Из протокола известного в истории Львова (1628 г.) судебного процесса (пятьдесят пять горожан-свидетелей обвиняли бывшего бурмистра Мартина Кампиана в злоупотреблении властью) представляют интерес показания двух гончаров: «<. . .> во время большой эпидемии 1623 г. люди Мартина Кампиана открыли мой дом и забрали расписные изразцы в Скнилов, где были сделаны печи. После этого я пошел туда посчитать изразцы, но меня не хотели впустить. В доме я поставил ему три расписные печи».[9] Приведенное заявление Бартоша Гончара свидетельствует о том, что гончары не только изготовляли изразцы, но и ставили печи. Другой свидетель, Войтих Макух, сообщая, что гайдуки — вооруженная охрана М. Кампиана — забрали у него почти копну (60 штук) изготовленных им изразцов, оценивает их в три золотых. По тем временам это составляло значительную сумму.[10] Для постройки одной печи необходимо было изготовить не менее 70—80 изразцов. В сооружениях общественного характера, например в средневековых госпиталях, ставились печи значительных размеров. В госпитале Львовского Онуфриевского монастыря, предназначенном «для вдов, сирот и вшеляких уломных», а также для приезжих, одна из печей состояла из 185 изразцов.[11] Известный историк Владислав Лозинский (1843—1913) зафиксировал подобную печь в шляхетской усадьбе.[12]

История изразцового дела тесно связана с историей застройки города. В те времена (XVI—XVIII столетия) печь была неотъемлемым архитектоническим элементом каменных зданий (во Львове их часто называли камяницами), их интерьеров. Последние в домах богатых горожан — патрициев часто украшались полихромией, скульптурой, декоративной плиткой для полов; на стенах вешали картины, восточные ковры. Приспособленная к характеру помещения, расположенная чаще всего в углу комнаты, иногда в нише, печь должна была находиться в стилевом единстве с интерьером.

Наиболее ранним типом изразцов, представленным в коллекции (первая группа), являются мисковидные изразцы. Изготовленные на гончарном круге, они сохраняют еще форму мисковидного сосуда, стенки которого расширяются кверху; им с помощью шаблона придается квадратная форма. Размеры львовских мисковидных изразцов (в коллекции представлены два целых экспоната и несколько фрагментов) составляют 18×18,5, 19,4×19 см.

На днищах изразцов-сосудов сохранились следы огня: изразец вставляли в стенку печи, направляя круглым днищем к очагу, а квадратным верхом наружу — открытое, вогнутой формы пространство способствовало значительной отдаче нагретого воздуха. Подобного типа изразцы известны в Потеличе,[13] Хотыне,[14] Старом Орхее[15] (Молдавия), Ярославле,[16] Ольштине[17] (Польша). Все они датируются концом XIV—началом XV столетия. Кроме мисковидных, на территории Львов-

*Изразец, декорированный «пукле». Середина XVI в. Глина, рельеф, 21×20,5. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*

*Изразец, украшенный розеткой. XVI—XVII вв. Глина, рельеф, зеленая глазурь. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*

щины известны еще такие древние формы, как конусоподобные и цилиндрические изразцы. Они также относятся к древнейшим кафельным изделиям и датируются XIV—первой половиной XV в. В коллекции представлены двумя небольшими фрагментами.

Вторую группу изразцов описываемой коллекции составляют плоские ренессансные кафли. В пределах этой группы выделяется несколько подгрупп: а) терракотовые изразцы, б) кафли, украшенные зеленой глазурью, в) изразцы, декорированные разноцветной глазурью.

Подгруппа «а» (восемнадцать экспонатов в коллекции) представлена терракотовыми изразцами, поверхность которых украшают разнообразные рельефные изображения. Преобладают растительные композиции, среди них мотив виноградной лозы в реалистической трактовке. Изображение выполнено высоким рельефом. Аналогичный орнамент широко распространен на различных памятниках украинского народного искусства, изготовленных из дерева, камня, металла. Он представлен также в архитектурном декоре Львова XVI в. (портал часовни трех святителей Успенского собора, колонны армянского монастыря, интерьер Черной каменицы). Мотив виноградной лозы, как известно, получил широкое распространение под влиянием искусства Возрождения.[18]

Представляет интерес кафля, плитка которой имеет выпуклую поверхность, так называемую пуклю. В центре ее в овальном обрамлении расположена растительно-стилизованная композиция. По периметру изразца (размеры его 19,7×20,4 см) размещена рама (ширина ее 2,4 см), украшенная фестонами. Своими размерами, наличием широкой рамы, четким оттиском рогожи на обратной стороне описываемый экземпляр напоминает изразец, найденный в Киеве и опубликованный А. И. Шовкопляс.[19] Киевский изразец датируется серединой XVI столетия. Но декор киевского и львовского изразцов разный. Первый украшен портретным изображением, второй — стилизованно-растительным орнаментом.

Среди других изразцов следует назвать кафли с рельефным изображением цветка в центре и венка вокруг него из колокольчиков (сон-травы). Мотивы гвоздики и «вазона» (изображение цветка на тонком длинном стебельке), очевидно, позаимствованы из восточного искусства, в частности из декора ковров (в коллекции тринадцать экспонатов).

Из раскопок, проводимых во Львове на месте, где в XIV—XVIII столетии был расположен средневековый госпиталь, происходит фрагмент изразца фриза, разделявшего печь на ярусы. Поверхность плитки прекрасно декорирована скульптурной тонкой веткой с мелкими стилизованными листьями.

Представлены также изразцы (три экспоната) с узорами, заимствованными из орнамента изделий, украшенных металлом (кованые сундуки, двери и другие предметы домашнего обихода) или изготовленных из металла.

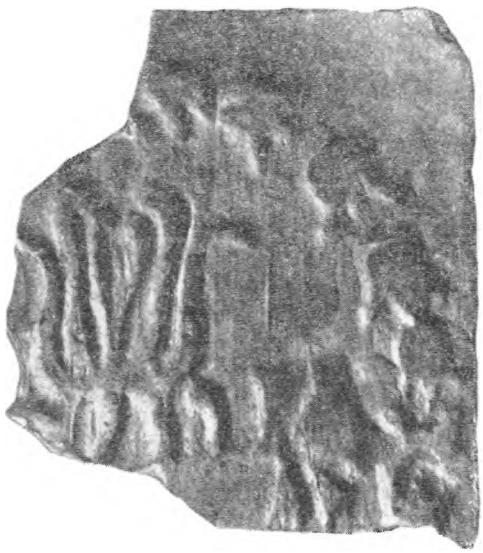
Особый интерес представляют кафли, декорированные антропоморфными изображениями. Сохранилось два фрагмента, изготовленных в одной и той же форме. Относительно хорошая сохранность их дала возможность реконструировать изображение в целом. Размеры его: 10,5×18 см, толщина плитки — 1,1 см, высота рельефа на плитке до 4 мм. В округлом рельефе выполнена фигура ангела с виноградной лозой в руках. Для изображения характерны гармоничность пропорций, плавные линии, тонкая передача стройного и грациозного силуэта, сборок одежды, оперенья крыла. Виноградная лоза, которую ангел держит в руках, связана с христианской символикой (слова евангелия от Иоанна: «Я есмь виноградная лоза, а отец мой виноградар», «Я есмь виноградная лоза, а вы леторосли»). Рисунок композиции и ее пластическое воплощение свидетельствуют о высоком мастерстве неизвестного художника.

Аналогии данному изображению отыскать не удалось, но весь образный строй композиции дает возможность предполагать, что данный рельеф относится к раннеренессансному искусству Львова и, повидимому, может быть датирован началом XVI столетия.

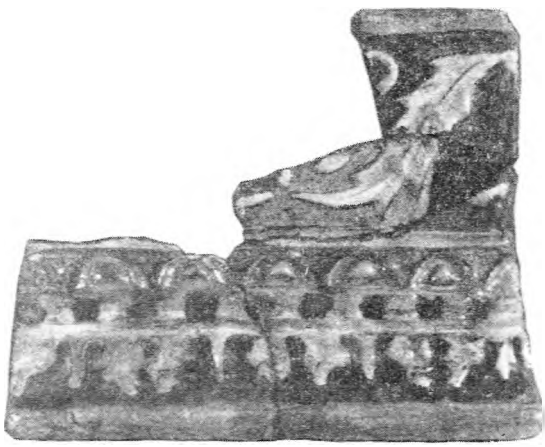
В подгруппе «б» (второй группы) представлены изразцы, украшенные темно-зеленой глазурью. Ее начали применять для декорирования керамики с XV столетия. Для данной группы кафель характерно появление новых орнаментальных композиций, составленных из стилизованных растений, чаще всего из гибкой нити аканта. Высокий рельеф со временем переходит в более плоский и превращается к XVII столетию в рельефный рисунок, основным элементом которого становится стилизованная розетта. Изразцы как бы разделены диагоналями на четыре части, из которых каждая имеет одинаковое изображение.

Большинство изразцов коллекции относительно хорошей сохранности. Они происходят в основном из действовавших печей, о чем свидетельствует значительная закопченность их внутренних стенок. Отметим изразцы, орнаментированные по центру плитки крестообразными фигурами, образованными пятью выпуклыми выступами — кабошонами, а также стилизованным цветком аканта. Среди изразцов описываемой подгруппы известны экземпляры, украшенные по периметру широ-

*Изразец фриза. XVI в. Глина, рельеф. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*

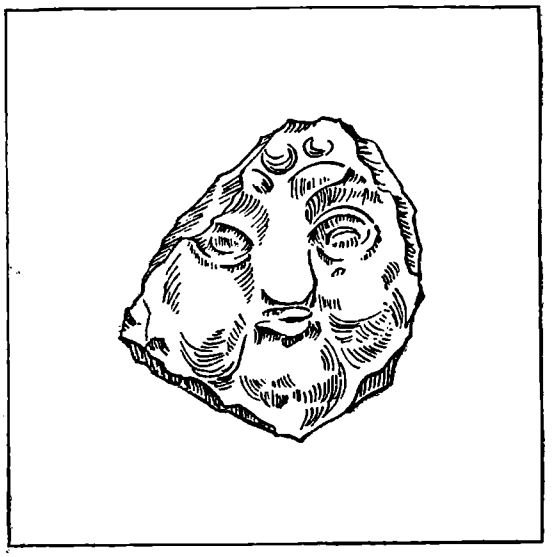


*Изразец, орнаментированный растительной стилизованной композицией. XVI в. Глина, рельеф, 21×20. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*



*Изразец карниза. XVII в. Глина, рельеф, разноцветная глазурь, 21,8×19,6. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*

*Фрагмент изразца с изображением ангела. Начало XVI в. Глина, рельеф, 8×10,5. Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*



*Фрагмент изразца с антропоморфным изображением. Конец XVII в. Глина, рельеф, разноцветная глазурь, 6,7×7,3 Львов, собрание Историко-архитектурного заповедника.*

кой рамой с фигурами ромбов, кафли с узкой рамой и, наконец, изразцы, имеющие вместо рамы только узкий бордюр-обрамление. Последняя особенность характерна для изразцов начала XVII столетия.

Связи средневекового Львова с культурными центрами Востока и Запада сказались в том, что, очевидно, под влиянием итальянской майолики и изразцов Ближнего Востока для украшения кафель начали применять разноцветные глазури. Двадцать восемь подобных изразцов представлены в подгруппе «в» (второй группы) коллекции.

Поверхность покрыта блестящей, крепкой глазурью разнообразных цветов и оттенков. Преобладают яркие цвета небесной лазури, темно-синий, белый, желтый, изредка светло-зеленый.

Представляет интерес небольшой фрагмент изразца с рельефом, напоминающим маскарон. Размеры его 6,7×8,2 см, он неровный по толщине — от 1,4 до 1,7 см. Черты лица маскарона преувеличены и гротескно утрированы: очень большие по сравнению с лицом миндалевидные, асимметрично поставленные глаза, выгнутые с преувеличенным удивлением брови, слишком толстый широкий нос, очень пухлые вывороченные губы; на лбу небольшие утолщения — шишки-бугры. Последние наводят на предположение, что художником представлен китайский божок долголетия Шоу-син. Его, как известно, часто изображали с шишками мудрости на голове. Плитка, украшенная этим маскароном, возможно являлась декором углового изразца. Поверхность ее покрыта тонким слоем глазури бледно-голубого и охристого тонов.

Среди других экспонатов отметим изразцы, формы которых подчеркивали конструкцию печи: карнизы, аттики, акротерии.

Во время археологическо-архитектурных исследований на месте средневекового госпиталя была найдена хорошей сохранности карнизная кафля, украшенная декором, имитирующим аттик. Цветовую гамму изразца составляют голубой, белый, желтый цвета.

Поверхность угловых изразцов часто декорирована композицией из листьев аканта.

Из различных районов г. Львова — площади Пидковы и улицы Арсенальной — происходят изразцы, выполненные в одной форме, поверхность которых украшает гибкая нить аканта. В центре композиции — стилизованный цветок — розетта. Цветовая палитра глазури состоит из белого, желтого, голубого и бледно-голубого оттенков. По характеру орнамент напоминает народное украшение — вырезку из бумаги, так называемую украинскую «вытынанку». Изразцы, декорированные аналогичным орнаментом, известны в Польше, где они датируются серединой XVII столетия.[20]

Среди других орнаментальных мотивов можно назвать изображение гвоздики и тюльпана, а также реалистически выполненное изображение цветка ромашки.

В декоре отдельных кафель встречается мотив плетенки, выполненной белой глазурью по синему фону.

Интересны изразцы, украшенные изображениями птиц. Фрагмент кафли, на котором представлена стилизованная птица (напоминающая павлина) возле стилизованного дерева, имеет изысканную цветовую палитру. Она состоит из охристо-голубых, темно-синих и голубовато-зеленых тонов. На поверхности другого изразца изображена в обрамлении типа картуша птица с красиво моделированными крыльями. Цветовую гамму этого экспоната составляют охристо-синие цвета на голубом фоне.

Украшение керамических плиток глазурью существенно изменило внешний вид печи, придало ей декоративность и живописность. Довольно значительное количество целых изделий и многочисленные их фрагменты позволяют предполагать, что богато декорированные печи нашли во Львове широкое распространение. О высоком качестве львовских глазурованных изразцов свидетельствует их вывоз далеко за пределы города, в центральную Польшу.[21]

В коллекции представлено значительное количество (больше тридцати экземпляров) типично барочных изразцов. Они выделены нами в третью группу. Среди них — кафли, украшенные разнообразными интерпретациями изображений двуглавого орла. Эти изображения появились на изразцах, очевидно, под влиянием геральдики. На основании многочисленных аналогий подобные изразцы датируются концом XVII—началом XVIII столетия.

В описываемой группе встречаются кафли, для которых характерны неоконченные раппорты — повторяющаяся часть орнамента. Орнамент как бы переходит рамку одного изразца и, соединившись с соседними, создает большую композицию, охватывающую всю поверхность печи, подобно шпалерам на ткани и коже. Изготовлялись также кафли больших размеров — кафли-блоки. Декор их разнообразен: грозди виноградной лозы, акант, желуди, листья дуба, анималистические изображения. Все изразцы третьей группы покрыты коричневой глазурью разных оттенков.

Последнюю, четвертую группу коллекции составляют изразцы классицистические. Среди интересных экспонатов отметим хорошо сохранившиеся фрагменты фриза, украшенного решеткой. Размерами, решеткой из тонких вертикальных перегородок, наличием темно-зеленой глазури эти изразцы напоминают кафли начала XVI столетия. Но украшающие их балясины и раскрытые волюты свидетельствуют, как нам кажется, о том, что подобные экземпляры нужно датировать концом XVIII столетия. Аналогии неизвестны.

В конце XIX столетия изготовление кафель становится массовым. Наряду с продукцией ремесленников возникает и фабричное производство изразцов.

Деревянные формы для кафель еще в XIX столетии вывозились из Львова в разные города Польши.[22] Это обстоятельство дает некоторые основания предполагать, что и в средние века матрицы изготовлялись из дерева, а также из обожженной глины.

Обзор найденных на территории Львова художественных изразцов свидетельствует о высоком профессиональном и художественном уровне работ, выполненных во Львове в XV—XVIII столетии. Если кафли открытого типа (мисковидные, цилиндрические, конусоподобные XIV—XV столетия) мало отличались от изразцов Западной Европы, то плоские терракотовые и глазурованные, украшенные разнообразными орнаментальными композициями являются глубоко оригинальными и самобытными произведениями украинского прикладного искусства. Они свидетельствуют также о художественных поисках, свойственных культуре того времени (XVI—XVIII столетия), и об определенных связях между художественным оформлением украинских изделий и аналогичных изразцов Западной Европы, в частности Польши (акантовая орнаментация, гербовые картуши), а также Ближнего Востока (мотивы гвоздики, тюльпана).

Как и другие виды прикладного искусства, керамическое производство анонимно: имена мастеров, иногда известные по архивным источникам, невозможно связать с сохранившимися конкретными произведениями.

Развитие львовского изразцового дела было тесно связано с застройкой города. Рассмотренные кафли представляют интерес прежде всего как особый вид архитектурной керамики, существенно влиявшей на интерьер и экстерьер возводившихся зданий.

*

[1] *J. Olszewska.* Zabytkowe kafle Muzeum w Jaroslawiu. Katalog. Rzeszow, 1969, s. 10.
[2] *A. Czolowski.* Najstarsza ksiega miejsks. — In: Pomniki dziejwe Lwowa, t. I. Lwow, 1892, s. 104—105.
[3] *D. Zubrzycki.* Kronika miasta Lwowa. Lwow, 1844, s. 125.
[4] ЦГИА во Львове, ф. 52, оп. 2, ед. хр. 704, с. 1; ед. хр. 709, с. 648.
[5] Там же, ед. хр. 763, с. 63, 121; Акты, относящиеся к истории Львовского Ставропигиального братства. Архив Юго-западной России, ч. I, т. XI. Киев, 1904, с. 491, 665.
[6] Соціальна боротьба у Львові в XVI—XVIII ст. Збірник документів. Львів, 1961, с. 201.
[7] *Я. П. Кісь.* Промисловість Львова в період феодалізму. Львів, 1968, с. 112.
[8] ЦГИА во Львове, ф. 129, оп. 1, ед. хр. 1141, с. 336; Акты относящиеся к истории Львовского Ставропигиального братства, ч. I, т. XI, с. 656, 663, 368, 344, 345, 380.
[9] Соціальна боротьба у Львові в XVI—XVIII ст., с. 200—201.
[10] *S. Hoszowski.* Ceny we Lwowie w XVI i XVII w. Lwow, 1928.
[11] Акты, относящиеся к истории Львовского Ставропигнального братства, ч. I, т. XI, с. 333.
[12] *W. Lozinski.* Zycie polskie w dawnych wiekach. Lwow, 1912, s. 74.
[13] *Ю. П. Лащук.* Нові дані про кераміку XIV—XV ст. — В кн.: Середні віки на Україні, вып. 1. Київ, 1971, с. 202, рис. 3, 2.
[14] *Б. О. Тимощук.* Середньовічний Хотин. — Археологія, Київ, 1974, № 22, с. 31, рис. 4.
[15] *Г. Д. Смирнов.* Производство красноглинных печных изразцов и опыт реконструкции печей по материалам Старого Орхея. — Известия Молдавского филиала АН СССР, 1965, 4/31, Кишинев, с. 75.
[16] *R. Reinfus.* Ludowe kafle malowane. Krakow, 1966, s. 8, il.
[17] *J. Olszewska.* Op. cit., s. 5.
[18] *М. Драган.* Українська декоративна різьба. Київ, 1970, с. 55.
[19] *Г. І. Шовкопляс.* Середньовічні художні кахлі з Києва. — Археологія, Київ, 1975, № 16, с. 110, рис. 5.
[20] *J. Olszewska.* Op. cit., s. 110, il. 5.
[21] *St. Fr. Gajerski.* Potylicki osrodek kaflarski w XVI—XVIII w. — Kwartalnik historyczny kultury materialnej. Warszawa, 1972, № 3, s. 483; *Z. Gloger.* Encyklopedia staropolska, t. II. Warszawa, 1958, s. 303.
[22] *J. Olszewska.* Op. cit., s. 10—11.

# СЕМЕЙНАЯ РЕЛИКВИЯ БУТУРЛИНЫХ

*Т. В. Николаева*

В богатейших музейных собраниях нашей страны предметы древнерусского прикладного искусства, связанные со старинными боярскими и дворянскими родами, сравнительно редки. Они либо не сохранились, либо потеряли связь с древними учетными документами и теперь значатся как безымянные. Тем большую ценность представляют произведения, до сих пор хранящиеся как семейные реликвии у последних представителей древних русских фамилий.

В этой статье речь будет идти о золотом кресте-мощевике, помещенном в серебряном ковчеге со створками, принадлежащем семье Бутурлиных. Я имела возможность изучать это произведение благодаря любезности его владельца Александра Сергеевича Бутурлина.[1]

Историко-художественное значение впервые публикуемого здесь произведения исключительно велико, так как это не только историческая реликвия, но и произведение искусства и памятник русской эпиграфики XVI—XVII вв. Древнейшей его частью является четырехконечный золотой наперсный крест, по лицевой стороне обнизанный ниткой среднего кафимского жемчуга.[2] Верхний и нижний концы креста расширены, причем нижний имеет килевидное завершение. В средокрестии помещен литой семиконечный крест с рельефным изображением распятого Христа в ранней иконографии, идущей от XV в., но имеющей не графичную прорисовку и плоский рельеф, а очень пластичную скульптурную форму. Изящная фигура Христа плавно изогнута, голова склонена на правое плечо, руки слегка прогнуты в локтях, ноги сдвинуты одна выше другой и как бы пригвождены к нижней косой перекладине, которая здесь трактована как подножие. На нижнем конце креста обозначены камни горы Голгофы. Над крестом — два летящих ангела. На верхней малой перекладине — вглубь монограммы: ІС ХС.

На концах креста — круглые медальоны, образованные довольно толстой, сплющенной с боков и поставленной на ребро проволокой с заходящими друг за друга концами.[3] Внутри медальонов помещены погрудные литые фигуры: на поперечной перекладине — Богоматери и Иоанна Предтечи с молитвенно протянутыми к Христу руками, в верхнем выступе — архангела, изображенного в фас, со сферой в левой руке и молитвенно изогнутой перед грудью правой рукой, на нижнем конце — Николы в крестчатом омофоре. Над медальоном, на гладкой поверхности креста, резана вглубь надпись: НИКО||ЛА

На торцовых сторонах поперечной перекладины креста справа и слева выступают два круглых штыря, скрепляющих лицевую часть мощевика с его основой. Оглавие утрачено. Остались лишь три петли для скрепления с ним креста.

На оборотной стороне креста, на вертикальной его части, резьбой вглубь изображена фигура в рост архиепископа Симеона с благословляющей перед грудью правой рукой в двухперстном сложении и евангелием, с четырехконечным крестом на переплете, на левой руке. На нем крестчатый саккос и омофор, передний конец которого спускается почти до края длинной одежды и завершается кистями. Исключительно выразительно лицо Симеона с небольшой раздвоенной бородкой и волнами волос на голове. Мастер придал ему черты одухотворенности и значительности. Его гладкий нимб обведен врезанной линией.

На концах креста помещены разновременные резные надписи о мощах. На верхнем выступе: КУПѢНА ПЕ||ЧАЛИМАЯ МАЕ||КО ПРЕЧИСТЫЯ || СЕМИОНЪ АРХИ||ЕПИСКОПЪ (последние два слова относятся к изображению Симеона). На перекладине слева: МОШИ СТГО || АФОНАСЬЯ АЛЕ||КСАНДРЕИСКОГО || МОШИ СТГО || СЯВЫ СТОРЖЕ||СКАГО. На перекладине справа: МОШИ СТГО ВАРЪ||ВАРА КАМЕНЬ || ГРОБА ГНЯ || КАМЕНЬ ДЕМЯНИД || МОШИ КНЗЯ ВЛАДИ||МЕРА КИЕВСКАГО. На нижнем выступе креста:

*Крест-мощевик середины XVI в. в серебряном ковчеге со створками середины XVII в. Принадлежит А. С. Бутурлину.*

ГЪРИА КЯЗЯСКЯКЯ || ЖЕЗЛЪ МОИСЕ||-ЕВЪ МЛЯДЕНЦЕВ || ИЗБИЕНЫХЪ ОТ ИРЯДЯ.

При внимательном рассмотрении надписей можно заметить, что они разновременны и вырезаны разными почерками. Надписи на верхнем выступе, три строки на правом и четыре на левом являются самыми ранними, относящимися, видимо, ко времени изготовления креста, т. е. к XVI в. Этим же почерком начертано и слово «Никола» на лицевой стороне креста. Три нижних строки на левом выступе и две строки на правом вырезаны другой рукой и не древнее середины XVII в. Надпись на нижнем конце тоже XVII в., но сделана третьим писцом. О датировке надписей можно судить не только по эпиграфическим признакам, но и по перечню мощей святых.

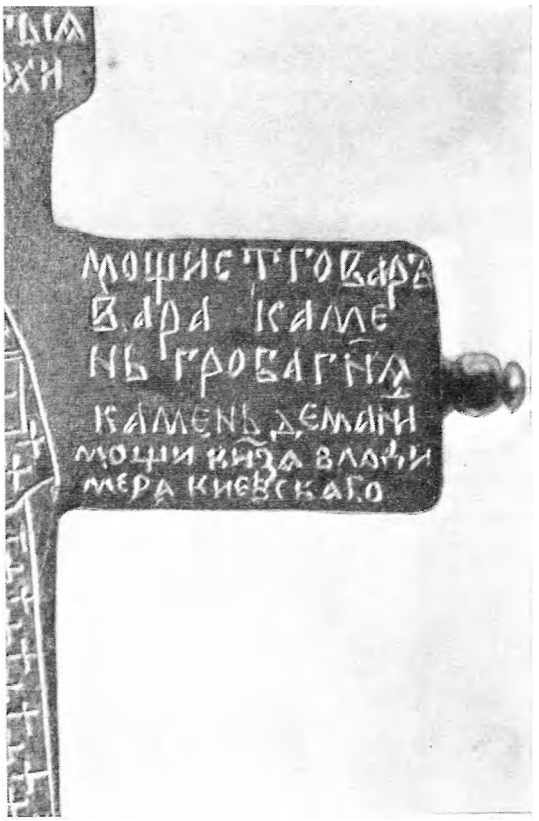
Остановимся на надписях подробнее. Записи о священных реликвиях и мощах, отмеченные нами как самые ранние, и имя архиепископа Симеона вырезаны полууставом, твердым почерком, крупными прямыми буквами, которые отличаются геометризованными начертаниями. Даже буквы «А», «Ь», «О» мастер передает линиями, изломанными под углом, избегая плавных начерков. Это нельзя объяснить

*Лицевая сторона креста-мощевика.*

*Оборотная сторона креста-мощевика.*

особенностью письма на твердом материале, так как надписи, сделанные здесь же другими писцами в XVII в., как раз отличаются округлыми линиями. Так что геометризованность букв является особенностью почерка первого писца. Даже для XVI в. эти надписи выглядят архаичными, особенно начертание «В» в виде двух слитных треугольников и «Р» с узкой треугольной петлей; характерно также «У», часто встречающееся в новгородских берестяных грамотах. Буква «Т» имеет древнее начертание с короткими спусками с горизонтальной черты, звук «Я» передается только малым юсом. В то же время буквы узкие, перекладины букв «И» и «Н» начертаны косо в средней части мачт. Для надписи характерно отсутствие лигатур. Русский полуустав XVI в. мало изучен, и, как отмечает В. Н. Щепкин, это происходит потому, что рукописи этого времени легче датировать по водяным знакам, вязи и орнаменту. Что же касается эпиграфических памятников, то они почти совсем не изучались. И все же интересно замечание В. Н. Щепкина о том, что «во второй половине XVI в. московская письменность уже свободна от югославянской орфографии, между тем как западная и юго-западная страдает ими весь XVI в. и еще в начале XVII в.».[4] Возможно, этим и объясняется архаизация надписи, в которой нет югославянских нововведений. Надпись могла иметь и подражательный характер, т. е. списывалась с какого-то более древнего источника. Для более точной датировки креста в пределах XVI в. эти надписи не дают оснований.

Среди памятников вещевой палеографии, имеющих сходную форму креста, можно назвать в первую очередь золотой наперсный крест-мощевик второй половины XVI в., принадлежавший племяннице Ивана Грозного Марфе Владимировне Старицкой и приложенный ею к местному образу Троицы в Троице-Сергиевом монастыре.[5] Надписи о мощах на ее кресте по палеографии близки к древнейшей части надписей бутурлинского креста, хотя и не идентичны им и не имеют архаических особенностей. Близкую форму этим крестам имеют два наперсных креста-мощевика XVI в. из собрания Оружейной палаты Московского Кремля (находятся в экспозиции) и серебряный золоченый крест-мощевик XVI в. в археологическом кабинете Московской Духовной Академии, на котором есть надпись: МОЩІ



*Надпись на левом конце креста.*

*Надпись на правом конце креста.*

*Надпись на верхнем конце креста.*

*Надпись на нижнем конце креста.*

ПРЕПДБНГО ѲѲРЕМОS ¦ѲЇРЇ||NOS МОЩЇ ѲТ҃ГО||МЧНКА ПРО||КОПІА || МОЛІ҃ЦА РАБЪ БОЖ҃Ї ПЕТРЪ.

Не противоречит датировке бутурлинского креста XVI в. и перечень помещенных в него реликвий. Такие записи, как «купина неопалимая, млеко пречистые», «камень гроба Господня», чаще всего встречаются на иконах-мощевиках и крестах XIV—XVI вв.[6] Более редкой является запись о мощах Афанасия Александрийского, известная нам только на ковчеге-мощевике 1463 г. троицкого игумена Вассиана Рыло.[7] Ни разу не встречалась запись о мощах св. Ва́рвара. Выбор мощей этих святых входил, видимо, в особый замысел заказчика креста. Святители Афанасий и Кирилл Александрийские почитались церковью прежде всего за утверждение догматов православной веры и защиты их от еретических учений.[8] Месяцесловы православной церкви знают двух святых по имени «Варвар»: Варвара-воина, жившего в IV в. и служившего в войске императора Юлиана Отступника, и Варвара — бывшего разбойника, а потом ревностного христианина, мощи которого находились в монастыре Келлий в Фессалии, близ города Лариссы.[9]

В середине XVII в. к этим надписям были сделаны приписки двумя разными почерками.

Первый писец писал мелко и округло: «мощи стого Савы Сторожескаго», «мощи князя Владимера киевскаго». Другой писец начертал надпись крупными и менее глубоко врезанными буквами: «Гурия казаскава, жезлъ Моисеевъ, младенцев избиеныхъ от Ирада». Эти записи, близкие по палеографии, могли появиться не ранее 50-х годов XVII в., так как мощи Саввы Сторожевского были открыты только в 1652 г.[10] Мощи Гурия Казанского были «обретены» митрополитом Гермогеном (впоследствии патриархом) в 1595 г. и вновь открывались при перезахоронении в 1630 г.[11] Мощи младенца «от Ирода избиенного» стали известны на Руси в 1620 г., когда они были принесены в Киево-Печерскую лавру иерусалимским патриархом Феофаном.[12] В православном месяцеслове память младенцев «от Ирода избиенных» стали отмечать 29 декабря старого стиля.[13] Мощи киевского князя Владимира появляются в русских мощевиках не ранее XVII в. и чаще встречаются в мощевиках XVIII в.[14]

Церковное почитание Владимира Святого было установлено, по-видимому, в XI в., судя по произведению, известному как «Слово о законе и благодати и похвала кагану Владимиру», созданному между 1037 и 1050 гг. киевским митрополитом Иларионом.[15] В Лаврентьевской летописи под 1263 г. он уже назван «святым».[16] Празднование Владимиру было установлено Александром Невским после Невской победы над шведами в 1240 г.[17] Но мощи Владимира были «обретены» в развалинах Десятинной церкви митрополитом Петром Могилой только в 1635 г.[18]

Мощи Владимира после их открытия хранились в разных местах. Часть их была прислана Петром Могилой царю Михаилу Федоровичу в 1638 г. и хранилась в Московском Успенском соборе, череп поместили в Успенскую церковь Киево-Печерской лавры, кость руки — в Софийском соборе в Киеве.[19] Вот почему в крестах-мощевиках они встречаются не раньше XVII в.

Интересна изображенная на кресте фигура архиепископа Симеона. В полном месяцеслове Востока значится только Симеон, архиепископ антиохийский (892—903), память которому отмечают 16 декабря старого стиля. Причем имя его редко встречается в русских месяцесловах, так как он упоминается только «в греческих стишных синаксарях свыше славянских полных почетных святцах и в других памятниках греко-славянских, и святых дни памяти коих не означены в полных месяцесловах восточных».[20]

Из русских святителей известен только архиепископ новгородский Симеон (1416—1421), о котором с большой похвалой отзывались сами новгородцы: «Слава Богу, давшего нам такого святителя, могущего управити своя дети и поучати словесы духовными, ового кротостью иного обличением, иныя же запрещением».[21] Новгородский архиепископ Симеон почитался только местно в Софийском соборе вместе со многими новгородскими владыками.[22]

В середине XVII в. золотой крест, получивший значение фамильной святыни, поместили в серебряный ковчег,[23] основу которого составляет прямоугольная коробочка, в которую вставляется деревянный вкладыш с углублением для креста. Поля вкладыша обложены гладким серебром и окантованы с наружной стороны и вокруг креста сканным жгутом. Сверху к коробочке прикреплен мощевик с килевидным

*Ветхозаветная Троица. Изображение на килевидной части ковчега. Середина XVII в.*

завершением, на лицевой крышке которого выгравировано изображение ветхозаветной Троицы. Коробочка-средник имеет две створки с килевидным же завершением, на внутренних сторонах которых изображены в рост архангелы Михаил и Гавриил, а в верхней части створок — сцена Благовещения. На левой створке — вещающий архангел Гавриил, на правой — Богоматерь. По килевидному изгибу начертана вглубь надпись: БЛГОВѢ-НИѢ БОГОРОДИЦѢ (надпись слегка подрезана по килевидному изгибу). У изображений: ѦѢ ГАВРИ||ИЛЪ. Над архангелами выгравированы по строке крупной надписи торжественным шрифтом, отчерченные сверху и снизу двумя врезанными линиями: АРХАНЬЕЛЪ МИХАИ || АНЬЕЛЪ ГАВИИЛЪ. У изображения Троицы: ѲТАѦ ТРОИ||ЦА. Надписи не старше середины XVII в. Изображения на триптихе по стилю могут только подтверждать эту датировку. В интерпретации ветхозаветной Троицы получил выражение не столько иконописный символизм, сколько наивное восприятие образов и реалистическая передача деталей. Ангелы изображены юными, почти отроками, с округлыми детскими лицами. Ни у одного из них нет обозначения креста на нимбах. В московской иконографии Троицы уже с XIV в. принято было изображать в крестчатом нимбе среднего ангела. Седалища у левого и правого ангелов начертаны в виде скамей, характерных для XVII в. На столе изображены разных форм три чаши, ножи и ковши с ручками типа черпаков. Вся композиция удачно вписана в килевидную форму, верхний выступ которой заполняет условно начертанный дуб мамврийский.

В сцене Благовещения обращает на себя внимание юный образ Богоматери, фигура которой очерчена выразительной плавной линией с едва заметной косой штриховкой, подчеркивающей объем. Она сидит на резной скамье с точеными ножками, форма которой типична для XVII в. За нею возвышаются многоярусные шатровые палаты, украшенные орнаментальной резьбой, что также характерно для «палатного письма» XVII в.

Присутствие на створках складня архангелов Михаила и Гавриила традиционно, особенно для XVII в. В качестве

*Вещающий архангел Гавриил (из Благовещения).*

*Богоматерь (из Благовещения).*

примера можно привести складень XVII в. думного дьяка Посольского приказа Ивана Грязева, происходящий из Симонова монастыря,[24] серебряный триптих XVII в. с камеей на ониксе с изображением св. Екатерины (монастырь св. Екатерины на Синайской горе),[25] серебряный киот со створками для иконы Корсунской Богоматери, вложенный в Троице-Сергиев монастырь по Прокопии Васильевиче Коробьине в 1646 г.[26]

Необычной является иконография архангелов. Они обращены к среднику складня с поворотом в три четверти, с мерилом и зерцалом в руках. Но у них не характерные для московской иконографии одеяния. Гравер изобразил их не в лоратных одеждах, не в стихарях и не в хитонах с гиматием, а в коротких с узкими рукавами долматиках, одетых поверх длинных одежд, орнаментированных по подолу. На плечи накинуто что-то вроде широких воротников или коротких плащей, скрепленных на груди фибулой. Своеобразно прорисованы и крылья ангелов — зигзагообразными линиями со сдвоенными черточками. В этой иконографии прослеживается либо влияние западноевропейской гравюры, либо рука украинского мастера. В подобных одеяниях часто изображали ангелов в конце XVI — первой половине XVII в. в западнорусской скульптуре.[27] О том, что гравер серебряного триптиха не принадлежал к столичной школе мастеров, свидетельствуют и недостаточно грамотные надписи: «арханьелъ Михаи», «аньелъ Гавиилъ», и плохая разметка на плоскости рисунка Благовещения.

С наружной стороны боковые стенки триптиха украшены гравировкой в виде геометризованной плетенки. Подобный мотив орнамента известен на серебряных изделиях первой трети XVII в. Так украшены обрамления серебряных дробниц, нашитых на митре архимандрита Троице-Сергиева монастыря Дионисия.[28]

Под средним вкладышем триптиха вложена записка на бумаге, написанная рукою С. А. Бутурлина, отца современного владельца этой реликвии. Вот ее текст: «Складень этотъ съ крестомъ достался мнѣ отъ моего отца, Александра Сергеевича Бутурлина, род. 1845, † 1916, — ему отъ его матери Маріи Сергѣевны Бутурлиной, род. 1815, † 1902 г., — ей отъ ея

*Левая створка с архангелом Михаилом.*

*Правая створка с архангелом Гавриилом.*

отца, кн. Сергія Ивановича Гагарина, — и ему отъ его матери, кнг., рожденной кн. Волконской. Одна изъ сестеръ этой кн. Волконской была замужем за Нарышкинымъ. Между потомками этой кн. Волконской — Наталія Сергеевна Шеншина, рожд. гр. Коновницына. 1917 марта 20-го. С. А. Бутурлинъ».

Крест, как видно из этой записки, переходил из рук в руки не только по мужской, но и по женской линии, и история его теряется уже в начале XIX в. Возможно, что записанная по памяти С. А. Бутурлиным история передачи креста в XIX в. не везде точна. Несмотря на это у нас есть основание предполагать, что, передавая эту реликвию из поколения в поколение, еще помнили о том, что она связана с родом Бутурлиных. Об этом можно судить по любопытному свидетельству, опубликованному в «Русской старине» за 1878 г.: «После И. И. Бутурлина — матери Н. В. Потулова достались письма Бутурлина к его жене и дочери и *фамильная святыня рода Бутурлиных: крест с мощами* (курсив наш, — *Т. Н.*) и образ

Божией Матери, который хранится в том семействе более 500 лет».[29] Здесь имеется в виду Иван Иванович Бутурлин — сподвижник Петра Великого, который назначил его «премьер-майором» Преображенского полка. Он был верным помощником Петра в борьбе с Софьей, участвовал в Азовских походах и в битве при Гангуте. Как участник заговора против Меншикова подвергся преследованиям и умер в своем имении Крутцах около Александровой слободы. Похоронен под Троицким собором г. Александрова.[30]

Из многочисленных Бутурлиных XVII в., приближенных ко двору и отличившихся военными подвигами, наиболее интересна для изучаемой нами реликвии биография Василия Васильевича Бутурлина, ближнего боярина, дворецкого и воеводы, умершего в 1655 г.[31]

В. В. Бутурлин, неоднократно бывавший у государя за столом, был пожалован в бояре и назначен дворецким. 19 января 1652 г. царь Алексей Михайлович двинулся в Звенигород вместе с патриархом Иосифом и новгородским митрополитом Никоном для открытия мощей Саввы Сторожевского. Их сопровождали 13 бояр, 10 окольничих, 100 стольников и 50 стряпчих, не считая свиты царицы Марии Ильиничны. Среди этих избранных лиц мог быть и приближенный к царю боярин В. В. Бутурлин.[32] По-видимому, в этот приезд в монастырь он и получил мощи Саввы Сторожевского, вложенные потом в фамильный золотой крест. В 1653 г. В. В. Бутурлин вместе с окольничим Алферьевым и думным дьяком Лопухиным был назначен в Малороссию, для того чтобы «принять в московское подданство и привести к присяге Богдана Хмельницкого и всех малороссийских казаков». Посольство успешно выполнило это поручение, и Бутурлину была пожалована шуба золотного бархата, кубок, четыре сорока соболей и 150 рублей в придачу к окладу.

По-видимому, находясь на Украине, В. В. Бутурлин и получил священные реликвии, которые только недавно появились там. Это — мощи Владимира Святого и «младенцев от Ирода избиенных», последние хранились, как мы уже говорили, в Киево-Печерской лавре. Возможно, что, выполняя столь важное и небезопасное поручение, Бутурлин брал с собой наперсный крест-мощевик и там на Украине мог заказать для него ковчег. Сцена Благовещения, выгравированная на створках ковчега, не традиционна для подобных изделий и говорит о какой-то «благой вести» для заказчика ковчега.

Если принять во внимание, что на Украину В. В. Бутурлин был отправлен в 1653 г., а потом после короткого перерыва снова был назначен сопровождать царя в его походе на Польшу, то в общей сложности он провел в Малороссии около двух лет. В декабре 1655 г. его отозвали в Москву, но по дороге он умер. Следовательно, серебряный ковчежец мог быть изготовлен между 1635 и 1655 гг.

Многие из Бутурлиных XVI—XVII вв. участвовали в походах на Казань, были воеводами казанскими, «головами казанских дворян».[33] Не потому ли они особо чтили Гурия казанского, первого архиепископа учрежденной в 1555 г. Казанской епархии, мощи которого открывали дважды: в 1595 г. в Спасо-Преображенском монастыре и в 1630 г., когда их переносили в Благовещенский кафедральный собор.[34]

У нас теперь нет возможности доказать, кто мог быть заказчиком креста и как он передавался в XVI в., но есть некоторые основания сопоставить изображение на кресте архиепископа Симеона и запись о мощах Афанасия Александрийского с именами некоторых Бутурлиных этого времени. В большом роду Бутурлиных известно только одно лицо с именем Симеона. Это — Семен Никитич Бутурлин, впервые упомянутый в разрядной книге в 1519 г. в качестве воеводы в Новгороде Северском у князя Василия Ивановича Шемячича.[35] В 1521 г. он уже был воеводой в Серпухове, когда ожидали подхода к Москве крымского хана Махмед Гирея.[36] Последний раз он упоминается в 1530 г. воеводой в Рязани.[37] Не является ли он заказчиком креста? Изображенная на обороте креста фигура архиепископа Симеона больше всего может претендовать на значение фигуры патрональной и особо чтимой, благословляющей.

Именем Афанасия был назван сын Андрея Никитича Бутурлина Афанасий Андреевич, окольничий и воевода Ивана Грозного, неоднократно участвовавший с царем в походах под Казань и получивший в награду «золотой угорский».[38] В разрядной книге он впервые упомянут под 1555 г.,[39] умер он в 1571 г. и погребен в Троице-Сергиевом монастыре.[40] Менее известен Афанасий Михайлович Бутурлин, впервые упомянутый в разрядах в 1557 г.[41]

Церковь Афанасия Александрийского построена в Московском Кремле в XIV в.[42] На престоле этого храма в антиминсе могли храниться и мощи Афанасия.

Таким образом, анализ изображения и надписей на кресте дает основание предполагать, что он все-таки является древней реликвией рода Бутурлиных.

Судя по характеру ювелирного искусства и иконографии распятия, а также и палеографии древней части надписи, золотой крест — типичная работа столичного мастера середины XVI в. и имеет, как мы уже говорили, ряд аналогий среди наперсных крестов этого времени московского происхождения.

Бережно сохраненная семейная реликвия Бутурлиных пополняет собой круг произведений прикладного искусства XVI—XVII вв. с лицевыми изображениями и надписями. Она интересна и как ценнейший документ истории, связанный с выдающимися деятелями своей эпохи.[43]

*

[1] У А. С. Бутурлина хранится и рукописная книга «Родословник», написанная скорописью XVII в. В ней род Бутурлиных записан среди Челядниных. На книге имеется помета его отца: «Из бумаг моего деда Сергея Петровича Бутурлина, род 1804, умер 1873 г., похоронен в Симоновом монастыре у правой (южной) стены старого собора (памятник уничтожен в 1928 или 1929 г.). С. А. Бутурлин».

[2] Размеры креста: высота (без оглавия) 8,3 см, длина поперечной перекладины с выступами-штырями 7,3 см, ширина вертикальной части 1,5 см (с выступами — 2 см), ширина горизонтальной части 1,8 см, толщина 1,3 см.

[3] Подобные медальоны известны на крестах XVI в., например на кресте напрестольном из собрания Троице-Сергиевой лавры (Загорский музей, инв. № 1635). См.: *Ю. А. Олсуфьев.* Опись крестов Троице-Сергиевой лавры до XIX века и наиболее типичных XIX века. Сергиев, 1921, с. 15, № 14/28.

[4] *В. Н. Щепкин.* Русская палеография. М., 1967, с. 132, 133.

[5] *Т. В. Николаева.* Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. Загорск, 1960, с. 279—281, № 130.

[6] *Б. А. Рыбаков.* Русские датированные надписи XI—XIV веков. (САИ, вып. Е1-44). М., 1964, с. 46—47, № 54; *Т. В. Николаева.* Произведения русского прикладного искусства с надписями XV—первой четверти XVI в. (САИ, вып. Е1-49). М., 1971, с. 32—34, №№ 1 и 4; *Ю. А. Олсуфьев.* Указ. соч., с. 44—45, № 47/6; с. 32—33, № 34/42; с. 34—35, № 36/35.

[7] *Т. В. Николаева.* Произведения русского прикладного искусства с надписями..., с. 86—87, № 87.

[8] Месяцеслов (сентябрь—февраль), т. 2. М., 1978, с. 513.

[9] Месяцеслов (март—август), т. 3. М., 1979, с. 282—283.

[10] *Макарий, митрополит московский и коломенский.* История русской церкви, т. XI, кн. II. СПб., 1882, с. 118.

[11] Там же, т. X, кн. I, с. 127—128; *Платон, архимандрит (Любарский).* Сборник древностей Казанской епархии и других приснопамятных обстоятельств, старанием и трудами Спасоказанского Преображенского монастыря архимандрита Платона составленный 1782 года. Казань, 1868, с. 30—31.

[12] *Евгений Болховитинов.* Описание Киево-Печерской лавры. Киев, 1847, с. 88, 89; Краткие сказания о жизни и подвигах святых отцов дальних пещер Киево-Печерской Лавры. Киев, 1912, с. 43.

[13] Месяцеслов (сентябрь—февраль), т. 2, с. 432—433.

[14] *Ю. А. Олсуфьев.* Указ. соч., с. 96—98, № 96/18.

[15] *И. Н. Жданов.* Соч., т. I. СПб., 1904, с. 1—80.

[16] ПСРЛ, т. I. Лаврентьевская летопись и Суздальская летопись по академическому списку. М., 1962, стлб. 479.

[17] *И. И. Малышевский.* Когда и где впервые было установлено празднование памяти св. Владимира 15 июля? — Труды Киевской Духовной академии, т. I. Киев, 1882, с. 55; *Е. Е. Голубинский.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903, с. 63—64; Месяцеслов (март—август), т. 3, с. 582—583; *Н. А. Маясова.* Памятник шитья московской великокняжеской светлицы XV века. — В кн.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. III. Искусство Москвы в период формирования Русского централизованного государства. М., 1980, с. 72—73.

[18] *Е. Е. Голубинский.* Указ. соч., с. 64.

[19] Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные археографической комиссией, т. III. 1638—1657. СПб., 1861, с. 27—29, 39—41; *Евгений Болховитинов.* Указ. соч., с. 70, 92.

[20] *Сергий, архиепископ.* Полный месяцеслов Востока, т. II. М., 1876, с. 190 и 330.

[21] ПСРЛ, т. IV. Новгородская IV летопись. Пгр., 1915, с. 118.

[22] *П. Строев.* Списки иерархов и настоятелей монастырей Российской церкви, т. I. СПб., 1877, с. 275.

[23] Высота ковчега с килевидным завершением 15,7 см, высота средника 12,5 см, ширина триптиха 7,7 см, толщина 1,3 см.

[24] *М. М. Постникова-Лосева.* Золотые и серебряные изделия мастеров Оружейной палаты XVI—XVII веков. — В кн.: Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, с. 207, рис. 46. Складень в раскрытом виде, но с ошибочным определением как вклад царицы Анастасии Романовны воспроизведен в альбоме И. Ф. Барщевского «Церковно-исторические памятники и вклады дома Романовых Московского периода» (вып. 1, издание имп. Строгановского училища). Вто-

рично он был воспроизведен с той же ошибкой в каталоге выставки к трехсотлетию дома Романовых. См.: *А. Речменский.* Собрание памятников церковной старины в ознаменование трехсотлетия дома Романовых. М., 1913, с. 25, рис. 84.

[25] *М. М. Постникова-Лосева.* Три камеи Государственной Оружейной палаты. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1975. М., 1976, рис. на с. 221.

[26] *Т. В. Николаева.* Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1877, с. 118—119.

[27] Таковы резные из дерева скульптурные изображения ангелов в Государственном художественном музее Белоруссии (Минск). Один — из композиции «Явление ангела Захарии» из Пинского района (№ ДБС-109), другие два из Волковысского района Гродненской области (№ ДБС-89 и 90). Благодарю за указание Н. Ф. Высоцкую.

[28] Загорский музей, инв. № 183. Митра не публиковалась.

[29] *П. В. Алабин.* Иван Иванович Бутурлин генерал-аншеф. Род. 1661, † 1738 г. — Русская старина, т. XXIII, кн. 3, октябрь, 1878, с. 179. Благодарю В. С. Попова за указание на эту статью.

[30] Русский биографический словарь. Бетанкур — Бякстер. СПб., 1908, с. 549. Надгробие И. И. Бутурлина сохранилось в подклете Троицкого собора. См. об этом: *М. Куницын.* Александрова Слобода. Ярославль, 1976, с. 84.

[31] Русский биографический словарь..., с. 541—542.

[32] *С. Смирнов.* Историческое описание Саввина Сторожевского монастыря. Изд. 3-е, М., 1877, с. 25.

[33] В судовой рати на Казань ходил в 1530 г. Андрей Никитич Бутурлин; в 1545 г. участвовал в походе на Казань Афанасий Андреевич Бутурлин; в 1558, 1559, 1560 гг. воеводой в Казани был Дмитрий Андреевич Бутурлин; в 1654 г. головой казанских дворян был Емельян Иванович Бутурлин. См.: Русский биографический словарь..., с. 540—547.

[34] Месяцеслов (сентябрь—февраль), т. 2, с. 364.

[35] Разрядная книга 1475—1598 гг. М., 1966, с. 62.

[36] Там же, с. 65.

[37] Там же, с. 74.

[38] Русский биографический словарь..., с. 540; *С. Б. Веселовский.* Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969, с. 95—96.

[39] Разрядная книга..., с. 157.

[40] Список погребенных в Троицкой Сергиевой лавре, от основания оной до 1880 года. М., 1880, с. 27, № 256. В Троице-Сергиев монастырь многие из представителей рода Бутурлиных давали вклады. Среди них боярин Григорий Иванович Бутурлин, принявший постриг у троицкого игумена Никона и получивший монашеское имя Геннадия. В 1430 г. он дает монастырю село Воздвиженское. Дмитрий Андреевич Бутурлин дает в 1550—1551 гг. восемь десятин Куяровской рощи в селе Богороцком. Афанасий Андреевич Бутурлин дает в 1566 г. 50 рублей денег. Роман и Леонтий Бутурлины дают вклад в 1570—1571 гг. — половину сельца Богороцкого. Кроме того, записаны вклады Петра Ивановича Бутурлина, Федора Леонтьевича и вклады жен Петра Ивановича и Тимофея Федоровича. См.: Вкладная книга Троице-Сергиевой Лавры, 1673 г., лл. 411—412, глава 269 (рукопись Загорского музея, № 288).

[41] Разрядная книга..., с. 157.

[42] ПСРЛ, т. XI. Патриаршая или Никоновская летопись. М., 1965, с. 87 и 121.

[43] Небезынтересно отметить, что Бутурлины ведут свой род «от мужа честно по имени Ратша», потомок которого служил Александру Невскому. Один из его потомков Иван Андреевич имел прозвище Бутурля, от которого и пошли Бутурлины. Из рода Ратши ведут свое начало и Чеботовы, Пушкины, Замыцкие, Застолбские и другие (см.: Родословная книга князей и дворян российских и выезжих... которая известна под названием Бархатной книги, т. II. М., изд. Новикова, 1787; *С. Б. Веселовский.* Указ. соч., с. 39—45).

# О ДРЕВНЕЙШЕМ ВЕЛИКОКНЯЖЕСКОМ МОСКОВСКОМ ТРОНЕ

*З. П. Попова*

Среди ряда интересных миниатюр конца XVI в., иллюстрирующих житие Сергия Радонежского,[1] обращает на себя внимание изображение московского князя Симеона Гордого (1340—1353), сидящего на троне, который поддерживают две скульптурные фигуры стилизованных птиц. Эти декоративные детали изображены так достоверно, что заставляют предположить точную фиксацию одного из великокняжеских тронов, некогда реально существовавшего на Руси.

Примечательно, что в своей работе «Древнерусские миниатюры как исторический источник» А. В. Арциховский, анализируя изображения княжеских регалий в упомянутом житийном произведении, самом богатом по историческому содержанию, особо выделил именно эту миниатюру: «‹...› из прочих княжеских регалий здесь интересен трон, на котором сидит Симеон Иванович Московский (л. 59 обор.). Он установлен на двух больших лебедях». Арциховский далее оговаривает, что «формы древнейших московских тронов неизвестны»,[2] тем не менее вполне вероятно, что троны XV—XVI вв. могли быть украшены скульптурными изображениями.

Это допущение подтверждается наличием в русском искусстве, уже с древнейших времен, замечательных образцов каменной и деревянной скульптуры, имевших, правда, по преимуществу религиозное содержание; светских же скульптур сохранилось очень мало. Из них необходимо отметить в первую очередь фигуры зверей, на которых покоится царское место Ивана Грозного из Успенского собора Московского Кремля, выполненное в 1551 г. Они вырезаны из дерева, в реалистической манере; в них выразительно передано напряжение мускулистых тел, свернувшихся в клубок. Впечатление усиливает раскраска, подчеркивающая черную щетинистую шерсть на хребте и раскрытую пасть с белыми зубами и красным языком.

В статье И. Е. Забелина, посвященной этому сооружению, приводится один из ранних текстов, характеризующих эти скульптуры: «Под местом царя и государя великого князя зверь, а ему три имяна: лютый лев скимент;[3] второй зверь — уена,[4] третий орел, четвертый остроган,[5] пятый остроган же». Далее Забелин пишет, что по трактовке этих фигур «нельзя не заметить их различия. Так, фигура, находящаяся под правым передним углом трона, судя по величине головы, должна представлять льва; другая фигура, под правым задним углом, изображает уену с высунутым из пасти довольно длинным языком. Остальные два зверя, сходные между собою по острым мордам, по всему вероятию (неизвестные нам) остроганы. Двуглавый орел утвержден на самом верху трона».[6]

Другим примером светской скульптуры являются вырезанные с большим мастерством и экспрессией мощные львиные лапы — опоры белокаменного царского трона на галерее у восточной стены церкви Вознесения в Коломенском, построенной в 1532 г.

Среди персонажей культовой скульптуры наиболее светский и народный характер, с налетом яркой сказочной образности, свойствен введенной в герб русского государства фигуре Георгия Победоносца — юноши-воина, повергающего дракона. Лучшие образцы этого сюжета, выраженные в скульптуре, вышли из рук резчиков по дереву и каменных дел мастеров XV—XVI столетий. В 1462 г. на Фроловских, ныне Спасских, воротах Московского Кремля была воздвигнута большая фигура святого Георгия работы прославленного скульптора и архитектора В. Д. Ермолина. Это произведение, высеченное из камня, раскрашенное и позолоченное, казалось деревянным: настолько сильным было в русском искусстве влияние приемов обработки дерева — основного поделочного материала Древней Руси.

Интересные сведения о русской светской скульптуре XVI столетия приведены в документах и миниатюрах того времени.

Генрих Штаден, служивший иноземным наемником в опричнине Ивана Грозного, в своих записках рассказывает о скульптуре, украшавшей ворота опричного двора: на северных воротах «было два резных разрисованных льва — вместо глаз у них были пристроены зеркала <...> Один лев стоял с раскрытой пастью и смотрел к земщине, другой такой же смотрел во двор. Между этими двумя львами стоял двуглавый черный орел с распростертыми крыльями».[7]

По-видимому, светская скульптура была одним из ярких декоративных элементов в убранстве не только государевых хором, но и богатых московских домов XVI в. Получив широкое распространение, это явление послужило поводом для сетований посольского дьяка И. М. Висковатого на Стоглавом соборе 1551 г. Он заявил, что «вольность и мудрования» в искусстве столь велики, что ворота домов знатных людей украшают теперь звери, змеи и «неверные храбрые мужи» (кентавры) там, где раньше помещались кресты и иконы.[8]

Не лишено оснований и другое соображение относительно реалистичности миниатюры с изображением трона князя Симеона: художник, иллюстрируя житие Сергия, вполне мог воспользоваться в качестве оригиналов не дошедшими до нас книгами XIV—XV вв. и заимствовать из них изображение подлинного трона Симеона Гордого.

В свете высказанных предположений приобретает большой интерес русский нумизматический материал.[9] Оказывается, на монетах Галицкого и Московского удельных княжеств первой половины XV в. очень четко дано условное изображение князя, сидящего на троне, который держат фигуры стилизованных то ли зверей, то ли птиц. Ввиду очень малого размера монет трудно с абсолютной достоверностью определить, что это за существа. Поэтому первый исследователь этих монет А. В. Орешников в различных местах текста называет их различным образом: «Князь <...> сидит на троне со звериными ножками»;[10] «Князь, сидящий на троне с ручками в форме зверей (львов) <...>»;[11] «Князь на седалище, 3/4 вправо, украшенном звериными изображениями <...>»[12]

Н. Д. Мец, исследуя эти же самые экземпляры монет, приняла для описания однотипных изображений одно из вышеприведенных определений А. В. Орешникова — «Князь, сидящий на троне с ручками в форме зверей (львов) <...>»[13]

*Московский князь Симеон Гордый. Житие Сергия Родонежского. Конец XVI в., л. 59 об.*

Как бы то ни было, можно с полной уверенностью утверждать, что схема этой композиции точно повторяет изображение трона Симеона Гордого на миниатюре XVI в. И в том, и в другом случае князья как бы восседают на спинах скульптурных фигур, являющихся очень условно изображенными зверями или птицами. Композиционное сходство обоих изображений позволяет утверждать, что и на монетах, и на миниатюре художниками были подчеркнуты одни и те же, наиболее яркие детали трона, когда-то существовавшего в действительности.

Если рассматривать изображения существ на монетах и миниатюре как условную фиксацию деталей подлинных тронов Древней Руси, то возникает вопрос: какие же символические образы

*Монета Галицкого княжества. Первая половина XV в. ГИМ.*

*Прорисовка изображения на монете.*

были правомочны украшать великокняжеский престол и каковы их исторические истоки?

Символика великокняжеской власти на Руси складывалась с древнейших времен и была теснейшим образом связана с императорской символикой Византии. Царственными животными и птицами, символизирующими верховную власть василевсов, являлись прежде всего львы и орлы. Например, их золоченые скульптурные изображения украшали самый торжественный трон дворца в Константинополе, именовавшийся «престолом Соломоновым».[14] Равным образом в композиции мозаик, украшавших один из наиболее роскошных покоев константинопольского дворца — царскую опочивальню, входили «четыре орла — императорские птицы».[15] Львы и орлы были вытканы на царских одеждах, изображались на шлеме и щите императора.[16] Складные курульные стулья высших чиновников, представлявших императорскую власть в провинциях, тоже несли на себе эмблему императора: передние концы верхних брусьев завершались на них резными головами львов.[17]

Не меньшее символическое значение имел образ грифона, пришедший в Византию из античного и из древневосточного изобразительного искусства.[18] Из Византии он распространился не только на Руси, но и во всей средневековой Европе. Комплексность этого образа, состоящего из туловища льва и головы, крыльев и лап орла, наводит на мысль о том, что символическое содержание образов льва и орла отражало различные стороны охранительной царской власти. По-видимому, лев символизировал властелина как доблестного полководца, силой оружия защищавшего свои владения, возвеличивал военную его мощь. Орел же служил символом государственной мудрости правителя, его царственного благородства. Об этом свидетельствуют, например, средневековые изображения орла с зайцем в лапах — символ покровительства сильного существа слабому — или сюжет борьбы орла со змеей — света с мраком, добра против зла.[19]

Образ грифона, объединяющий обе эти черты, можно рассматривать как символ величия царской власти в целом. Интересно отметить, что в широко распространенных в Византии (и воспринятых позднее Владимиро-Суздальской Русью) изображениях полета Александра Македонского на небо — символического акта наивысшего возвеличения правителя — орлы, несущие колесницу, были в X в. заменены грифонами, очевидно потому, что последние являлись более полными символами власти.

Однако нельзя не учитывать и того, что относительная значимость каждого из трех рассмотренных символических существ не была постоянной на протяжении многовековой истории развития государственных образований Древнего и Средневекового мира. В зависимости от исторических условий существования того или иного государства на первое место должны были выдвигаться разные стороны деятельности правителя, и это служило причиной смены значимости символов, возвеличивающих ту или иную функцию власти.

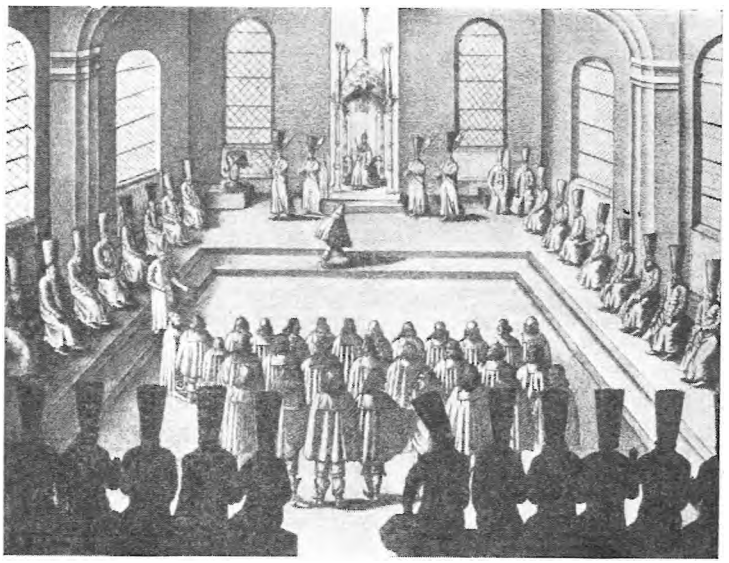
Во Владимиро-Суздальской Руси символическую эмблематику великокняжеской власти можно проследить начиная уже с XII столетия. Символический лев встречается и в гербе г. Владимира, и на миниатюрах Радзивилловской летописи, в скульптурах Дмитровского собора и церкви Покрова на Нерли.[20] Однако образ геральдического царственного орла встречается чаще: он занимает, например, важное место в скульптуре Дмитровского собора во Владимире. Г. К. Вагнер связывает это с особенностями исторической обстановки: «Все исторические обстоятельства способствовали введению образа орла в декор Дмитровского собора. И древнее почитание его как символа солнца, противопоставляемого тьме (в сцене борьбы орла со змеем), и уподобление орлу героя, и олицетворение орлом сильной власти <...> наконец, введение его в эмблематический обиход Византии, Болгарии, западноевропейских государств, — все это открывало царственной птице широкую дорогу в декор дворцового собора великого Всеволода III, впервые названного в летописи царем».[21]

Не менее распространенным в искусстве Древней Руси является образ грифона. Их изображали на серебряных колтах, княжеских одеждах и военных доспехах. Два грифона входят в композицию сцены полета Александра Македонского на росписях храма Софии в Киеве. Судя по сохранившимся памятникам (скульптура Успенского и Дмитровского соборов во Владимире; княжеская диадема из Сахновки, хранящаяся в Эрмитаже), русские скульпторы и художники-прикладники XII в. использовали именно тот византийский и западноевропейский варианты этого сюжета, где Александра, сидящего в корзине, влекут на небо не орлы, а грифоны. По-видимому, на Руси того времени грифон олицетворял всю полноту великокняжеского могущества — и военную доблесть, и государственную мудрость.

Из сказанного вытекает высокая вероятность предположения о том, что несколько видоизмененная общая схема композиции полета Александра Македонского на небо и была принята на Руси XIV—XVI вв. в качестве основы для оформления древнего трона-престола: великий князь, избранник божий, восседает на престоле, который держат на своих спинах существа, олицетворяющие всю полноту его власти.

Если исходить из сведений о великокняжеской символике Древней Руси, то необходимо с осторожностью отнестись к определению Арциховским фигур существ на миниатюре XVI в. как фигур лебедей. При новом, непредвзятом рассмотрении этого изображения бросается в глаза основной отличительный признак существ, поддерживающих трон, — мощная голова с крючковатым клювом сильного хищника, что никак не соответствует грациозному образу лебедя. Эти стилизованные головы с уверенностью можно приписать или орлам, или грифонам. К сожалению, туловища и лапы существ на миниатюре не выявлены, а переходят в декоративные элементы, имеющие вид пышных листьев или завитков, поэтому нельзя сделать окончательный выбор между орлом и грифоном.

Уточнение фигур, изображенных на монетах, тоже невозможно: при размерах монет 0,6—0,7 см по диаметру на вырезном штампе можно четко определить лишь общую схему рисунка. О мельчайших же фигурках, поддерживающих трон, можно с уверенностью сказать только одно: они имеют хищные когтистые лапы, могущие в равной мере принадлежать и льву, и орлу, и грифону. При описании этих монет А. Орешников справедливо воспользовался обобщенным определением: «трон с ручками в форме зверей» — и только в одном случае добавил в скобках уточнение — «львов», на наш взгляд без достаточных оснований.

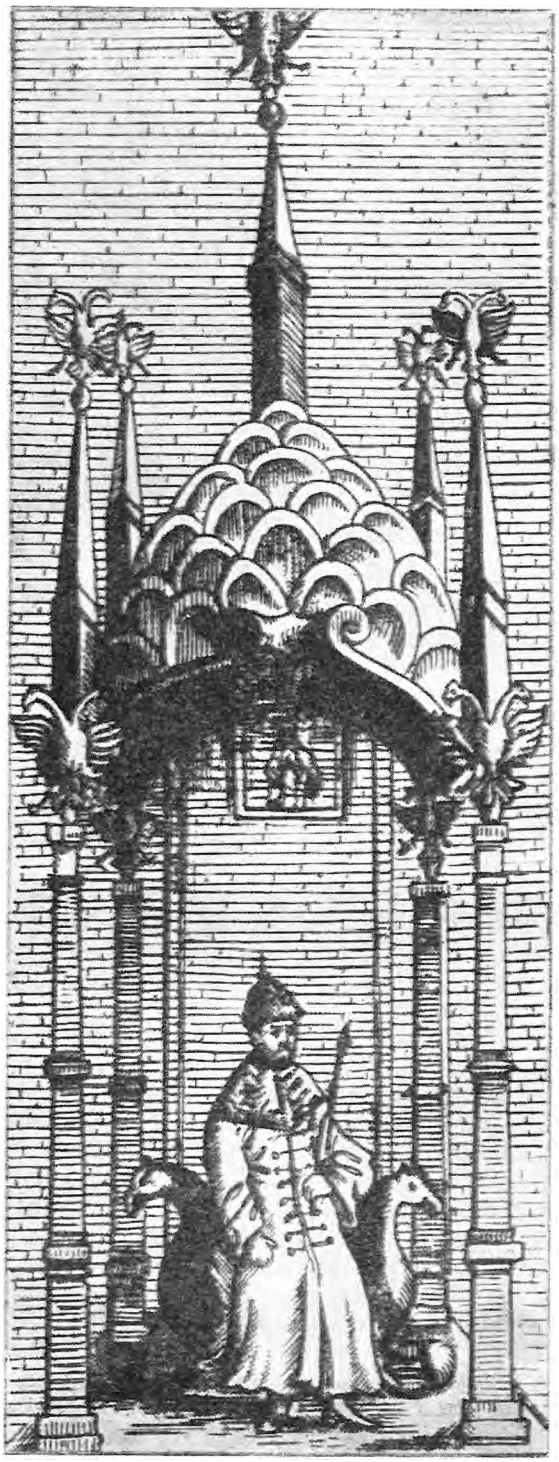


*Прием русским царем немецкого посольства. Адам Олеарий. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 36.*

Естественно, что при анализе символических образов на монетах XV в. немаловажную роль должна играть история их чеканки.

Галицкие князья, отец и сын — правнук и праправнук Ивана Калиты, сын и внук Дмитрия Донского — претендовали на московский великокняжеский «стол». Естественно, что эмблемой для своих монет они могли взять схематичное изображение старинного московского великокняжеского престола, известного, вероятно, в те времена всем людям на Руси и восходящего, по-видимому, ко временам Симеона Гордого и его брата — князя Ивана Ивановича. Тем самым галицкие князья подчеркивали свои прямые наследственные связи с Москвой и право на владение московским княжеством.

Судя по надписям, самые ранние монеты с такой эмблемой были выпущены в 1389—1434 гг. галицким князем Юрием Дмитриевичем, а с 1434 по 1453 г. чеканку таких монет продолжил его сын — князь Дмитрий Юрьевич Шемяка. И тот, и другой в разное время захватывали на короткий срок великокняжеский москов-



*Деталь гравюры с изображением царского трона.*

ский престол, изгоняя московского князя Василия Темного.[22]

Восстановившись после долгой междоусобной борьбы на московском престоле, Василий Темный в 1440—1462 гг. стал чеканить свои монеты, используя при этом эмблему и чеканы галицких князей, утверждая, в свою очередь, таким путем свое законное наследственное право на великокняжеский московский престол.[23]

Следовательно, точно датированные монеты подтверждают достоверность изображения на миниатюре XVI в.

Окончательным и бесспорным подтверждением этого служит еще одно изображение — гравюра из книги Адама Олеария, изданной в Германии в середине XVII в.[24] Олеарий посетил Москву в 1634—1635 гг., т. е. на двести лет позже чеканки упомянутых монет и почти через сто лет после выхода в свет житийной миниатюры. Но несмотря на такой разрыв во времени, форма и декоративные детали трона царя Алексея Михайловича, зарисованные с натуры путешественником-иностранцем, полностью повторяют форму и детали тронов московских князей XIV—XVI столетий. На немецкой гравюре XVII в. трон русского царя держат на спинах большие резные скульптуры орлов; судя по описанию Олеария, трон и скульптуры были украшены резьбой, позолотой и серебрением. По-видимому, вместе с процессом упрочения государственной власти на Московской Руси происходило и постепенное изменение ее символов — грифон уступил место орлу.

Итак, в итоге оказывается, что одни и те же конструктивные и декоративные детали трона зафиксированы в изобразительных материалах на протяжении XIV—XVII вв. Это — достаточное доказательство того, что за основу двух ранних изображений были приняты реально существовавшие на Руси великокняжеские троны; древняя форма их, очевидно, традиционно повторялась вплоть до трона царя Алексея Михайловича, т. е. на протяжении трех, а возможно, и четырех столетий (если допустить, что она берет начало от княжеского престола сыновей Ивана Калиты).

Взаимосвязанный анализ нумизматического и изобразительного материалов XIV—XVII вв. позволяет не только выявить достоверный вид древнейшего трона-престола московских князей, но и еще раз подтвердить широкое распространение резной деревянной скульптуры в русском декоративном искусстве XIV—XV вв. — времени, каждое новое бесспорное известие о котором представляет несомненный интерес.

*

[1] Житие Сергия Радонежского. Конец XVI в. Рукописный отдел ГБЛ, Троице-Сергиева ризница, № 21 (муз. 8663).
[2] *А. В. Арциховский.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944, с. 194.
[3] Скимень (*греч.*) — молодой лев, львенок. См.: *И. И. Срезневский.* Материалы для словаря древнерусского языка, т. III, вып. 1. СПб., 1903, стлб. 1159.
[4] Уена (*греч.*) — гиена. См.: *И. И. Срезневский.* Указ. соч., стлб. 513.
[5] Остроган — слово, не встречающееся ни в древнерусском, ни в греческом словарях.
[6] *И. Е. Забелин.* Решение вопроса о царском месте, или так называемом Мономаховом троне в Успенском соборе. — Отчет Российского Исторического музея в Москве за 1907 год. М., 1908, с. 69.
[7] *Генрих Штаден.* О Москве Ивана Грозного. Записки немца опричника. Изд. М. и С. Сабашниковых, 1925, с. 108.
[8] Русское декоративное искусство, т. I. М., 1962, с. 136.
[9] За помощь в выявлении нумизматического материала приношу благодарность старшему научному сотруднику отдела нумизматики Эрмитажа М. П. Сотниковой.
[10] *А. Орешников.* Русские монеты до 1547 года. М., 1896, с. 134, табл. XII, рис. 559.
[11] Там же, с. 105, табл. IX, рис. 409, 410.
[12] Там же, с. 136, табл. XII, рис. 567, 568.
[13] *Н. Д. Мец.* Монеты великого княжества Московского (1425, № 1462). — ГИМ, Нумизматический сборник. (Материалы к сводному каталогу). Ч. III. М., 1974, с. 44—60, Прилож. 2. Описание монет №№ 82, 84, 178, 179.
[14] *В. П. Даркевич.* Светское искусство Византии. М., 1975, с. 242.
[15] *Шарль Диль.* Византийские портреты, т. I, вып. 1. М., 1913, с. 4.
[16] *В. П. Даркевич.* Указ. соч., с. 42.
[17] Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. I. М., 1977, с. 59, рис. 42.
[18] *Г. К. Вагнер.* Грифон во Владимиро-Суздальской фасадной скульптуре. — Советская археология, 1962, № 3, с. 84—86.
[19] *Г. К. Вагнер.* Скульптура Древней Руси. М., 1969, с. 283—284. Примером использования образа этой царственной птицы в прикладном искусстве Древней Руси является изображение орла на шлеме князя Мстислава Юрьевича (середина XII в.) (см. там же).
[20] *Г. К. Вагнер.* Скульптура Древней Руси, с. 157—158.
[21] Там же, с. 283—284.
[22] Галицкий князь Юрий Дмитриевич княжил на Москве с 1433 по 1434 г. Его сын князь Дмитрий Юрьевич Шемяка княжил на Москве с 1446 по 1447 г.
[23] *Н. Д. Мец.* Указ. соч., с. 44—63.
[24] *Адам Олеарий.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 36.

# ВОСТОЧНОЕ УКРАШЕНИЕ С ИЗУМРУДОМ

*М. М. Постникова-Лосева*

В развитии русского ювелирного искусства XVII в. несомненную роль сыграли привозы с Востока роскошных золотых изделий с драгоценными камнями и эмалью. Высоко ценили в Москве ярко декоративные, сверкающие, усыпанные плоскогранеными изумрудами, рубинами и алмазами предметы роскоши, среди которых большое место занимали запоны различной формы: в виде цветка граната, турецкого боба или древесного листа. Ими украшали светские и церковные одежды и головные уборы, переплеты книг и всевозможные бытовые предметы. Из прямоугольных запон составляли широкие полосы, носившие название «кружево», окаймлявшие рукава и подол парадных царских одежд.

Еще большее значение имели приезды в Москву ювелиров из столицы Турции, которая в те годы носила у русских название Царьград (а порой сохраняла древнее наименование — Византия), у греков именовалась Константинополем, а у турок — Стамбулом. Вместе с русскими золотых и серебряных дел мастерами восточные ювелиры работали в художественных мастерских московского Кремля, передавая им свой опыт.[1] В последней четверти XVII в. «кружево» было уже не только привозным. В июне 1680 г. пятнадцать русских чеканщиков Серебряной Палаты «самым добрым мастерством» выполнили серебряное чеканное «кружево» на царскую одежду (платно).[2]

Лучшими мастерами Стамбула середины и второй половины XVII в. были ювелиры-греки. По свидетельству турецкого дипломата и путешественника XVII в. Эвлия Челеби, они обладали сказочными богатствами: «количество имеющихся у них драгоценностей знает только Аллах». Как граверы они были, по словам Эвлия Челеби, «просто волшебники», а для работы располагали множеством разнообразных драгоценных камней, которые умели прекрасно обрабатывать и шлифовать. Они выполняли самые сложные заказы для турецкого султана, а также различные драгоценные изделия «для посланников других стран, которые просто слепнут от блеска и великолепия».[3]

Самыми излюбленными драгоценными камнями ювелиров Стамбула были чистые и холодные, как капли росы, индийские алмазы из песков и глинистых наносов Голконды, красные, с малиновым оттенком рубины и светло-розовые турмалины из Бирмы, «испанские смарагды», глубокого зеленого цвета изумруды, которые испанцы вывозили из Колумбии, а страны Востока выменивали на шелковые ткани, жемчуг и пряности. Этот камень особенно высоко ценился, а в народной поэзии и эпосе с ним связывались таинственные и мистические воззрения. Согласно древним восточным сказаниям, изумруд отгоняет дурные сны, утишает биение сердца, отводит черные мысли. «Змеи и скорпионы не приближаются к тому, кто носит изумруд: змея слепнет, и из глаз ее льется вода, если перед ней держать изумруд. Если на изумруд поглядеть с утра, то весь день будет легким и сердце будет светло».[4]

В октябре 1935 г. в Государственный Исторический музей поступил из Севкраймузея в городе Архангельске редкий по своему великолепию образец работы стамбульских греков-ювелиров середины или второй половины XVII в. — золотое украшение с эмалью и драгоценными камнями. Оно привлекает внимание не только своей красотой, высоким качеством работы, величиной и глубоким цветом имеющегося на нем необычного по размеру изумруда, но и тем, что с первого взгляда трудно понять его назначение. Недоумение вызывает его форма, так как не ясно — где у него верхняя и где нижняя часть.

В инвентарной книге Севкраймузея имеется запись о том, что оно поступило в 1926 г. из Троицкого кафедрального собора города Архангельска «из вкладов царевны Софьи преосвященному Афанасию, первому епископу холмогорскому и важескому». Изучение золотого украшения и связанных с ним архивных и лите-

ратурных данных дало возможность сделать попытку восстановить сложный путь, который оно прошло за многие годы до того времени, когда спокойно легло в Москве в музейной витрине.

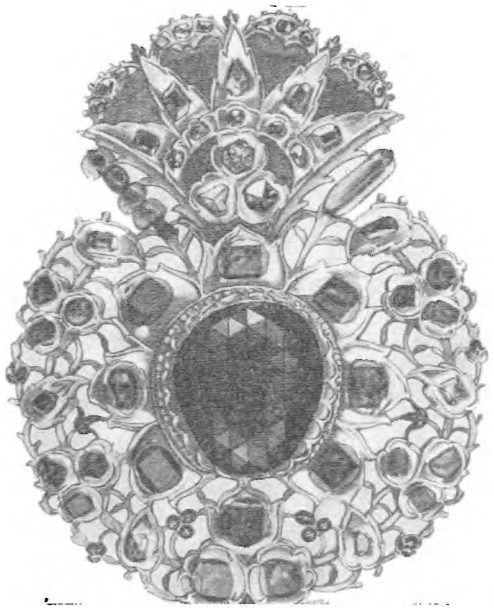
Это крупная золотая запона в форме цветка граната из ажурных, покрытых эмалью переплетающихся трав и цветов, усыпанных гнездами с плоскогранеными алмазами, рубинами и изумрудами. В центре запоны — громадный, неправильной овальной формы изумруд, ограненный мелкими гранями. Веерообразный выступ из четырех воронкообразных мест, предназначенных для укрепления перьев, указывает на то, что это верхняя часть украшения, сделанного для турецкого головного убора.

Описывая в 1678 г. прием у турецкого паши, посланный с «государевыми грамотами» подьячий Никифор Кудрявцев говорит о поразившей его своим видом турецкой чалме: «<...> чалма на голове белая, гладкая, великая, подобием горшка или корчаги великие, дном на голове положена. Верх гладкой (не яко у персов круглые чалмы). Наверху узел великой».[5]

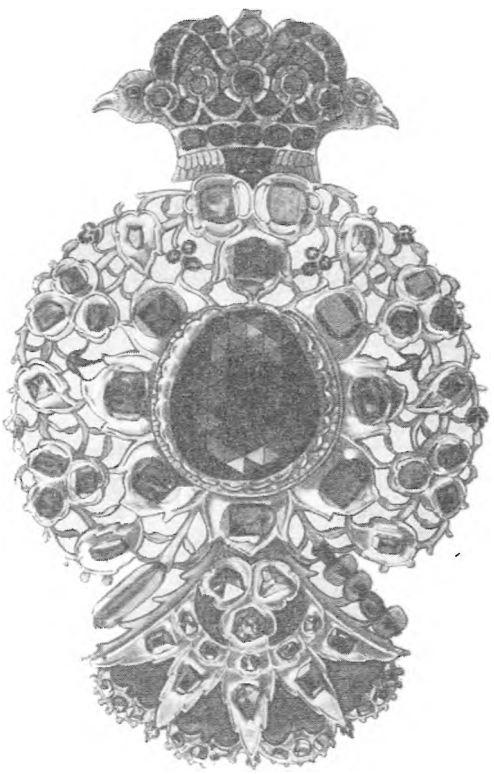
Помещенный в центре запоны изумруд в золотом гнезде легко приподнимается на шарнире, и под ним сделано углубление, залитое прозрачной зеленой эмалью. Судя по придворным нравам того времени, оно могло быть использовано для вложения яда, предназначенного врагам владельца украшения, или же каких-либо ароматов. На оборотной стороне запоны на белом, голубом, синем и зеленом эмалевом фоне рассыпаны изящные мелкие резные цветы. Древние мастера так же тщательно отделывали изнанку предмета, как и лицевую его сторону.

К нижней части запоны позднее и рукой иного мастера была грубо приделана на заклепках серебряная пластинка в виде двух голов орла под короной, украшенных мелкими красными и зелеными камнями и стеклами, и с петлей для подвешивания. Таким образом, в перевернутом виде восточный цветок граната получил сходство с двуглавым орлом с раскрытыми крыльями и веерообразным хвостом.

Только для султана могли ювелиры-греки Стамбула сделать такое драгоценное, сложное, блестяще выполненное произведение ювелирного искусства и украсить его исключительно редким по качеству и величине изумрудом.



*Украшение турецкой чалмы XVII в. работы ювелиров-греков Стамбула.*



*Украшение турецкой чалмы после доделки орлиных голов холмогорским ювелиром.*

*Синодик архиепископа Афанасия, л. 50.*

В середине и второй половине XVII в. турецким султаном был Мухаммед IV, возведенный на престол в 1648 г. в семилетнем возрасте, после того как его отец был свергнут восставшими янычарами и удавлен. Мухаммед IV царствовал долго, до 1687 г., и хотя в связи с войнами обстановка в стране была далеко не спокойной, проводил бо́льшую часть времени в праздности и выездах на охоту, благодаря чему заслужил прозвище «Охотник».

Вернувшийся из Царьграда подьячий Никита Алексеев пишет в 1685 г.: «Салтан Турской живет в Цареграде не в самом, что называетца Византия, но от Царегорода версты три в садах (у султана кипарисной сад), а приезжает в Византию для дивану дни в три или в неделю одиножды».[6] «Большой везирь Мустафа паша», верховный визирь, был фактическим правителем страны.

Турецкие историки отмечают, что при Мухаммеде IV казна была настолько истощена, что не было денег даже на содержание армии. Этим, возможно, объясняется то, что драгоценное украшение, предназначенное для чалмы султана, могло попасть в число даров, отправленных в далекую Москву вместе с султанской грамотой, в которой Мухаммед IV просил русского царя оказать ему «свою любительную дружбу».

Полагалось посылать дары не менее ценные и не на меньшую сумму, чем привезенные русским посольством, а денег на изготовление новых драгоценностей в казне, очевидно, не было.

Сохранилась опись привезенных султану «поминок» (т. е. даров) одним из посольств того времени. Там значатся дорогие меха — горностаевых и «пупков собольих» на тысячу рублей, собольих мехов на восемь тысяч рублей, кроме того, «рыбья зуба» (т. е. моржовой кости) на сто двадцать пять рублей, три живых соболя, живые черные лисицы и для султанской охоты — двадцать живых кречетов и белые ястребы с роскошным «птичьим нарядом» — колпачками на голове и серебряными колокольчиками. Посольство привезло и «любительную грамоту с его салтановым величеством в братской дружбе и любви пребывать».[7]

Среди документов архива древних актов имеется описание поездки в Москву посольства из Турции. Турецкий посол с сопровождавшей его охраной и переводчиком должен был преодолеть долгий и нелегкий путь, полный опасностей и превратностей. Он ехал через Молдавскую землю, через украинские города Киев и Нежин, через Курск и Серпухов.

В Московском Кремле посольство турецкого султана принимали в Грановитой Палате. В торжественной и пышной обстановке посол «явил» привезенные «поминки» — дары султана и «большого везира». Богаты и разнообразны были красочные, яркие ткани — сукно «турское» темно-вишневое и зеленое, сукно малиновое, красное и желтое, бархаты — гладкий и затканый золотной и серебряной нитью, атласы, объяри, по серебристому фону затканые цветными шелками, тонкий и мягкий байберек, сотканый из шелковых и шерстяных нитей. Были в числе даров и седла (арчаки) в серебряной оправе с бирюзой, и кушаки с золотой каймой на концах, и лук бухарский с камышовыми стре-

лами, и круглый, обтянутый бархатом щит в серебряной золоченой оправе, и золотые украшения с плоскими, хорошо отшлифованными камнями и эмалью, работы греков-ювелиров Стамбула.[8]

Дьяки вписывали привезенные ценности в толстые книги, и их относили на Казенный двор в хранилище царской вещевой казны. Там, среди цепей, серег, перстней, нашивок и запон, очевидно, легло и привезенное одним из посольств турецкое золотое украшение с изумрудом, которому трудно было найти применение в быту Древней Руси.

Неизвестно, сколько лет пролежало изделие стамбульских ювелиров на Казенном дворе, так как не удалось установить точную дату его привоза в Москву, но 7 марта 1683 г. оно было перенесено в царский дворец и отослано в Архангельск как дар царевны Софьи архиепископу Афанасию. Подарок сопровождался грамотой «от великия государыни благородныя царевны и великия княжны Софьи Алексеевны богомольцу нашему преосвященному Афанасию архиепископу Холмогорскому и Важескому, повелели мы, великая государыня, к Тебе, богомольцу нашему, послать нашего великия государыни жалования *на панагию запону золотую* с каменьи с изумруды и по нашему великой государыни указу *та запона* послана к тебе».[9]

Не чувствуя себя достаточно прочно у кормила власти, Софья и раньше, в Москве, не раз одаривала Афанасия, еще до его назначения архиепископом на Север. Она правильно предвидела, что этот широко и разносторонне образованный по тому времени человек, знающий латинский и греческий языки, автор многих книг по различным специальностям,[10] будет пользоваться расположением ее брата Петра и может быть ей полезен, если власть начнет ускользать из ее рук.

Афанасий не случайно получил ответственный пост в Холмогоры и Архангельск, где бывало много иностранцев и требовался хороший дипломат, который сумел бы обходиться с заморскими гостями «по пристойности политично, к чести и славе Российского государства». Посетивший его в 1701 г. путешественник Корнейль де Брюон (Corneille de Bruyon) пишет о нем как о человеке умном и образованном.[11]

7 апреля 1683 г., после месячного путешествия, посланец из Москвы с царской грамотой и турецким золотым украшением прибыл в Холмогоры. Трижды поклонившись до земли, Афанасий принял привезенный подарок и грамоту царевны Софьи.[12] Но что делать с этим предметом непонятного назначения? Если, согласно указанию царевны Софьи, сделать из него панагию, неизбежно пришлось бы сломать это тонкое, прекрасное произведение.

И вот в руках местного архиерейского серебреника восточный золотой цветок граната, в перевернутом виде, преобразился в двуглавого орла. Хвостом ему служат воронкообразные выступы для укрепления перьев, распластанными крыльями — округлые боковые части запоны, а две серебряные головы орлов и корону мастер сделал сам и приклепал, украсив мелкими красными и зелеными камешками и стеклами. К короне он припаял петлю для цепи.

Сохранился Синодик архиепископа Афанасия[13] с тонко выполненными в светлых тонах миниатюрами.[14] В нем вписаны роды князей, бояр, окольничих, думных дворян, стольников; за ними следуют род Григория Дмитриевича Строганова, богатых торговых людей, гостей, среди которых род гостя Василия Иванова сына Грудцына, снабжавшего слабого здоровьем Афанасия чаем, привозившимся через сибирские города.[15] А после всех этих именитых людей, несколько неожиданно, род «домового архиерейского загорского стану крестьянина» серебреника Тихона.[16] Не этот ли серебреник был автором переделки украшения турецкой чалмы в двуглавого орла?

Афанасий, с неукротимой энергией помогавший Петру I в постройке Новодвинской крепости, в защите и укреплении наших границ, оставивший после себя громадную по тому времени библиотеку и многочисленные свои рукописные труды,[17] умер в 1702 г. «от чахотной скорби».

Золотое украшение, сделанное стамбульским ювелиром, с приделанными русским серебреником орлиными головами на многие годы легло в ризницу Троицкого собора города Архангельска. Оно лежало там до тех дней, когда советские эксперты, осмотрев ризницу, передали его, как имеющее музейное значение, в музей города Архангельска, носивший название Севкраймузей. В 1935 г. ввиду исключительной ценности золотое украшение было

переправлено в Москву, в Исторический музей. Здесь оно хранится, не тронутое временем, сверкая немеркнущими красками эмалей и камней, с таинственными зелеными огнями в громадном изумруде.

*

[1] В 1662 г. цареградские ювелиры Константин Мануйлов и Филипп Павлов подали царю челобитную с просьбой принять их на работу в мастерские Московского Кремля. По их словам, корабль, на котором они ехали, разбился и спаслось лишь пять человек, лишившись всех денег и товаров. «И мы бедные пришли к твоей царской превеликой милости и хотели на Москве пожить год или два, объявити работенку свою Тебе, великому государю, показать рукоделие свое золотого и серебряного дела ‹...› и мы от своего рукоделия изучим учеников, чтобы и после нас в Российском государстве тому рукоделию многие люди навычны были» (*В. И. Троицкий.* Словарь московских мастеров золотого, серебряного и алмазного дела XVII века. М.—Л., 1928—1930, с. 73).

[2] ЦГАДА, ф. 396, оп. XII, д. 19354. Мастеров возглавляли Данила Кузьмин, Юрий Васильев, Пантелей Афанасьев. «Кружево» было весом 6 килограмм 375 грамм.

[3] Даты жизни Эвлия Челеби 1611—1670 или 1687 гг. (*В. С. Гарбузова.* Эвлия Челеби о стамбульских ювелирах XVII в. — Гос. Эрмитаж. Труды Отдела истории культуры и искусства Востока, т. III. Л., 1940, с. 319—322).

[4] *А. К. Ферсман.* Самоцветы России. Пгр., 1920, с. 39—42.

[5] ЦГАДА, ф. 89, кн. 19, л. 45.

[6] Там же, кн. 26, л. 145 об.

[7] Там же, кн. 18, лл. 484—485.

[8] Там же, кн. 25, лл. 340 об.—348 об.

[9] Подробное историческое описание Архангельской епархии см.: Любопытный месяцеслов на лето от РХ 1795. М., 1795, с. 5—7.

[10] Кроме богословских трудов, Афанасий написал состоящий из 54 глав «Сочиненный реестр из дохтурских наук... которыя суть человеческим немощем прилично давать лекарства и те лекарства к какой причине быть прилежат...» (издан проф. В. М. Фармаковским в книге «Русские простонародные травники и лечебники», Казань, 1879), «Описание трех путей из России в Швецию», в котором даны сведения о стратегическом состоянии шведских городов, их укреплениях и гарнизонах, и многие другие книги (см.: *В. Верюжский.* Афанасий архиепископ холмогорский, его жизнь и труды в связи с историей холмогорской епархии за первые 20 лет ее существования. СПб., 1908).

[11] Voyages de Corneille de Bruyon par la Moscovie en Perse et aux Indes orientalles. v. III. Amsterdam, 1732, p. 57 («22 Dec. 1701 Civilité de l'Archeveque de Kolmogora... Comme Mr. Kirsins Connoissait le Vladika, c'est a dire, l'Archevèque de cette ville, nous allames lui rendre visite. Il nous reçut fort honnêment, et nous régala d'eau de canelle, de vin rouge et d'une bierre admirable, boisson ordinaire du pays. Il nous presenta aussi des dattes d'Egypte et plusieurs autres rafraichissements. C'étoit un homme de 50ans, nommé Affonassi. Il étoit logé dans son propre Palais, qui est assez grand et joint au Monastere. Aprés avoir passé deux Heures de temps fort agréablement avec ce Prelat, qui est Homme de bon sens et amateur de belles lettres, il nous mena dans une salle basse, remplie d'armes. Il y avoit entr'autres deux petits canons de bronze, qu il avoit fait fondre a ses dépens et deux piéces de fer tirées des barques Suédoises»).

[12] Любопытный месяцеслов..., с. 67; *А. Голубцов.* Чиновник Холмогорского Преображенского собора. М., 1903, с. 111.

[13] ГИМ, № 531щ.

[14] Миниатюры на лл. 1—46; много бытовых предметов и архитектуры. По-видимому, сделаны рукой одного художника.

[15] В 1688 г. гость Василий Грудцын писал Афанасию: «‹...› послал я тебе, государь, ‹...› в мешочке фунт травы китайской, чай; изволь, государь, приказать ее варить в воде кипяченой и пить с сахаром во здравие» (*В. Верюжский.* Указ. соч., с. 467).

[16] На листе 150 об.

[17] О деятельности и жизни Афанасия см.: *В. Верюжский.* Указ. соч.; *Семен Постников.* Афанасий, первый архиепископ Холмогорский и Важеский. СПб., 1866; Записки Андрея Артамоновича графа Матвеева. Записки русских людей. СПб., 1841; *А. А. Титов.* Летопись Двинская. М., 1889, с. 4; Любопытный месяцеслов за 1795 г., с. 12; Древняя российская Вивлиофика, ч. VII. М., 1788, с. 422—447; *А. Голубцов.* Указ. соч., с. XIV—XXVI и 111.

# КОЛЛЕКЦИЯ ДОСПЕХОВ «КРЫЛАТЫХ ГУСАР» ИЗ ЛЬВОВСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ*

*Б. В. Мельник*

В состав собрания оружия Львовского исторического музея входит чрезвычайно ценная коллекция панцирей так называемых «крылатых гусар», датируемых второй половиной XVII в.

В 1683 г., после блестящей победы короля Яна Собеского над турками под Веной, в замок Собеских в г. Олеско (ныне Бусского р-на Львовской области) было доставлено огромное количество трофеев. Туда же были отправлены панцири «крылатых гусар» роты Станислава Яблоновского, принимавших участие в битве под Веной. Они и положили начало коллекции. Количество панцирей в этот период неизвестно. В 1720 г. Собеские продали магнату Станиславу Жевускому замки в Олеско и Подгорцах. Замок в Подгорцах стал резиденцией Жевуских, которые провели весьма солидную реставрацию замка, продолжавшуюся несколько десятилетий. В. Жевуский, сын Станислава, собрал в Подгорцах большое количество произведений искусства, учредил оружейную, библиотеку и типографию.

По описанию замка, сделанному С. Пшиленцким в 1838 г., коллекция насчитывала в то время 38 панцирей рядовых гусар (так называемых товарищей), личное вооружение ротмистра и личное вооружение полковника Михаила Флориана Жевуского,[1] — итого 40 единиц. Заметим мимоходом, что коллекция панцирей «крылатых гусар» была лишь составной частью значительного собрания оружия. По утверждению Ф. Гавелека, описавшего замок в 1914 г., оно было самым крупным в Польше, а группа гусарских панцирей самой большой в Европе.[2] В состав собрания входило значительное количество турецкого и иранского холодного оружия, 40 гусарских пик с флажками, огнестрельное оружие, пушки и знамена. Ф. Гавелек указал также, что вышеупомянутый панцирь ротмистра принадлежал выдающемуся польскому полководцу С. Яблоновскому, а в комплект вооружения М. Ф. Жевуского входили, кроме панциря, пернач — знак власти полковника — и круглый щит.[3]

В 20-х годах XX в. собрание оружия, принадлежавшее тогда князьям Сангушко, было перевезено в г. Тарнов (ныне ПНР). Из «Инвентаря памятников старины Подгорецкого замка», составленного в 1939 г. и ныне хранящегося во Львовском историческом музее, видно, что из огромной коллекции в Подгорцах остались только панцири «крылатых гусар», гусарские пики и пушки.[4] Судьба всех остальных предметов собрания, в частности личного оружия короля Яна Собеского, нам неизвестна.

Претерпела изменения и группа гусарских панцирей. В «Инвентаре» не упоминаются панцири С. Яблоновского и М. Ф. Жевуского. Видимо, они тоже были вывезены в Тарнов.

«Инвентарь» был документом, по которому после воссоединения западных областей Украины с УССР была произведена передача всех коллекций Подгорецкого замка (живописи, фарфора, мебели, оружия) Львовской картинной галерее. 4 февраля 1941 г. коллекции были переданы Львовскому историческому музею, созданному за полгода до этого. Затянувшийся организационный период, отсутствие у музея соответствующих помещений во Львове заставили временно оставить коллекции в Подгорцах.

В период оккупации западных областей Украины гитлеровцами коллекции замка были расхищены. Пострадала и коллекция гусарских панцирей. В 1947 г. она была перевезена во Львов. К этому времени в ней осталось только 26 панцирей. В последующие годы 7 панцирей были переданы музеям Москвы, Ленинграда, Киева, Харькова и Днепропетровска. Таким образом, на сегодняшний день в коллекции осталось 19 полных доспехов. К сожалению, в нашем распоряжении нет данных, которые позволили бы провести сравне-

* Автор выражает глубокую благодарность фотографу Львовского исторического музея Р. А. Демко за изготовление фотографий к данной статье.

*Общий вид доспеха «крылатого гусара» второй половины XVII в. Фотокопия рисунка XIX в., хранящегося в ЛИМ.*

ние с коллекцией музея Войска Польского в Варшаве или с венской коллекцией.

Следует указать, что в собрании ЛИМ имеется также некоторое количество деталей гусарских панцирей (шлемов, нагрудников, нашейников), переданных из других музеев Львова. Шлемов типа капелина насчитывается около тридцати.

Время не пощадило панцири. И если высококачественная сталь самих доспехов практически не пострадала, то состояние наиболее уязвимых деталей комплекта — крыльев — оставляет желать лучшего. За триста лет перья частично осыпались и поломались. Уже в «Инвентаре» 1939 г. указывается, что почти все крылья повреждены. Пострадали также ремни, соединявшие отдельные детали доспехов. На ряде панцирей не хватает медных накладок, кое-где утрачены носовые стрелки (заменены в 1933 г.) и нащечники. Реставрация панцирей входит в план работы реставрационной мастерской ЛИМ.

Историко-культурное значение коллекции трудно переоценить. Такие крайне редкие вещи, как панцири «крылатых гусар», могут представлять значительный интерес и для истории техники, и для истории декоративного искусства.

Панцири «крылатых гусар» сравнительно мало известны в нашей стране. Причина этого — их небольшое количество. Отдельные экземпляры панцирей, находящиеся в музеях Москвы, Ленинграда и Украины, как сказано выше, происходят из коллекции ЛИМ. Хотя они неоднократно упоминались в литературе, как научной, так и художественной, еще нигде не анализировались технические особенности конструкции этого вида доспеха. Даже в таком солидном труде, как «История польской кавалерии»,[5] ни словом не упомянуто об этом важном моменте. Работы видного польского историка оружия З. Бохеньского посвящены в основном вопросам украшения и внешней отделки доспеха.[6] В исследованиях Б. Гембажевского, Е. Цеховского и А. Шульчинского[7] рассматривается история «крылатых гусар», эволюция их снаряжения и вооружения. В предлагаемой статье будет сделана попытка анализа конструкции доспеха «крылатого гусара», как в целом, так и отдельных его деталей.

Уже в начале XVI в. в Польше возникает потребность коренного изменения боевой тактики и вооружения. Эта необходимость диктовалась в первую очередь внешнеполитическими причинами. К этому времени уже было покончено с могуществом Тевтонского ордена, борьбе с которым в течение нескольких столетий отдавались все силы польского народа. Но в то же время возникла не меньшая угроза с Востока — со стороны татар и турок. И если в борьбе с Орденом основной ударной силой была тяжело вооруженная рыцарская кавалерия, то для борьбы с легкоконными армиями татар и турок необходима была легкая конница. Наглядные преимущества легкой конницы Востока перед тяжело вооруженными рыцарями Европы были убедительно продемонстрированы еще в период крестовых походов, а в более позднее время — в битвах под Никополем, Варной и т. д. Конечно, значительную роль здесь играло и ощутимое количественное превосходство татар и турок. Но основной причиной поражений была малая подвижность конницы, вызывавшаяся тяжелым вооружением. Кроме

того, кривая сабля, которая была основным видом холодного оружия Востока, имела бесспорное преимущество перед рыцарским мечом.

Вооружение определяло тактику рыцарских армий. Ясно, что тяжело вооруженная конница не имела возможности осуществлять тактические маневры, требовавшие подвижности. Поэтому и вооружение, и тактика рыцарства годились лишь для встречи с таким же противником.

Все это было причиной того, что в Польше в это время уделялось большое внимание вопросам изменения вооружения. Прежде всего это коснулось холодного оружия. Тяжелый рыцарский меч заменяется сравнительно легкой саблей. Эта замена произошла в середине XVI в., а уже через 100 лет существовало около 20 разновидностей польской сабли, что говорит о ее массовом употреблении.

Вводится ручное огнестрельное оружие. Польская пехота была вооружена им уже в начале 60-х годов XV в.[8]

Более сложным был процесс модернизации защитного вооружения. Сначала он шел только за счет уменьшения количества его частей. Необходимо отметить, что этот процесс происходил и в Западной Европе, но в несколько ином направлении, и причины его были несколько иными. Конница не отказалась полностью от защитного вооружения, что характерно не только для Польши, но и для других стран. В европейских армиях защитное вооружение использовалось еще в XIX в.

Одновременно с изменением вооружения происходил процесс усовершенствования тактики. Именно с этим связано появление в Польше особого вида кавалерии — гусар.

Впервые гусары появляются в Венгрии, и само слово «гусар» — венгерского происхождения. В отличие от рыцарей, каждый из которых в общем представлял собой самостоятельную боевую единицу, гусары сражались в составе войскового подразделения, так называемой хоругви. И если рыцарская армия представляла собой (за исключением Ордена) довольно нестройный конгломерат, где каждый действовал на свой страх и риск, нередко не сообразуясь с общей боевой задачей, то гусарская хоругвь была единым организмом, спаянным железной дисциплиной. Необходимо отметить также, что гусарские подразделения состояли исключительно из добровольцев, настроенных фанатично, поскольку сражаться приходилось с представителями других религий, что в условиях XVI—XVII вв. значило очень много.

Эти факторы придавали гусарским хоругвям исключительную стойкость в бою, делали их послушным и надежным орудием в руках опытного полководца. «Крылатые гусары» — это можно утверждать с полным основанием — представляли собой регулярную тяжелую кавалерию, имевшую в то же время быстроту и подвижность легкой конницы. Они были основной ударной силой польской армии и существовали до 1776 г.

Первое документальное упоминание о польских гусарах относится к 1500 г.[9] В это время они еще мало отличались своим вооружением от рыцарей. Доспех гусара в начале XVI в. состоял из панциря, шлема с забралом, щита и копья. Трудно сказать, когда рыцарское вооружение заменяется типично гусарским. Наиболее раннее описание последнего относится к 1628 г. и помещено в книге Ш. Старовольского.[10] В этом описании крылья не упоминаются, щит отсутствует. Гусар вооружен саблей, кончаром, 1—2 пистолетами. Кроме того, у него было копье длиной около 5 м.

Доспех «крылатого гусара» оформляется, как указывает З. Бохеньский, в период правления Владислава IV (1632—1638).[11] Он включал: 1) нагрудник, 2) наспинник, 3) нашейник, 4) наплечники, к которым присоединялись прикрытия верхних частей рук, 5) наручи, 6) шлем. Общий вес доспеха — 15—18 кг.

Нагрудник защищал грудь и верхнюю часть живота: нижний край его опускался немного ниже пояса.

Нагрудник состоит из двух частей — верхней и нижней. Верхняя часть сделана из одного куска металла — толщина ее достигает 3,5 мм. Верхний край имеет довольно глубокий вырез для шеи. Нижняя часть состоит из трех широких пластин, расположенных одна под другой так, что верхний край нижней пластины покрывает нижний край верхней пластины. Каждая пластина прикрепляется к другой пятью заклепками, среди которых различаются две основные (по краям) и три вспомогательные. Верхняя из трех пластин таким же образом прикреплена к нижнему краю сплошной части нагрудника. Пластины не закреплены наглухо — это значительно уменьшило бы подвижность воина, который просто не мог бы

*Нагрудник.*

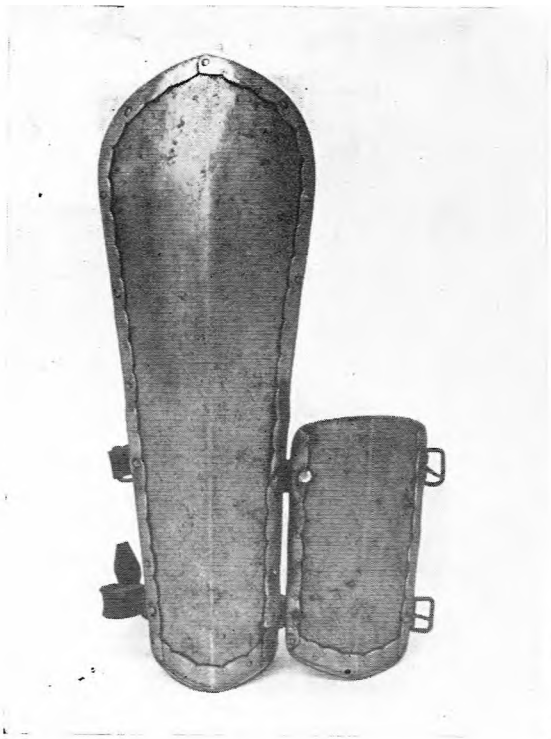
*Наспинник.*

наклониться. Они скреплены подвижно и могут передвигаться вверх и вниз.

Идея использования подвижных пластин (или, как они называются в немецкой военной терминологии, «die Geschübe») [12] не нова. Из них еще в XIV в. изготовляли прикрытия для рук и ног. Нагрудник выковывался из одного куска стали. В Венгрии в XV в. появляется доспех, полностью состоящий из подвижных пластин, так называемый рак или «венгерская грудь». Его вариантом был цельнокованый нагрудник с нашейником и несколькими подвижными пластинами внизу (так называемый полурак), не получивший распространения. По сути дела это был несколько модернизированный рыцарский доспех. В дальнейшем подвижные пластины использовались по первоначальному назначению — для прикрытия рук и ног. В XVII в. польские оружейники снова начали применять пластины для изготовления нагрудника. Как у полурака, они соединялись с цельнокованой частью. Но в гусарском доспехе нашейник был отделен от нагрудника, исчезли набедренники и так называемый «гусиный живот» — выпуклость в нижней части нагрудника. Это был *принципиально новый вид доспеха.* Напомним, что в это время во всех странах Западной Европы пользовались цельнокованными нагрудниками, менее удобными для кавалеристов.

Заклепки, которыми прикреплены подвижные пластины, защищены: основные — медными коническими накладками, вспомогательные — маленькими медными пластинками в виде розеток, обычно покрытыми гравированными узорами. Это медное покрытие, видимо, имело целью защиту заклепки от случайного рубящего удара. Особенно это касается основных заклепок. Если бы головка заклепки была срезана ударом, то подвижная пластина сползла бы вниз, перестав быть защитой.

Верхняя часть нагрудника и подвижные пластины имеют невысокое ребро, проходящее от верхнего края до нижнего. Его назначение — сделать нагрудник более выпуклым и, следовательно, уменьшить силу удара пули, стрелы или копья. Одновременно оно придавало детали дополнительную жесткость. В Западной Европе ребро вытягивалось при выковывании нагрудника и было сравнительно высоким. Вытягивать его было довольно



*Наплечник.*

*Наруч.*

трудно, и уже около 1546 г. оно перестает употребляться.[13]

Польские оружейники получали ребро иным способом. Пластина, из которой изготовлялся нагрудник, перегибалась в горячем состоянии под нужным углом. Так же делалось ребро и на подвижных пластинах. Необходимо учесть, что в случае чрезмерного перегиба нагрудник не мог плотно прилегать к груди воина, становился неудобным. Поэтому придание правильного угла имело большое значение и требовало немалого мастерства.

Такое же ребро, как мы увидим дальше, имели и другие детали доспеха. Технология его образования во всех случаях одинакова.

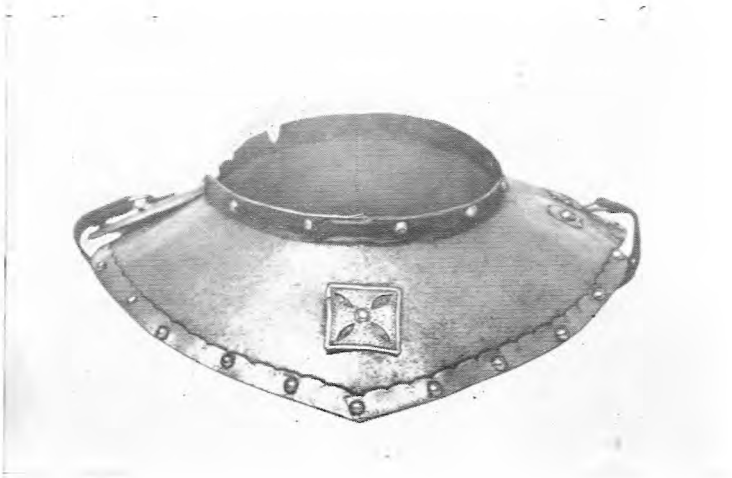
По верхней грани нагрудника, а также по краям боковых вырезов проходит кант высотой в несколько миллиметров. Его назначение — защита шеи и корпуса воина, если бы вражеское копье при ударе в нагрудник скользнуло вверх или в сторону. Этой же цели отвечает кант нижней подвижной пластины, наклоненный под тупым углом к последней. Как и ребра подвижных пластин, кант увеличивал жесткость доспеха. Его ширина — 10—12 мм, он усилен заклепками. В западноевропейском доспехе этот кант заменяется широкой железной полосой, имевшей вид настоящей юбки (кстати, она так и называлась) и гораздо менее удобной.

С целью усиления верхнего и боковых краев нагрудника к ним приклепывались медные полосы шириной в 15—18 мм, украшавшиеся несложной гравировкой. Посреди нагрудника находилась прямоугольная медная пластинка (обычно украшенная ажурной резьбой в виде креста).

Таким образом, можно сделать следующие выводы: 1) нагрудник доспеха «крылатого гусара» — чисто польское изобретение; 2) он отвечает требованиям, постоянно ставившимся перед защитным вооружением: сравнительная легкость, прочность и свобода движений воина; в этом отношении он намного эффективнее современных ему западноевропейских нагрудников.

Второй составной частью доспеха является наспинник. В общем его конструкция аналогична конструкции нагрудника, но он не имеет ребра. В его верхней части находится две выпуклости, как раз против лопаток воина. Иными словами, наспинник полностью воссоздает форму спины, что обеспечивает его плотное прилегание к туловищу.

Наспинник и нагрудник соединялись двумя ремешками, крепившимися к наспиннику и пропускавшимися в пряжки,



*Нашейник.*

прикрепленные к нагруднику. Ремешки были относительно длинными, поэтому один и тот же доспех мог служить людям различного телосложения — стоило сильнее или слабее затянуть ремешки.

Посреди наспинника и на его третьей подвижной пластине приклепаны две обоймы, в которые вставляется *крыло*. Оно представляет собой длинный (1,1 м) стержень, округло загнутый кверху и обшитый кожей. В его расщеп вставлялись перья (орла, ястреба, сокола, а в парадных доспехах — и лебедя). Крыло крепится к обоймам заклепками.

Исследователи единодушно считают, что обычай украшать перьями доспехи, копья, конскую упряжь заимствован с Востока. У польских гусар на картине, изображающей въезд Сигизмунда III и Констанции Австрийской в Краков 4 декабря 1605 г., крылья прикреплены к седлам.[14] Крепление крыльев к наспиннику вводится в уже упоминавшийся период 1632—1648 гг. и является чисто польским изобретением.

О назначении крыльев существуют различные мнения. Большинство историков склоняются к тому, что крылья во время движения шелестели и пугали шелестом коней врага. Этого мнения придерживается, например, К. Гурский, ссылаясь на описание вооружения гусар, относящееся к 1665 г.[15] Другие, как А. Долленчек, считают, что крылья были лишь украшением и являлись пережитком обычая защищать плечи деревянными досками, украшавшимися перьями.[16] Единственное применение крыльев, по его мнению, — быть противовесом копья.

Точка зрения К. Гурского кажется нам более приемлемой, но не полностью. Шелест перьев вряд ли можно было слышать сквозь топот копыт. Но при движении коня длинные перья качались, развевались, и это действительно могло напугать не только коней противника, но и людей — необходимо учитывать психологию суеверных воинов XVI—XVII вв. Кроме того, крыло в определенной степени сдерживало удар, наносимый сзади. Возможно также, что наличие крыла, служившего своеобразным килем, увеличивало остойчивость коня. Что же касается мнения о крыле как противовесе копья, то неясно, как легкое крыло могло исполнять эту функцию. Во всяком случае вопрос о крыле еще ждет окончательного решения.

Небезынтересно отметить, что крылья входили в состав снаряжения «жильцов» — конной охраны русских царей (до Петра I), но здесь были чисто декоративным элементом: белоснежные лебединые перья крепились к медным дугам.

Поверх нагрудника и наспинника надевался нашейник. Его назначение — прикрытие верхних частей груди и спины и нижней части шеи. Он закрывал вырез нагрудника.

Нашейник состоит из передней и задней частей, соединенных слева заклепкой. Скрепление не глухое, так что обе части могут двигаться вокруг вертикальной оси заклепки. Для боевого положения используется специальный замок, который представляет собой гвоздь с широкой головкой, прикрепленный справа к задней части нашейника. На передней части для него вырезано фигурное отверстие. Для застегивания нужно ввести головку в отверстие, после чего передняя часть под действием собственного веса опускается, стержень гвоздя входит в продолговатую часть отверстия и удерживает в соединении обе части нашейника. Всякая возможность случайного открытия замка исключается. Верхний край обеих частей загнут кверху, образуя кант высотой в 10—12 мм. К канту прикрепляется полоска крепкой кожи. Нашейник также имеет ребро, медную прямоугольную пластинку и окорку краев.

К задней части нашейника прикреплены два ремешка, пропускающиеся в пряжки, закрепленные на наплечниках. Этим достигалось более плотное соединение отдельных частей доспеха.

Наплечник в описываемом доспехе соединен заклепками с прикрытием верх-

ней части руки, но рассматривать каждую из этих деталей следует отдельно.

Наплечник полностью прикрывал плечо — сверху, спереди, сзади и сбоку. Он состоит из двух пластин, неподвижно склепанных друг с другом по тому же принципу, что и пластины нагрудника (т. е. верхний край одной прикреплен к нижнему краю другой). Нижняя пластина более широка. В левом наплечнике к ней прикреплена еще одна пластинка, назначением которой была защита подмышечной впадины. У правого наплечника такой пластинки нет, но зато его передняя часть несколько больше. Верхняя грань каждого наплечника окована медью.

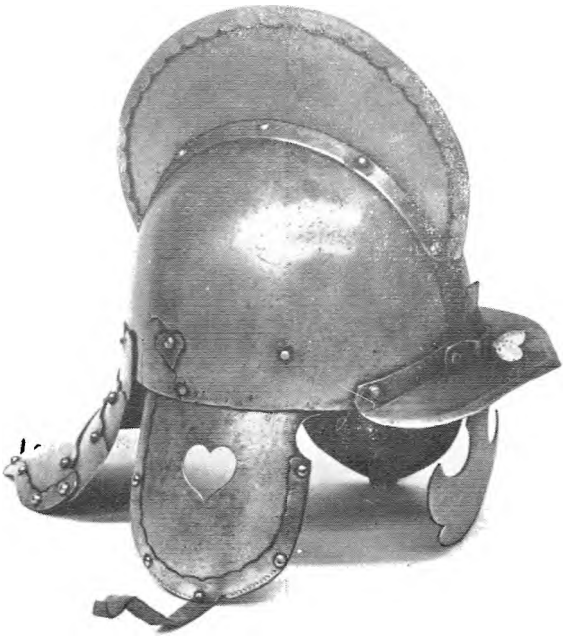
Необходимо добавить, что по наличию третьей пластины наплечники можно разделить на три типа. Для первого типа характерно наличие трех пластин на обоих наплечниках. Второй тип рассмотрен выше. Наплечники третьего типа состоят из двух пластин каждый.

Возможно, что тип наплечника характеризует определенный этап в развитии доспеха в целом. Нам представляется, что наиболее ранним является первый тип, наиболее поздним — третий. Во всяком случае, здесь было бы очень полезно сравнение с образцами, находящимися в музеях Польши.[17]

Прикрытие верхней части руки крепится заклепками к наплечнику и состоит из пяти пластин, соединенных вышеупомянутым способом. Нижняя пластина значительно шире четырех верхних; нижний край ее окован медью. И наплечник, и прикрытие верхней части руки, как уже упоминалось, имеют ребро.

Наруч является второй конструктивной особенностью доспеха; его форма характерна для Руси и стран Ближнего Востока. В западноевропейском доспехе наруч имел принципиально другую форму — форму трубы. У этой формы было много вариантов, но принцип конструкции оставался неизменным до самого исчезновения наруча. Такой наруч хотя и закрывал руку полностью, был неудобен, увеличивал вес доспеха, не говоря уже о сложности его изготовления.

Наруч доспеха «крылатого гусара» состоит из налокотника и черевца, соединенных между собой двумя шарнирами. Он застегивается специальным ремешком. Такая конструкция давала возможность использования одного и того же наруча людьми разного физического склада (аналогично конструкции вышеописанных деталей доспеха).



*Шлем.*

Налокотник представляет собой пластину, согнутую почти под прямым углом по всей длине. Кроме того, она еще и выгнута так, что плотно прилегает к внешней поверхности руки. Пластина имеет форму прямоугольника с расширением и заострением в верхней части. Таким образом, она защищает руку от локтя до ладони, выполняя тем самым функцию манжет боевых стальных рукавиц, которые к этому времени исчезают и заменяются кожаными. Края верхней части налокотника также окованы медью, как и у других частей доспеха.

Черевец наруча примерно вдвое короче налокотника (его длина равна 13—15 см, в то время как длина налокотника 32—35 см). Он тоже согнут приблизительно под таким же углом. Медную оковку имеет только на трех краях.

Последняя часть гусарского доспеха — шлем, встречающийся в двух вариантах. Основой шлема служит колпак полусферической формы, сваривавшийся из двух отдельных половин. Кроме того, он укреплялся продольной железной полосой, соединявшей обе половины. К колпаку приклепывались гребень, козырек, нашейник и назатыльник.

*Назатыльник.*

Гребень достигает высоты 6—7 см.[18] Его верхний край окован медью. Необходимо указать, что к этому времени уже давно отказались от применения цельнокованых шлемов — они были слишком дороги вследствие сложности процесса их изготовления. Уже в конце XV в. шлемы составлялись из двух половин, соединенных заклепками. При этом гребень вытягивался из этого же куска стали.[19] Польские оружейники, отказавшись от этого метода, стали приклепывать гребень к колпаку, что значительно ускоряло работу и усиливало прочность шлема.

Козырек к этому времени почти теряет свое значение. Он становится значительно меньше, чем, например, козырек капелины. Сквозь специальное отверстие в козырьке пропускается носовая стрелка, имеющая на нижнем конце характерное листовидное расширение. Стрелка защищала лицо от поперечных ударов. Она могла подниматься и опускаться; ее положение регулировалось специальным винтом.

Нащечники приклепаны к колпаку с внутренней стороны. Их назначение — защита лица от боковых ударов. Нащечники имеют сердцевидные слуховые отверстия; края окованы медью.

Последняя деталь шлема — назатыльник. Он защищал затылок, шею и верхнюю часть туловища, хотя эта последняя защищалась нашейником. Назатыльник — не что иное, как видоизмененная задняя стенка закрытого шлема. Возможно, что его назначением было также сохранение равновесия головы всадника. В. Бегайм указывает, что причиной увеличения назатыльников во второй половине XVII в. была мода на парики, не помещавшиеся под шлемом.[20]

Назатыльник состоит из четырех подвижных пластин. Он настолько велик, что его приходилось изгибать, иначе он упирался бы в спину. Поэтому утверждение В. Бегайма вряд ли применимо к польским шлемам. Необходимо учесть и то, что в Польше XVII в. париков не носили.

Этот вариант шлема является, на наш взгляд, чисто польским. В работе З. Бохеньского приводятся изображения 11 вариантов гусарских шлемов, хранящихся в арсенале г. Граца (Австрия).[21] Ни один из них не имеет гребня.

Основой второго варианта также служит полусферический колпак. Гребень отсутствует. Поверхность колпака рифленая либо имеет радиальные ребра. В таком виде шлем употреблялся в Западной Европе, где назывался капелиной.

Какие же выводы можно сделать из вышеприведенного описания?

1. Конструкция в целом является чрезвычайно удачным соединением лучших черт западноевропейского и восточного защитного вооружения. Мы имеем здесь дело с совершенно новым видом доспеха. Его качества, необходимые в условиях войны с татарами и турками, и боевая пригодность были неоднократно подтверждены (например, в знаменитой битве под Веной, исход которой был решен атакой «крылатых гусар»). В то же время он был вполне пригоден для боя в условиях Западной Европы.

2. Конструкция отдельных деталей, особенно нагрудника, намного практичнее современных ей конструкций западноевропейских доспехов.

3. По качеству изготовления польские доспехи ничем не уступали западноевропейским, а во многих случаях — превосходили их.

4. Мы можем говорить о массовости изготовления таких доспехов и, следовательно, их популярности.

5. Конструкция доспехов «крылатого гусара» ярко свидетельствует о творческом подходе польских оружейников к решению сложных проблем вооружения. Тот факт, что о польском вооружении и, в частности, о доспехе «крылатого гусара» нет никаких упоминаний в западноевропейской литературе, даже в довольно основательном труде А. Деммина,[22] а также в упомянутой уже книге Бегайма, свидетельствует лишь об одностороннем подходе западноевропейских историков оружия, особенно немецких, к этому вопросу.

*

[1] *S. Przyłęcki.* Opisanie pałacu w Podhorcach. Lwów, 1838, s. 29.
[2] *F. Gawełek.* Podhorce. — Ziemia, Warszawa—Lwów, 1914, № 6, s. 85.
[3] Ibid., s. 86.
[4] Inwentarz zabytków ruchomych zamku w Podhorcach. 1939r. Maszynopis, s. 76—86.
[5] *K. Górski.* Historya jazdy polskiej. Kraków, 1894.
[6] *Z. Bocheński.* 1) Ze studiów nad polską zbroją husarską. — Nadbitka z Rozpraw i Sprawozdań Muzeum Narodowego w Krakowie, t. VI, 1960; 2) Próba określenia genezy polskiej zbroi husarskiej. — In: Muzealnictwo wojskowe, t. II. Warszawa, 1964.
[7] *B. Gembarzewski.* Husarze. Ubiór, oporządzenie i uzbrojenie 1550—1775. — Broń i barwa, 1938, №№ 11—12; *J. Cichowski, A. Szulczyński.* Husaria. Warszawa, 1981.
[8] *S. Kobielski.* Polska proń. Broń palna. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1975, s. 37.
[9] *B. Gembarzewski.* Op. cit., s. 208.
[10] *Sz. Starowolski.* Eques Polonus. 1628.
[11] *Z. Bocheński.* Ze studiów..., s. 30.
[12] В русской военной терминологии нет равнозначного термина, поэтому «die Geschübe» мы перевели как «подвижные пластины».
[13] *W. Boeheim.* Handbuch der Waffenkunde. Leipzig, 1890, S. 89.
[14] Картина находится в Королевском арсенале в Стокгольме. Описание приводится по фотографии, помещенной в работе З. Бохеньского «Próba określenia genezy polskiej zbroi husarskiej» (s. 149).
[15] *K. Górski.* Op. cit., s. 64—65.
[16] *A. Dollęczek.* Znaczenie skrzydeł u dawnych polskich husarzy. — Czas, Kraków, 1883, № 168.
[17] З. Бохеньский считает основным критерием датировки наплечников наличие продольного ребра (Ze studiów..., s. 38).
[18] З. Бохеньский указывает, что гребень был заимствован у западноевропейского мориона (Ze studiów..., s. 16).
[19] *W. Boeheim.* Op. cit., p. 59.
[20] Ibid., p. 51.
[21] *Z. Bocheński.* Ze studiów..., s. 157.
[22] *A. Demmin.* Die Kriegswaffen in ihren geschichtlichen Entwickelungen. Leipzig, 1893.

# ДВА ЗЕРКАЛА СЕРЕДИНЫ XVIII в. ИЗ СОБРАНИЯ ЭРМИТАЖА
## (к вопросу об убранстве ориентальных кабинетов)

*Т. Б. Арапова, И. Н. Уханова*

Проблема «китайщины», занимавшая умы художников и потребителей XVIII в., уже давно поставлена в литературе по истории искусства, но изучение ее далеко не завершено.[1] До конца не решены вопросы, касающиеся различных форм художественного творчества как профессиональных мастеров живописи, так и мастеров декоративно-прикладного искусства. Примером сравнительно малой изученности материалов этого круга могут служить зеркала, хранящиеся в собрании Эрмитажа в составе коллекции Отдела истории русской культуры.[2]

Два прямоугольных, относительно небольших по размерам стеклянных зеркала украшены росписью в смешанном стиле. Они заключены в деревянные резные золоченые рамы изящной формы с лепестками и отдельными цветами в верхней и нижней частях. На внутренней стороне каждого зеркала, занимая примерно треть их поверхности, изображены фигуры мужчины и женщины на фоне пейзажа. Композиции построены симметрично относительно друг друга, что говорит об их парности. Так, дерево в левой части одного зеркала почти буквально повторяется в правой части другого, дважды повторен мотив летящей птицы и птицы, сидящей на дереве. И в том, и в другом случае фигуры одеты в китайские костюмы. Художник точно передает особенности как костюма периода правления маньчжурской династии (1644—1911), так и более раннего периода, делая незначительные отступления лишь в отдельных деталях. Аналогии к этим костюмам можно найти в коллекциях Эрмитажа, в частности в китайской живописи XVIII в. и более ранних периодов (см. ЛТ-7549, 447, 7545). Пейзаж содержит в себе элементы, типичные для китайского традиционного пейзажа: изогнутое дерево у края (на зеркале ЭРМб-598 рядом с деревом — банановая пальма, часто встречающаяся в китайском прикладном искусстве), скалы с растениями, водоемы с постройками по берегам и т. д. Трактовка этих мотивов также находит аналогии в китайском искусстве. Так, пара мандаринских уточек, плывущих у берега, и скалы сходны с изображениями на пейзаже неизвестного художника XVIII в. из собрания Эрмитажа (ЛТ-7549). К этой картине близка по гамме и роспись наших зеркал, включающая различные оттенки голубого, синего, желтого и жухло-зеленого цвета. Многие изображения на зеркалах имеют символический характер.

Так, пара уточек символизирует счастливую супружескую жизнь, скалы — долголетие и т. д. Все это свидетельствует о том, что роспись зеркал могла быть выполнена только китайским художником. Вместе с тем моделировка лиц и фигур, уходящая вдаль перспектива пейзажа указывают на то, что он прошел выучку у европейских мастеров. Любопытно, что китайский художник воспринял не только европейскую манеру построения перспективы пейзажа и изображения человеческих фигур, но и трактовку некоторых китайских мотивов. Так, совсем в духе европейских ориентальных композиций изображены веер в руке китаянки, облокотившейся на дерево, и шапочка китайца в росписи зеркала ЭРМб-597 (*с. 430*). На зеркале ЭРМб-598 (*с. 431*) китаянка держит в правой руке две розочки вместо традиционных пионов и т. д. Уже совсем в европейской манере переданы кроны деревьев и цветы на переднем плане зеркала ЭРМ-597.

В середине XVII в. и особенно в начале XVIII в. в Китае наблюдается повышенное внимание к европейскому искусству. Большой интерес художников вызывали новые принципы изображения действительности с использованием линейной перспективы, светотеневой проработки, позволяющей выявить объемность предмета, отдаленность второго и последующих планов в пейзаже и т. п.

В это время в Китае работали миссионеры — художники и граверы (Матео Рипа, Жан-Дени Аттирэ, Жан Дамаскен, Игнатиус Сикельбарт и др.), которые вы-

полняли заказы знатных персон. Миссионеры основывали также школы, где в числе различных дисциплин был курс обучения европейскому методу живописи. Таким образом, в китайском придворном искусстве возникло своеобразное направление, в котором европейские принципы живописи, сталкиваясь с местными, создавали новые, оригинальные формы. Особая роль среди художников, работавших при дворе, принадлежит Джузеппе Кастильоне (1688—1766), известному своей картиной с изображением основателя ордена иезуитов в церкви св. Игнация Лойолы в Генуе.[3]

По прибытии в Пекин, где он провел бóльшую часть своей жизни (1715—1766), Кастильоне в середине XVIII в. создает произведения смешанного стиля. Его живопись китайского периода отличается совмещением принципов европейской школы с восточной. Он много пишет для Летнего императорского дворца в Пекине, одновременно занимаясь обучением местных мастеров. Художник завоевал признание, так же как и другие европейские мастера (Ж. Аттирэ, А. Кордье, Ж. Дамаскен и др.). Многие из них получили китайские имена. Так, например, Дж. Кастильоне известен под именем Лан Шинин, Ж. Д. Аттирэ — под именем Ван Шичжэн и т. д.[4]

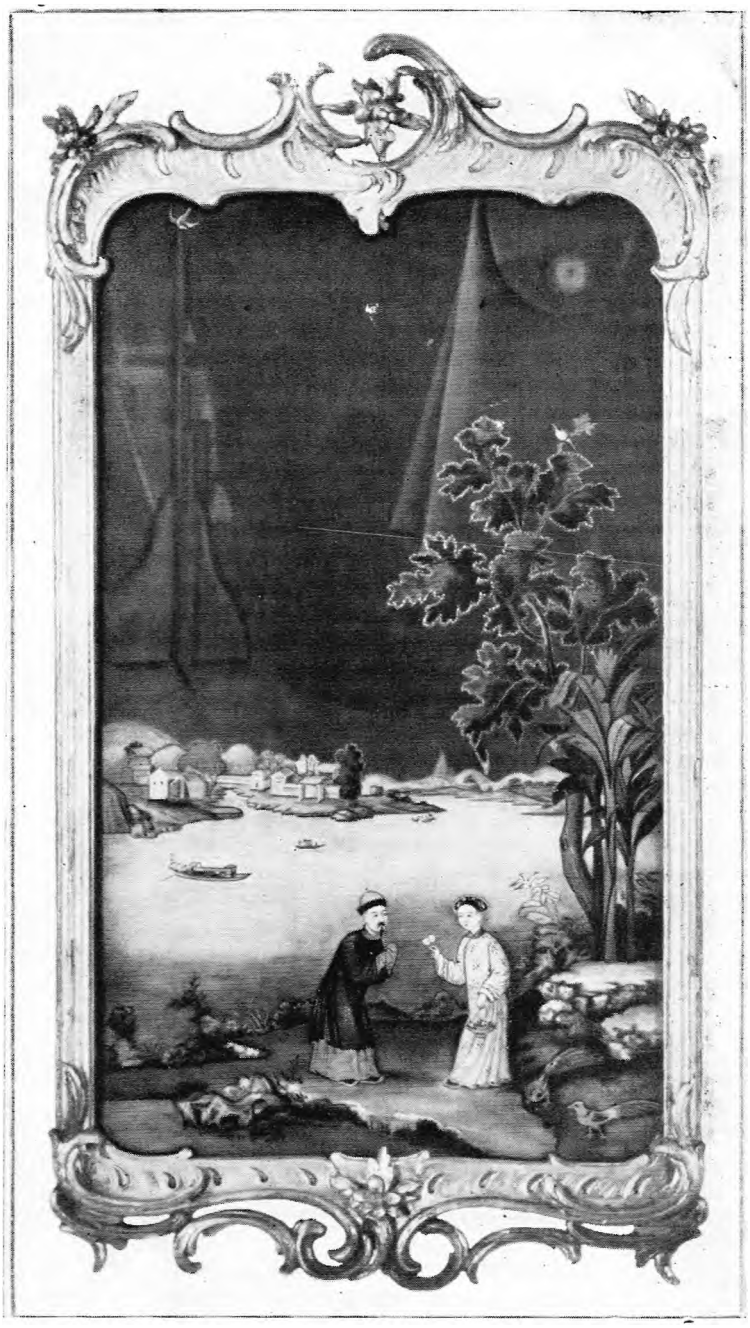
Декоративная роспись на стекле с явными признаками живописного решения не была широко распространенным явлением в искусстве. Начиная с эпохи Возрождения ее использовали европейские мастера. Из Европы эта техника пришла на Дальний Восток. Вполне возможно, что росписи на зеркалах обучил китайских мастеров Дж. Кастильоне, поскольку живопись на стекле была одной из сфер его деятельности. В своих мемуарах, опубликованных Жорденом и Жени, Амио сообщает, что император Цяньлун (1735—1796) поручил Дж. Кастильоне и Ж. Д. Аттирэ расписать несколько больших зеркал.[5] В специальной литературе приводятся весьма краткие описания технологии такой живописи. Известно, что роспись масляной краской, иногда с добавлением камеди, наносилась с обратной стороны стеклянной пластины, предварительно обработанной, очищенной от примесей и неровностей. После этого живопись закреплялась, по-видимому, прозрачным слоем лака, а свободная поверхность покрывалась амальгамой. Французский исследователь XVIII в. Савари де Брюслон, автор универсального коммерческого словаря, пишет о трудностях так называемой «живописи с обратной стороны» и говорит, что во Франции тогда (в 1745 г., — *Т. А., И. У.*) эта техника была совершенно неизвестна.[6] По свидетельству де Гиня и Амио, зеркальные стекла обычно привозили из Европы, так как в Кантоне была лишь одна мастерская, где их делали. Местные зеркала наскоро серебрились по европейскому образцу, но поскольку подробная технология их изготовления и состав необходимых для этого материалов не были известны китайцам, особых успехов они не достигали.[7] После окончания работ тщательно упакованные зеркала возвращались вновь в Европу. Это несомненно напоминает прием «доведения» лаковых произведений до уровня восточных, которым пользовались в Англии.[8]

Что касается стиля росписей, то в Китае они рассматривались как курьез. Непривычный способ организации форм и пространства, иная художественная интерпретация образов выходили за рамки традиционного китайского искусства. Для европейцев же «картины» на зеркалах соответствовали их представлениями о вещах, которые должны были наполнять интерьеры в «китайском вкусе».

В живописи на стекле второй половины XVIII в. меняется не только характер изображений, но и их символика. Нередко появляются фигурки целующихся голубей (такова роспись из собрания Гота, представленная на временной выставке «Chinoiserie» в Государственных музеях Берлина в 1976 г.), изображения цветов и птиц, не свойственные дальневосточному искусству, встречаются также элементы, характерные для европейских изделий, например детали в национальных костюмах персонажей и проч.

Деревянные рамы для таких зеркал изготовлялись на месте в китайском или европейском стиле. Но чаще всего их выполняли в тех странах, для которых предназначались эти произведения. Так, в частности, известны зеркала, оправленные в рамы, сделанные по рисунку Т. Чиппендейля.[9]

Эрмитажные зеркала по характеру росписи имеют аналогии среди зеркал, расписанных китайцами, в зарубежных собраниях. Повторяются и отдельные мотивы композиций. Так, например, изображения летящей и сидящей птиц, а также



*Зеркало расписное в деревянной резной раме. Середина XVIII в. Эрмитаж.*

пары плывущих уточек встречаются в росписи зеркал в английской оправе середины XVIII в., привезенных в Англию капитаном Бенджаменом Годфри из Китая в 1760—1762 гг.[10] Трактовка деревьев и зданий на дальнем берегу водоема имеет сходство с живописью на зеркалах 1760-х годов из собрания Моттахеди в США.[11] Фигурки китаянок и китайцев близки к изображениям на зеркале в английской раме середины XVIII в., а также росписи на овальном стекле второй половины того же столетия, хранящимся в Англии в собрании Блэйрмена.[12] Повторяются прически, детали костюмов, головные уборы — манчжурские шапочки на мужчинах, тип лиц; сходны и элементы пейзажа с рекой, лодками, плывущими утками и порхающими в высоте птицами. Все это дает возможность отнести интересующую нас роспись эрмитажных зеркал к середине XVIII в. Датировка подтверждается и резными золочеными рамами. К этому же периоду относятся многочисленные, выполненные также из резного золоченого дерева затейливые по узорам обрамления декоративных настенных росписей и картин, консоли, осветительные приборы с зеркальными отражателями, мебель, т. е. предметы, обычно предназначавшиеся для украшения интерьеров парадных особняков и дворцов знати. Резьба такого типа полна изящества; прихотливо изгибающиеся лиственные побеги, пучки трав с мелкими цветочками соединяются в ней с рокайльными завитками, составляя неделимое целое. Именно такая резьба украшает интересующие нас зеркала.

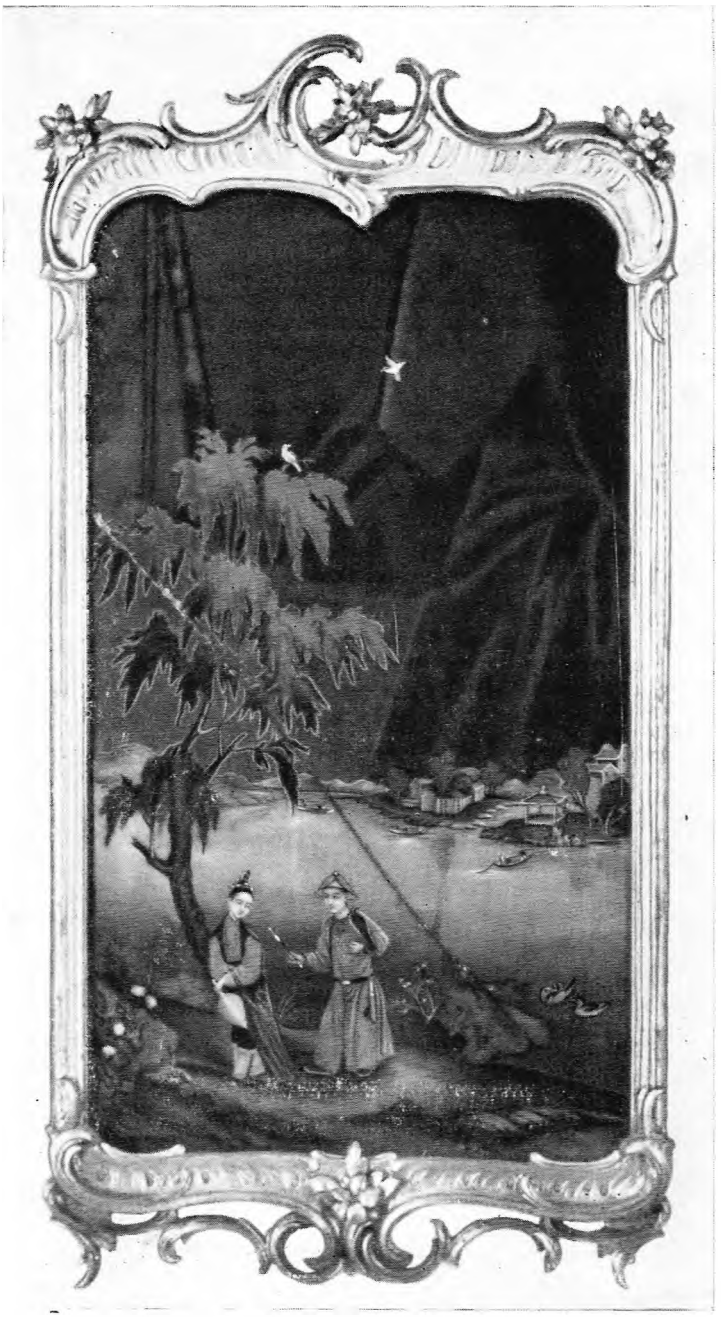
Анализ дерева показал, что зеркальные рамы из собрания Эрмитажа выполнены из липы. Эта древесина постоянно использовалась русскими мастерами для декоративной резьбы, что несомненно является существенным признаком их российского происхождения. Стилистически характер резьбы также не противоречит этому. В музейных собраниях Эрмитажа и пригородных дворцов-музеев Ленинграда существует достаточное количество аналогов (ЭРД-1841, 2220, 2145, 2712; ГРМ, Меб. 670, 981).[13] Охтинские мастера, которые большими артелями работали над украшениями дворцов Петербурга и его окрестностей, в XVIII в. владели искусством резьбы, талантливо воплощая в материале эскизы архитекторов.

В конце XVII и на протяжении всего XVIII столетия в Европе увлекались созданием не только декоративно насыщенных интерьеров, но и обязательных восточных кабинетов. Это были помещения, украшаемые декоративными расписными панно, шкафами, зеркалами, резными полочками, на которых стояли фарфоровые статуэтки, вазы, чашечки, и прочими вещами. Петр I и дипломат князь Б. И. Куракин, посетившие ряд зарубежных стран, обратили внимание на лаковые произведе-

ния восточных и европейских мастеров. Так, в 1698 г. из Англии Петр I писал Виниусу, возглавлявшему в тот период Сибирский приказ, через который шла торговля России с дальневосточными странами: «А что написал, Ваша милость, что чашечки золотые, посланные от Вас, будут здесь в диковинку, и то ни чаю; потому что от роду таких я на Москве китайских вещей не видел, как здесь».[14] В 1717 г. Петр I, будучи в Берлине и Париже, восхищался произведениями не только восточных, но и французских лакировальных мастеров, закончивших к тому времени изготовление створок ширм для Людовика XIV «из прекрасного лака, вновь изобретенного».[15] В 1705—1710 гг. князь Куракин посетил в Германии дворец в Шлакенверте. Он описал его интерьер, в частности кабинет, который был убран столярными досками: «<. . .> и выписана вся столярная работа, вся гладка без всякой резьбы, самым будто хинским письмом по черной земле и будто насечено золотом, а некоторые столбы по синей или васильковой земле, а иные по дымчатой земле и так глянец приведен, как бы все в зеркале. А та работа итальянская <. . .>»[16]

Общий европейский интерес к восточной экзотике вылился в первые десятилетия XVIII в. в создание целого ряда мастерских, работавших под Восток. На европейском континенте подражание первоначального периода довольно скоро сменилось разработкой новых технологических приемов при использовании доступного сырья. XVIII в. стал временем распространения как привозных восточных произведений художественного ремесла, так и подражающих им, исполненных европейцами. Модным стало определенное направление в искусстве, получившее специальный термин «китайщина». В литературе существует много определений понятия «Chinoiserie». Главным, на наш взгляд, является привнесение в европейскую архитектуру и орнаментику необычных форм и элементов декора, новых сюжетов, переданных сквозь призму европейского восприятия ориентального искусства.

В значительной мере активизировался привоз дальневосточных «диковин» (фарфора, лака, шелка, резного камня и кости). Если в страны Западной Европы восточные товары шли морским путем в портовые города Голландии, Англии и других стран, то в Россию они прибывали чаще всего сухопутным путем, через Кяхту. Именно через Сибирь отправлялись торговые караваны на Дальний Восток, с ними ехали чиновники, посылались мастера для изучения некоторых видов декоративно-прикладного искусства. Такие караваны снаряжались каждые три года. Из русских городов — Москвы, Иркутска, Тобольска — искусных ремес-



*Зеркало расписное парное. Середина XVIII в. Эрмитаж.*

*Деталь зеркала. Середина XVIII в.*

ленников отправляли не столько для обучения, сколько для усовершенствования, так как русским мастерам известна была роспись «на китайское дело» уже в XVII столетии.[17]

В 1730—1740-х годах внимание уделялось изучению китайских эмалей. Был проявлен интерес к тому, как «делать и составлять разных цветов флюсты и стеклы». Отметим, что русские мастера хорошо владели производством выемчатых и расписных эмалей. В XVII—начале XVIII в. этот вид искусства был развит в нескольких центрах страны: в Москве, Великом Устюге, Сольвычегодске. Несмотря на это начиная с 1735 г. правительство систематически отправляло русских мастеров в Пекин. Одним из первых был купец из Тобольска, мастер серебряных дел Осип Семенов Мясников. Он трижды ездил изучать «тамошние» художества. После второго путешествия в 1739 г. он научился «составлять из разных материй флюсты (эмали в современном прочтении, — *Т. А., И. У.*) цветные, а именно белый, вишневый, лазоревый, зеленый, которые и пробовали через огонь». Как сообщают авторы каталога «Русские эмали», с ним ездили его ученики Дмитрий Попов, Афанасий Корчаженников и Алексей Куркин.[18] В 1746 г. А. Куркин и А. Курсин были специально в очередной раз командированы для изучения финифтяного художества и изготовления фарфора. Эмалевое дело ими было изучено с успехом у пекинского мастера Янтамина, тогда как секрета фарфорового производства им раскрыть не удалось. Его оберегали от всех европейцев, не раскрывая никому технологию производства. Небезынтересно подчеркнуть, что китайские эмальеры, расписывающие декоративные и бытовые вещи, работали в одних и тех же мастерских с фарфори-

*Деталь зеркала. Середина XVIII в.*

стами, практически пользуясь и теми же красками и печами для обжига. Поэтому можно предположить, что все-таки главной задачей русских мастеров являлось не обучение росписям цветными эмалями, а проникновение в тайну производства фарфора. Действительно, если вспомнить о том, что искусство расписных эмалей пришло в Китай с Запада в конце XVII в. и первая четверть XVIII в. была временем овладения новой техникой, трудно себе представить, чему могли китайцы научить русских мастеров, имевших длительную традицию работы с финифтью.

С другой стороны, русские мастера владели уже в XVII в. оригинальной техникой декоративной росписи по слюде, которую в известной мере можно идентифицировать с росписью по стеклу XVIII в. Русские мастера из Холмогор, Великого Устюга и некоторых других мест широко использовали технику росписи темперными красками по оборотной, а не лицевой стороне слюды. Ею украшали сундуки, теремные зеркала, шкатулки, царские врата, процессионные фонари, дополняя оловянными фигурными накладками. В 1730—1740-х годах ее начали заменять гравированными картинками, как правило вырезанными из книжных иллюстраций, а сверху по-прежнему прикрытыми листом прозрачной слюды.[19] К середине XVIII в., судя по единично сохранившимся предметам в виде различных сундучков, этот декоративный прием почти начисто исчезает из употребления русских народных мастеров.

Роспись на стеклянных зеркалах XVIII в. в значительной мере напоминала привычные, употреблявшиеся в быту зажиточных людей русского государства декоративно оформленные предметы домашнего обихода. Это были несомненно дорогие, ценимые владельцами вещи. В них соединялась экзотика Востока с местной «китайщиной». Представляется интересным факт, приведенный А. Успенским в описании Большого Павловского дворца по архивным данным. В перечне того, что было выполнено по заказу Екатерины II,

указывается увеселительный деревянный домик Паульлуст, замененный в 1782—1784 гг. каменным дворцом. Там, во фрейлинских покоях на туалете стояло «живописное китайское зеркало».[20] Дальнейшая его судьба неизвестна. Нам не встречалось сообщений о других подобных вещах. Между тем очевидно стилистическое единство этих предметов с архитектурным решением интерьеров середины XVIII в.

Два эрмитажных зеркала представляют собой исключительную редкость. Бесспорно интересен факт объединения китайской европеизированной росписи на зеркальном стекле с рамой русской работы. В известных нам публикациях ни разу не встречалось даже упоминания о наличии подобных вещей. Они дополняют наши представления об убранстве «ориентальных» кабинетов елизаветинского периода. Общее увлечение восточным искусством позволило такого рода произведениям с легкостью стать частью художественного оформления особняков и дворцов английской, немецкой, французской, русской знати. Таким образом, взаимодействие культур Запада и Востока привело к созданию предметов, имевших как бы двойную окраску — европейскую, «работавшую» под Восток, и восточную, «работавшую», как казалось ее исполнителям, «под Европу», а на самом деле являвшуюся своеобразным вариантом того же восточного стиля.

*

[1] *Б. Роуленд.* Искусство Запада и Востока. М., 1958; *Да Сян.* Ми Цин чжи сянь чжунго мэйшу со ай сиян чжи инсянь (Влияние европейского искусства на китайское в период Мин Цин). — Дун фан Цзачжи, Тайбый, 1930, № 27 (80677—80702) (на кит. яз.); *Т. Б. Арапова.* Китайские расписные эмали XVIII в. с европейскими сюжетами (по материалам собрания Государственного Эрмитажа). — Гос. музей искусства народов Востока. Научные сообщения. Вып. XIII. М., 1980, с. 91—99; *Л. И. Кузьменко.* «Европейский стиль» в искусстве Китая XVIII в. — В кн.: АН СССР. Институт востоковедения. Одиннадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. Ч. II. М., 1980, с. 112—118; *М. Н. Кречетова.* Из истории торговых отношений Китая и России XVII—XVIII вв. — Труды Гос. Эрмитажа, т. II. Л., 1958, с. 226—238; *И. Н. Уханова.* Г. Брумкорст — петербургский мастер лакового дела (из истории «лакирного» искусства в России первой четверти XVIII века). — В кн.: Культура и искусство петровского времени. Л., 1977, с. 174—182; *H. Hut.* Europäische Lackarbeiten. 1600—1850. Darmstadt, 1955; Europäischen Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. München Residenz. Verlag Hermann Rinn, 1958; *Judith and Artur Barling.* Western influences in Chinese Art. — Apollo, June 1941; *M. Sullivan.* The Meeting of Eastern and Western Art. From the sixteenth Century to the present Day. New York, 1973; *D. Howard and J. Ayers.* China for the West, vol. I—II. London and New York, 1978; *P. Conner.* Oriental Architecture in the West. London, 1979.

[2] Гос. Эрмитаж, Отдел истории русской культуры, ЭРМб-597, 598. 80×44. Номера старой коллекции 134-26, 134-27. Поступили в 1941 г. из Гос. музея этнографии.

[3] *Renè Picard.* Les peintres Jesuites à la Cour de Chine. Grenoble, 1973, p. 64.

[4] Ibid., pp. 51, 64.

[5] *M. Jourdain and S. Jenyns.* Chinese Export Art in the XVIII Century. London, 1967, p. 34.

[6] Ibid., p. 35.

[7] Ibid., p. 36.

[8] *H. Huth.* Lacquer of the West. Chicago and London, 1971, pp. 36, 37.

[9] Ibid., pp. 106, pl. 64. Собрание графа Хэйвуда.

[10] Catalogue of Chinese decorative Arts. Sotheby, London, 1981, pl. 162, 163. Собрание потомков Б. Годфри.

[11] *D. Howard and J. Ayers.* Op. cit., vol. II, pl. 69.

[12] *M. Jourdain and S. Jenyns.* Op. cit., pl. 61, 62. Собрание Блэйрмена.

[13] *Т. М. Соколова, К. А. Орлова.* Русская художественная мебель. Л., 1972; Russian Applied Art, Eighteenth to Early Twenteenth Century, The Russian Museum. Leningrad, 1976, pl. 17, 18.

[14] Письма и бумаги Петра Великого, т. I. СПб., 1887, с. 240.

[15] Pour Reconnaitre les vraislagves d'exstreme Orient. — Connaissance des Art, 1960, pp. 40—47, pl. 10.

[16] *Б. И. Куракин.* Дневники и путевые заметки. 1705, сентябрь. — Архив князя Ф. А. Куракина, кн. I. СПб., 1890, с. 122.

[17] *И. Н. Уханова.* Г. Брумкорст — петербургский мастер..., с. 175.

[18] *М. М. Постникова-Лосева, Н. Г. Платонова, Б. Л. Ульянова.* Каталог русских эмалей на золотых и серебряных изделиях собрания Государственного Исторического музея и его филиалов. М., 1962, с. 37—39, 159—161.

[19] *И. Н. Уханова.* Слюда в русском народном искусстве. — В кн.: Музей народного искусства и художественные промыслы. Труды Научно-исследовательской художественной промышленности, вып. 5. М., 1972, с. 142—168.

[20] *А. И. Успенский.* Большой Павловский дворец. Исторический очерк (по архивным данным). — Художественные сокровища России, 1903, № 1—3, с. 384.

# БУМАЖНЫЕ ОБОИ С ЛОХУСКОЙ МЫЗЫ НА ТЕМЫ ИЗ «ДОН КИХОТА» СЕРВАНТЕСА

*Э. К. Лийн*

В ЭстССР близ железнодорожной станции Кохила Раплаского района на Лохуской мызе во время реставрационных работ 1967—1968 гг. в главном здании мызы были обнаружены под слоями извести художественные бумажные обои — двенадцать панно разной ширины (высотой 230 см каждое), десять из них — с изображением сцен из романа Сервантеса «Дон Кихот». Обои были наклеены поверх настенных росписей на мифологические сюжеты работы Готлиба Вельте, подпись которого и полустертая дата исполнения — 1791 г. — сохранились на одной из стен.

Данная находка особенно интересна, так как хотя ранее и было известно, что королевские мануфактуры Франции и Испании в XVIII и XIX вв. выпускали гобелены и шпалеры с рисунками на сюжеты романа Сервантеса, но ни в Советском Союзе, ни за рубежом подобных бумажных картин-панно обнаружено не было.

Лохуская мыза имеет многовековую историю. В XIII в. здесь было ленное поместье датского короля, позднее — вассальные владения шведского короля Густава Адольфа. В последние десятилетия XVIII в. Лохуская мыза принадлежала адмиралу И. Ф. Крузенштерну,[1] а затем до середины XIX в. ею владел живший в Петербурге генерал Баранов.[2]

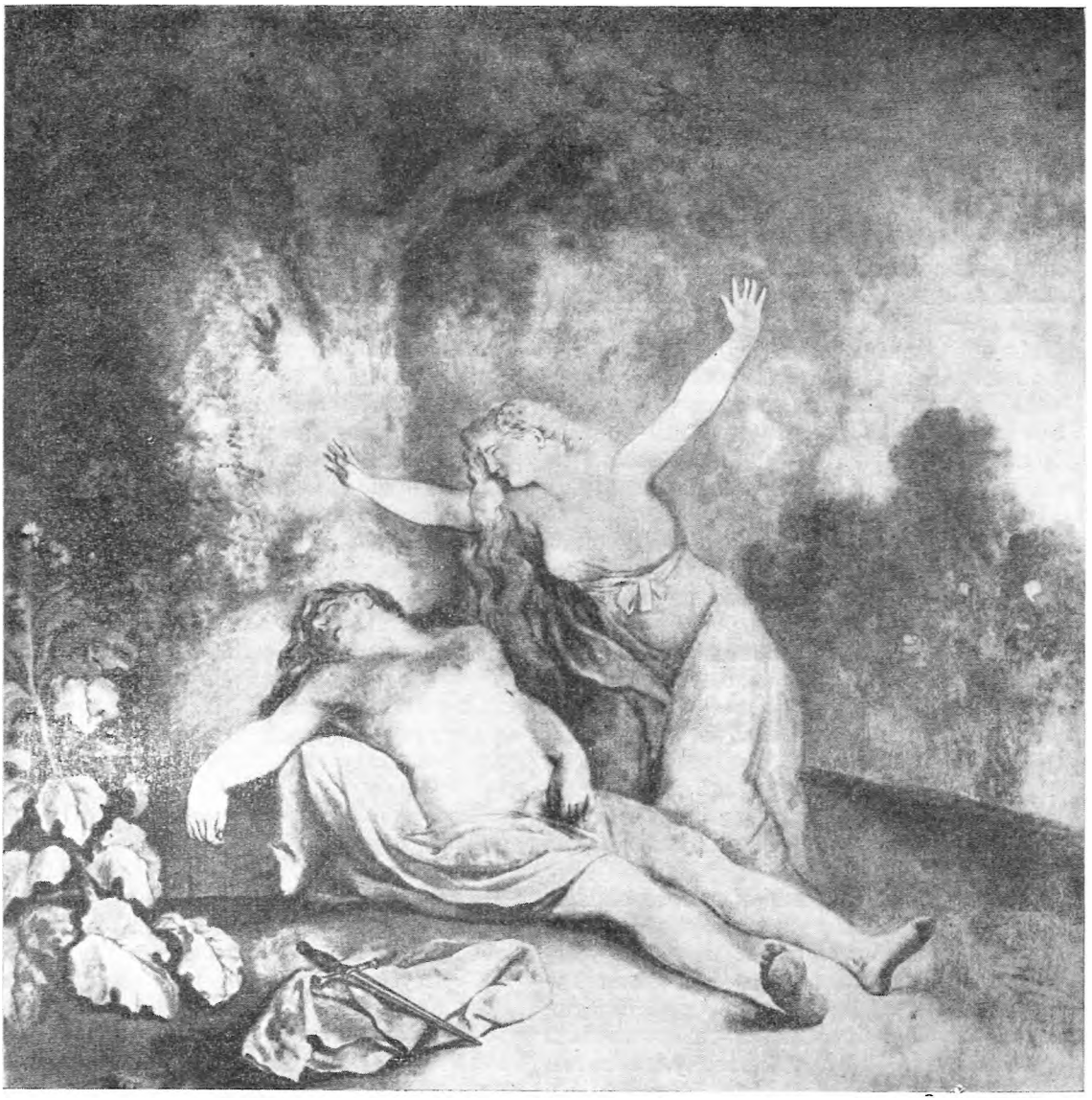
Здание мызы много раз перестраивалось. О его последних перестройках, в частности перестройке парадного зала, в котором были найдены обои, о том, как выглядел фасад и интерьер мызы в последней четверти XVIII в., мы можем судить только по результатам реставрационных работ. В ходе этих работ обнаружилось, что интерьер парадного зала в XVIII в. был выдержан в стиле раннего классицизма. Как и сейчас, в зале имелись двери, расположенные друг против друга на северной и южной сторонах. Выяснилось также, что северная и южная стены были украшены круглыми печами с округлыми карнизами и колонками, с цоколями в стиле рококо. К интерьеру XVIII в. относятся открытые при реставрации следы еще трех дверей, симметрично расположенных на восточной стене зала, а также уже упоминавшиеся настенные росписи Готлиба Вельте на мифологические темы,[3] созданные по заказу И. Ф. Крузенштерна.

На настенной росписи имеется, как уже говорилось, подпись Готлиба Вельте и дата «1791».[4] Однако во всех международных словарях по истории искусства годом смерти художника называют 1790 г.[5] Ясность в этот вопрос внес эстонский историк Л. Тийк. Он опубликовал статью «Готлиб Христиан Вельте — живописец и гравер второй половины XVIII века», где на основе архивных документов, найденных в ЦГИА ЭстССР, указал точную дату и место его смерти — «17 декабря 1792 года на Лохуской мызе прихода Хагери».[6]

История открытия росписей Готлиба Вельте могла бы явиться предметом специального исследования. Но сейчас они интересуют нас лишь постольку, поскольку помогают прояснить время и до некоторой степени обстоятельства появления на Лохуской мызе обоев со сценами из Дон Кихота.

Под обоями на восточной стене парадного зала Лохуской мызы на самом большом панно с изображением Адониса была обнаружена не полностью сохранившаяся надпись на немецком языке, сделанная карандашом или пером по штукатурке «4 an.... 26 (1826)..... Uebergegeben von dem Litauer uber.... Hornszow vom Legaten Ad von Krusentierna (Freihernn)...Loal.....». В переводе на русский язык: «4.... 26 (1826).... Принесено из Литвы.... Хорнзов.... легатом графом Ад фон Крузенштерном... Лоху.....».[7] Можно предположить, что дата «1826» обозначает время, когда в результате ремонта стиль раннего классицизма в оформлении интерьера парадного зала уступил место стилю бидермейер.

Для того чтобы разместить большое центральное панно на восточной стене за-



*Г. Х. Вельте. Адонис и Афродита.*

ла против окон, выходивших в парк, были сделаны значительные перестройки: из трех дверей две были замурованы, а третья перенесена значительно южнее, к боковой стене, фигурные круглые печи были заменены массивными прямоугольными, доходившими до потолка печами. Прямоугольные симметрично расположенные панно, прямоугольные печи, вертикально членившие стены, придали залу характерные для классицизма, господствовавшего в начале XIX в., черты простоты и строгости.

Художественные обои Лохуской мызы со сценами из романа Сервантеса представляют собой десять печатных картин-панно, различных по ширине. В центре восточной стены зала на месте замурованной двери располагалось самое большое и торжественное панно «Ода любви» (230×450 см) (все названия даны реставраторами).

На этом панно, в ходе работы дублированном на трех основах различных размеров, представлено три сцены. В первой из них, крайней левой, — «Битве за освобождение пленных» (ГИМ ЭстССР, инв. Г № 7869/1) — на фоне горного пейзажа изображена группа сражающихся. Центральная композиция — «После встречи со святым братством» (инв. Г № 7869/2) — составлена из двух групп людей, находя-

щихся также на фоне горного пейзажа. Группы разделены купами кустов и деревьев на первом плане: слева сражающиеся, справа — Дон Кихот и Санчо Панса. На крайней правой части панно — «Имя возлюбленной — Дульсинея» (инв. Г № 7869/3) — представлен пейзаж с тремя мужскими фигурами. На переднем плане Дон Кихот — здесь молодой человек в испанском костюме без доспехов — пишет имя своей возлюбленной Дульсинеи.

Слева и справа от центрального панно были размещены разделенные небольшими промежутками четыре панно одного размера (230×110 см). Слева на восточной стене располагалась сцена под названием «Встреча в саду» (инв. Г № 7863), где молодой испанец встречается с Дульсинеей. Рядом, но уже на северной стене зала, находилось панно «Посвящение в рыцари» (инв. Г № 7865). Справа от центрального панно на восточной стене размещалась сцена «Санчо Панса на постоялом дворе» (инв. Г № 7860). Справа же через дверь, но на южной стене была расположена композиция «Сражение с ветряными мельницами» (инв. Г № 7867).

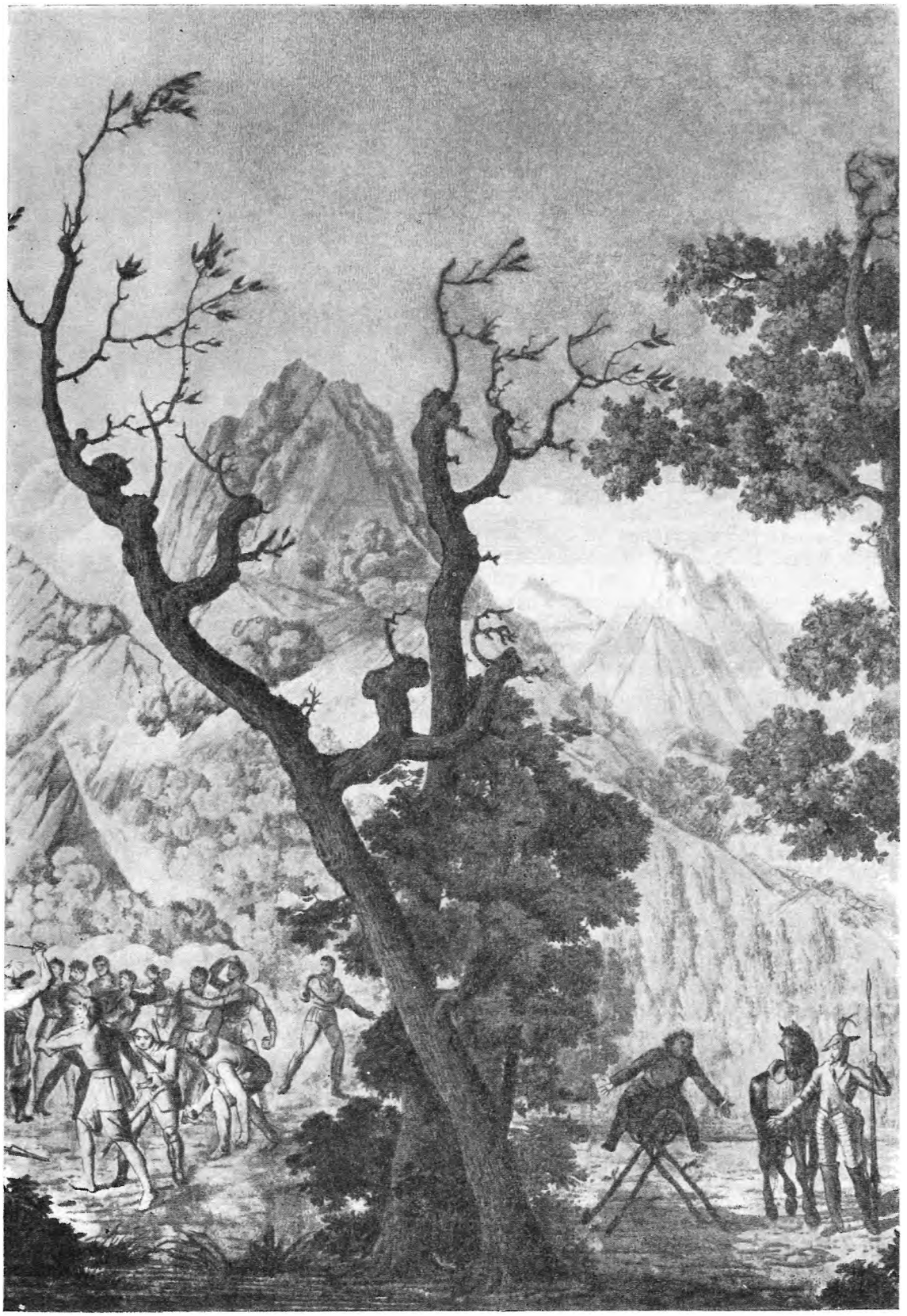
Остальные четыре панно, находившиеся в простенках между прямоугольными печами и дверьми, имели один размер (230×56 см). Это сцены: «Санчо верхом на осле» (инв. Г № 7866), «Дон Кихот с Росинантом» (инв. Г № 7864), «Пейзаж с замком и высоким деревом» (инв. Г № 7861) и «Пейзаж с ослом» (инв. Г № 7862). Десятое, самое узкое панно — «Дон Кихот и Санчо Панса» (инв. Г № 7868, размер 230×45 см) — было расположено в простенке между окнами на западной стене зала. Все панно были склеены из графических листов размером 50×55 см. Кроме названных десяти печатных панно, в простенках между окнами парадного зала находились еще две композиции, выполненные в технике живописи (гуашь и темпера) на бумаге, подобной печатным обоям, и напоминающие по своему стилю настенную живопись Г. Вельте в том же зале.

При снятии обоев со стены выяснилось, что они уже были отреставрированы. Неизвестный реставратор в целях лучшей сохранности бумажных панно наклеил их на бумагу производства местной Ряпинаской бумажной фабрики с водяным знаком «1824», следовательно наклейка обоев производилась не ранее этого времени. Реставрация обоев Лохуской мызы в первой четверти XIX в. показывает, что мы имеем дело с произведением искусства более раннего периода, чем время оформления интерьера.

Известно, что до середины XVIII в. во Франции для обоев использовался шелк, на котором печатались крупные композиции и целые панорамы. Тематика их охватывала античную историю, мифологию, мотивы природы и окружающего быта. Начало производства печатных бумажных обоев относится ко второй половине XVIII в. Так, например, жилые комнаты маркизы Помпадур были оклеены шпалерами из бумаги (после чего бумажные обои вошли в моду в Западной Европе).

Техника печатания бумажных обоев в XVIII в. была ручной и отличалась большой трудоемкостью. Прежде всего подготавливали бумажные панно, состоящие из склеенных кусков бумаги ручной выделки. Размеры отдельных кусков у разных мануфактур были различными, начиная от самой крупной французской бумаги размером 62,5×85 см до 39×29 см.[8] Наиболее ранняя бумага имела размер 50×55 см.[9] Панно на бумаге, склеенной из отдельных кусков (бумага-домино) до печатания изображения, равно как и панно, склеенные из отпечатанных на отдельных листах частей, называют печать-домино вне зависимости от примененной для изготовления печатной техники.

В первый период обои приготовляли следующим образом: на бумагу с помощью низкой деревянной формы наносились контурные линии. Орнамент печатали дешевыми деревянными шаблонами. Способ этот изобрел Гуттенберг еще в 1440 г. для печатания книг, в третьей четверти XVIII в. им стали пользоваться также для нанесения орнаментальных узоров на шелк и бумагу. Однако подобная техника не позволяла создавать большие композиции, подобные тем, что мы видим на лохуских обоях. В 1770—1800 гг. вместо деревянных шаблонов стали использовать деревянные формы — болванки. Для каждого тона вырезалась особая болванка. Печать становилась отчетливее, а количество используемых в картинах красок — практически неограниченным. Эта техника ручной печати была распространена вплоть до 1800 г., когда в качестве материала для шаблонов стали использовать вместо дерева цинк. Печатные же операции по-прежнему производились



*Мыза Лоху. Парадный зал. Восточная стена. Сцена «После встречи со святым братством».*


*Мыза Лоху. Парадный зал. Восточная стена. Сцена «Имя возлюбленной Дульсинея».*

вручную поштучно. Различие было лишь в том, что поверхности, оставшиеся не покрытыми краской, нуждались в доработке кистью. Позднее обновился и исходный материал — мануфактуры приступили к выпуску бумаги из льняной ткани. Такая бумага была более плотной и прочной. Кроме того, начали уже находить применение водостойкие красители.

Характер печатной техники позволяет датировать картинные обои и установить, какая из мануфактур их изготовила. В общих рамках печати-домино, использованной для изготовления обоев в годы с 1750 по 1800 г., можно на основании техники плеты выделить два периода: в 1750—1770 гг. господствовала техника clair obscur,[10] а с 1770 по 1800 г. техника reveillon.[11]

До реставрации в 1967 г. на обоях Лохуской мызы были ясно различимы следы деревянных болванок и отсутствовали остающиеся от цинковых шаблонов окаймления, не было также мест, тонированных кистью. Исполнены обои были темперными красками в технике высокой графической тональной печати — от темно-серой до белой, примерно в шести тонах. Они выполнены на бумаге-домино печатью-домино (для печатания самого большого панно 230×450 см потребовалось около 270 деревянных болванок). Основываясь на технике исполнения, бумажные шпалеры Лохуской мызы можно датировать периодом между 1770 и 1800 гг. и отнести их к технике reveillon.

Королевская шпалерная мануфактура близ Парижа во второй половине XVIII в. была основным производителем шпалер в Европе (уже в 1795 г. там трудилось 400 рабочих, включая химиков). В качестве художников приглашались известные живописцы и граверы — итальянец Жетти, французы Жан Батист Фе, Лавайе, Пуссен, Рье, Буш-Сон, Ла Фосс, Ж. Б. Гюэн и др., главным рисовальщиком был Феликс Буаселье.[12] Под влиянием произведений художника Ж. Л. Давида предпочитались

*Мыза Лоху. Парадный зал. Южная стена. Сцена «Сражение с ветряными мельницами».*

*Мыза Лоху. Парадный зал. Восточная стена. Сцена «Санчо Панса на постоялом дворе».*

скромные цвета — черно-белые, серые и коричневатые тона клеевых красок в технике высокой печати. Только французская королевская шпалерная мануфактура выполняла обои в технике и тонах, которые мы видим на панно Лохуской мызы. Таким образом, эти обои можно причислить к ее продукции.

Однако в имеющейся литературе нет сведений об изготовленных во Франции бумажных обоях на сюжеты из «Дон Кихота». Директор самого большого в мире музея бумажных шпалер, находящегося в ФРГ в г. Касселе, Йозеф Лейс, крупнейший знаток истории выпущенных на французских мануфактурах художественных шпалер, зарегистрировавший все сохранившиеся экземпляры, писал, что, в отличие от гобеленов и шпалер, на бумажных обоях он не встречал сюжетов на темы Дон Кихота.[13] В. Макаров, советский исследователь, доктор искусствоведения, на запрос автора данной статьи ответил: «В Советском Союзе среди известных исследователям и описанных ими гобеленов на темы Дон Кихота нет композиций, подобных лохуским».[14] Не исключено, что шпалеры Лохуской мызы представляют собой единственный сохранившийся экземпляр бумажных обоев продукции Фран-

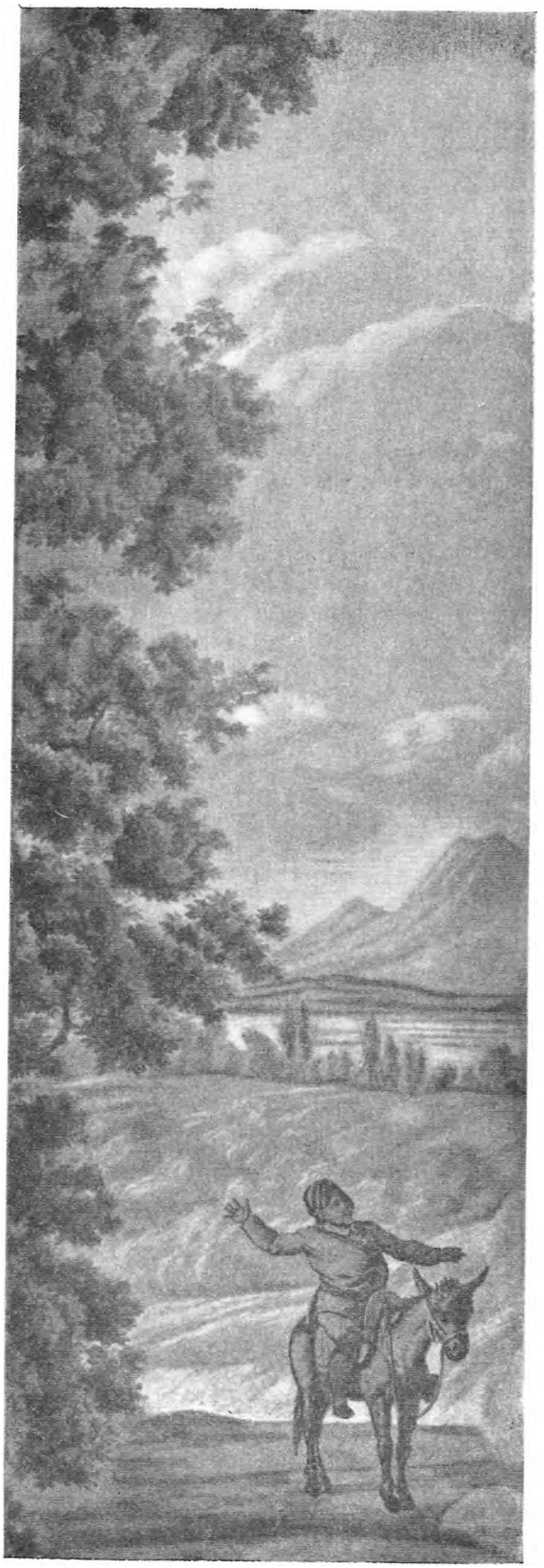
цузской королевской мануфактуры того времени на сюжеты Дон Кихота.

Темы романа Сервантеса получили популярность среди художников уже в XVII и в первой половине XVIII в. Известные мастера того времени Питер Воуверман (1624—1668), Андреа Прокаччини (1671—1734), Луи Мишель Лоо (1707—1771) неоднократно изготовляли картоны для гобеленов на сюжеты из «Дон Кихота». Позднее эти картоны часто копировались, причем вносились изменения в одежду персонажей и в другие детали. В третьей четверти XVIII в. выходит в свет иллюстрированный том «Дон Кихота», изданный Испанской королевской академией языков в придворной типографии его величества Д. Иохима Ибарра. Следует отметить, что испанские художники, иллюстрировавшие этот том, такие как Х. дель Кастильо, М. С. Кармона, Х. Х. Фабрега, Х. Баллестер,[15] очевидно были хорошо знакомы с гравюрами и картонами для гобеленовых мануфактур на сюжеты «Дон Кихота», исполненными П. Воуверманом и А. Тенирсом, ибо многие иллюстрации этого издания явно созданы под влиянием прославленных картонов.

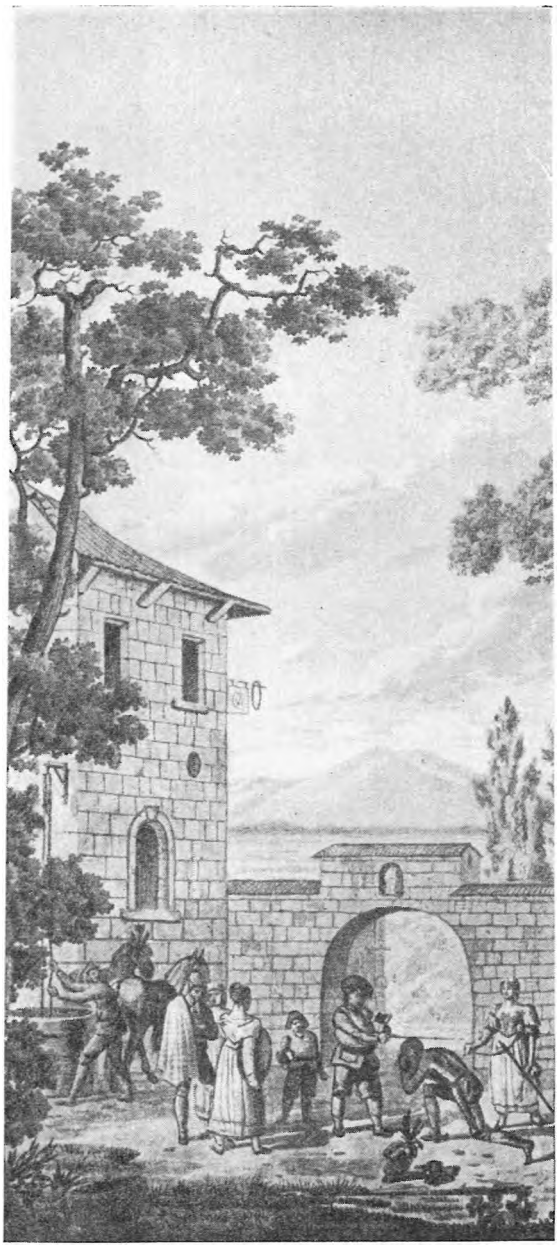
В числе мастеров, создававших картоны для Испанской королевской шпалерной мануфактуры с 1775 по 1779 г., следует назвать Франсиско де Гойю. Из литературы известно, что он сделал и картоны на тему «Дон Кихота». В изготовлении этих картонов принимал участие и его тесть Франсиско Байеу.

Королевская шпалерная мануфактура в Испании прекратила свое существование 15 марта 1780 г.[16] В связи с ее закрытием работавшие на мануфактуре художники — Франсиско де Гойя, Андрес де ла Каллейя, Мариано Сальвадор Маэлла, Грегорио Ферро, Антонио Гонзалес, Веласкес и Франсиско Байеу — устремились либо во Францию, либо в Италию, где изготовляли картоны для мануфактур. Когда в 1783 г. в Испании открылась новая мануфактура под названием «Санта Барбара», многие из странствующих испанских мастеров вернулись на родину.

В собраниях Эрмитажа в Ленинграде имеется гобелен «Наказание Санчо Пансы на постоялом дворе», изготовленный на мануфактуре «Санта Барбара» по картону, созданному Франсиско Байеу. Санчо Панса выглядит здесь иначе, чем тот, что изображен на обоях Лохуской мызы, но в одежде и позах других персонажей, в ча-



*Мыза Лоху. Парадный зал. Южная стена. Сцена «Санчо верхом на осле».*



*Мыза Лоху. Парадный зал. Северная стена. Сцена «Посвящение в рыцари».*

стности в одежде и позах слуг, много общего с композициями наших шпалер.

Новый интерес к кругу тем, связанных с романом Сервантеса «Дон Кихот», пробуждается в последней четверти XVIII в. и начале XIX в. во Франции и Нидерландах; не обходит эта волна и Германию и и Англию. Французские художники — М. С. Кармона, Ш. Куапель, Ж. Ф. Ба, Ф. Буше, С. Фокк, Ш. Н. Кошен и др. — приняли участие в создании композиций на темы приключений Дон Кихота и Санчо Пансы. В качестве копировщиков и граверов работали Ю. В. Шийо, В. Пикар, П. Танье, С. Ф. Равене.[17] Во Франции на мануфактурах использовали картоны Ш. Куапеля, Ш. Натуара, Ф. Буше, Ж. Б. Гюэна, С. Фокка, Ж. Ф. Ба.[18] В Нидерландах большое внимание на разработку этой темы оказал А. Тенирс. В Англии в основном ограничились изданием иллюстрированных книг и альбомов, посвященных сюжетам романа Сервантеса. Причем Дон Кихот и его верный слуга изображались, как правило, карикатурно.

К какой стране принадлежал художник, создавший своих персонажей в испанских костюмах на изготовленных во Франции обоях? Рыцарь Печального образа в романе «Дон Кихот», как мы знаем, облачен в средневековые доспехи, худ и высок, тогда как на некоторых панно Лохуской мызы Дон Кихот предстает перед нами красивым молодым человеком среднего роста в одежде, соответствующей требованиям испанской моды последней трети XVIII в.[19] На нем белый воротник с заостренными углами, широкий пояс переброшен через правое плечо к левому бедру и завязан небрежным щегольским узлом. На ногах — сапоги, на одних панно со складчатой, на других — с плоской наколенной частью, на голове то широкополый, с боковым изгибом кивер, то кивер с узким треугольным основанием без краев, то железный шлем, то головной убор типа берета времен Директории, украшенный иногда двумя перьями, иногда целым букетом. С каждого панно смотрят на нас как бы разные Дон Кихоты, причем различие заметно не только в одежде и в настроении, передаваемом выражением лица, но и в самих чертах лица. Отличаются на разных панно друг от друга и разные, прежде всего по возрасту, Санчо Пансы. Меняются у них и головные уборы — то это испанский берет, то меховая шапка.

Не исключено, что одним из авторов картонов для обоев Лохуской мызы был какой-либо из упомянутых уже испанских художников. Почерк Байеу, например, напоминают композиционные приемы на панно «Сражение с ветряными мельницами», «Санчо Панса на постоялом дворе», «Санчо верхом на осле» и изображения Дон Кихота на разных панно.

Авторами большого панно «Ода любви» являются французские художники, заимствовавшие из Испании тематику и персонажей в испанских одеяниях. Все ком-

позиционное построение решено здесь в соответствии с французским стилем, отмечено печатью красивости и величавости. В особенностях фигур и одежды чувствуется почерк нескольких художников. Так, фигура Дон Кихота близка типам Куапеля. Группа деревьев в композиционном центре данного панно четко говорит о почерке Ж. Б. Гюэна. Эскизы к панно «Сражение с ветряными мельницами», «Посвящение в рыцари», «Санчо верхом на осле» выполнены испанскими художниками, по всей вероятности Байеу и Гойей. В пользу Гойи говорит треугольная компановка фигур всадников и собак на панно «Сражение с ветряными мельницами», а также характер изображения Санчо Пансы и других персонажей. Поскольку, однако, художественные обои представляют собой продукцию Французской королевской шпалерной мануфактуры, то даже на панно, эскизы которых были разработаны испанскими мастерами, можно заметить влияние творческой манеры французских художников-исполнителей. Об этом говорят, например, фоновые пейзажи, а также симметричное расположение фигур, как у Давида. Почерк Ж. Б. Гюэна чувствуется в изображении лиц; лучшим образцом является лицо испанской женщины, накинувшей платок по французскому обычаю, — в панно «Сражение с ветряными мельницами». В данном панно соседствуют два типа ветряных мельниц — французские и испанские.

К сожалению, архивные материалы и специальная литература не дают возможности окончательно разрешить вопрос об авторстве картонов для лохуских обоев. Ясным остается одно, что 10 картинных шпалер Лохуской мызы изготовлены на Французской королевской шпалерной мануфактуре, исполнены талантливыми мастерами и несомненно представляют собой большую художественную и историко-культурную ценность.

*

[1] Genealogishes Handbuch der estländischen Ritterschaft, Bd. II. M. M. von Sackeberg, 1929—1931, S. 95.

[2] *H. Pirang.* Das Baltische Herrenhaus, II. Riga, 1928—1930, S. 62. По данным архивов и исторической литературы, имение (мыза) Лоху принадлежало в первой четверти XIX в. как Крузенштернам, так и Барановым. Из архивных материалов видно, что вопросы владения Лохуским имением разбирались в суде в первой половине XIX в. (ЦГИА ЭстССР, ф. 1424, семья фон Баранова; см. также: ЦГИА ЭстССР, Крейгерихт Балтийского порта, ф. 11).

[3] Эти 10 настенных росписей до сего дня являются крупнейшими из сохранившихся работ Готлиба Вельте, ибо широко известные его произведения, украшавшие Пылтсамааский замок, были уничтожены во время Великой Отечественой войны. Малоформатные картины и графику художника можно увидеть в Таллине в Государственном художественном музее и в Государственном историческом музее ЭстССР.

[4] «Welte fec. 1791». См.: *В. В. Филатов.* Отчет за 1967 год по раскрытию и консервации росписей 1791 года в парадной зале бывшей мызы Лоху. Архив Научно-методического совета культурных памятников Министерства культуры ЭстССР, д. 4—11/18, т. I, с. 13.

[5] *Dr. G. Nagler.* Neues allgemeines Künster Lexicon. München, 1852; *Hans Vollmer.* Allgemeines Lexion der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig, 1947.

[6] *Л. Тийк.* Готлиб Христиан Вельте — живописец и гравер второй половины XVIII века. — Ученые записки Тартуского государственного университета, 1969, вып. 229, с. 98; ЦГИА ЭстССР, Крейгерихт Балтийского порта, ф. 11, оп. 1, ед. хр. 283, с. 13.

[7] Профессор Паул Аристе помогал дешифрировать текст по буквам.

[8] *K. T. Weiss.* Handbuch der Wasserzeichenkunde. Leipzig, 1962.

[9] *J. Leiss.* Bildtapeten aus alter und neuer Zeit. Hamburg, 1961, S. 14, 21—22.

[10] *Maiers.* Konservations-Lexikon, Bd. V. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1897, S. 200; *Pierre Larousse.* Nouveau Dictionnaire illustre. Paris, 1900, p. 156.

[11] *Fr. Rullmann.* Handbuch der Tapete. Stuttgart, 1958, S. 25.

[12] *J. Leiss.* Op. cit., S. 24—25.

[13] Сведения получены от доктора Охле из ГДР («Eine Tapete mit dem Thema „Don Quijote und Sancho Pansa" est von Leiss nicht erwähnt» — письмо Министерства культуры ГДР от 19 мая 1964 г., архив отдела изобразительного искусства Министерства культуры ЭстССР).

[14] Переписка В. Макарова с автором данной статьи во время снятия обоев со стены в 1966—1967 гг.

[15] *Paul Lafond.* La Tapisserie en Espagne: Jules Comte. — La Revue de L'Art, XXX, Paris, 1970, p. 123.

[16] Artes y artistas Jose del Castillo par Valentin de Sambricio instituto Diego Velazgues. Madrid, 1957, pp. 21—24.

[17] Шкаф «Сервантес», Эрмитаж, Отделение гравюры, инв. №№ 83328, 83331, 83343 и др.

[18] Oeuvres des Jean Baptiste Huen. De l'Academie Royal de Peinture, Sculpture et Gravure de Paris. 1816; Les Oeuvres de Nicolas Cochin Dessinateur et Gravure. Paris — Государственный Эрмитаж, Отделение гравюр.

[19] Collection des Costumes Espagnols anciens et modernes, représentés en soixante-douze gravures enluminées. Paris.

# ФАЯНСОВЫЙ ЗАВОД В АРХАНГЕЛЬСКОМ

*С. А. Розанцева*

Первая половина XIX в. — время интенсивного развития русской керамической промышленности. В России возникает множество фарфоровых и фаянсовых предприятий, основанных на труде вольнонаемных рабочих. Кроме того, в этот период появляются помещичьи фарфоровые и фаянсовые заводы, где использовался труд крепостных. Обычно такие заводы были небольшими и существовали непродолжительное время. Примером такого рода предприятия может служить завод кн. Юсупова в Архангельском.

Наиболее раннее упоминание о фарфоровом заводе кн. Н. Б. Юсупова в Архангельском относится к XIX столетию. В I томе путеводителя по Москве, составленном де Лаво [1] и изданном в 1824 г. на французском языке, имеется ряд сведений о мастерской живописи и золочения на фарфоре, руководимой А. Ламбером. Во II томе путеводителя де Лаво, вышедшем в 1834 г., уже дается информация о производстве фаянса в селе Архангельском: «<...> Ламбер только что организовал фабрику фаянса на английский манер, продукция которой очень удовлетворительна. Нужно пожелать ему и успеха и последователей, чтобы Россия перестала быть зависимой от Англии в этой отрасли промышленности, продукция которой требуется каждый день».[2]

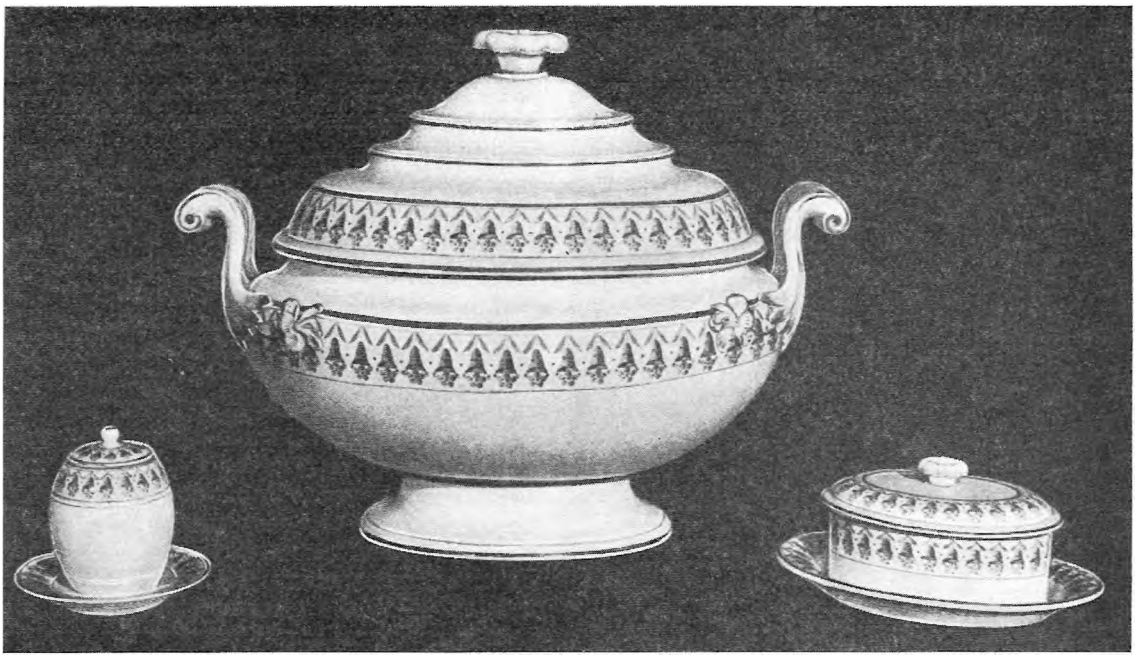
Сведения де Лаво очень интересны для нас потому, что автор был современником описываемых событий, но, к сожалению, они не дают исчерпывающего представления о производстве фаянса в Архангельском. В литературе дореволюционного периода и более поздних изданиях о фаянсовом заводе кн. Юсупова вообще не упоминалось, краткие данные касались только фарфорового завода в селе Архангельском. Примером служат работы: А. В. Селиванова,[3] И. И. Лазаревского,[4] И. Троцкого,[5] А. Б. Салтыкова [6] и др. Лишь в 1937 г. в монографии С. В. Бессонова [7] об усадьбе Архангельское вновь скупо сообщается о фаянсовом заводе, находившемся на ее территории. Несколько полнее о производстве фаянса в Архангельском пишет в 1973 г. Л. И. Булавина.[8] В своей статье автор приводит ряд фактов, связанных с выпуском фаянса, а также воспроизводит марки предприятия. Деятельность завода датируется ею 1827—1838 гг.

В работе Е. А. Бубновой [9] в числе сведений о русских фаянсовых заводах первой половины XIX в. мы находим упоминание и о фарфоровом и фаянсовом заводах Юсупова, тесно связанных принадлежностью, местонахождением, руководством и мастерами. Приведенные автором краткие данные о заводах в Архангельском по сути дела повторяют высказывания вышеперечисленных исследователей. Так, Е. А. Бубнова пишет, что в 1825 г. в селе Архангельское был построен завод, который с 1827 г. начал выпускать фаянсовую посуду и скульптуру «с ориентацией на фаянсы Дельфта». Однако, сообщает Бубнова, в юсуповском фаянсе просматриваются русские национальные черты вследствие того, что на заводе работали крепостные художники. Ликвидацию предприятия она также относит к 1838 г. Кроме того, автор приводит только одну марку завода (Ꞓ z S Архангельская ферма).

Таким образом, в литературных источниках сведений о фаянсовом заводе Юсупова крайне мало и они не отличаются точностью.

Работая в ЦГАДА с документами фонда кн. Юсуповых, в ЦГИА г. Москвы и в Гос. публичной исторической библиотеке, удалось найти новые, до того неизвестные сведения, позволившие более подробно изучить деятельность фаянсового завода в селе Архангельском, проследить этапы его развития и точно установить время его возникновения и ликвидации.

Расцвет Архангельского как парадной усадьбы падает на первую четверть XIX в. В 1810 г. богатый и влиятельный вельможа кн. Н. Б. Юсупов приобрел у М. А. Голицыной имение, которое усилиями лучших архитекторов и декораторов того времени превращается в один из совер-



*Предметы из сервиза «с колокольчиками», фаянс, ручная полихромная роспись. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском. 1827—1835 гг. Марка «в тесте» «LAMBERT» (из собрания музея «Архангельское»).*

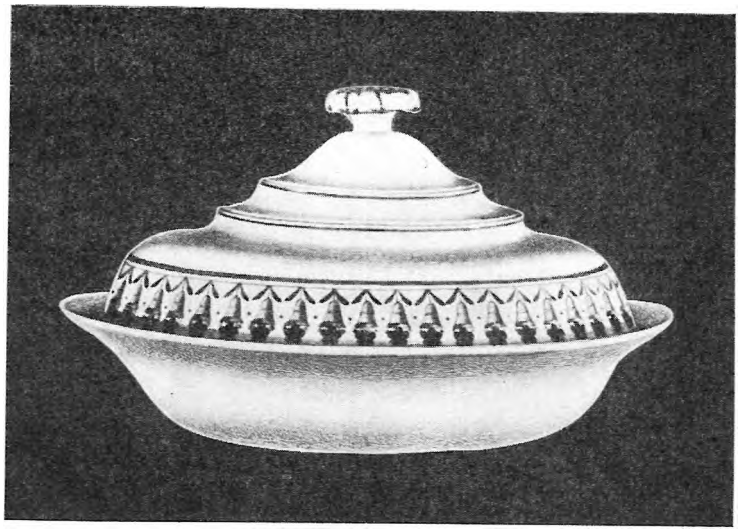
шеннейших дворцово-парковых ансамблей Подмосковья. Первоклассные произведения искусства, в том числе знаменитая картинная галерея, крепостной театр, библиотека, изобилующая редкими изданиями, оранжереи, вольеры с диковинными птицами и животными — все это должно было восхищать, поражать воображение многочисленных знатных гостей владельца. Так как фарфор продолжал быть предметом пристального внимания, еще одной прихотью князя было устройство в Архангельском так называемого «живописного заведения» (1818—1831 гг.), бывшего гордостью вельможи. В этом заведении трудились талантливые крепостные живописцы. По словам того же де Лаво, «при жизни князя его гости обязательно посещали мастерскую по росписи фарфора, которой управлял г-н Ламбер». В имение постоянно привозили не расписанные фарфоровые изделия («бельё») русского и иностранного производства с таких заводов, как Императорский, А. Попова, Ф. Гарднера, Ю. Долгорукова, Севрской и Мейсенской мануфактур. Фарфор, искусно расписанный крепостными художниками, коллекционировался княжеской семьей и служил приятным презентом для родственников и друзей вельможи.

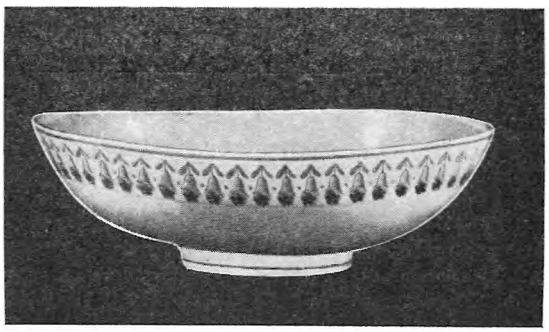
При «живописном заведении» существовала живописная школа, где обучали живописи и росписи по фарфору. Учеников, наиболее одаренных детей крепостных, набирали из вотчин князя.

Записка о произведенных в селе Архангельском живописцами и мастеровыми дворовыми людьми работах свидетельствует о том, что уже к 1820 г. крепостные художники выполняли довольно сложные росписи по фарфору: писали портреты, изображали фигуры, составляли оригинальные цветочные композиции.[10]

В 1822 г. в Архангельское в целях совершенствования техники росписи на фарфоре и руководства художниками заведения приезжает французский живописец Август Филипп Ламбер, безвыездно проработавший в Архангельском тринадцать лет.

С прибытием Ламбера работа «живописного заведения» заметно оживляется: увеличивается количество крепостных художников и учеников, становится более техничным, отточенным мастерство живописцев. Ассортимент расписываемых на заводе изделий был довольно широким: это различные столовые, чайные, кофейные сервизы, вазы, декоративные тарелки, подарочные чашки. Тематика росписей была самой разнообразной: тонкая портретная миниатюра, сюжетные росписи, включавшие мифологические, библейские, бытовые, военные сцены, сцены из литературных произведений, пейзажи, изображения птиц и животных. Однако самую





*Миска с крышкой из сервиза «с колокольчиками», фаянс, ручная полихромная роспись. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском. 1827—1835 гг. Марка «в тесте» «LAMBERT» (из собрания музея «Архангельское»).*

*Салатник из сервиза «с колокольчиками», фаянс, ручная полихромная роспись. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском. 1827—1835 гг. Марка в «тесте» «LAMBERT» (из собрания музея «Архангельское»).*

многочисленную группу составляли изделия, на которых воспроизводились полотна знаменитых западноевропейских мастеров. Оригиналами для работы чаще всего служили картины дворцовой галереи, а также использовались различные альбомы, литографии, иллюстрации к книгам из библиотеки Архангельского. Фарфор богато декорировался. В орнаментике преобладали мотивы, характерные для первой трети XIX в. — листья лавра, дуба, побеги виноградной лозы, цветочные гирлянды, пальметты, сложные золоченые геометрические композиции.

В 1823 г. на заводе крепостные живописцы расписали так называемый «Аракчеевский» чайный сервиз «tête à tête» с видами имения Грузино, отличавшийся высокими художественными достоинствами. Несколько позже на эту же тематику была расписана серия декоративных тарелок. Росписи копировались с литографий И. С. Семенова — крепостного архитектора гр. Аракчеева. В материалах архива есть запись, из которой следует, что 36 литографированных видов с. Грузино «под стеклом в вызолоченных рамах» находились во втором этаже дворца в Архангельском.[11] Но особой изысканностью отличались декоративные тарелки с изображениями различных сортов роз, скопированных с французского ботанического атласа, где в веточках с цветками удивительно умело передана их свежесть и совершенная красота. Борта этих тарелок украшены тонким золоченым орнаментом из стилизованных цветов и листьев. На фарфоре также изображались портреты самого владельца, его родственников и друзей. В руках крепостных художников фарфоровые предметы часто превращались в произведения искусства.

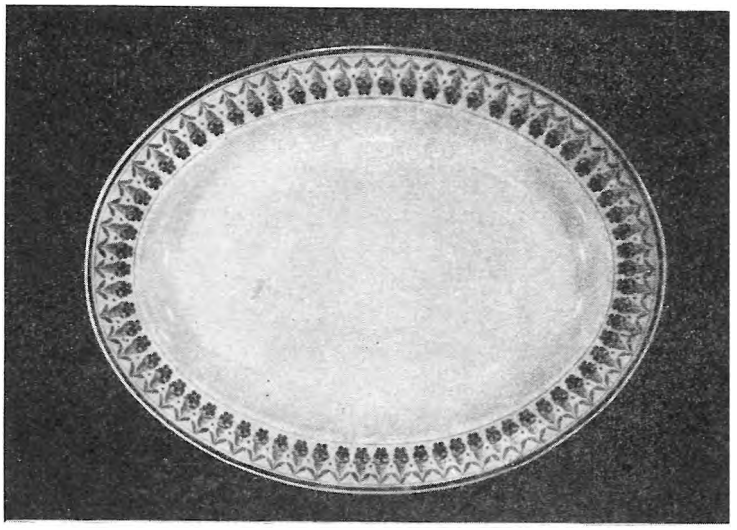
Бесспорно, владея техникой росписи по керамике, Ламбер был сведущ и в технологии производства фарфора и фаянса. Достигнутые успехи окрылили француза, и в 1824—1825 гг. он предпринимает попытки наладить выработку фарфора в Архангельском. Для этой цели приобретается различное оборудование и в том числе два каменных жернова, предназначенных для измельчения компонентов фарфоровой массы.[12] Из донесения в Московскую канцелярию за 1824 г. мы также узнаем, что в Архангельском 67 дней находился токарь купца Попова, занимавшийся точением «делаемой Ламбертом фарфоровой посуды».[13]

В 1827 г. на территории усадьбы в Горятинской роще возводятся новые строения: флигель,[14] мастерская и точильня.[15] Всего постройка завода обошлась более чем в 6000 руб.[16] По-видимому, в намерение Ламбера входило и устройство фаянсовой фабрики. Первая половина XIX в. — время расцвета русского фаянса. Фаянс был в большой моде, отличался прочностью, сравнительно невысокой стоимостью и пользовался спросом. В контракте, заключенном в 1827 г. между кн. Н. Б. Юсуповым и А. Ламбером, четко говорится об устройстве наряду с фарфоровой и фаянсовой фабрики. «Август Филиппов, сын Ламберт дал условие Его сиятельству кн. Н. Б. Юсупову в том, что обязуюсь я содержать устроенную мною в подмосковном имении Его сиятельства селе Архангельском на собственное его иждевение фарфоровую и фаянсовую фабрику на следующих кондициях <. . .>»[17] По условию Ламбер, получив от князя ссуду в 6000 руб., обязался выплатить эту сумму и проценты в течение пяти лет,

вся же прибыль должна была идти в пользу Ламбера. Однако средств оказалось недостаточно, Ламбер запутывается в долгах. Только по первому сроку он смог уплатить 1200 руб. На следующий взнос денег не было. Возникает «дело о долге Ламберта».[18] В связи с этим по предписанию Московской канцелярии от 7 октября 1828 г. за № 1309 князь распорядился оставить Ламбера при «живописном заведении» в роли смотрителя, «чтобы живописцев занимал расписыванием французского фарфора».[19] Крах, как показывают дальнейшие события, не совсем обескуражил Ламбера. Оставив авантюру с фарфором, он, используя существующее оборудование, быстро переключился на выпуск фаянса. Однако успех в этом начинании не пришел сразу. Около двух лет длились искания, преодолевались трудности. В музее хранится много деформированных фаянсовых изделий, посуды со следами неудачного обжига. Все эти предметы, вероятнее всего, являются первыми образцами архангельского фаянса. Только в 1829 г., когда производство было упорядочено, Ламбер в целях привлечения капитала и сбыта готовой продукции вступает в товарищество с московскими купцами И. Ромарино и Салциманом. По заключенному контракту Ламбер обязывался содержать фабрику «трудами и искусством», а от компаньонов зависело обеспечение материалами, оплата мастеровых, содержание торгового помещения. Получаемая же прибыль по соглашению должна была делиться поровну.[20] После долгих поисков в ЦГИА г. Москвы была найдена книга для записи капиталов купцов 2-й гильдии за 1829 г., где записано, что по указу Московской Казенной палаты от 21 июня 1829 г. за № 11685 причислен ко 2-й гильдии в Гостиную сотню с 1829 г. с.-петербургский мещанин Иероним Дементьев Ромарино.[21] Лавка Ромарино находилась в Гостином дворе. Любопытно, что в списке купцов г. Москвы, объявивших капиталы на 1830 г., Ромарино числился комиссионером, проживавшим в Мясницкой части. В графе о семейном положении значилось «холост».

К сожалению, сведений о Салцимане не найдено, скорее всего его роль в «деле» была второстепенной.

В 1831 г. после смерти князя Н. Б. Юсупова наследником становится его сын Б. Н. Юсупов, человек меркантильный, вскоре упразднивший в Архангельском все, что не приносило дохода. «Чтобы с настоящего времени были производимы работы токмо необходимо нужные <...> и существенно полезные, все же ненужное приостановить»,[22] — писал управляющему новый владелец. С 1831 г. «живописное заведение» перестает существовать и роспись фарфора прекращается. В том же 1831 г. кн. Б. Н. Юсупов заключает с Ламбером новый договор по фаянсовому заводу сроком на 7 лет. По этому соглашению фаянсовый завод переходил в полное распоряжение Ламбера, вместе с тем к нему на 3 года перешли пять крепостных мастеров из дворовых князя: точильщики Василий Корнеев, Михаил Сорокин, Илья Татаринов, Егор Петухов и печатальщик Степан Сергеев.[23] Имена этих мастеров встречаются в архивных документах вплоть до 1834 г.



*Блюдо из сервиза «с колокольчиками». Фаянс, ручная полихромная роспись. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском. 1827—1835 гг. Марка «в тесте» «LAMBERT» (из собрания музея «Архангельское»).*

В 1834 г. на фаянсовом заводе работают лишь два точильщика, Василий Корнеев и Егор Петухов, и печатальщик Степан Сергеев (Михаил Сорокин к этому времени умер, а Илья Татаринов уехал в Купавну). Кроме них, в ведении Ламбера находились девять крепостных живописцев.[24] Интересно, что в 1834 г. на заводе были изготовлены сервизы для кн. Юсупова и кн. Голицына. Большой столовый фаянсовый сервиз для кн. В. П. Голицына[25] состоял из 263 предметов и стоил 468 руб. 20 коп. Сервиз включал разнообразные предметы: тарелки, блюда, суповые чаши, соусники, салатники, масленки и пр. На обнаруженном в ЦГАДА счете с перечнем предметов сервиза и их стоимости имеется надпись: «по приказу


*Тарелка с портретом Е. Б. Юсуповой. Фаянс, печать. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском. 1827—1835 гг. Марка «в тесте» «LAMBERT» (из собрания музея «Архангельское»).*

Его Сиятельства кн. Василия Петровича Голицына столовый сервиз с зеленой каймой Архангельского завода» — и подпись Ламбера о получении денег 14 ноября 1834 г.[26]

На работу фаянсового завода в Архангельском на протяжении 1829—1835 гг. проливают свет объяснения управляющего имением Павла Гофета, представленные в 1835 г. в Московскую канцелярию.[27] Из объяснений следует, что работа на фаянсовом заводе в с. Архангельском с самого начала велась стихийно, без должного учета, что, как видно, беспокоило Ламбера. Вследствие этого в июне 1834 г. он настаивает на проверке всех счетов и книг. Произведенная проверка показала, что Ламбер получил от компаньонов за истекший период на 13 000 руб. больше, чем выпустил товара. Причиною тому, как считал Гофет, было содержание семьи, устройство всяких новшеств, которые требовали больших затрат, и различные опыты, по большей части неудачные. Денежные затруднения Ламбера создали необходимость увольнения работавших на заводе мастеров, которые по получении расчета по паспортам выезжают на другие предприятия,[28] на заводе остаются только ученики. Вместе с компаньонами Ламбер вновь «составляет капитал», и завод продолжает работать. В 1835 г. Ламбер внезапно умирает, и его вдова с детьми остается без средств. Гофет, проявивший горячее участие к семье покойного, от имени князя договаривается с Ромарино и Салциманом о сдаче им в аренду завода на выгодных для них условиях. Дав согласие, со своей стороны арендаторы обязались не предъявлять претензий вдове по делу ее мужа. Все инструменты, материалы, готовые и недоработанные изделия переходили к новым содержателям завода. Последние обязаны были также выплачивать Розе Ламбер ежегодно 1500 руб. с условием, что она не будет вмешиваться в дела завода, но должна жить в Архангельском. Было оговорено, что если по истечении года предприятие окажется убыточным, договор можно расторгнуть.[29] В ЦГАДА найдена та самая опись, по которой в мае 1835 г. «Роза, Петрова дочь, Ламбер сдала купцу 2-ой гильдии И. Ромарино вещи, находившиеся при фаянсовом заводе в селе Архангельском».[30] Из описи следует, что предприятие было сравнительно небольшим, оно состояло из ученической и вольной точильни, машинного строения, горнового сарая, красильни, капсульной и других помещений. Оборудование включало около 20 станков и машин (в том числе печатных), прессов, капселей, различных посудных форм и прочих принадлежностей. Ассортимент изделий (судя по формам, приведенным в описи) был довольно разнообразным: изготавливали несколько видов чайных и столовых сервизов, а также отдельные предметы.

С переходом завода к Ромарино для работы стали привлекать и вольных мастеров. В документах архива упоминаются имена рабочих из вольных: точильщика Семена Иванова, горновщика Ивана Матвеева, мастера Борисова и др.[31] В этот период акцент, видимо, делали на массовую продукцию с печатным декором, однако частные заказы, поступавшие на завод, продолжали принимать. Ромарино в 1835 г. дает согласие госпоже Корсаковой (родственнице жены В. П. Голицына С. А. Голицыной, урожденной Корсаковой) изготовить столовый сервиз, «подобный отпущенному кн. Голицыну». По контракту фаянсовый завод был сдан в аренду Ромарино на 4 года. По истечении этого срока 5 августа 1839 г. из Московской канцелярии кн. Юсупова пришло предписание за № 346, в ко-

*Тарелка. Фаянс, печать. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском. 1835—1839 гг. Марка «в тесте» «ROMARINO» (из частной коллекции).*

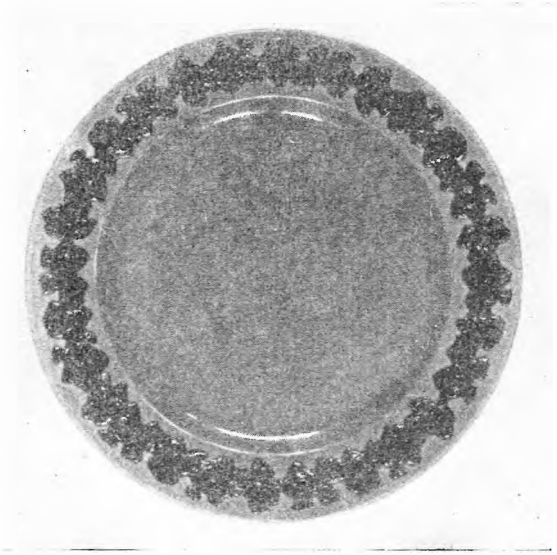
тором сообщалось, что содержатель Архангельского фаянсового завода господин Ромарино объявил, что «завод долее содержать не желает».[32] По определению Московской канцелярии сданные по описи Ромарино заводские принадлежности надлежало принять и донести канцелярии, какого именно числа завод будет принят и мастеровые Ромарино из Архангельского выедут. Далее из донесения Архангельской канцелярии от 16 сентября 1839 г. за № 159 мы узнаем, что находившийся в селе фаянсовый завод «действием прекращен», мастер Борисов и другие мастера из Архангельского выехали 7 сентября.[33]

Таким образом, на основании вышеприведенных архивных данных время деятельности фаянсового завода в Архангельском охватывает период в 12 лет (с 1827 г. по 7 сентября 1839 г.).

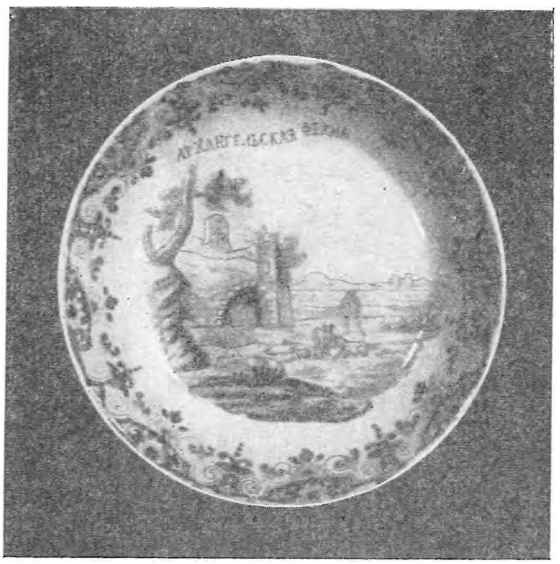
В работе фарфорового и фаянсового заводов можно проследить несколько этапов:

1. 1818—1822 гг. Возникновение в Архангельском «живописного заведения» и живописной школы, начало росписи фарфора.

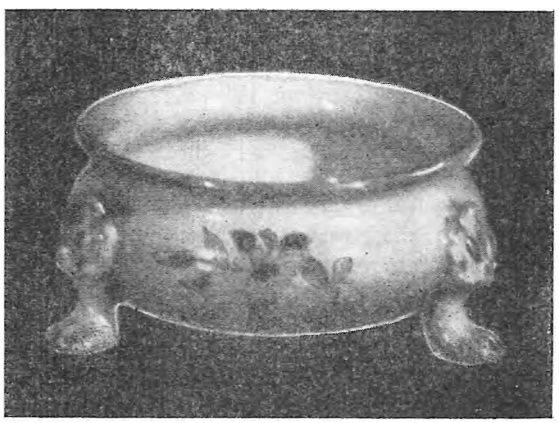
2. 1822—1827 гг. Приезд в Архангельское французского живописца Августа Филиппа Ламбера, опыты по производству фарфора и фаянса.



*Тарелка десертная. Фаянс. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском. 1835—1839 гг. Марка «в тесте» «ROMARINO» (из частной коллекции).*



*Тарелка. Фаянс, ручная роспись кобальтом. Завод в с. Архангельском (?).*



*Солонка. Фаянс. Ручная роспись кобальтом. Завод Н. Б. Юсупова в с. Архангельском (?).*

3. 1827—1835 гг. Постройка фарфорового и фаянсового заводов и сдача их в аренду Ламберу, переключение на выпуск фаянса. Закрытие «живописного заведения».

4. 1835—1839 гг. Аренда фаянсового завода Ромарино, ликвидация предприятия.

Говоря в целом о работе фаянсового завода в Архангельском на основе архивных исследований и хранящихся в музее изделий этого завода, можно отметить, что это небольшое по масштабам предприятие занимало свое определенное место среди других фаянсовых заводов России первой половины XIX в.

По сохранившимся отдельным предметам большого столового сервиза с орнаментом из стилизованных колокольчиков, тарелкам с печатью видно, что формы посуды были на уровне хорошего английского фаянса, качество массы также было высоким, в декорировке применялась ручная роспись, рельеф, печать и в этом смысле завод также шел в ногу со временем.

Касаясь марок Архангельского фаянсового завода, следует отметить, что они мало известны, их нет ни в дореволюционных, ни в современных справочниках. На предметах столового сервиза с колокольчиками, тарелках с печатным изображением герцогини Курляндской, сестры Н. Б. Юсупова, проставлена марка в тесте «LAMBERT», которую, видимо, нужно отнести к 1827—1835 гг.

Марки в тесте «ROMARINO» и «АРХАНГЕЛЬСКОЕ» на одинаковых тарелках с печатным рисунком в китайском духе и тарелке с рельефной гирляндой из виноградных лоз (из частных коллекций) несомненно ставились в период 1835—1839 гг. Фаянсовых изделий с такими марками в настоящее время известно немного, часто фаянс с марками «LAMBERT» и «ROMARINO» относят к иностранным образцам, так как немногие знают, что эти предметы сделаны руками русских крепостных и вольных мастеров в селе Архангельском под Москвой.

Особое место в собрании музея занимает своеобразная группа предметов из фаянса с кобальтовой росписью, насчитывающая 65 ед. хр. и включающая разнообразную посуду, декоративные предметы, скульптуру. Это как раз тот фаянс, о котором пишет Е. А. Бубнова в своей монографии. Следует отметить, что об-

разцами моделей для многих из этих предметов, таких как вазы, подсвечники, плакетки, тарелки, чайники, явно служили изделия Мейсена и Дельфта. Однако рисунок этой группы вещей не отличается большим мастерством, техника росписей в ряде случаев слабая, для декоративного оформления одновременно используются и восточный растительный орнамент, и европейские пастушеские сцены, и пейзаж. На всех перечисленных предметах синей подглазурной краской проставлены знаки: $\frac{Az\,3}{S}$ или $\frac{\triangle}{\cdot\cdot}$, а также имеется надпись «АРХАНГЕЛЬСКАЯ ФЕРМА», свидетельствующая об отношении к усадьбе. Неоднородность, а порой противоречивость моделей, мотивов и техники исполнения росписей, отсутствие точных аналогий в других музейных собраниях, надпись в русской транскрипции (АРХАНГЕЛЬСКАЯ ФЕРМА) пока не позволяют однозначно атрибутировать данные вещи. Поэтому коллекция изделий с кобальтовой росписью требует дальнейших научных изысканий.

Приведенные выше данные о фаянсовом заводе кн. Н. Б. Юсупова в селе Архангельском, а также недавно обнаруженные архивные материалы открывают новую интересную страницу в истории русской художественной керамики.

Наряду с росписью фарфора в селе Архангельском существовало и фаянсовое производство как раз в то время, когда керамическая промышленность России переживала период становления. Прекрасное техническое качество фаянса, прогрессивные методы декора, разнообразие форм — все это ставит изделия фаянсового завода в селе Архангельском в один ряд с продукцией известных отечественных и зарубежных заводов первой половины XIX в.

*

[1] Guide du Vojageur á Moskou per le G. de Laveau. Moscou, 1824, p. 163.
[2] Le Guinte de Laveau Description de Moskou 2-emi edition, t. II. Moscou, 1834, pp. 275—286.
[3] *А. В. Селиванов.* Фарфор и фаянс Российской империи. Владимир, 1903, с. 75.
[4] *И. И. Лазаревский.* Несколько неизвестных марок русского фарфора. Нижний Новгород, 1923.
[5] *И. Троцкий.* Фарфор и фаянс (справочник для коллекционеров). Л., 1924, с. 43.
[6] *А. Б. Салтыков.* Русская керамика XVIII—XIX вв. М., 1952, с. 117.
[7] *С. В. Бессонов.* Архангельское. М., 1937.
[8] *Л. И. Булавина.* Фарфор и фаянс Архангельского. — Декоративное искусство, 1973, № 12, с. 56.
[9] *Е. А. Бубнова.* Старый русский фаянс. М., 1973, с. 78.
[10] ЦГАДА, ф. 1290, оп. 3, д. 2380, л. 7.
[11] Там же, оп. 6, д. 524, л. 7. Сведения эти любезно сообщила мне Н. А. Якимчук. Ее статья об И. С. Семенове готовится к печати.
[12] Там же, оп. 3, д. 2451, л. 43.
[13] Там же, д. 2446, л. 37.
[14] Там же, д. 2513, л. 74.
[15] Там же, л. 86.
[16] Там же, д. 2508, л. 4.
[17] Там же, л. 3.
[18] Там же, л. 5.
[19] Там же.
[20] Там же, оп. 4, д. 84, л. 146.
[21] ЦГИА г. Москвы, ф. 2, оп. 2, д. 1068.
[22] ЦГАДА, ф. 1290, оп. 3, д. 2585, л. 109.
[23] Там же, д. 2508, л. 12.
[24] Там же, д. 2592, л. 15.
[25] Там же, д. 2841, л. 73 (В. П. Голицын (1800—1863) — действительный статский советник, Харьковский предводитель дворянства, коллекционер).
[26] Там же, д. 2641, л. 57.
[27] Там же, оп. 4, д. 84, л. 146.
[28] Там же, оп. 3, д. 2639, л. 22.
[29] Там же, оп. 4, д. 84, л. 146.
[30] Там же, оп. 3, д. 2695, л. 161.
[31] Там же, д. 2665, л. 113.
[32] Там же, д. 2695, л. 64.
[33] Там же, д. 1114, л. 36.

# КРЕСТЬЯНСКИЕ ЗООМОРФНЫЕ МЕТАЛЛИЧЕСКИЕ ГРЕБНИ И ДРЕВНИЕ ТРАДИЦИИ В ИХ ИЗГОТОВЛЕНИИ

*О. А. Кондратьева*

Среди предметов крестьянского обихода на русском Севере выделяются своеобразием внешнего облика, насыщенностью символикой и поразительно архаичным видом металлические гребни, украшенные парными головками коней. Такие гребни бытовали в XIX в. в Архангельской и Вологодской губерниях и изготовлялись, как правило, из меди способом литья. Два подобных изделия были опубликованы П. С. Ефименко.[1] Автор дал подробное описание находок и высказал некоторые предположения относительно их этнической принадлежности. Кроме указанной статьи П. С. Ефименко и отдельных беглых замечаний (Л. А. Динцес, Н. В. Тарановская),[2] о данной категории вещей в литературе сведений не имеется.

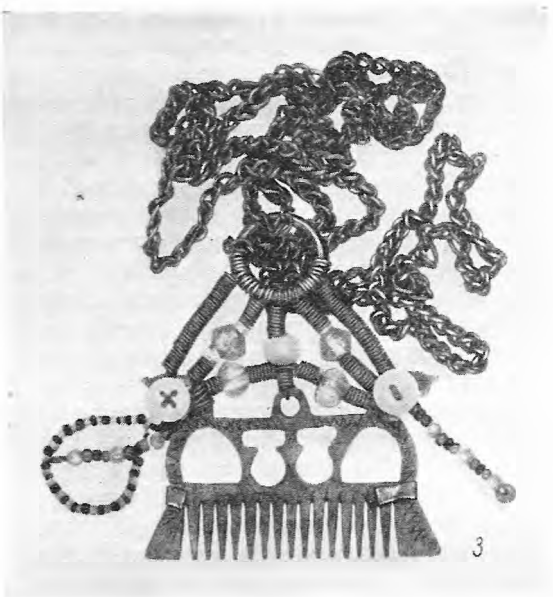
В ходе сбора материала, однако, выяснилось, что эти гребни были распространены гораздо шире, чем предполагалось ранее, и ареал их охватывал район Поволжья, где они в течение XIX в. бытовали в Самарской, Симбирской, Саратовской, Казанской, а также в Пензенской губерниях. В целом учтенная нами коллекция гребней, включая архангельский Север и Поволжье, насчитывает более 50 экземпляров и представлена образцами из собраний: ГМЭ народов СССР, Эрмитажа, Исторического музея, Русского музея, Архангельского областного краеведческого музея.[3]

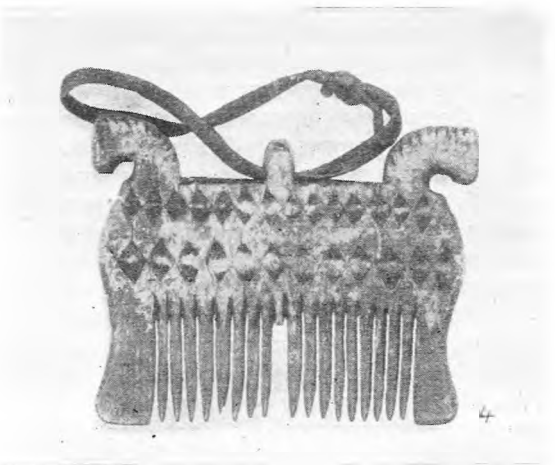
Неоднократно в литературе поднимался вопрос об устойчивости древних мотивов в материальной культуре русских крестьян XIX—XX вв. (В. С. Воронов, В. А. Городцов, Б. А. Рыбаков, Л. А. Динцес, Г. С. Маслова и др.). Решался же он в основном на примерах вышивки и резьбы по дереву. Впервые привлекаемая для исследования категория изделий — гребни — расширяет круг обычно рассматриваемых предметов крестьянского быта, украшенных древними мотивами, и, кроме того, что особенно интересно, позволяет проследить эволюцию этих принадлежностей туалета на протяжении многих веков.

В зависимости от формы и декора в собранном материале нами выделено четыре типа гребней. Тип I, подразделяясь на варианты, насчитывает 25 изделий. К варианту Iа отнесены 12 гребней,[4] украшенных двумя конскими головками, обращенными в разные стороны, между которыми имеется петля для подвешивания. Эти гребни изготовлены, за редким исключением, из сравнительно тонкой пластины с различного вида прорезями и украшены орнаментом, выполненным в технике гравировки, в виде точек, кружков, зигзагообразных линий. Комбинации кружков и зигзагообразных линий одинаковы для разных экземпляров. Иногда традиционные, в виде «весов», прорези на плоскости гребня заменяются либо тремя круглыми отверстиями, либо видоизмененным знаком «весов». Орнамент подобных гребней, как правило, двусторонний. Не исключено, что некоторые схожие по форме и орнаменту изделия изготавливались одними и теми же мастерами и в сравнительно непродолжительный период времени. Гребни рассматриваемого варианта, как свидетельствуют коллекционные описи, были распространены в Архангельской и Вологодской губерниях.[5]

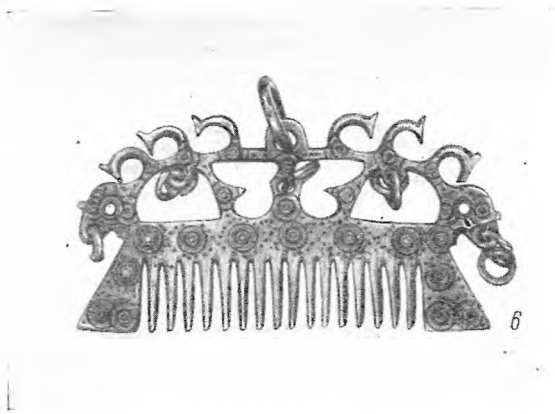
Именно аналогичным гребням и посвящено исследование П. С. Ефименко. Автор, писавший в 1874 г., сообщает, что «до сегодняшнего дня крестьяне Пинежского уезда употребляют „расчески" из желтой меди и носят их при себе, привешивая к тесемке, которая служит поясом при нижней одежде. Цена таких гребенок 8—12 копеек за штуку, делали их бродячие медники из местных крестьян».[6] В статье предложена расшифровка семантики гребней, сделанная самим автором и членом Архангельского статистического комитета П. А. Ивановым. Оба исследователя связывали орнамент гребней с космическими представлениями. В дужке с отверстием для подвешивания усматривался либо небесный свод со светилом, либо тоже свод, но со стилизованным изображением молоточка Тора. Кружки —










*Зооморфные металлические гребни. 1 — северная Россия (тип Iа); 2 — Вологодская губ. (тип. Iа): 3 — Самарская губ. (тип. Iб); 4 — Пензенская губ. (тип Iб); 5 — Вологодская губ. (тип II); 6 — северная Россия (тип II).*

солнце, лик верховного божества, звезды. Зубья гребня — лучи, распространяемые солнцем.[7] Что же касается конских головок, то, по мнению П. С. Ефименко, они не могли изображать какое-либо второстепенное божество, а являлись образом главного бога-солнца. И то, что на гребне изображены две конские головы, свидетельствовало, по мнению автора, о соответствии их символу восходящего и заходящего солнца.[8]

Внешний вид гребней варианта Iб (их 13 экземпляров[9]) аналогичен рассмотренным выше изделиям: те же две конские головки, обращенные в разные стороны, те же прорези на плоскости гребней. Однако, за исключением двух экземпляров, — это не орнаментированные произведения. Бытовали они в поволжских губерниях: Самарской, Симбирской, Саратовской, Казанской, а также Пензенской среди финноязычного населения, в частности мордвы-эрзи, и использовались как женские украшения, поясные или нагрудные. Отсутствие орнамента на плоскости гребня восполнялось обильными декоративными дополнениями в виде разноцветных бусин, пуговиц, обтянутых цветными гарусными нитками, бисерных петелек, — отчего вещь выглядела ярко и нарядно. Вероятно, именно из-за столь красочного оформления эти гребни не орнаментировались. Почти все они снабжены массивными цепями. Оба варианта гребней типа I существовали одновременно, однако разная этнокультурная среда наложила отпечаток на их внешний вид и использование.

Усложненной формой всех описанных выше изделий являются гребни типа II, спинки которых оформлены в виде многоголовых (в основном шестиголовых) коньков (22 экз.).[10] На поверхности этих гребней имеются уже знакомые прорези, а их плоскость покрыта гравированными кружками, точками, зигзагообразными линиями, сочетанием кружков и зигзагообразных линий. Следует отметить однако, что при сходстве формы гребни украшены с заметным разнообразием. Это касается и самого орнамента, и расположения прорезей. На некоторых экземплярах имеются маленькие колечки (от трех до восьми). Пять гребней нами условно отнесены к грубо обработанным:[11] конские головки на них выполнены небрежно, иногда это просто выступы. Рассмотренные гребни бытовали в Вологодской и Архангельской губерниях одновременно с гребнями типа I.

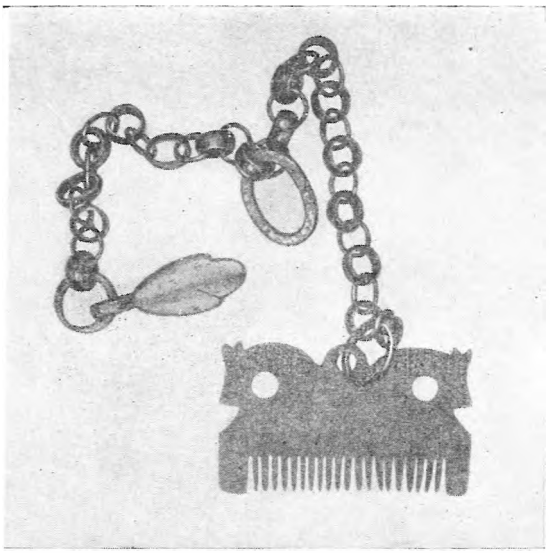
В самостоятельную группу можно объединить гребни, также украшенные двумя конскими головками, обращенными в разные стороны и разделенными дужкой для подвешивания (тип III, 3 экз.).[12] Однако у этих изделий дужка непосредственно соединяет шеи коньков. Гребни орнаментированы гравированной зигзагообразной линией и насечками. Конские головки трактованы по-разному: либо вполне натуралистично, либо обобщенно.[13] Прототипы этих гребней мы можем отыскать в археологическом материале средневековой Восточной Европы среди зооморфных фигурных односторонних роговых гребней IX—XI вв., происходящих из городищ Псковского, Камно, Сарского, нижних слоев Старой Ладоги, городища у д. Городище Кирилловского района Вологодской области, Владимирских и Подболотьевских курганов, городища Рыуге Эстонской ССР. Подобные гребни были найдены в Вятской губернии, а также в Прикамье.[14] Все перечисленные находки исследователями относятся к финским. Среди археологических прототипов поздних гребней обращают на себя внимание также гребни-амулеты, представляющие своеобразные миниатюрные модели настоящих гребней, носившиеся на цепочках вместе с другими имитациями предметов быта: ковшиками, ложками, ключами и т. д. Такие привески-гребни были найдены в курганах Смоленской, Брянской, Московской, Калужской, Тамбовской областей; выполнены они в основном из металла.[15] Наличие их, как предполагают исследователи, свидетельствовало о своеобразной реакции деревни, сельских мастеров на насильственный процесс христианизации.[16] Бронзовые подвески, стилистически близкие описанным гребням и относящиеся к раннему средневековью, были найдены в Финляндии.[17] В качестве варианта этнографических гребней III типа можно указать на два деревянных экземпляра,[18] с двух сторон обильно украшенных орнаментом в виде ромбов, кругов, сегментов. У коньков на одном из гребней хорошо проработана грива. Конские головки другого гребня более массивны, шея и грудь коньков круто изогнуты.

Отличительной особенностью образцов следующего, IV типа является горбатая спинка почти полуциркульного очертания (3 экз.). В качестве характерного отметим

гребень, имеющий выгнутую в форме дуги спинку с дужкой для подвешивания. Поверхность его заполнена гравированным орнаментом в виде зигзагообразных линий и прорезями в форме ромбов и треугольников. Второй гребень[19] украшен двумя головками коней, что сближает его с образцами варианта Iа. Оба изделия — из Архангельской губернии. Типологически близок им и деревянный гребень с медными бляхами из Пензенской губернии.[20] Гребни с так называемой «горбатой» спинкой имеют археологические прототипы в древностях восточной Европы, относящихся к IX—XIV вв.,[21] преимущественно финно-угорских. Сопоставления археологических и этнографических образцов не случайны. Они помогают обнаружить скрытую временем устойчивую связь в развитии рассматриваемых изделий.

Итак, имеется целая серия гребней, роднящихся общим орнаментальным сюжетом — парноголовыми коньками. Гребни эти происходят из двух регионов: районов архангельского Севера и Поволжья. Причем на Севере их использовали традиционно; они входили в состав мужского костюма и привешивались к поясу. Сведений о том, что эти же гребни носили женщины, нет. Возможно, «северянки» пользовались более «женственными» костяными гребнями, которые резались здесь же в Холмогорах? В Поволжье металлические гребни женщины носили в качестве поясного или нагрудного украшения.

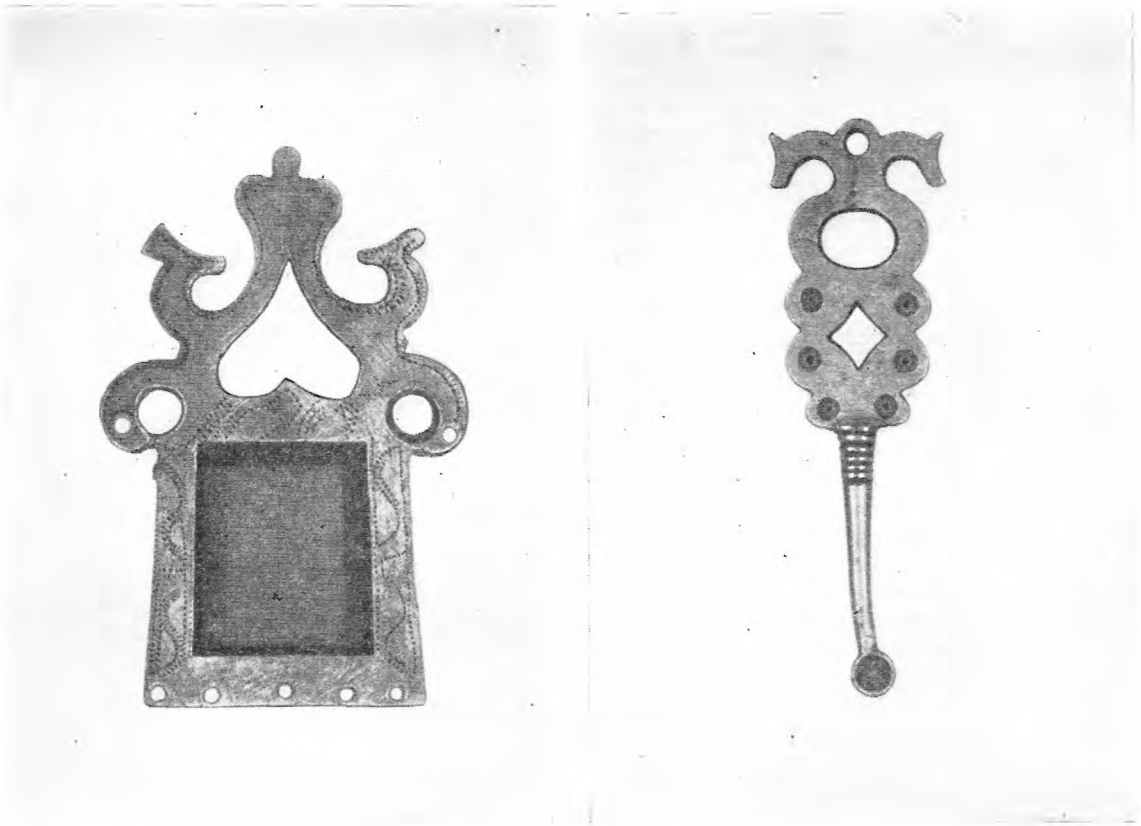
Примерная датировка гребней — XIX в., выдвинутая еще П. С. Ефименко, представляется верной. В обоснование ее отметим, что имется группа предметов, в том числе и датированные образцы,[22] по своим орнаментальным мотивам стилистически близкие гребням, — это медные зеркальца и копоушки, в оформлении которых использованы конские головки. Не исключена, однако, и более ранняя дата производства рассматриваемых гребней.[23] Большой интерес в связи с их датировкой вызывает находка в Чебоксарах, в слое XIII—XIV вв. на глубине 4 м бронзового прорезного гребня с изображением конских головок и прорезным орнаментом[24] (нашего варианта Iа). Сходный экземпляр найден в Биляре[25] — городе, пришедшем в упадок после середины XIII в. Находки средневекового времени, правда, еще слишком малочисленные, но они закономерны и образуют как бы звенья одной, пока еще разорванной цепи.



*Зооморфный металлический гребень. Северная Россия (тип III).*

*Металлический гребень. Архангельская губ. (тип IV).*

Уже стало аксиомой мнение о том, что крестьянское искусство глубоко проникнуто символикой, а смысловое содержание орнамента его произведений уводит в языческую древность. Наши гребни, по-видимому, подтверждают это положение, и хотя изображение на них коньков обусловлено, вероятно, декоративной целью, обращение мастера-медника именно к этому сюжету, многочисленные его повторы и вариации говорят о том значении, которым наделялся конь — символ добра, хранитель домашнего очага, первый помощник крестьянина в труде. Поклонение коню как доброму началу имеет многовековую традицию и присуще многим народам.[26] Роль коня в народных поверьях, обычаях, обрядах, его место в произведениях народного творчества неоднократно были предметом исследований.[27]



*Зеркальце (северная Россия).*

*Копоушка (Архангельская губ.).*

Само симметрично удвояемое расположение коньков — дань древней традиции.[28] Как уже упоминалось, П. С. Ефименко парность конских голов связывал с образом восходящего и заходящего солнца. Другие исследователи удвоенность конской головы соотносили с расщеплением образа в направлении диалектического противоположения «солнце—луна», «день—ночь».[29] Двуглавость объясняли также идеей защиты от опасности с двух сторон: справа и слева.[30]

Рассматриваемые нами гребни насыщены символикой. Идея исследования их изображений в связи с космическими представлениями кажется весьма плодотворной. Семантическая связь гребня с элементами неба была показана А. А. Миллером и Н. Н. Чернягиным.[31] Справедливо упоминается и о магической, охранительной функции гребня.[32] Причем если одни исследователи (К. Д. Логиновский, Б. А. Рыбаков) приписывали защитную функцию непосредственно самому предмету, то другие (Н. И. Гаген-Торн) указывают, «что гребень является магическим предметом не сам по себе, но благодаря связи с волосами, которые он замещает собою и от которых получает силу».[33] В фольклоре зубья гребня часто отождествляются с лесом, деревьями. Н. И. Гаген-Торн высказывает предположение о связи гребня с лесом человеческой головы (т. е. с волосами, — *О. К.*). Родство волос с растительностью подчеркивалось и Б. А. Богаевским, который считал косу имитацией хлебного колоса, а волосы сравнивал с хлебным полем.[34] В этой связи любопытна следующая конструкция: поле обрабатывает конь, а волосы — гребень с изображением коня. Магическое значение волос, головного убора, гребня было, по-видимому, присуще многим народам. Так, например, в Латвийской ССР в Прейльском районе при раскопках могильника Кристапини было обнаружено богатое мужское погребение с остатками головного убора, украшенного бронзовыми спиральками и прикрепленным сзади костяным гребнем.[35]

Подводя итог, можно сказать, что рассматриваемые гребни предстают перед нами: 1) как произведения крестьянского искусства, в которых отражены характер-

ные его принципы: функциональность, орнаментальность, множественность вариантов; 2) как ретроспективный источник для изучения языческих верований народов восточной Европы; 3) как определенный социальный показатель, так как материал, из которого предмет изготовлен, часто указывает на ту социальную среду, в которой данное изделие бытует; предметы из меди встречаются в быту незажиточных слоев населения; 4) как этнический индикатор. Последнее положение хочется несколько развить. Обычно когда говорят об этноопределяющем значении гребня, имеют в виду раннесредневековые изделия, связанные с определенным этносом. Насколько применимо это «археологическое» наблюдение по отношению к гребням XIX в.? Рассмотрим это применительно к району Севера, поскольку этническая принадлежность поволжских гребней не вызывает сомнения. Выше отмечалось, что ряд из выделенных типов имеет свои археологические прообразы. Причем многие из этих прототипов связываются с финно-угорским миром. Что касается русского Севера, то известно, что до прихода славян там жили племена, которые современные исследователи относят к народам финно-угорской языковой группы. В результате этнографических и антропологических исследований установлено наличие в культуре русского Севера следующих этнических компонентов: русского (он связан с колонизационными потоками XII—XVII вв. новгородским и ростовским) и финского.[36] Последнее подтверждено, в частности, археологическими раскопками. Впервые на архангельском Севере был найден могильник, приписываемый его исследователем О. В. Овсянниковым так называемой заволоцкой чуди.[37]

Русские в смешении с местным чудским населением создали специфическую этнокультурную северорусскую общность; некоторые черты материальной культуры ее и проявились в рассматриваемых гребнях. Мы пока не проследили строго последовательной преемственности в изготовлении металлических гребней, однако связь их с археологическими прототипами не случайна. В тот период, когда эти изделия делались уже русскими крестьянами, в них могли так своеобразно проявиться некоторые религиозные представления субстратного финского населения. Кстати, характерным предметом финно-угорских народов являются шумящие украшения. Возможно, и колечки на гребнях II типа не что иное, как пережитки «шумящих подвесок». Можно надеяться, что будущие археологические исследования помогут более последовательно представить многовековое развитие гребней с зооморфными украшениями. Но уже сегодня можно утверждать, что металлические зооморфные гребни — изделия, в которых поразительно переплелись этнография и археология народов восточной Европы.

*

[1] *П. С. Ефименко.* Старинные гребешки в Пинежском уезде Архангельской губернии. — Древности. Труды Московского археологического общества, т. IV, вып. 1. М., 1874.

[2] *Л. А. Динцес.* Древние черты в русском народном искусстве. — В кн.: История культуры Древней Руси, т. II. М.—Л., 1951, с. 467, рис. 242; *Н. В. Тарановская.* Художественный металл. — В кн.: Русское народное искусство. Л., 1959, с. 56.

[3] Находятся: Государственный музей этнографии народов СССР (далее ГМЭ народов СССР), отдел русской этнографии: инв. №№ 532-11; 768-70; 1703-112, 115; 1742-81; 2162-1; 2243-5; 2426-5; 3744-5/1, 2, 6, 7; без №; 6074-19, 20, 21, 22; 6754-707; 4533 Т; отдел этнографии народов Поволжья: 140-12; 181-47; 397-23; 1065-61, 62, 64; 1214-95, 96, 97, 98, 99; 1255-4; Эрмитаж, ОИРК: инв. №№ 666/16, Эрк-919; Эрм-948, 949, 950; ГИМ: располагаем сведениями об экземпляре инв. № 20895, оп. 571/1, ед. хр. 41/9а, а также о двух опубликованных гребнях (*В. С. Воронов.* Крестьянское искусство. М., 1924, с. 53, рис. 42; *Н. Р. Левинсон.* Изделия из цветного и черного металла. — В кн.: Русское декоративное искусство, т. II. М., 1963, с. 405, рис. 264); ГРМ: М-110, 111, 112, 182, 250, 251, 252, 253, 254, 322 (возможно, именно гребень М-254 и был опубликован В. С. Вороновым (см. выше), так как этот экземпляр в числе других был передан в 1941 г. из ГИМ в ГРМ); Архангельский краеведческий музей: инв. № 2627 (любезно сообщено Е. А. Рябининым), без номера (любезно сообщено О. В. Овсянниковым), а также еще 2 гребня, опубликованные П. С. Ефименко (указ. соч., рис. 1, 2).

[4] Длина от 6 до 7,3 см; высота от 4 до 4,5 см. Гребень ГМЭ народов СССР, инв. № 2426-4 — «упрощенный» вариант гребней с конскими головками.

[5] К сожалению, значительная часть гребней находилась в частных собраниях (Ф. М. Плюшкина, Каманченко), как правило, лишенных полной научной аннотации, вследствие чего район бытования этих гребней, а также место их приобретения в коллекционных описях отсутствует.

[6] *П. С. Ефименко.* Указ. соч., с. 50.
[7] Там же, с. 49, 51.
[8] Там же, с. 54.
[9] Высота колеблется от 3,6 до 4,2 см; длина совпадает с длиной гребней типа Iа. Сходство размеров некоторых экземпляров типа Iб позволяет лишний раз подтвердить мысль о принадлежности их одному мастеру или мастерской.
[10] Длина колеблется от 8 до 9,3 см; высота — от 3,9 до 5,5 см. По-видимому, и эти гребни либо произведения одного мастера, либо изготовлены в одной мастерской, так как и здесь прослежено совпадение в размерах.
[11] ГМЭ народов СССР, инв. №№ 1703-112, 3744-6, 6074-19, 4533 Т; Эрмитаж, ОИРК, инв. № Эрм-948.
[12] Длина колеблется от 5,7 до 6,7 см; высота от 4,2 до 4,8 см. Один из гребней (ГМЭ народов СССР, инв. № 1065-63) — деревянный.
[13] *В. С. Воронов.* Указ. соч., рис. 42, с. 53; ГМЭ народов СССР, инв. № 6754-607.
[14] *С. А. Тараканова.* 1) Раскопки Древнего Пскова. — КСИИМК, XXVII, 1949, рис. 39, в: 18; 2) Псковские городища. — КСИИМК, LXII, 1956, рис. 21; *Н. Н. Чернягин.* Гребень из Псковского городища. — Советская археология, X, 1948, с. 305; *Д. Эдинг.* Сарское городище. Ростов Ярославский, 1928, табл. IV, 10; *О. И. Давидан.* Гребни Старой Ладоги. — В кн.: Археологический сборник Государственного Эрмитажа, 4. Л., 1962, рис. 4, 1, 3; *Л. А. Голубева.* Весь, скандинавы, славяне в X—XI вв. — В кн.: Славяне и финно-угры. Л., 1979, с. 137, рис. 2; ГИМ, инв. № 56480, 811/476, раскопки В. А. Городцова; *А. А. Спицын.* Владимирские курганы. — Известия Археологической комиссии, 15, 1905, рис. 377, 378; *М. Х. Шмидехельм.* Городище Рыуге. — В кн.: Вопросы этнической истории народов Прибалтики. М., 1959, табл. VII, рис. 2, 3.
[15] *А. В. Успенская.* Нагрудные и поясные привески. — В кн.: Очерки по истории русской деревни X—XIII вв. Труды ГИМ, вып. 43, М., 1967, с. 95 и 118; Материалы по истории Мордвы VIII—XI вв. Маршанск, 1952; Альбом древностей мордовского народа, т. III. Саранск, 1941, рис. 3.
[16] *А. В. Успенская.* Указ. соч., с. 98, 99.
[17] *E. Kivikoski.* Die Eisenzeit Finlands. Helsinki, 1973, Abb. 473, 1134.
[18] ГМЭ народов СССР, инв. №№ 1065-61 (длина 7,7 см, высота 6,2 см), 1065-62 (длина 8 см, высота 5,9 см).
[19] *П. С. Ефименко.* Указ. соч., рис. 2, с. 49.
[20] ГМЭ народов СССР, инв. № 1065-63.
[21] *С. А. Тараканова.* 1) Раскопки Древнего Пскова, рис. 39, в: 21; 2) Новые материалы по археологии Пскова. — КСИИМК, XXXIII, 1950, рис. 25 (6), с. 53; *А. А. Спицын.* Древности Камской чуди по коллекции Теплоуховых. (Материалы по археологии России, 26). СПб., 1902, табл. XXV-5; *Н. Г. Первухин.* Опыт археологического исследования Глазовского уезда Вятской губернии. — Материалы археологии восточных губерний России, вып. II. М., 1896, табл. V-2.
[22] ГМЭ народов СССР, инв. №№ 512-10, 532-14, 1198-28 (1846 г.).
[23] *Н. Р. Левинсон.* Изделия из цветного и черного металла. — В кн.: Русское декоративное искусство, т. II. М., 1963, с. 405.
[24] *Ю. А. Краснов, В. Ф. Каховский.* Средневековые Чебоксары. М., 1978, с. 16—17, рис. 74, 1.
[25] Находится в национальном музее Финляндии в Хельсинки, инв. №№ 5385, 5048.
[26] *А. С. Фаминцын.* Божества древних славян, вып. 1. СПб., 1884, с. 201.
[27] *А. Н. Афанасьев.* Поэтические воззрения славян на природу, т. I. М., 1865, с. 593 и сл.; *А. С. Фаминцын.* Указ. соч., с. 172 и сл.; *В. В. Стасов.* Собр. соч., т. II. СПб., 1894; *М. Г. Худяков.* Культ коня в Прикамье. — ИГАИМК, вып. 100. М.—Л., 1933; *Г. К. Вагнер.* Древние мотивы в домовой резьбе Ростова Ярославского. — Советская этнография, 1962, № 4, с. 40; *В. В. Иванов.* Язык как источник при этногенетических исследованиях и проблематика славянских древностей. — В кн.: Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев. М., 1976. См. также библиографию к этой статье.
[28] *В. В. Стасов.* Собр. соч., т. II, с. 114.
[29] *М. Г. Худяков.* Указ. соч., с. 266.
[30] *Л. А. Галкин.* Символика джучидских монет. — В кн.: Проблемы советской археологии. М., 1978, с. 226.
[31] *А. А. Миллер.* Элементы «неба» на вещественных памятниках. — ИГАИМК, вып. 100; *Н. Н. Чернягин.* Указ. соч.
[32] *К. Д. Логиновский.* Материалы к этнографии забайкальских казахов. — Записки общества изучения Амурского края, т. IX, вып. 1, 1904, с. 8; *Н. И. Гаген-Торн.* Магическое значение волос и головного убора. — Советская этнография, 1933, № 5—6, с. 82; *Б. А. Рыбаков.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971, с. 19.
[33] *Н. И. Гаген-Торн.* Указ. соч., с. 82.
[34] *Б. А. Богаевский.* Колосья волос. — Известия отд. русск. яз. и слов. Акад. Наук, 1912, с. 100.
[35] *И. Бриеде.* Новые исследования в могильнике Кристапини. — В кн.: Археологические открытия, 1977. М., 1978, с. 442.
[36] *С. И. Дмитриева.* О роли субстрата в сложении этнических групп русского Севера (по материалам фольклора и народного искусства). — В кн.: История, культура, этнография и фольклор славянских народов. VIII Международный съезд славистов. М., 1978, с. 264.
[37] Приношу свою благодарность О. В. Овсянникову за любезно предоставленные сведения.

# НАРОДНАЯ КАМЕННАЯ СКУЛЬПТУРА XIX—НАЧАЛА XX в. МАСТЕРОВ СЕЛА ДЕМНИ (ДЫМОВКИ)

*А. Ю. Дорош*

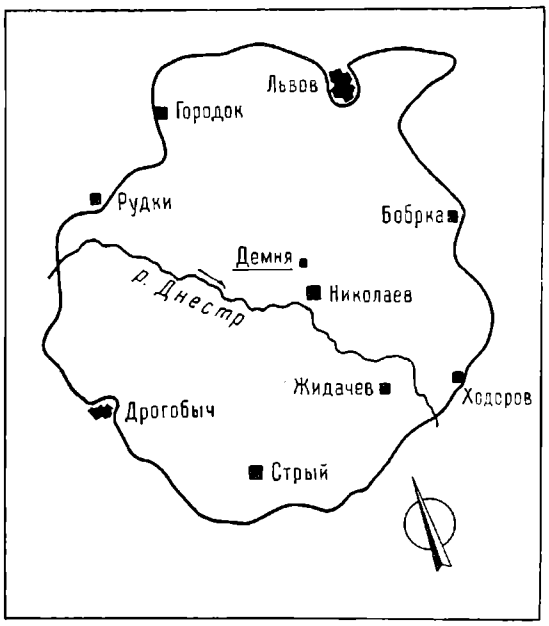
Культура художественной обработки камня в Западной Украине опирается на многовековую традицию. Были периоды буйного ее расцвета, были и времена упадка, но наличие каменотесного ремесла наблюдается на протяжении всего существования украинского искусства, вплоть до новейшего времени. К сожалению, не всем периодам истории каменной скульптуры на Украине уделялось внимание исследователей. В то время как каменная скульптура Киевской Руси и XIV—XVIII вв. изучена весьма основательно и описана если не в монографиях, то хотя бы в общих трудах,[1] на народную скульптуру из камня XIX—XX вв. за последние пятьдесят лет искусствоведы надлежащего внимания не обращали, вследствие чего по сей день не существует ее описания и систематизации.

Целью настоящей публикации является ознакомление с деятельностью одного из самых известных центров народного каменотесного ремесла на землях Западной Украины — села Демни в период значительного его возвышения во второй половине XIX—начале XX в.

Расцвет каменотесного ремесла в указанный период присущ не только Демне, но и другим центрам художественной обработки камня в Галиции. Причин, которые его объясняют, существует несколько. Национально-освободительное движение, охватившее в середине XIX в. поляков, чехов, мадьяр — многочисленные народы, населявшие Австро-Венгерскую монархию, оказало значительное влияние на рост национального самосознания украинского населения Галиции, способствовало выдвижению из его среды деятелей национальной науки и культуры. Волна революционных выступлений, называемых «весной народов», прокатившаяся по Европе в 1848 г., привела в Австро-Венгерской монархии к упразднению барщины и улучшению вследствие этого материального положения значительной части крестьянства. Лучшие условия жизни позитивно отразились на развитии духовного мира зажиточного крестьянина — больше внимания стало уделяться традициям, в том числе почитанию памяти предков, чему подражало и крестьянство менее зажиточного слоя. Это породило, с одной стороны, расширение спроса на каменные памятники, а с другой — вследствие неодинаковых финансовых возможностей заказчиков — довольно быстро определило несколько их типов, отличающихся размерами, количеством декора и т. п. Воздвигая на видных местах (перекрестках дорог, у въездов в деревни, около храмов) фигуры своих традиционных святых-покровителей, жители западноукраинских земель таким весьма своеобразным способом боролись с насильственной германизацией и ополячиванием в условиях Австро-Венгерской монархии. Каменотесам Демни в этой деятельности принадлежит весьма значительная роль.

Село Демня (с 1950 г. — Дымовка Николаевского района Львовской области) расположено в долине левого притока Днестра — речки Зубры, в семи километрах от ее устья и в пяти километрах от райцентра — г. Николаева. Окрестности села богаты залежами высококачественных известняков, которые издавна используются как строительный материал и для каменотесных работ.[2]

Первое письменное упоминание о Демне относится к 1464 г.[3] В последующие столетия поселение было неоднократно разоряемо татарами. Именно после татарского нападения в 1686 г. село отстроилось уже не на горе, где и поныне находится памятный крест (кстати, один из старейших сохранившихся образцов демнянской скульптуры), а в долине, над речкой Зуброй, крутые берега которой служат местом добычи сырья. В 1820 г. Демня была куплена польским магнатом графом Скарбком.[4] Во владении семейства этих магнатов окрестные земли находились более ста лет. Местное население занималось земледелием, однако значительную часть его заработков составляла обработка камня. В 1912 г. на 1962 жи-




*Граница распространения демнянской скульптуры. Карта-схема.*

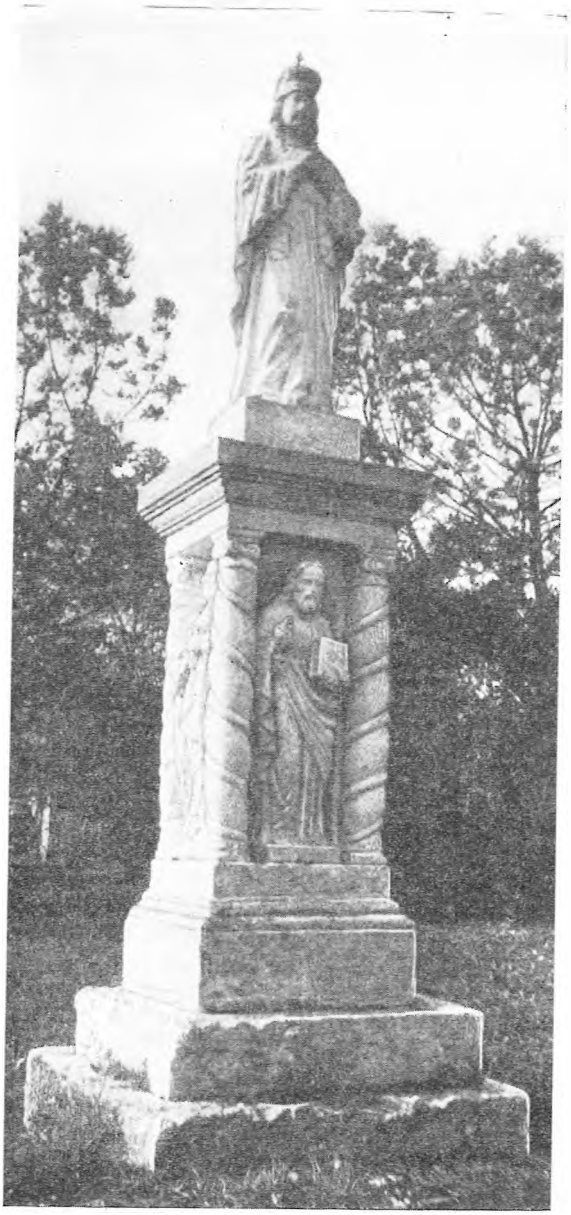
теля Демни было почти сто каменщиков,[5] т. е. каждый четвертый взрослый мужчина села работал по камню. В своей книге, посвященной описанию села, настоятель демнянской церкви о. Николай Фольварков называет среди самых известных мастеров Михаила Верещинского, Захара Дзындру, Андрея Лаврентьева (Лавренцива) и его сына Лавра, Максима Петрицу, Григория Янова (Янива), работавших в начале XX в.[6]

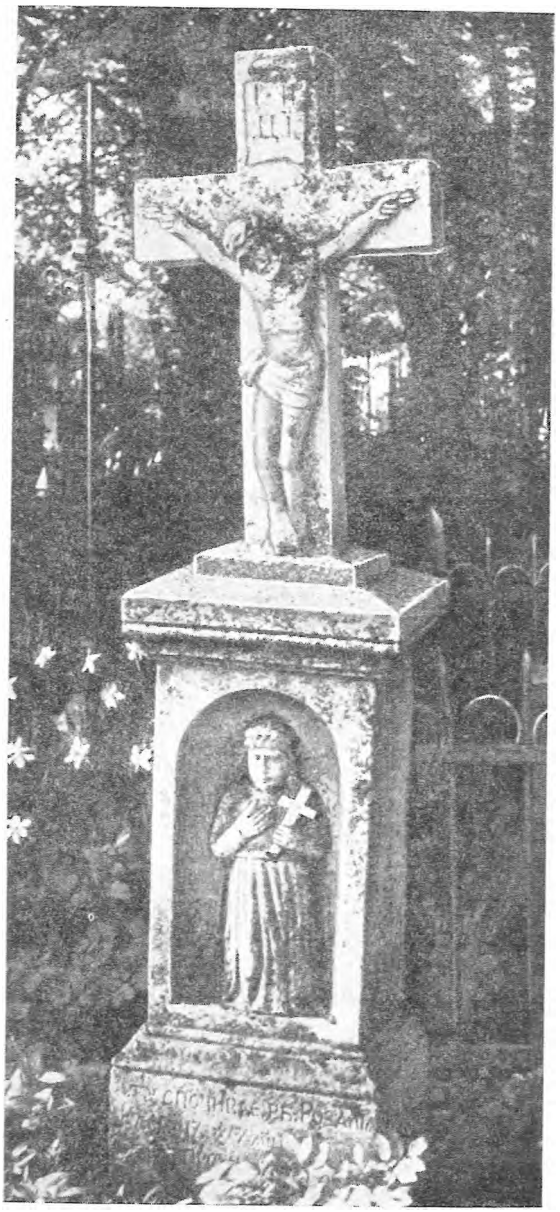
Материал для работы был у большинства мастеров поблизости — выработка камня велась в крутых берегах речки Зубры, что имело определенное значение: поскольку наверху была пахотная земля, каждый владелец индивидуальной каменоломни был заинтересован в том, чтобы сохранить ее в неприкосновенности, и старался вести добычу камня в глубь скалистого берега. Этот способ выработки не только не затрагивал пашни, но и давал камень высокого качества — «густый» (плотный) в отличие от «ридкого» (жидкого, т. е. рыхлого) в верхних слоях. Следствием употребления высококачественного материала является хорошая сохранность скульптур более чем столетней давности. Добытый камень обрабатывали на месте, пока он сохранял природную влажность и легко воспринимал обработку.

Продукцию каменотесов можно разделить на две большие группы, многими, однако, чертами сходные между собой. Это памятные фигуры и надгробные памятники. Памятные фигуры сооружали на перекрестках, у главных дорог, во дворах церквей и хат по различным случаям — как индивидуально, так и целыми общинами. Поводом для сооружения памятных монументов могли быть рождение наследника или счастливое возвращение с войны, исцеление от болезни или спасение во время стихийных бедствий (наводнения, саранчи, градобоя). Ставили скульптурные монументы и в честь посещения местной церкви высокопоставленной особой или основания нового кладбища.

Одной из древнейших памятных фигур работы демнянских мастеров, дающей нам представление о типе такого рода монументов XVII—XVIII в., является уже упомянутый крест, стоящий на месте сожженного татарами в 1686 г. села. Он сравнительно невысокий (вместе с основанием около 1,8 м), с трилистными окончаниями вершины и поперечины и с весьма примитивным барельефным распятием. Дата 1786 находится внизу, под ногами распятия (пользуюсь случаем поблагодарить инженера Владимира Васильевича Витрука, специально занимавшегося изучением этого креста и сообщившего мне точную дату его установки).

В XIX столетии тип памятных фигур значительно изменился. Весьма возможно, что на их формы и пропорции оказали влияние образцы скульптуры классицизма господских надгробий, которые нечасто, но все же встречаются на сельских кладбищах. Памятные фигуры, созданные в этот период индивидуально, т. е. по заказам отдельных лиц или семейств, представляют собою сооружения высотой до 2,5 м, с соотношением верхней и нижней частей примерно 2 : 3. Постамент (нижняя часть), в плане преимущественно квадратный или прямоугольный (в последнем случае соотношение сторон 3 : 2), имел вверху по периметру профилированный карниз, на более широкой лицевой грани — посвятительную надпись, на узких гранях — стелы (барельефные изображения фигур святых высотой 40—60 см, находящиеся в неглубоких, до 5 см, нишах с полукруглым или остроконечным завершением). Иногда стела размещалась на лицевой стороне, а надпись под ней. Верхняя часть монумента представляла собою крест, православный (восьмиконечный) или обычный





*Памятная фигура работы Федя Дзындры у церкви в с. Завидовичи Городокского района Львовской обл. (фотография 1977 г.).*

*Надгробие Розалии Касиян (ум. 1912) в с. Сихов Пустомытовского района Львовской обл. (фотография 1977 г.).*

(четырехконечный), с горельефным распятием на нем и фигурами предстоящих (Марии и Анны, Марии и Магдалины, Марии и Иоанна, двух ангелов, изредка Петра и Павла). Иным вариантом верхней части памятного монумента была круглая скульптура, изображавшая Марию с ребенком, св. Николая, св. Василия, св. Михаила, св. Дмитрия. Пропорции каменных фигур преимущественно анатомически правильные, только иногда наблюдается некоторое увеличение размера головы скульптуры, что при созерцании фигуры снизу, в ракурсе, не бросается в глаза.

Памятная фигура, устанавливаемая общиной, значительно репрезентативнее — высота ее достигает 4 м и более, хотя пропорции остаются почти такими же. Богаче становится декор постамента — вверху он получает сложно профилированный карниз с наугольниками в виде головок ангелов, стелы превращаются в ниши с горельефными, а иногда и полнофигурными изображениями. Эти ниши декорируются витыми полуколонками, поддерживающими фронтон с символом всевидящего ока или головкой ангела. Самыми скромными из монументов подобного типа являются

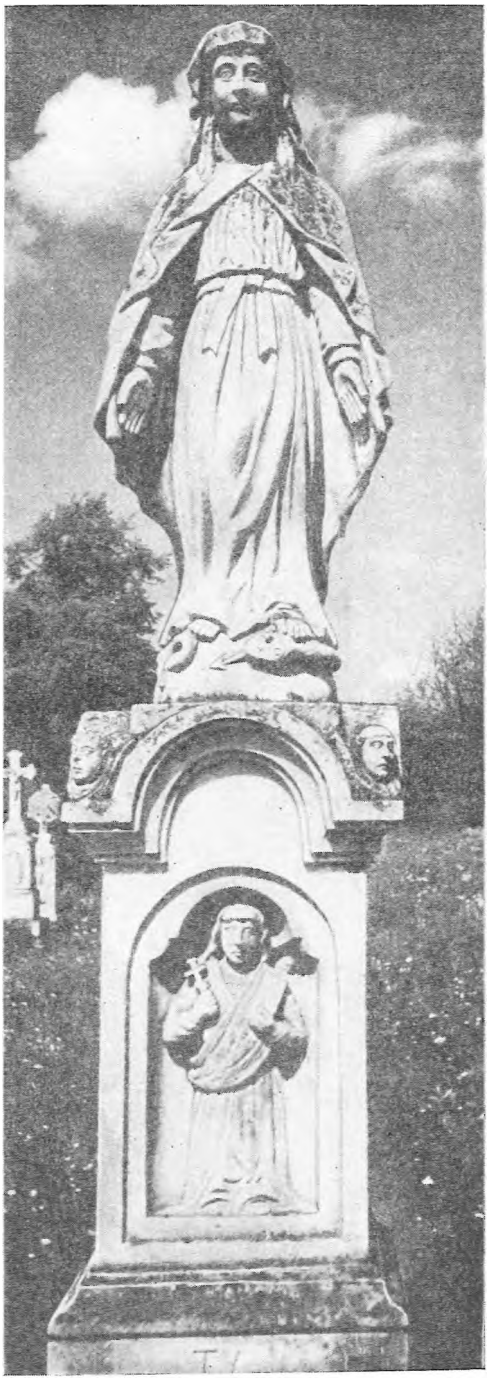
*Стела надгробия Марии, жены Ивана Курила, в с. Поляна Николаевского района Львовской обл. (фотография 1978 г.).*

*Стела надгробия Чабан Февронии и Алексея (ум. 1914) в с. Дымовка Николаевского района Львовской обл. (фотография 1976 г.).*

визитационные кресты, воздвигаемые в честь посещения храма высокопоставленным духовным лицом — епископом или митрополитом, случавшегося раз в несколько десятилетий. В постаменте таких крестов обычно отсутствуют стелы, имеются только надписи о дате посещения храма. Устанавливались такие кресты обычно в церковных дворах.

В 80-е годы XIX в. началось массовое сооружение памятных крестов, посвященных ликвидации барщины. Такие кресты тоже не имеют стел на постаментах. Иногда сам постамент (возможно, в более позднее время — в результате перестройки) состоит из отдельных блоков камня, сложенных в крутую четырехгранную пирамиду. Высота подобных монументов достигает 4 м; крест на вершине — восьмиконечный или обыкновенный, с горельефным распятием, иногда с предстоящими. Надпись на постаменте или плите, встроенной в пирамиду, лаконичная и почти всегда стереотипная: «В память дарованной свободы 3 мая 1848 года» (день, когда был оглашен императорский декрет о ликвидации барщины). Такие кресты воздвигались на почетных местах: на перекрестке в центре села, на возвышении; часто их обсаживали деревьями. Тип пирамиды сохранили и постаменты памятников Тарасу Шевченко, сооружение которых приурочивалось к столетию со дня рождения поэта. На вершине пирамиды или в нише на ее лицевой грани помещался бюст Тараса Шевченко. Большинство общественных монументов анонимны, только в некоторых случаях встречаются подписи мастеров, как например «Федь Дзындра из Демни» на фигуре около церкви в селе Завидовичи Городокского района на Львовщине. (Повода, по какому воздвигнута данная фигура, установить не удалось — посвятительная надпись во время войны была иссечена осколками и стала нечитабельной).

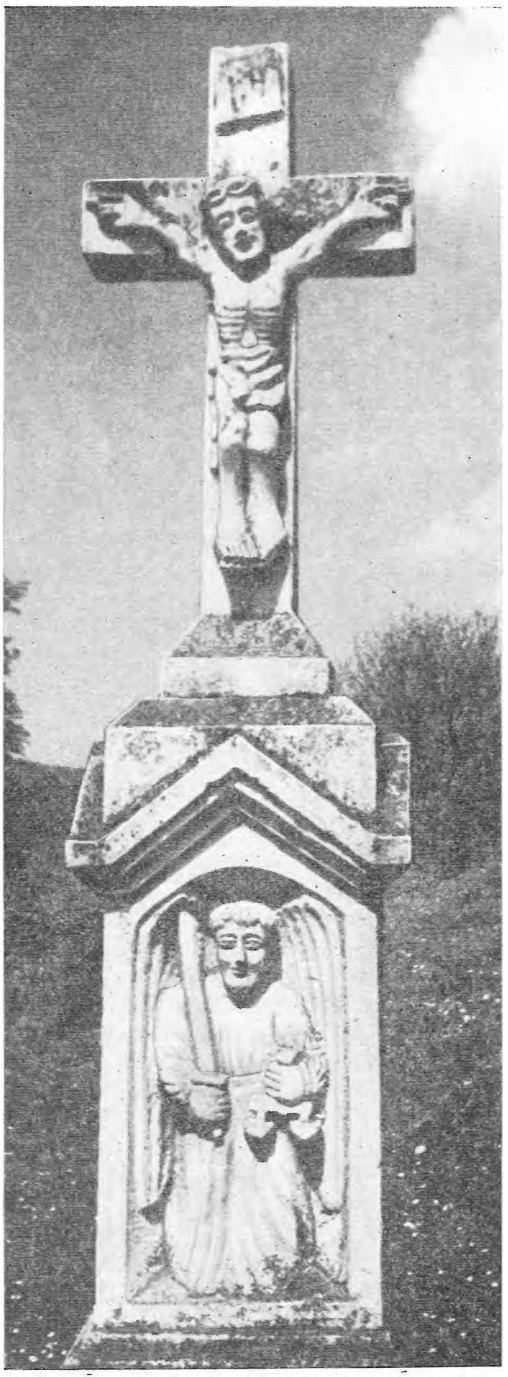
Вторую большую группу скульптур демнянского производства составляют надгробные памятники. К самым древним образцам их можно причислить сохранившиеся в незначительном количестве на кладбищах Демни и окрестных сел Поляны, Вовкова, Черепина могильные плиты размером около 2×0,8 м с рельефными изображениями креста в верхней части и черепа с перекрещенными костя-



*Надгробие Игнатия Рака в с. Горбачи Пустомытовского района Львовской обл. (фотография 1977 г.).*

*Надгробие Параскевии Сочишин (ум. 1908) в с. Поляна Николаевского района Львовской обл. (фотография 1978 г.).*

ми в нижней. Между этими изображениями, по-видимому, располагались надписи, которые за давностью лет и вследствие незначительной глубины не сохранились. Датировать эти плиты можно концом XVIII—началом XIX в., так как находятся они преимущественно в древнейших частях кладбищ. Вполне вероятно, какая-то часть плит ушла в землю и заросла дерном, но, с другой стороны, можно допустить, что количество их было незначительным, поскольку установление подобного рода надгробий в упомянутый период было привилегией немногих. Во второй половине XIX в. такой тип надгробия в репертуаре демнянских каменотесов



*Надгробие Василия и Марии Переймы (ум. 1885) в с. Лубяны Николаевского района Львовской обл. (фотография 1976 г.).*

*Надгробие Михаила Поповича (ум. 1915) в с. Поляна Николаевского района Львовской обл. (фотография 1978 г.).*

не получает развития. Самым распространенным становится небольшой (высотой до 2,3 м) вертикальный надгробный памятник с крестом или скульптурой — типа придорожного монумента, т. е. памятной фигуры, с такими же пропорциями, а иногда, у состоятельных заказчиков, и с аналогичными памятным фигурам размерами — до 4 м высоты. Однако в деталях декора надгробия отличались от памятных фигур. Так, например, на поперечине и на вершине креста надгробного памятника помещались скульптурные изображения головок ангелов. Кроме крестов, на надгробных памятниках устанавливались скульптуры Марии с ребенком, св.

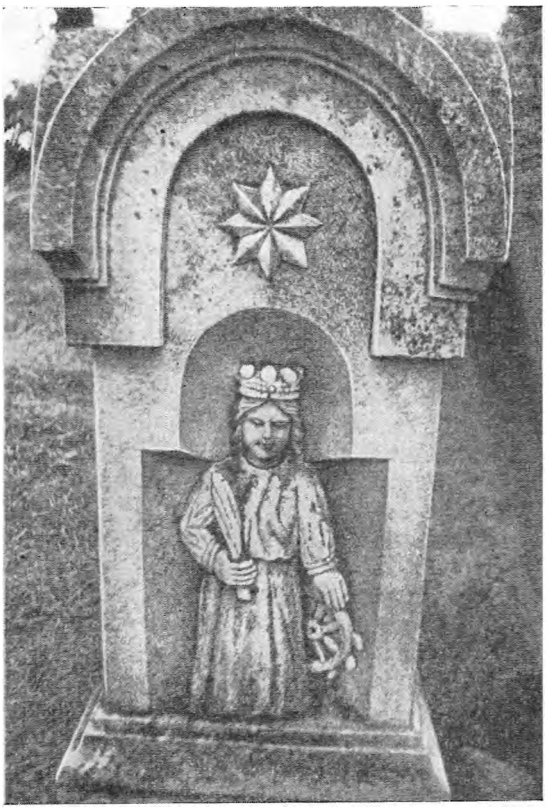
Анны, Варвары, Николая, Василия, Иоанна, Дмитрия. Значительно разнообразнее, чем у памятных скульптур, становится трактовка нижней половины надгробий, где, кроме эпитафиальных надписей, помещались стелы с изображениями святых-покровителей умерших. Характерно, что, невзирая на осведомленность мастеров о существовании господских портретных надгробий, никто из них не пытался воспроизвести на надгробии портрет умершего. Возможно, что издавна существовавшее запрещение изображать крестьян[7] (даже после ликвидации барщины) оставалось глубоко укоренившимся в сознании заказчиков и исполнителей. Другое дело, что во многих работах мастера невольно придавали скульптурам автопортретные черты или черты своих близких. Это явление наблюдается и сейчас — скульптуры современного резчика из с. Дымовки (Демни) Иосифа Сидоровича Антонова (Антонива) типом лица напоминают автора.

В изображениях покровителей умерших каменотесы достигли значительного разнообразия и мастерства. Можно отметить, что в характеристиках отдельных фигур и в композиции мастер вырабатывал свою собственную, индивидуальную манеру исполнения. Существует не менее тридцати четко определенных фигур святых, которых изображали на надгробиях. Среди них есть известные по единичным надгробиям, есть и более популярные, встречаемые на сотнях памятников. Это прежде всего изображения Марии и святых Анны, Варвары, Катерины, Николая и Василия (культ двух последних издавна существовал в Галиции), а также святых-воинов — Дмитрия, Юрия, Федора и Михаила, имена которых ассоциировались у местных жителей с понятиями воинской доблести, преданности делу народа, готовности пожертвовать собой за его счастье.[8]

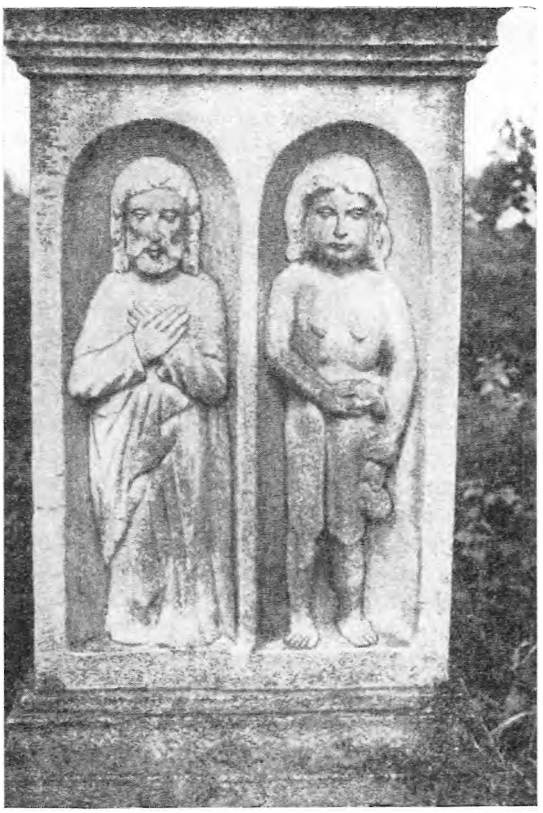
Имена других святых, изображаемых на памятниках: св. Алексей — в молитвенной позе на коленях профилем влево перед небольшим крестом на стене кельи; св. Андрей — на фоне косого креста или с крестом-посохом в руках (символ Андрея Первозванного — основателя Киева); св. Владимир — в короне, с крестом-посохом; св. Даниил — стоящий между двумя львами; св. Ева — обнаженная, с яблоком в руке; св. Елена — с небольшим крестом и макетом церкви в руках; св. Илья — в молитвенной позе перед огнем; св. Иосиф — с младенцем на руках; св. Катерина — на фоне зубчатого колеса с пальмовой ветвью в руке; св. Константин — с мечом, опущенным острием книзу; св. Михаил — с весами и поднятым огненным мечом; св. Онуфрий — в молитвенной позе на коленях профилем вправо перед небольшим крестом на стене кельи, изредка повернут анфас; св. Параскева — с распятием и книгой в руках; св. Розалия — в венке, иногда с лежащим рядом черепом; св. Симеон — с пилой; св. Стефан — стоящий на коленях анфас на куче камней с воздетыми руками; Фекла (Текля) — в цепях, стоящая перед крестом; св. Юлиана — в цепях вокруг пояса и на запястьях; св. Юрий — поражающий копьем змея, иногда на коне.

Кроме одинарных, довольно часто встречаются парные стелы, изредка — трех- и четырехфигурные: двое святых с одним или двумя ангелами — в случае захоронения родителей вместе с малолетними детьми. На могилах детей можно увидеть барельефные или скульптурные изображения ангела. Очень редко встречаются сюжетные стелы, например со сценой крещения. В надгробиях более зажиточных семейств на постаментах бывает по нескольку стел: родителей, парная, на лицевой грани надгробия, и единичные — детей или родственников — на боковых гранях. Иногда помещают по три единичные стелы на трех гранях надгробия или две — на противоположных гранях. Постаментов со стелами на всех четырех гранях почти нет.

Существует несколько типов архитектурного оформления постаментов надгробий, присущих только им и отличающихся от оформления постаментов памятных фигур. Первый тип исключает карниз по периметру верхней части постамента, этот карниз образует над стелами четыре остроугольных (верхний угол достигает шестидесяти градусов) фронтона, между которыми находится плоскость для установления верхней части надгробия — креста или фигуры. Иногда фронтонов не четыре, а два, тогда завершение постамента напоминает двускатную крышу. Второй тип исключает острые углы — профилированный карниз завершает грани постамента полукруглой или даже подковообразной аркой, над которой опять же неизменная плоскость для верхней части. Третий тип завершения — тоже арка, но плавная, в виде лука — незначительная



*Стела надгробия Катерины Чаторынской (ум. 1903) в с. Стильское Николаевского района Львовской обл. (фотография 1980 г.).*



*Двойная стела надгробия Алексея Буця и жены его Евки (Евы), надгробие установлено в 1903 г. в с. Красов Николаевского района Львовской обл. (фотография 1978 г.).*

выпуклость с распрямленными концами. И если подковообразными арками могут завершаться все четыре грани постамента, то последним ее вариантом — преимущественно только лицевая и тыльная ее стороны.

В последние годы перед первой мировой войной появился еще один тип постамента, который, будучи монолитом, имитировал четырехгранную крутую пирамиду, сложенную из отдельных камней. Объем его значительнее, чем у вышеупомянутых постаментов, основание примерно 1×0,8 м при высоте около 1,7 м и верхней плоскости 0,3×0,25 м. На лицевой грани встречается рельефное изображение якоря, поверх него раскрытая книга, на страницах которой размещались эпитафиальные надписи. В другом варианте это овальный щит с надписями, поддерживаемый скорбящим ангелом. Нашел широкое применение декор из бутонов роз, терновых венцов и т. д. Вне сомнения, что этот тип постамента вобрал в себя худшие черты культуры мелкой городской буржуазии — стремление к фальшивой патетике и многозначительной символике. В отдельных деталях подобных сооружений (лицах ангелов, трактовке цветов) мастера еще сохраняют искренность и непосредственность выражения, но в целом, невзирая на значительное распространение в послевоенные десятилетия, такой тип надгробия свидетельствует об упадке чистоты вкуса народных мастеров.

Типичное надгробие периода расцвета можно описать следующим образом: в виде фундамента покоятся две плиты (одна на другой); нижняя, которую клали в мелкое углубление на поверхности земли (обычно снимали только дерн) размером 0,6×0,8 м при толщине 0,1 м. На нижнюю плиту клали вторую, несколько меньшую по размеру — 0,4×0,6 м при толщине 0,1 м. На таком фундаменте устанавливался постамент — прямоугольный в плане столб со сторонами 0,33×0,4 м и высотой 0,88 м, со стелой на лицевой (более широкой) грани. Размеры стелы 0,45×0,23 м при глубине 0,05 м, верх углубления — полукруглый. Высота фигуры стелы — 0,39 м. Эпитафиальная надпись в три строки находится ниже стелы, верхняя строка исполнена литерами несколько меньшего размера: ТУ СПОЧИВАЕ Р. Б. ‖ АНДРІЙ ШАВЕЛЬ ‖

ПР. ЛІТ 42 УІІ. 1912 (Ту‹т› покоится р‹аб› б‹ожий› || Андрей Шавель || пр‹ожил› лет 42 уп‹окоился› 1912). Профилированный карниз по верхнему периметру постамента шириной 0,1 м выступает над гранями на 0,07 м.

Верхняя часть представляет собою крест высотой 0,65 м с поперечиной (размах 0,3 м) на высоте 0,42 м от основания верхней части. Под горельефным изображением фигуры распятого Христа высотой 0,38 м находится рельефное изображение черепа с перекрещенными костями, размером 0,05×0,06 м, а над распятием — скошенная плакетка с литерами ІНЦІ (Иисус Назарейский царь Иудейский). По обе стороны креста — полнофигурные изображения предстоящих, анфас, высотою 0,27 м, с молитвенно сложенными руками, головы слегка наклонены в сторону креста. Слева — св. Иоанн, справа — Мария. Полная высота надгробного памятника 1,73 м (за пример взято надгробие Андрея Шавеля (1870—1912) из с. Жировка (Жыривка) Пустомытовского района Львовской области).

Изготовление надгробий во второй половине XIX в. велось, как уже говорилось, по конкретным заказам, о чем можно судить по четкому соответствию имен изображенных покровителей именам погребенных. О непосредственной реализации мастерами своих изделий говорит и шуточная поговорка, по сей день существующая среди каменотесов Демни: «Великий боже, ти мене створив, я тебе зробив, але продати тя мушу, бо їсти хочу» (Великий боже, ты меня создал, я тебя сделал, но продать тебя вынужден, так как кушать хочу). Только в первые десятилетия XX в. начинается изготовление памятников впрок. Во дворах хозяйств, где жили каменотесы (преимущественно вокруг церкви), возникают своеобразные экспозиции памятников, которые позволяют покупателям из других сел получить представление о творческом почерке и возможностях того или иного мастера. В то же время возник и способ реализации продукции в других населенных пунктах без предварительных заказов. Для этого одну, реже две, фигуры грузили на специально приспособленную подводу — низкую, с ободьями колес двойной ширины (для лучшей проходимости) — и транспортировали в село, где намечался храмовый праздник. Там и продавались (весьма часто по рекомендации настоятеля церкви) надгробия, надпись на которых вырезалась уже на месте, после установления. По этой причине у некоторой, незначительной правда (3—5 % от общего числа), части надгробий 10—20-х годов XX в. наблюдаем несоответствие изображений на стелах с именами погребенных.

Демнянские мастера своими изделиями обслуживали территорию в радиусе до сорока километров от села, что составляет около 4100 квадратных километров с тринадцатью городками, ста двенадцатью большими селами и несколькими сотнями более мелких деревень. Общее число памятников, установленных в указанный период, можно оценить в пять-шесть тысяч, большинство из которых сохранилось до наших дней. Это несомненно значительный вклад как в историю ремесла — художественную обработку камня, так и в историю украинской культуры в целом. Вклад, заслуживающий всестороннего изучения.

*

[1] См.: Історія українського мистецтва, тт. I—III. Київ, 1966—1968.

[2] На базе этих залежей в настоящее время функционирует Николаевский цементный комбинат, Розвадовский завод силикатного кирпича, предприятия в Щирце, Глинной и др.

[3] История городов и сел Украинской ССР. Львовская обл. Київ, 1978, с. 449.

[4] *Николай Фольварков.* Село Демня в повіті Жидачовском. Коломыя, 1912, с. 10.

[5] Там же, с. 6.

[6] Там же, с. 10, 15.

[7] Подробно об этом см.: *П. М. Жолтовський.* Український живопис XVII—XVIII ст. Київ, 1978, с. 212.

[8] Історія українського мистецтва, т. II, с. 109.

# V

# СОБОР ВОЗНЕСЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ В МОСКОВСКОМ КРЕМЛЕ

*А. Л. Баталов*

Собор Вознесения Господня Вознесенского монастыря в Московском Кремле относится к наименее изученным памятникам архитектуры XVI в. Заложенный в 1407 г. великой княгиней Евдокией,[1] он достраивался Софьей Витовтовной, в 1467 г. был завершен Марьей Ярославной,[2] освящен в 1468 г.[3] Около 1519 г. собор был перестроен Василием III,[4] а в 1521 г. освящен.[5] Сохранились также сведения о его перестройке в годы правления Федора Иоанновича.

В научной литературе собор Вознесенского монастыря специально не рассматривался. Точных сведений о его архитектурном облике в науке не существует, так как до 20-х годов XX в. чертежи собора не публиковались, а в 1928 г. он был разобран. В 1928 г. П. Н. Максимов при участии Н. Н. Соболева в кратчайшие сроки выполнили обмеры зданий Вознесенского монастыря, в том числе и собора.[6] Однако при жизни П. Н. Максимова чертежи по этим кроки не были сделаны.

Собор Вознесения не был точно датирован. Одним из первых некоторые сведения об истории его строительства поместил в своем труде А. Ратшин. Он писал, что соборная церковь после пожара 1483 г. была «вновь заложена в 1519 году» и что она «и ныне существует».[7] Эта дата утвердилась в справочной литературе, посвященной Москве и Кремлю.[8] В 1899 г. были опубликованы записки Арсения Елассонского, сообщающего о перестройке собора Вознесенского монастыря при Федоре Иоанновиче.[9] Однако, несмотря на свидетельство этого современника царя Федора и царя Бориса, датой строительства собора в научной литературе начала XX столетия продолжали считать 1519 г. Так, И. Е. Забелин относил известие Арсения Елассонского к устройству трапезной на полученной монастырем территории подворья Новодевичьего монастыря, а Н. Скворцов вообще подверг это известие сомнению, считая, что в эпоху Федора Иоанновича собор претерпел лишь незначительные изменения.[10] Было распространено также мнение, встречающееся в литературе до сих пор, что соборная церковь была построена в 1519 г. Алевизом Новым.[11]

В 1955 г. был опубликован Пискаревский летописец — литературный памятник первой четверти XVII в., в котором собор Вознесенского монастыря назван в числе строений, возведенных во время царствования Федора Иоанновича.[12] Содержание текстов летописи и архиепископа Арсения (с упоминанием о Вознесенском соборе) было приведено В. В. Косточкиным.[13]

Текст Пискаревского летописца косвенно свидетельствует о достоверности сообщения Арсения Елассонского. Правдивость обоих письменных источников подтверждают обмерные материалы, позволяющие представить облик собора Вознесения Господня. Кроки П. Н. Максимова являются в настоящее время наиболее полноценным источником для изучения архитектуры этого храма. Опираться при восстановлении его облика на дошедшие до нас обмерные чертежи Ф. Рихтера (*с. 469*) менее надежно, так как они носят частично характер реконструкции.[14]

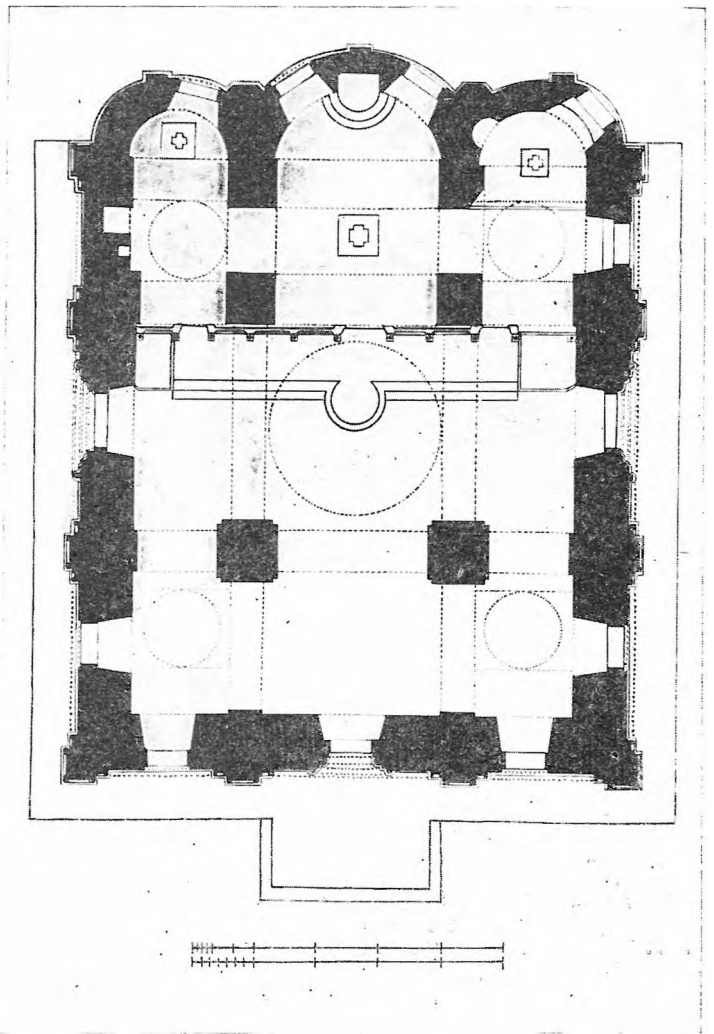
На основании кроки П. Н. Максимова и их корректировки по другим материалам нами была сделана представленная здесь реконструкция Вознесенского собора. Дошедший до 20-х годов XX в., он был четырехстолпным, пятиглавым, с двухэтажной пристройкой с северной стороны.

В известии Пискаревского летописца содержится краткая характеристика вновь построенного собора.[15] Выделены две основные его черты. Первое указание, свидетельствующее о пятиглавии, подтверждается обликом собора. Все барабаны его были световыми, их конструкции и характер архитектурного убранства доказывают не только одновременность их создания,[16] но и принадлежность к одному строительному периоду с основным объемом храма.

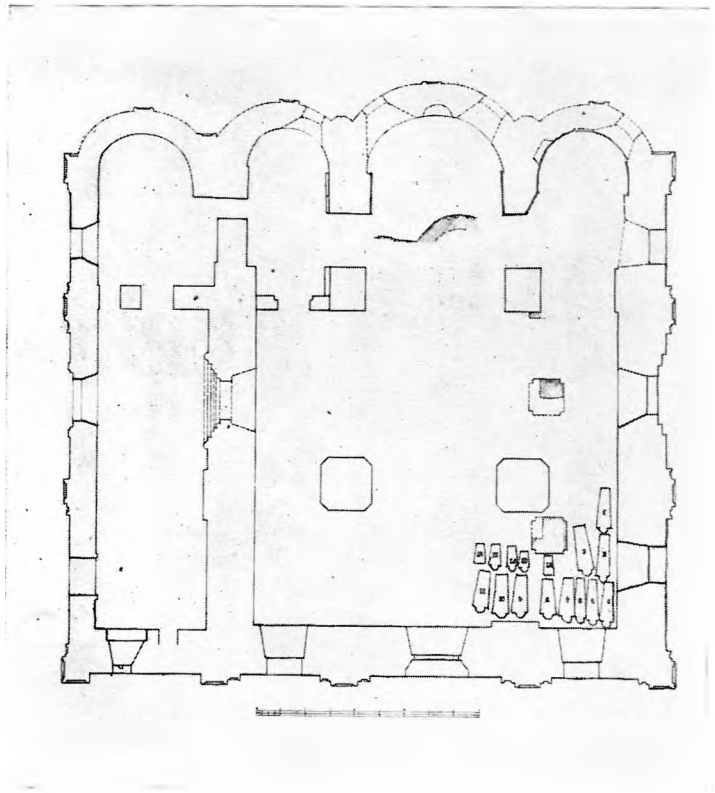
Согласно второму указанию, новый храм по своим размерам превосходит предыдущий, т. е. построенный в 1519 г.

На кроки П. Н. Максимова нанесены результаты археологических раскопок внутри собора. Раскопки обнаружили следы крестообразных столбов — юго-восточного и юго-западного — и фрагмент стены центральной апсиды. Выступ фундамента или остатка стены у западной грани юго-восточного столба может являться фрагментом вимы центральной апсиды. Но остатки какого собора перед нами: шестистолпного или четырехстолпного? На этот вопрос помогает ответить характер захоронений в его юго-западном углу (*с. 470*), где находилась усыпальница великих княгинь, причем одни захоронения относятся к периоду существования первого собора 1407—1519 гг., а другие ко времени собора Василия III. Н. Скворцов предполагал, что при перестройке храма Василием III «эта часть стен южной и западной сделана, может быть, вновь, но на старом месте, чтобы не тревожить гробов погребенных здесь великих княгинь».[17] Считая современный собор дошедшей до нас постройкой Василия III, Н. Скворцов анализировал погребения до 1519 г. Имея в виду сообщения летописи и Арсения Елассонского, можно сделать аналогичный вывод о сохранении юго-западного угла собора 1519 г. при его перестройке во время царствования Федора Иоанновича. В Пискаревском летописце мы находим запись о смерти в 7046 (1538) г. великой княгини Елены Глинской и о захоронении ее в соборе Вознесенского монастыря рядом с саркофагом Софьи Палеолог.[18] Максимов также показывает захоронение Елены Глинской рядом с саркофагом Софьи, а подле — захоронения жен Иоанна Грозного. Вероятно, постройка Федора Иоанновича была привязана к юго-западному углу собора 1519 г., что вполне объясняется значением этой его части как великокняжеской усыпальницы.[19] Поэтому можно сказать, что храм 1519 г. был трехапсидным, четырехстолпным, с приблизительными параметрами: длина 15,3 м, ширина 11,4 м (внутри стен). Таким образом, подтверждается известие Пискаревского летописца о размерах соборной церкви. Поэтому нет сомнения в том, что она была полностью перестроена при Федоре Иоанновиче.

Но когда именно происходила эта перестройка, Пискаревский летописец сведе-



*Вознесенский собор. План. Обмер Ф. Рихтера. Научно-исследовательский музей Академии художеств, № А-12103.*



*Вознесенский собор. План. Чертеж автора по кроки П. Н. Максимова.*

Указанные захоронения: 1 — Ефросиния; 2 — Софья Витовтовна; 3 — Ирина Годунова; 4 — Мария Ярославна; 5 — не указано; 6 — Софья Палеолог; 7 — Елена Глинская; 8 — не указано; 9 — Мария Темрюковна; 10 — Марфа Собакина; 11 — Мария Нагая; 12 — Феодосия; 13 — Анна Шуйская; 14, 15, 16 — принадлежность не указана.

ний не дает. Предшествующий текст: «Прописано в сем летописце 93 и 4» — относится к известию о построении рак чудотворцам и о чудесах от мощей Василия Блаженного. Известия о возведении церквей помещены без года и носят самостоятельный характер.[20] Сделать некоторые предположения о более точной датировке позволяет грамота Федора Иоанновича Антониево-Сийскому монастырю о построении в нем соборного храма.[21] Из текста этой грамоты следует, что в 7096 г. (1588) по челобитью игумена Питирима с братиею царь Федор Иоаннович велел «поставить в Сийском монастыре церковь каменную Живоначальныя Троицы», а также дал монастырю «мастера церковного» и льготы на пять лет. В 7100 г., к которому относится написание грамоты, обнаружилось, что в «те льготные лета, в пять лет, четыре года запас на церковь пасли, сваи, камен дичен и опоку и известь и песок и железо и кирпичу-де сделали в нашу меру больше четырех сот тысяч, а мастер-де Захар подошву завел и сваи набил и камнем до половины выбутил, а церковь мерою заведена в Вознесенскую меру, что в Девиче монастыре у нас на Москве». Текст грамоты не расшифровывает, в каком значении используются слова «мерою»: имеется ли в виду сходство сажени или размеров. Слова о кирпиче «в нашу меру», вероятно, означают использование кирпича, введенного в это время указом Приказа каменных дел и измерявшегося, как известно, долями казенной трехаршинной сажени.[22] Поэтому вряд ли слова «мерою в Вознесенскую меру» обозначают какую-то особую «вознесенскую» сажень. Скорее всего речь идет о равенстве размеров. Эту возможность подтверждает и сравнение размеров Троицкого собора Антониево-Сийского монастыря с собором Вознесения 1519 г. и собором эпохи Федора Иоанновича (см. таблицу). Как мы видим, наиболее сопоставим с собором Троицы Антониево-Сийского монастыря собор эпохи Федора Иоанновича. Полное несовпадение в размерах обнаруживается только в ширине храма. Разница в длине не превышает 20 см, сопоставимы и размеры подкупольного квадрата и алтаря. Расхождение в ширине могло быть вызвано устройством массивных кресчатых столбов в Троицком соборе.

Но если верно предположение, что слова «заведена мерою в Вознесенскую меру» означают использование в качестве прототипа плана нового собора Вознесенского монастыря, то можно сделать вывод, что перестройка собора Вознесения при Федоре Иоанновиче уже происходила или была закончена к 1588 г., т. е. тогда, когда было дано повеление о строительстве собора Троицы и отправлен мастер для осуществления этой постройки.

До нашего века собор Вознесения дошел в весьма измененном состоянии. Позакомарное покрытие было заменено четырехскатным. Над галереей и приделом был возведен второй этаж — ризница собора. Первоначальность придела вызвала сомнение у авторов описаний монастыря, считавших, что придел, посвященный Успению Богородицы, был пристроен к собору лишь в 1731 г. на средства В. Ф. Салтыкова.[23] Того же мнения придерживался и Ф. Рихтер, изобразивший собор

РАЗМЕРЫ СОБОРОВ (в метрах)

| Название храма | Ширина изнутри | Длина изнутри | Подкупольный квадрат | Ширина апсиды | Длина от внутренней грани западной стены до торцевых стен вимы |
|---|---|---|---|---|---|
| Церковь Троицы | 16,78 | 20,2 | 5,80 | 5,78 | 16,70 |
| Церковь Вознесения 1519 г. | 11—11,4 | 15,3 | 4,41 | ? | ? |
| Церковь Вознесения конца XVI в. | 14,7 | 20,4 | 5,09 × 5,85 × × 5,85 × 5,7 | 5,35—5,4 * | 16,4 |

без придела. Исследователи, вероятно, руководствовались тем, что на так называемом годуновском плане Кремля (1600—1605 гг.) придел отсутствует (*с. 472*). Однако нам представляется ценным следующее замечание А. Ратшина: «Собор Вознесения Господня с двумя приделами из коих один с северной стороны Успения Божией Матери устроен вместо древнего в 1731 году».[24] Это сообщение прямо указывает на то, что придел существовал и ранее. Анализ архитектурных форм собора и придела с галереей позволяет утверждать, что пристройка с северной стороны собора, по всей видимости, принадлежит к одному строительному периоду с основным храмом.[25] Поэтому, вероятнее всего, в 1731 г. придел был лишь обновлен и освящен после ремонта, произведенного на средства Салтыкова. Отсутствие придела на годуновском плане Кремля не может быть свидетельством его принадлежности к более позднему строительному периоду, так как и в изображении других зданий на этом плане имеются неточности. Так, у Благовещенского собора не показаны приделы, построенные в 60-х годах XVI в. Изображенные на этом плане окна в восточной стене Вознесенского собора в действительности никогда не существовали.

Переделки коснулись также и фасадов собора. В первом ярусе на месте древних окон были пробиты большие прямоугольные окна. Такие же окна были прорублены и во втором ярусе фасада. О пробивке окон в соборной церкви Вознесенского монастыря свидетельствуют сохранившиеся счета: «7205 г. (1696, — *А. Б.*) Октября 12 подмастерью каменщику Ивашке Степанову как отлевкасили стены в церкви Вознесения Христова и пробили окна и учинили совсем в отделке».[26] Вероятно, речь идет о пробивке прямоугольных окон в первом и втором ярусе собора, после чего собор был заново освящен.[27] Не исключено, что в это время была изменена и форма филенок. На кроки обмера южного фасада в каждом прясле стены второго яруса показано по одной большой филенке, нижний контур которой прерывается окном (*с. 473*). Кроки обмеров, произведенных П. Н. Максимовым во втором ярусе северной пристройки, позволяют выяснить первоначальную форму филенок. В западном прясле северной стены показаны две филенки, в среднем две и в восточном одна. Все филенки профилированные и прямоугольной формы.[28] За исключением формы филенок, композиция реконструируемого фасада дошла до 20-х годов нашего столетия почти в неизменном состоянии.

Среди памятников архитектуры грозненского времени мы не сможем найти прямых аналогий собору Вознесенского монастыря. Нет их и среди построек эпохи Василия III. Характер пластики его стен, некоторые элементы композиции объемов указывают на тесную связь с архитектурой Архангельского собора Московского Кремля. Связь настолько явно читается, что Александровский и Максимов приписали их строительство одному зодчему — Алевизу Новому.[29]

Мотивы архитектуры Архангельского собора встречаются во многих памятниках XVI столетия. Это касается прежде всего «фряжских» деталей — антаблементов, разработки стен филенками, введения аркадных мотивов и т. п. Различна степень точности, с которой зодчие XVI столетия использовали в своих постройках детали, заимствованные из архитектурных форм Архангельского собора. Так, в первом ярусе Георгиевской церкви в Коло-

* У церкви Троицы апсида без заглубления за алтарной стеной для горнего места. Ширина апсиды за алтарной стеной у Вознесенского собора равна 5,62 м.

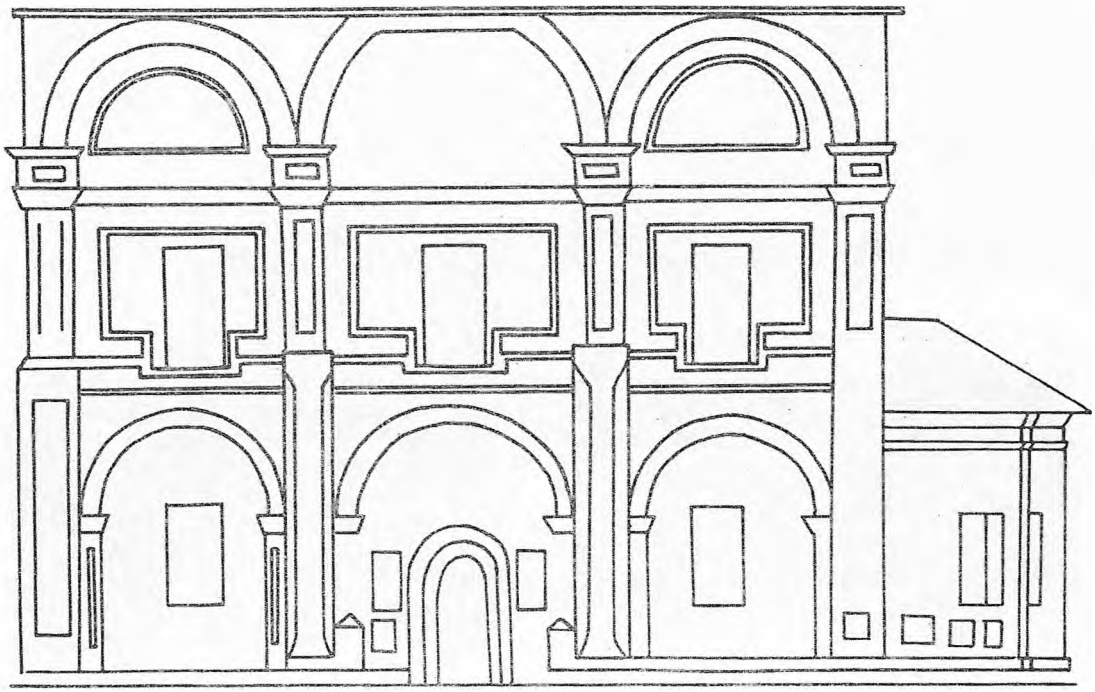
*Вознесенский собор на годуновском плане Кремля.*

менском (первая половина XVI в.) аркадный мотив передан с той долей точности, которая позволяет сразу узнать первоисточник — профилированные арки, опирающиеся на импосты с трехчастным профилем. Отступление от первоисточника сводится к отсутствию филенок на пилястрах. В столпе же Распятской колокольни Александровой слободы (после 1513 г.) в аналогичных аркадных нишах отсутствуют выделенные архивольты. Иногда встречается сочетание нескольких мотивов Архангельского собора, использованных в одной постройке. В Успенском соборе города Дмитрова (первая половина XVI в.) мы находим в пряслах стен филенки, а в закомарах — композиции из четырех круглых окон. Форма филенок Дмитровского собора свободно интерпретируется — они даны глубокими непрофилированными врезками (*с. 474*). В то же время композиция круглых окон почти точно повторяет расположение окон в закомаре западного фасада Архангельского собора.

В соборе Вознесенского монастыря мы впервые встречаемся не с использованием мотивов Архангельского собора и их вольной интерпретацией, а со стремлением к цитированию его форм. Здесь присутствуют не отдельные детали, а полное перенесение иконографии Архангельского собора на архитектурно-типологическую схему Вознесенского.

Чуждая древнерусской культовой архитектуре двухъярусность фасада Архангельского собора, вызывающая впечатление двухэтажности, находит в Вознесенском соборе четкое выражение. Образ Архангельского собора передается не отвлеченными формами, а буквальным повторением элементов его фасада. Как и в соборе Михаила Архангела, первый ярус занимают глухие аркады или арочные ниши, причем совпадает и рисунок аркад. В Вознесенском соборе впервые в архитектуре XVI в. повторяется декорация пилястр профилированными филенками. Они присутствуют и на пилястрах, поддерживающих арки. Профили импостов в общих чертах повторяют импосты Архангельского собора.

Пояс, связывающий цоколи пилястр второго уровня, подчеркивает ярусность фасада.[30] Нельзя не обратить внимание на сходство отношения высот первого и второго яруса в обоих соборах. Как и в Архангельском соборе, богатая профилировка второго яруса создает на фасаде дробящиеся тени. Прясел в Вознесенском соборе три, но число филенок на боковых фасадах равно их числу на соборе Алевиза Нового. Это можно объяснить, конечно, и тем, что одна филенка на столь



*Вознесенский собор. Южный фасад. Прорись с кроки П. Н. Максимова.*

широких пряслах казалась бы слишком вытянутой и «сплюснутой», но нам кажется, что причина прежде всего кроется в добросовестном цитировании первоисточника. Венчание пилястры второго яруса объединяет в себе элементы и капители, и антаблемента Архангельского собора. С одной стороны, пояс в их основании является отголоском антаблемента, но в то же время отсутствие его под закомарами,[31] филенки на фризах (которые не только продолжают тему филенок пилястр, но и обладают значением акцента, соответствуя акантам и волютам Архангельского собора) сообщают венчанию пилястр «капительный» характер (*с. 476*). Плоскость стен завершают по-алевизовски сочно профилированные закомары, состоящие из чередования полочек и полувалов.

Тема Архангельского собора последовательно проводится и на восточном фасаде собора Вознесенского монастыря, где прясла стен также декорированы филенками, уходящими за своды апсид. Восточная стена Архангельского собора вследствие небольшой высоты открытых прясел оказывается очень насыщенной поясами со сложной профилировкой, дающими дробящиеся, многоступенчатые тени. Сходная насыщенность декорировки восточной стены достигается в Вознесенском соборе усложнением композиции. В верхней части стен под поясом помещены вытянутые прямоугольные профилированные филенки, образованные простыми неглубокими врезками (11—13 см; *с. 477*). Апсиды Архангельского собора разделены пилястрами, декорированными филенками; двойные апсиды придают дробную форму алтарной части. В Вознесенском соборе четыре полукружия разделены пилястрами с филенками. По центру каждой апсиды проходит еще одна пилястра с филенкой (прием, исключительный для московской архитектуры XVI в.), чего нет в Архангельском соборе. Вероятно, таким членением полукружий мастера добивались создания впечатления дробности и сложности алтарной части собора Алевиза Нового.

В пряслах западного фасада Вознесенского собора, судя по графическим материалам, находилось по одной филенке. Об их первоначальной форме мы можем только строить предположения. Так, на

*Постройки с использованием мотивов Архангельского собора: Успенский собор в г. Дмитрове и церковь Георгия в с. Коломенском. Фотографии с натуры.*

боковых пряслах, равных по ширине восточному пряслу южного фасада, действительно находились одиночные филенки. Что же касается центральной части, то в ней (почти равной по размеру средней части южного фасада) могло находиться две филенки, что создавало бы дополнительный акцент, выделяющий центральное прясло, как в Архангельском соборе.

По композиции своего завершения Вознесенский храм принадлежит к тому типу пятиглавого четырехстолпного собора, который окончательно сформировался в постройках Грозного. Но трактовка его пятиглавия исходит от Архангельского собора. Мы находим здесь не только повторение композиции декора: аркатурный пояс, сложный многочастный карниз с развитой венчающей частью, состоящей из чередования полочек и полувалов, — но воспроизведение и рисунка деталей. Повторяется и композиция аркатурного пояса, состоящего, как и в Архангельском соборе, из чередования пар пилястр с фигурными кронштейнами. Мотив такого пояса появляется в московской архитектуре впервые в барабане собора Чуда Архангела Михаила Чудова монастыря (1501—1503), но здесь мы встречаем именно алевизовские пилястры, а не московские полуколонки. Близок и характер арочек (валик с полочкой у Вознесенского и валик с двумя полочками у Архангельского собора). Сходство подчеркивается также формой капителей в барабане Вознесенского собора. Такая насыщенность декором барабанов, придающая легкость мощному пятиглавию, не свойственна тяжелым завершениям храмов грозненского времени и исходит от архитектуры алевизовского собора. Поэтому, кроме повторения рисунка, можно говорить не только о заимствовании темы, но даже о ее развитии, что подчеркивается более плотно посаженными, чем в Архангельском соборе, звеньями аркатуры (*с. 476*).

Все в совокупности убеждает в том, что в Вознесенском соборе мы встречаемся с последовательным и сознательным копированием архитектуры Архангельского собора. Однако образ постройки венецианского зодчего прошел через призму архитектурного мышления русских зодчих XVI в., их традиционных представлений о композиции культового здания.

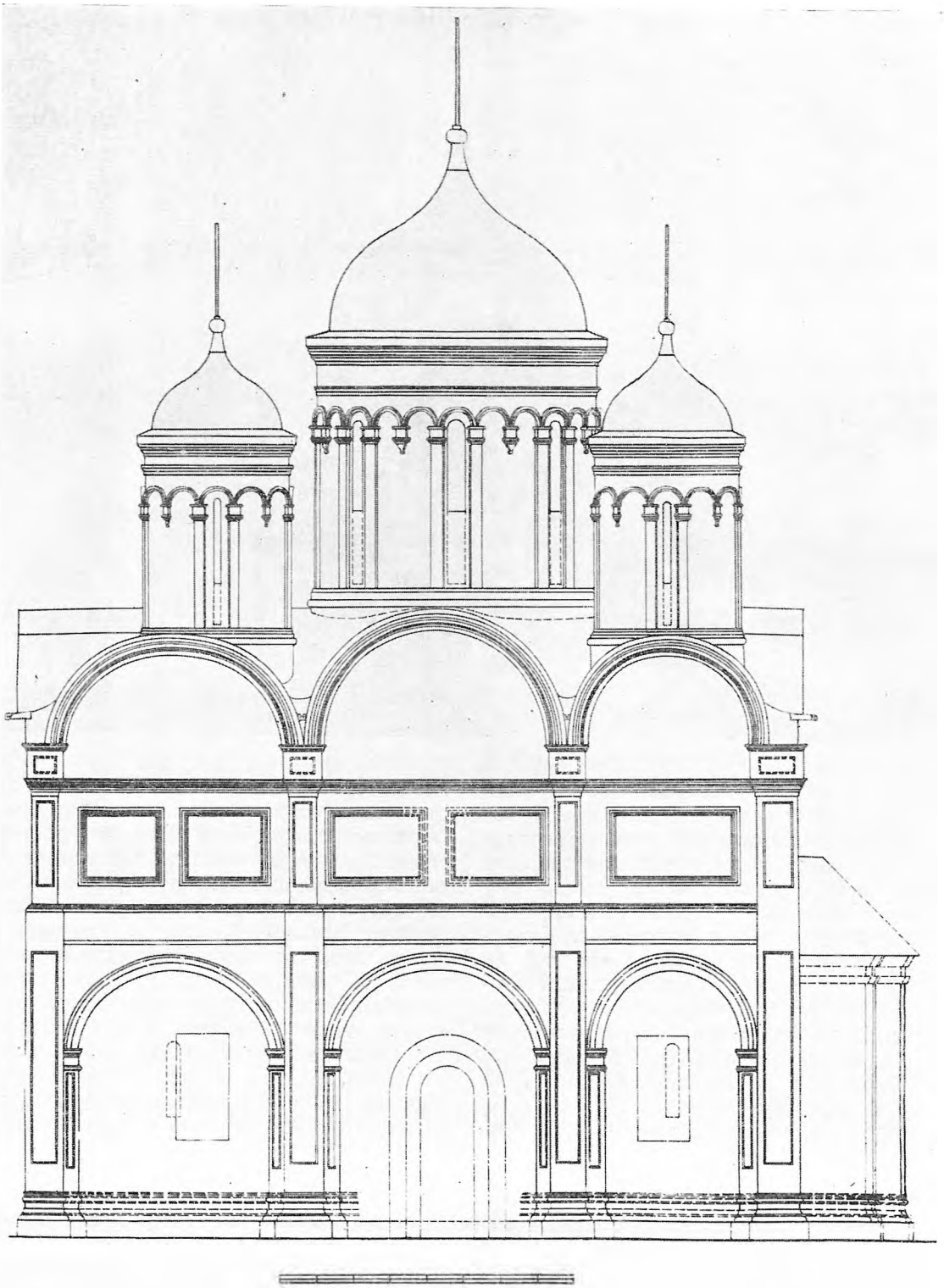
В композиции этих соборов, наряду с некоторыми общими мотивами (пятиглавие заметно сдвинуто к востоку, апсиды выделены очень сдержанно), можно увидеть и существенное различие. Пропорции четверика Архангельского собора, отношение высот глав к высоте стен (от

*Вознесенский собор. Фотография 20-х годов. ГНИМА, I, 2480.*

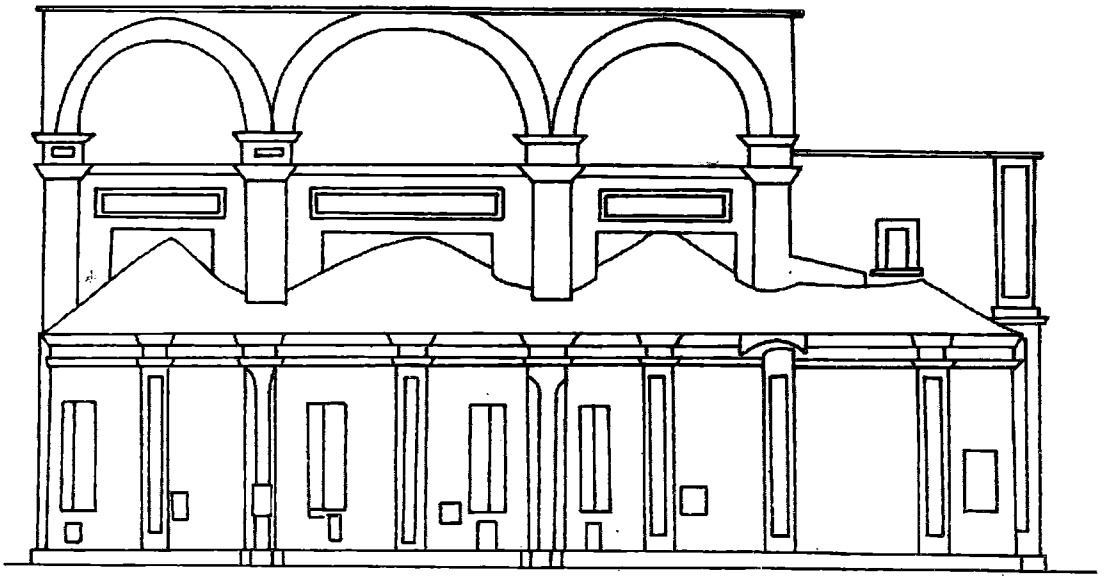
подошвы цоколя до верха закомар), положение пятиглавия на продольной оси сооружения, отношение выноса апсид к длине храма придают ему характер, не свойственный традиционному культовому зданию Древней Руси. Пятиглавие Архангельского собора подчиняется основному объему, его вертикальная ось не перебивает горизонтали четверика. В Вознесенском же соборе пятиглавие доминирует. Основной акцент переносится на вертикальное развитие композиции, что сообщает ей традиционный для Руси XVI в. характер.

Зодчий, строивший Вознесенский собор, осознанно или неосознанно отступил от ордерной системы Архангельского собора. Кроме уже указанного совмещения антаблемента с капителями пилястр, он по-своему истолковал и двухъярусность фасада. Отступив от чуждой его архитектурному мышлению двухэтажности ордера, он достиг двухъярусности за счет утонения верхней части пилястр по сравнению с нижней. Вероятно, поэтому он отказался от дробящих первый ярус пилястр горизонтальных тяг, соединяющих импосты аркад в Архангельском соборе. Поднятые над цоколем филенки пилястр, вероятно, есть не что иное, как интерпретация пьедесталов пилястр Архангельского собора (*см. с. 476*). Повторяя общий рисунок деталей фасада, мастер значительно упростил профилировку, сокращая число и типы обломов. Так, например, профиль филенок пилястр Архангельского собора состоит из валика и двух полочек, а в Вознесенском соборе из одного валика. В арках Вознесенского собора профилирован только внешний контур, в то время как в алевизовском соборе профиль дан с обеих сторон. В профилях Вознесенского собора мы не находим, например, столь часто встречающуюся в Архангельском соборе выкружку с лестелями.

Мастера, создававшие Вознесенский собор по прототипу Архангельского собора, не ставили перед собой цели буквального копирования профилировки деталей первоисточника. Они перенесли общую форму декоративной схемы и те детали, которые усиливали впечатление повторения



*Вознесенский собор. Южный фасад. Реконструкция автора на основании форм, зафиксированных обмером П. Н. Максимова. Пунктиром обозначены реконструируемые детали, детали, показанные на кроки без размеров, и детали, восстанавливаемые по фотографиям.*



*Вознесенский собор. Восточный фасад. Прорись с кроки П. Н. Максимова.*

архитектуры Архангельского собора. Сходство же структуры памятника и облика его интерьера для создателей Вознесенского собора не было существенным. Ни разбивка плана Архангельского собора, ни характерные черты его интерьера не перенесены в Вознесенский собор. Так, здесь мы не встречаем самую специфическую деталь Архангельского собора, формирующую облик его интерьера, — мощных пьедесталов столбов.[32] Если бы создатели руководствовались теми же принципами копирования, что и на фасадах, то они, вероятно, с той или иной точностью повторили бы именно эту деталь как наиболее узнаваемую. Нет сходства и в размерах длины и ширины соборов. Не исключено, что в интерьере копирование форм Архангельского собора заключалось не во внешнем подобии, а в сходстве отдельных размеров. Возможно, что этим размером была почти совпадающая у обоих храмов ширина алтарной апсиды (у Вознесенского собора — 5,35—5,40 м, у Архангельского — 5,3 м).

По каким же причинам собор Вознесенского монастыря был построен как копия Архангельского собора? Разумеется, выбор прототипа мог быть продиктован вкусом заказчика, предпочитавшего формы западной архитектуры. Но, как известно, с самого начала своей истории собор Вознесенского монастыря служил усыпальницей московских великих княгинь и цариц. Поэтому в том, что он был построен как копия Архангельского собора, нельзя не увидеть желание его заказчиков связать архитектуру усыпальниц великих княгинь с усыпальницей великих князей. Когда же это произошло? Нельзя исключить возможность, что собор эпохи Федора Иоанновича мог повторять формы постройки Василия III. Однако эту версию невозможно проверить. В то же время нам кажется не лишенным смысла следующее предположение. Известно, что строительство и перестройка собора происходила в основном под ктиторством великих княгинь. Можно предположить, что перестройка в конце XVI в. происходила под ктиторством Ирины Годуновой. 1587—1588 гг., когда был построен собор, были очень важными для Годуновых. Уже с 1585 г. слухи о придворном первенстве Годунова, о его значении в делах управления страной проникали даже за пределы России. Как писал С. Ф. Платонов, эти слухи не могли в то же время не вызвать серьезных опасений у тех бояр, которые рассчитывали на первенство в придворной жизни.[33] К 1587 г. противники партии Годуновых были сгруппированы вокруг последнего члена «пятибоярщины» И. П. Шуйского. Как известно, в 1587 г.

происходит открытое столкновение Годунова с Шуйскими. Объектом удара со стороны партии Шуйского стала Ирина Годунова, развод которой с Федором Иоанновичем означал бы политическое уничтожение Годуновых. Это была не просто придворная интрига, а «очень крупное дело, захватившее все слои московского населения, от митрополита и знатного боярства до простых служилых людей, государевых и боярских, и до торгового посадского люда».[34] Известно, что борьба кончилась полной победой Годунова. После удаления Шуйских у Годунова не оставалось сильных политических противников, которые могли бы оспаривать его первенство. В 1588—1589 гг. он становится «властодержавным» правителем царства — регентом. Тесная связь политических судеб Годунова и его сестры позволяет предположить главенствующую роль Годунова в строительстве Вознесенского собора, собора почитаемого монастыря в Кремле. Не обладая ни родовитостью «княжат», ни глубокими кровными связями с царствующим домом, Годуновы должны были всеми средствами доказывать законность своих прав на первенство в стране. Поэтому строительство собора, который должен был стать усыпальницей самой Ирины и ее потомков, имело для Годунова именно в атмосфере 1587—1588 гг. большое значение. Эта постройка утверждала положение Ирины и Бориса, переживших в 1587 г. сильное потрясение. Желание связать архитектуру вновь построенного собора с формами усыпальницы великих князей могло иметь следующие причины. Во-первых, Годунов понимал, что его власть временщика зависит от положения сестры, и события 1587 г. это еще раз подтвердили. Во-вторых, он понимал, что в дальнейшем он может наследовать престол именно через сестру, в то время как до этого великокняжеская власть передавалась только по мужской линии. И спустя десять лет, во время коронации Бориса Годунова в тех местах чина венчания, где раньше содержалась ссылка на преемственность власти от деда и отца, у Бориса будет присутствовать обоснование права на власть благословением царицы Александры.[35] По этим причинам и мог строиться храм, архитектура которого должна была подчеркнуть, что по своему значению царица во всем подобна царю. Утверждая и поднимая значение сестры, Годунов утверждал прежде всего свое положение.

Это и могло побудить заказчика определить задачу строительства храма как копии Архангельского собора. Косвенным свидетельством того, что в сознании людей рубежа XVI—XVII вв. собор Вознесенского монастыря четко связывался с Архангельским собором, является показанное изографом, создавшим уже упомянутый годуновский план Кремля, алевизовское круглое окно в картуше на восточном фасаде собора, которого в действительности, как можно судить по материалам обмеров Максимова, не существовало.

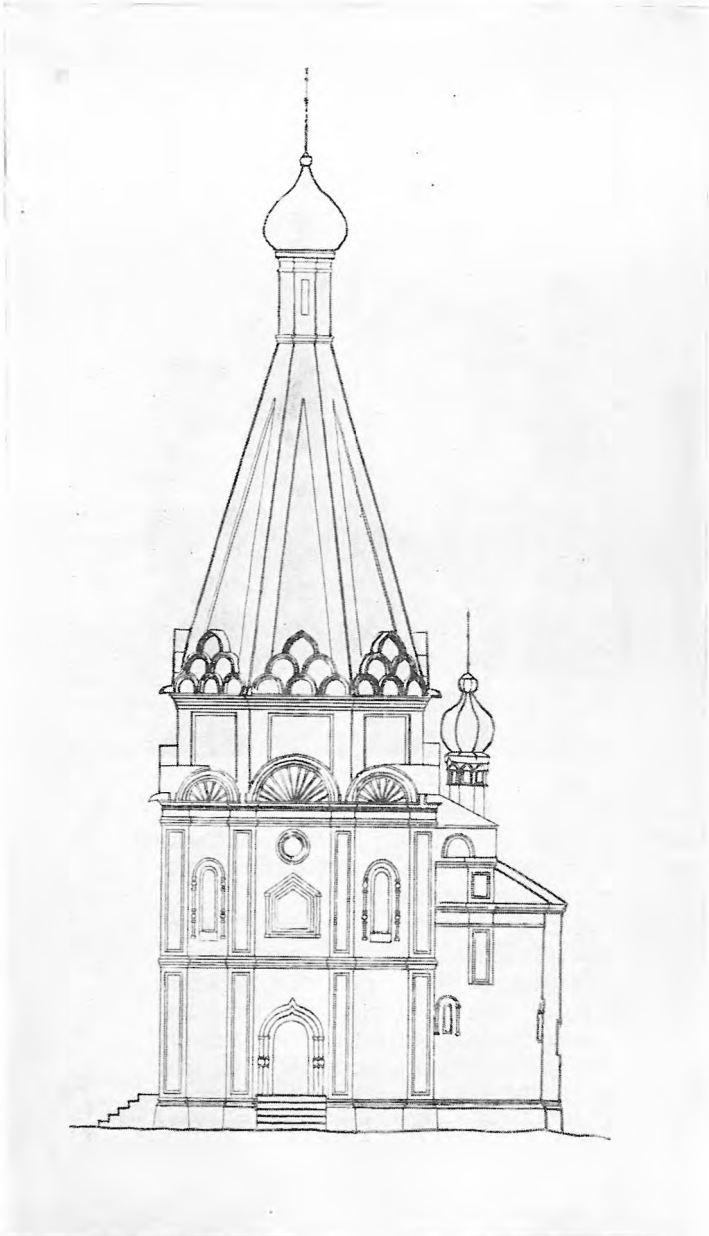
Линия Вознесенского собора находит продолжение в годуновских постройках 90-х годов. В церквах, построенных в его дворцовых селах (церкви Троицы села Хорошево, Спаса-Преображения села Вяземы), в качестве главной темы фасадов выделен мотив арочных ниш. Выражение аркады как главной темы фасадного убранства этих сооружений повлекло за собой некоторые изменения в цитировании этого мотива. Здесь можно наблюдать, с одной стороны, упрощение оригинала по сравнению с Вознесенским собором и, с другой, усложнение деталей в сторону близости с Архангельским собором. Так, в последнем верхний карниз импостов пересекает поверхность центральной пилястры, разделяя ее плоскость на две замкнутые филенки. Эта деталь не была повторена в Вознесенском соборе и появляется впервые в Вяземах и Хорошеве. Но с другой стороны, если в Вознесенском соборе профиль импостов по-алевизовски трехчастный, то здесь оставлен только верхний карниз. Чем это было вызвано, можно только предполагать; не исключено, что причиной был масштаб сооружения: создавалась бы излишняя дробность, трехчастный импост соперничал бы с антаблементом. В то же время в профиль филенки добавлена одна полочка (до сходства с алевизовским профилем оставалось добавить еще одну), архивольт стал трехчастным — в отличие от Вознесенского, профилированного только по внешнему контуру. Мы не знаем, как выглядели окна в первом ярусе Вознесенского собора, но в храмах сел Хорошево и Вяземы щелевидные окна в первом ярусе подняты высоко над импостами. Таким образом, можно предположить, что на фасады подмосковных церквей пере-

*Постройки в усадьбах Годунова: церковь в с. Хорошево (ГНИМА, V39551) и церковь Спаса Преображения в с. Большие Вяземы.*

носится рисунок не только, так сказать, декоративной рамки, но и композиция прясла аркадной ниши Архангельского собора (*с. 479*).

П. А. Раппопорт, объединивший четыре памятника годуновского круга (собор Пафнутьево-Боровского монастыря, церковь села Хорошево, церковь села Вяземы, церковь Бориса и Глеба Борисова городка) и приписавший их одному зодчему, заметил возрастание количества итальянских деталей в поздних постройках предполагаемого мастера (Хорошево, Борисов, Вяземы).[36] Не затрагивая вопроса об атрибуции этих построек, заметим, что, во-первых, введение в науку собора Вознесенского монастыря показывает, что это мнение нельзя распространять за границы приписываемого этому зодчему круга памятников. Во-вторых, причины появления этих деталей в Вознесенском соборе дают возможность по-другому взглянуть на архитектуру церквей Хорошева и Вязем. Сопоставление причин введения в архитектуру Вознесенского собора наиболее важных аксессуаров Архангельского собора с тем обстоятельством, что мотив арочных ниш присутствует, кроме Вознесенского собора, только в усадебных постройках Годунова, заставляет предположить, что его использование вряд ли может быть объяснено только вкусом зодчего, но связано прежде всего со спецификой заказа.

Обратимся к некоторым событиям, происшедшим в 1590-х годах в придворной жизни. Летом 1594 г. умирает царевна Феодосия, а вместе с ней рушатся надежды на продолжение рода царствующих Даниловичей. Именно после 1594 г., как показал С. Ф. Платонов, перед Годуновыми появляются реальные перспективы на наследование престола.[37] Указанные постройки Годунова, видимо, возникают в его усадьбах именно после 1594 г.,[38] что позволяет считать их продолжением смысловой линии Вознесенского собора и выражением нового положения их ктитора, желавшего утвердить его всеми возможными средствами. Разработанный Годуновым этикет приема послов (буквальная копия царских приемов), характер дипломатических грамот показывают, что Годунов постоянно подчеркивал свою роль не просто слуги великого князя, а соправителя. Частью этой программы, особенно после 1594 г., была несомненно и архитектура. Повторение форм Архангельского собора становится своеобразным знаком, подчеркивающим положение Го-



*Церковь Смоленской иконы Богоматери в с. Кушалино. Копия с чертежа С. Чижова. ГНИМА, PV1032/1—3.*

дунова как соправителя и преемника московских царей.

Более того, для осуществления своей идеи Годунов мог выбрать в качестве оригинала только Архангельский собор. Ни один другой собор Кремля не выражал так идею царственности, как собор, построенный Алевизом. Роль Благовещенского собора на соборной площади довольно скромна — это домашний храм великих князей, Успенский же собор — главный храм всей митрополии, принадлежащий всей пастве русской церкви. Значение Архангельского собора как великокняжеской усыпальницы, под сводами которой лежали пращуры великих князей, те, кто передавал своим детям Великое княжение, делает его как бы свидетелем полноправия владения московскими царями и великими князьями своей «отчиной».[39] Вполне логично, что формы Архангельского собора начинают играть роль символа царственности.

Для подтверждения этой мысли мы хотим обратить внимание на другой памятник конца XVI в. — шатровую церковь Смоленской иконы Богоматери в Кушалине. Этот храм построен в усадьбе Симеона Бекбулатовича.[40] В 1573 г. Симеон был посажен Иоанном Грозным на московский престол. С 1576 г. он занимает стол великого князя Тверского. Интересно то, что в этот период, кроме сходства прерогатив великого князя, Симеон создал и внешнее подобие московского великокняжеского двора.[41] Уже находясь в ссылке, в 1592 г. Симеон строит усыпальную церковь во имя своей семейной святыни — Смоленской иконы Богоматери, в которой повторены формы усыпальницы великих князей московских — Архангельского собора. И в изгнании Симеон не мог не помнить недавнее положение властителя, внешне во всем подобного московскому великому князю, свою близость к московскому престолу. В церкви присутствует даже царское место,[42] на котором сидел во время богослужения Симеон. Соответственно и архитектура церкви должна была подчеркивать избранное положение вкладчика. (Заметим в этой связи, что Симеон был прямым потомком золотоордынских ханов).

Таким образом, мы видим, что формы одного и того же собора служат для выражения одной и той же цели. На причины, побудившие Симеона копировать мотивы Архангельского собора, уже вкратце указывалось в литературе.[43] Нас интересует набор форм, использованных Симеоном, для того чтобы сравнить их с формами Вознесенского собора и церквей в Хорошеве и Вяземах. Если в Вознесенском соборе дается весь набор мотивов Архангельского собора, то в Хорошеве и в Вяземах выбирается один цитируемый со всеми деталями мотив, превращенный в иконографическую схему отдельного памятника. Так же и в Кушалине выделены определенные мотивы Архангельского собора. В отличие от Вя-

зем и Хорошева оригинал «копируется» до закомар с пропуском заполнения прясел. В закомарах впервые в архитектуре XVI в. присутствует один из самых характерных аксессуаров Архангельского собора — раковины.[44] В кушалинском храме они значительно упрощены: исчезла их вогнутость, завиток в основании. Сохранилось лишь внешнее подобие рисунка, дающее возможность узнавания.

Перед нами четыре постройки, возведенные примерно в одно и то же время, принадлежащие двум разным заказчикам, которые преследуют в общем-то одну и ту же цель и используют для выражения своей идеи формы одного и того же сооружения. Характер использования этих форм можно сравнить с методами воспроизведения конкретных построек, которые существовали в иконописи XVI в. Как показали исследования, изографы подходили к передаче форм определенных сооружений не как к их изображению, а как их обозначению, передаче понятий святынь. Поэтому и на архитектурные фоны переносились те детали конкретных построек, которые способствовали их узнаванию зрителем. Так, и в Вознесенском соборе, и в кушалинском, и в вяземском, и в хорошевском храмах из облика Архангельского собора выбраны те мотивы, которые позволяли узнать первоисточник. Эти мотивы несут в себе необходимое заказчику смысловое значение, играют роль знаков-символов царственности.

Таким образом, намеренность копирования Архангельского собора в соборе Вознесенского монастыря и использование алевизовских форм в усадебных постройках Годунова очевидна.

Подчеркиваемая всеми исследователями графичность архитектуры годуновских построек 90-х годов имеет свои корни в архитектуре Вознесенского собора, в который она была привнесена условиями заказа. Использование изобразительного приема перенесения архитектуры одного храма на формы другого, как нам кажется, до некоторой степени определили графичность пластики Вознесенского собора, развитую в годуновских храмах, в которых профилировка приобретает почти ювелирный характер. Конечно, оценивая эти сооружения, не следует видеть истоки абсолютно всех архитектурных особенностей только в политической программе и вкусе заказчика, но во всяком случае можно с уверенностью сказать, что архитектура собора Вознесения явилась важным связующим звеном между Архангельским собором и годуновскими постройками 90-х годов.

*

[1] ПСРЛ, т. 27. М., 1962, с. 265.

[2] Там же, с. 124.

[3] «В лето 976 ‹...› Того же лета Филип митрополит свящал камену Вознесение в городе» (ПСРЛ, т. 23. М., 1910, с. 158).

[4] Летописи сообщают разные даты постройки Василия III. Наиболее распространенным является указание на 1519 (7027) г. (см., например, Патриаршую или Никоновскую летопись (ПСРЛ, т. 13. М., 1965, с. 30)), но Владимирский летописец сообщает другую дату — «лето 7026» (1518 г.) (ПСРЛ, т. 30. М., 1965, с. 143).

[5] ПСРЛ, т. 30, с. 145.

[6] Кроки хранятся в фондах Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, архив 3086.

[7] *А. Ратшин.* Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях и примечательных церквах в России. М., 1852, с. 249.

[8] См., например: Спутник зодчего по Москве. Под ред. И. Машкова. М., 1895, с. 106.

[9] «Он (Федор Иоаннович, — *А. Б.*) воздвиг и храм Вознесения внутри Москвы, при котором имеется большой монастырь для многочисленных девственниц монахинь, а внутри великого храма находятся гробы великих княгинь» (*А. Дмитриевский.* Архиепископ елассонский Арсений и его мемуары из русской истории. Киев, 1899, с. 93).

[10] *И. Е. Забелин.* История города Москвы. М., 1902, с. 247; *Н. Скворцов.* Археология и топография Москвы. М., 1913, с. 148.

[11] *А. Александровский.* Указатель московских церквей. М., 1915, с. 6. В рукописи «Указателя» (ГИМ ОПИ, ф. 465, ед. хр. 1) сказано, что современное здание принадлежит к 1519 г. и при Федоре Иоанновиче лишь обновлялось. См. также: *П. Н. Максимов.* Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1976, с. 191; *Ю. Н. Аренкова, М. Н. Домшлак, Г. И. Мехова.* Кремль. — В кн.: Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. М., 1982, с. 268, 273.

[12] Материалы по истории СССР, вып. II. М., 1955, с. 99.

[13] *В. В. Косточкин.* Государев мастер Федор Конь. М., 1964, с. 26—27.

[14] Чертежи хранятся в Научно-исследовательском музее Академии художеств. План (А-12103), западный фасад (А-12104), обмеры Ф. Рихтера. Автор приносит сердечную благодарность В. В. Скопину, указавшему на чертежи и предоставившему их копии.

[15] «Повелением Царя и Великого князя Феодора Иоанновича всеа Русии поставлен храм камен на Москве в Кремле-городе в Девичье

монастыре у Вознесения о пяти верхах, больши старово, и монастыря прибавлено» (ПСРЛ, т. 34. М., 1978, с. 200).

16 Барабаны над западными угловыми звеньями поставлены на дополнительные сводики.

17 *Н. Скворцов.* Указ. соч., с. 148.

18 ПСРЛ, т. 34, с. 173.

19 Ср. с тем, что в Архангельском соборе ряд княжеских гробниц начат у южной стены и доходит до середины западной. В северо-западном углу собора похоронены опальные князья. О возможных связях размещения погребений с эсхатологическими представлениями Древней Руси см.: *Е. С. Сизов.* Еще раз о трех неизвестных гробницах Архангельского собора. — В кн.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования, вып. 1. М., 1973, с. 92.

20 ПСРЛ, т. 34, с. 199—200.

21 *Макарий, епископ Архангельский и Холмогорский.* Исторические сведения об Антониево-Сийском монастыре. — ЧОИДР, 1878, кн. 1, с. 30—31.

22 История русского искусства, т. III. М., 1955, глава «Каменное зодчество эпохи расцвета Москвы» (М. А. Ильин, П. Н. Максимов, В. В. Косточкин), с. 480.

23 *А. Щекатов, Л. Максимович.* Географический словарь Российского государства, сочиненный в настоящем онаго виде, ч. I, А—Г. М., 1801, стлб. 948; *Н. Скворцов.* Указ. соч., с. 149; *А. Александровский.* Указ. соч., с. 6.

24 *А. Ратшин.* Указ. соч., с. 249.

25 Северная стена собора не имеет никаких следов существования аркадных ниш, аналогичных нишам южного и северного фасада. В то же время профилировка и размеры звеньев аркады галереи не отличаются от аркад на других фасадах. Но на вопрос, была ли первоначально галерея открытой, нельзя ответить из-за отсутствия материалов. Н. Соболев, наблюдавший за разборкой здания в 1928 г., любезно сообщил, что, по его мнению, стены галереи не являются закладками проемов аркады, а возведены одновременно с ней.

26 *В. и Г. Холмогоровы.* Материалы для истории архитектуры и статистики московских церквей. М., 1884, с. 315.

27 Там же, с. 316.

28 То, что в северной стене окна не пробиты, позволяет (полагая, что все окна пробиты в 1696 г.) допустить строительство помещения ризницы до этого времени.

29 См. прим. 11.

30 На кроки П. Н. Максимова условно показан какой-то пояс в пряслах непосредственно над аркадами. Никакой расшифровки этих линий в кроки найти не удалось. Нет его и на чертеже фасада Ф. Рихтера, и на рисунках в книге А. Пшечникова «Краткое историческое описание первоклассного Вознесенского девичьего монастыря в Москве» (М., 1894, с. 5 и 17). Поэтому мы показали его условно на той высоте, которую замерил П. Н. Максимов.

31 Карниз антаблемента отсутствует и у Пшечникова (см. с. 17), и на кроки П. Н. Максимова. В классическом варианте антаблемент показан на чертеже фасада Ф. Рихтера, но, как мы уже говорили, этот чертеж носит характер реконструкции, так как у него отсутствуют северная галерея и филенки в фризах капителей, изображенные у Пшечникова и Максимова.

32 Ребра столбов были стесаны почти на всю высоту.

33 *С. Ф. Платонов.* Первые политические шаги Бориса Годунова. 1584—1594 гг. СПб., 1898 (извлечение из ЖМНП).

34 Там же, с. 11.

35 См.: Чин венчания на царство царя Бориса Федоровича. — В кн.: Дополнения к актам историческим, т. I. СПб., 1846, с. 239—240.

36 *П. А. Раппопорт.* Зодчий Бориса Годунова. — В кн.: Культура Древней Руси. М., 1966, с. 219.

37 *С. Ф. Платонов.* Указ. соч., с. 17—18.

38 Вопрос точной датировки памятников остается открытым. По летописи известно только, что эти храмы построены до воцарения Годунова. П. Раппопорт (см. указ. соч., 218—219) предположил, что храмы в Пискаревском летописце помещены в хронологическом порядке. Действительно, одна из наиболее ранних построек царствования Федора Иоанновича, собор Вознесенского монастыря, поставлена в перечне сооружений первой (ПСРЛ, т. 34, с. 200), а это в какой-то степени подтверждает предположение Раппопорта. В таком случае датировка этих храмов временем после 1594 г. подтверждается их положением в списке через две постройки после известия о строительстве церкви Никиты Мученика за Яузой, перестройка которого, как известно, происходила около 1595 г. (см.: *М. Рабинович.* К вопросу о начале Москвы. — Вестник АН СССР, 1947, № 4, с. 63).

39 Вспомним начало речи великих князей к митрополиту во время обряда коронования: «Отче преосвещенный митрополит! Божиим изволением, от наших прародителей великих князей старина наша, то и до сих мест: отцы великии князи сыном своим первым давали великое княжество, и отец мой великий ‹...›» (цит. по: *Е. В. Барсов.* Древнерусские памятники венчания царей на царство. — ЧОИДР, 1883, кн. 1, разд. XI, с. 73).

40 См.: *Н. В. Лилеев.* Симеон Бекбулатович, хан Касимовский. Тверь, 1891.

41 Там же, с. 91.

42 Там же, с. 107; *П. А. Раппопорт.* Русское шатровое зодчество конца XVI в. — МИА, № 12. М., 1949, с. 261.

43 О том, что формы церкви Смоленской Богоматери были продиктованы заказчиком, желавшим создать себе усыпальницу по типу усыпальницы великих князей, см.: *С. Чижов.* Памятник шатровой архитектуры конца XVI века. — Ежегодник Музея архитектуры, т. I. М., 1937, с. 163; *П. А. Раппопорт.* Русское шатровое зодчество конца XVI в., с. 263.

44 Сравним с изображением Архангельского собора в летописном своде XVI в., на котором миниатюрист показал единственный элемент архитектуры собора — раковины в закомарах. См.: *О. И. Подобедова.* Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965, с. 175, рис. 64.

# ТРОИЦКАЯ ЦЕРКОВЬ ИЗ РЕКОНСКОГО МОНАСТЫРЯ — ПАМЯТНИК НАРОДНОГО ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА XVII в.

*Л. Е. Красноречьев, Л. А. Секретарь*

От первого ближайшего населенного пункта, д. Заозерье, 7 км совершенно разбитой дороги, если ее возможно назвать дорогой. Вторая деревня Зобище — в 9 км, а от третьей деревни с предупреждающим названием Порог — 14 км. В каком-то месте этого неправильного треугольника, в труднодоступных лесных болотах Любытинского района (бывш. Тихвинского уезда) Новгородской области затерялась бывшая Реконская пустынь.

После войны о ней знали немногие, да и то лишь по рассказам ушедших на покой стариков. Одной из первых со стороны Заозерья проникла туда в 1969 г. с помощью местных проводников научный сотрудник Новгородского музея-заповедника В. М. Ковалева и сделала об этом устное сообщение. В 1972 г. деревянную церковь пустыни обмеряли студенты-практиканты.

Утром в августе 1977 г. после проливного дождя из д. Порог в Реконь направилась очередная экспедиция с проводником — работником лесничества, который не был в тех местах более двух лет.[1] Прошли около 3 километров — никакой дороги, даже тропы. Затем просека, залитая водой, и где-то под ногами нащупываются отдельные бревна гати, которая затонула в болоте. И так почти весь путь.

По обеим сторонам речки Реконки на небольших подвышениях внезапно открылись громады каменных зданий Реконского монастыря, среди которых в зарослях спряталась маленькая деревянная церковь XVII в.

Обратный путь через деревню Зобище был еще более трудным. Гать затонула, ноги утопали в трясине. Справа — багровый диск заходящего солнца, искореженные остовы затонувшей военной техники (здесь в течение двух дней пытались пробиться немцы, но после тяжелых боев были отброшены сибиряками) и черные торчащие стволы мертвых деревьев.

Кто и когда основал этот заброшенный монастырь в почти недоступных местах? С какой целью? Какова его история и судьба?

Начальный период монастырской истории — это область легенд и преданий. Одна из них рассказывает о том, что в XIII в. на камне была обретена чудесным образом икона св. Троицы. В подтверждение этого монахи Реконского монастыря вырубили на камне в 1862 г. следующую надпись: «Предание говорит, что шестьсот лет тому назад как обретена на семъ камне икона святыя Троицы Божия что в церкви за правым клиросом. 1862 г.».[2]

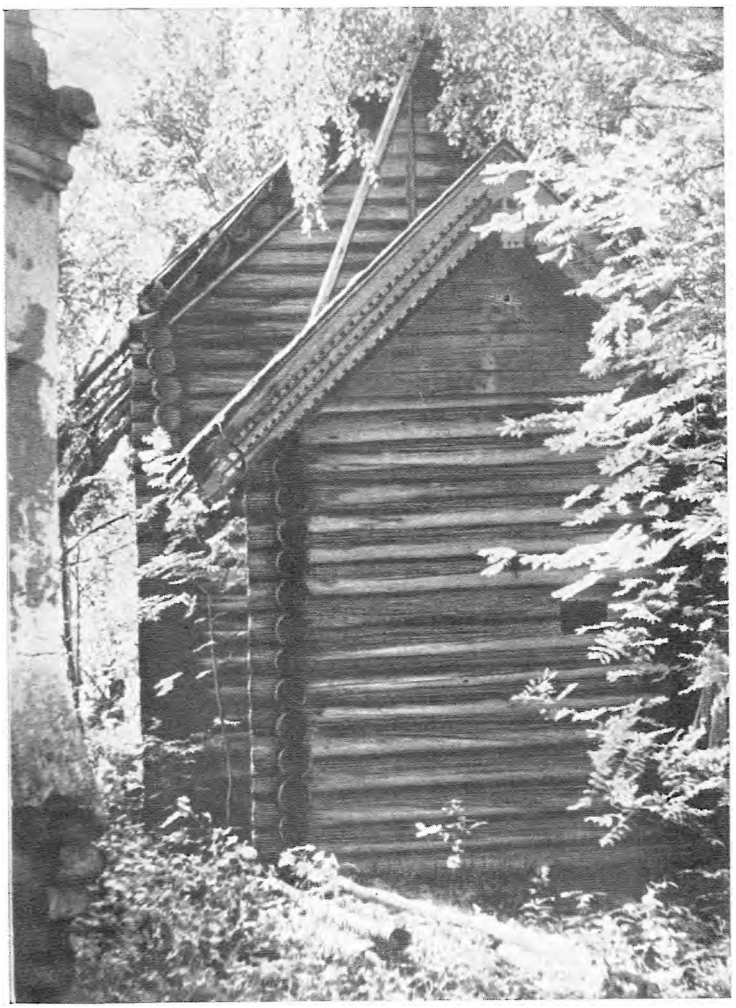
Самым ранним документальным свидетельством существования пустыни являлся старинный деревянный крест, который был поставлен в деревянной Троицкой церкви при ее освящении и долгое время хранился в ней. На кресте следующая надпись: «Водружен бысть крест сий в церкви Живоначальныя Троицы лета ЗРОД (1666 г., — *Л. К., Л. С.*) год месяц октября в Е (3, — *Л. К., Л. С.*) день на память святых мучениц Харитины и Манефы при благоверном царе и великом князе Алексеи Михаиловиче всеи России и его благовернои царици и великой княгини Наталии Кириловны и при благоверных царевнах и при Святейшем Питириме митрополите великаго Новаграда и Великих Лук и при строители старци Арсении».[3]

Первая опись Реконского монастыря относится к 1686 г. В это время в монастыре были: деревянная церковь Живоначальной Троицы, «две кельи да конюшеи коровеи двор», «ограда около монастыря забрана в столбцы, двои ворота, одни святые воротцы покрыты тесом, другие простые».[4]

В «Переписных книгах Реконской пустыни» 1748 г. в монастыре, кроме Троицкой церкви, значатся: «келия строителская древяная с сенми о шести окнах, в том числе четыре болших, два волоковых», «ограда деревянная, рубленая пряслами, в неи святыя ворота, в тех вратах построен анбарец неболшой хлебной, оные врата и анбар рублены брусвои, крыты

*Церковь Троицы Реконского монастыря до перевозки.*

*Церковь Троицы Реконского монастыря до перевозки. Вид с востока.*



дранью». «За монастырем двор скотницкои, на нем состроена келия деревянная с сенми ветхая о пяти окнах, в том числе одно болшее без окончины».[5] Около монастыря существовало, кроме того, гумно с пелевней, «на пелевне» была поставлена старая водяная мельница «об одном поставе», перенесенная от реки Рекони при бывшем иеромонахе Иосафе.

Судя по указанным описям, в промежутке между 1686 и 1748 гг. старые монастырские постройки были разобраны, кроме деревянной церкви, и вместо них выстроены новые.

В следующей описи 1768 г. не названы в монастыре строительская келья и скотницкий двор, ограда осталась в это время прежней, гумно с овином также остаются не разобранными. Но в описи отмечено, что «все сие строение самое ветхое».[6]

С 1685 по 1764 г. Реконская пустынь была приписана к Тихвинскому Большому монастырю.[7] А после этого вообще упразднена. В конце XVIII в. она пришла в полный упадок. Единственная деревянная церковь обветшала.[8]

В 1813 г. здесь появился некий странник Андрей Иванов Шапошников, впоследствии схимомонах Амфилохий, который развил бурную деятельность в целях восстановления самостоятельности монастыря и возвращения ему всех земельных угодий, отчужденных в казенное ведомство.[9]

Только в 1860 г. Реконская пустынь была утверждена как самостоятельный монастырь, и с этого времени здесь начинается интенсивное строительство. Причины возрождения монастыря следует искать во внутренней политике царского правительства того времени, направленной на укрепление позиций православной церкви. Известно, что в 1860—1861 гг. была выстроена деревянная церковь с колокольней св. Сергия и Германа Валаамских чудотворцев. В 1863 г. в скиту (3,5 версты от пустыни) построена церковь св. Тихона Задонского. Обе сгорели соответственно в 1891 и 1900 гг.[10]

В 1870 г. на правом берегу реки Рекони был заложен первый каменный Троицкий собор. Спустя пять лет рядом с деревянной Троицкой церковью на левом берегу реки Рекони началось строительство каменного Покровского собора.[11] Покровский собор и деревянная церковь обносятся каменной оградой с четырьмя башнями по углам и встроенным одноэтажным корпу-

сом.[12] Троицкий собор также окружили каменной оградой. Над входными воротами вознеслась стройная каменная колокольня с двумя ярусами звона. В двух местах через реку перекинули деревянные мосты. Вырыли монастырский пруд, соорудили обширный каменный погреб. Один за другим появились каменный настоятельский корпус, трапезная, одноэтажные и двухэтажные дома для монашеской братии и богомольцев. Через непроходимые леса и топи были проложены широкие просеки с бревенчатыми гатями.

Каменные монастырские постройки проектировал профессор архитектуры М. А. Щурупов. Среди работ Щурупова можно отметить соборы в городах Новая Ладога, Торжок, Усть-Ижора, православный храм в Токио, часовни в городах Тихвине, Иркутске и др.[13]

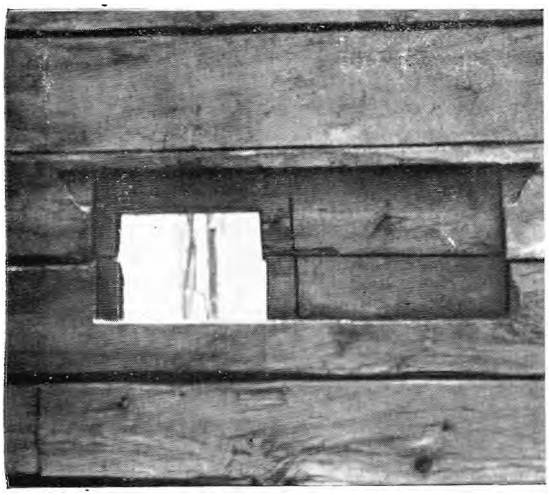
Каменные здания монастыря сохранились; они являются типичными постройками второй половины XIX в., когда в русской архитектуре господствовала эклектика. Смешение элементов различных стилей, декоративная перегруженность, сухость и чрезмерная геометризованность форм характеризуют постройки последнего строительного периода. Наиболее удачно исполнена колокольня, которая отличается вытянутыми пропорциями и выразительным четким силуэтом. Поражает качество строительных работ: несмотря на разрушительное время, кирпичная кладка хорошо сохранилась.

После Великой Октябрьской социалистической революции в 1918 г. на базе монастыря был основан совхоз «Реконь».[14]

Монастырский комплекс сильно пострадал во время Великой Отечественной войны: по словам очевидцев, это место было ареной упорных боев. Из сохранившихся монастырских построек деревянный Троицкий храм представляет наибольший интерес как памятник народной деревянной архитектуры XVII в.

Относительно датировки церкви в архивных документах разногласий нет. Все монастырские описи датой строительства называют 1672 г. В 1676 г. храм был освящен.

Троицкая церковь относится к числу типичных построек клетского типа. Ее композиционную основу составляет повышенный центральный сруб, к которому примыкают с восточной стороны алтарный прируб, а с западной стороны — паперть. Церковь рублена в обло с остатком.



*Волоковое окно в восточной стене алтарного сруба.*

Отличительной ее особенностью являются очень малые размеры: высота церкви с крестом составляет 12,5 м, длина — 11,7 м, ширина — 5,0 м (по внешним габаритам).

Памятник дошел до нашего времени не в первоначальном виде. Проведенные натурные исследования, а также архивные изыскания позволили восстановить его историю за более чем 300-летний период существования.

1. Установлено, что сруб западной паперти является результатом одной из перестроек. Он сделан в стык к основному срубу. К западной стене центрального объема первоначально примыкало крыльцо. От него на этой стене сохранились врубки для боковых (нижних) и коньковой слег, а также четкий отпечаток двускатной несимметричной кровли. Крыльцо было одноэсходным. Лестничный марш шел вдоль стены с юга.

Этот факт подтверждается и архивными данными. Судя по описям 1686, 1748 и 1750 гг., церковь состояла из двух срубов. К повышенному четверику примыкало крыльцо, которое служило одновременно звонницей.

В монастырской описи 1748 г. дается следующее описание церкви: «<...> на оной церкви глава обита чешуею, и на главе крест древяной, а оная церковь и олтарь крыты тесом <...> на церковном крыльце три колокольчика медных малых, доска железная <...>» [15]

В ведомости 1750 г. приводятся размеры церкви: длина 3 саж. 10 вершков, ширина 2 саж.; в натуре эту величину с небольшим приближением занимают алтарь и основной сруб.[16] В 1780 г. колокола и железное клепало висели на столбе, а не на крыльце, как ранее. Возможно, крыльцо к этому времени обветшало либо было разобрано.[17]

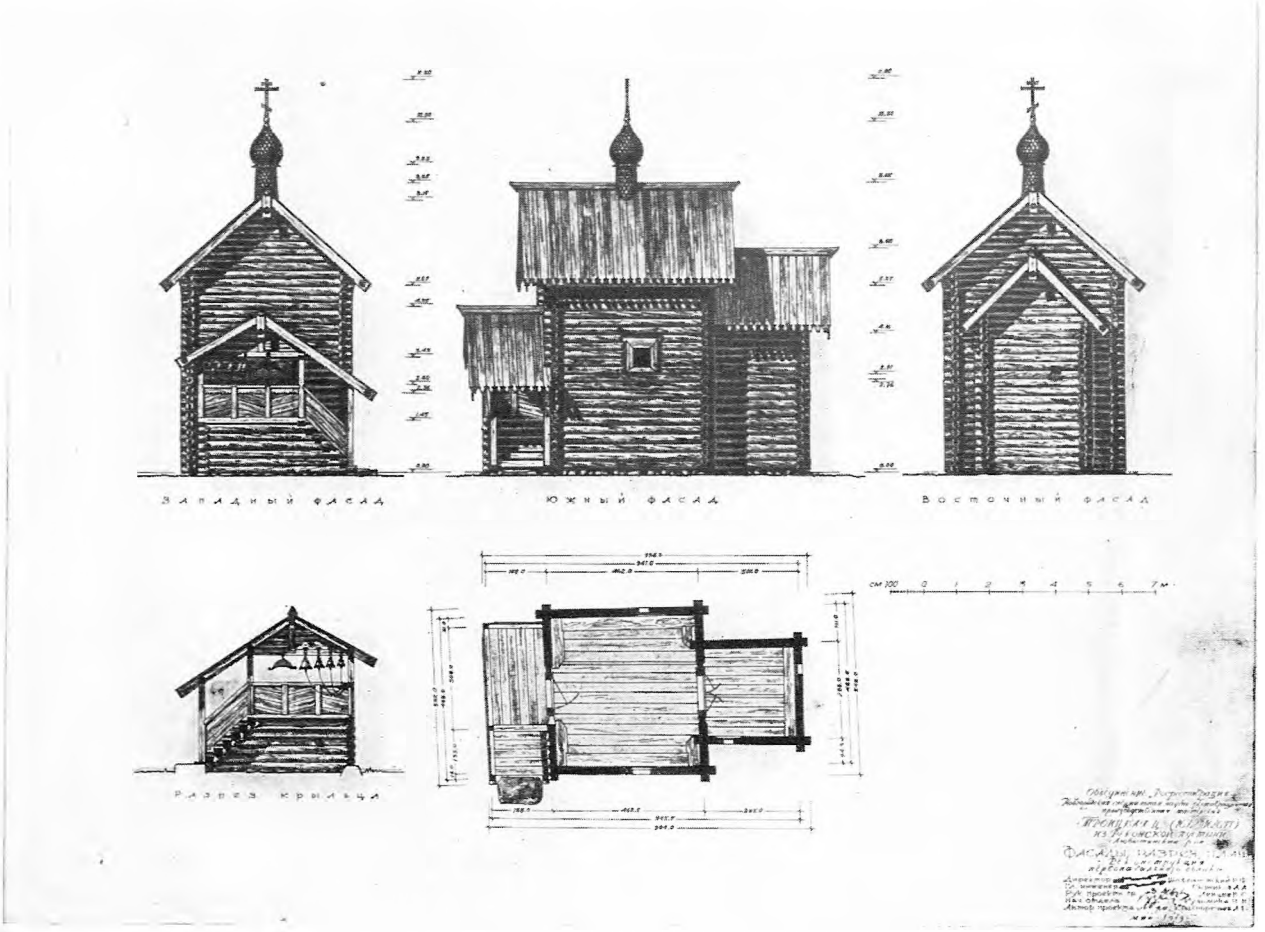
Описание Реконской пустыни 1859 г. совершенно определенно фиксирует наличие нового сруба паперти и крыльца при ней с южной стороны: «Существующая ныне в пустыни церковь, деревянная, весьма малая, из соснового леса, срубленная в углы, как обыкновенно крестьяне рубят свои домы, снаружи не обшита тесом и ничем не окрашенная <...> Церковь состоит из трех частей: из квадратного алтаря с одним окном, таковой же, несколько пространнее алтаря, самой церкви с двумя окнами и паперти, тоже квадратной, как видно, пристроенной уже после, с одним окном. При входе в паперть с полуденной стороны приделано небольшое крыльцо».[18] Новая паперть появилась, вероятно, между 1846 и 1859 г. «В 1846 году подведен (под церковь, — *Л. К., Л. С.*) фундамент из булыжника». А в натуре он существовал только под восточным и центральным срубами. Крыльцо паперти, так же как и древнее крыльцо, служило звонницей: на крыльце висели железное било («клепало», как его называли в прежних описях) и два небольших колокола.

Крыльцо паперти не сохранилось. От него уцелели: одно сильно погнившее бревно-выпуск на западной стороне, которое определяет ширину крыльца, и деревянный брус, прибитый к бревну на южной стороне церкви. На этот брус опиралась кровля крыльца-звонницы. Положение бруса и его величина фиксируют длину крыльца и его высоту. На конце бревна-выпуска имеются остатки затесок, характерных для рубки угла «в лапу». О внешних формах крыльца-звонницы дает некоторое представление рисунок Реконской пустыни, выполненный И. Первухиным в 1867 г.[19]

2. Натурные исследования показали, что из шести существовавших окон (одно окно — в западной паперти, два — в северной и южной стенах церкви, три — в алтаре) лишь одно волоковое окно в восточной стене алтарного сруба сохранилось в первоначальном виде. В южной стене алтаря обнаружено заложенное волоковое окно, в северной стене основного объема сохранились остатки еще одного волокового окна. В южной стене центрального сруба обнаружены следы первона-

*Колокольня XIX в. Реконского монастыря. Архитектор М. Щурупов.*

*Следы врубок от первоначального крыльца.*




*Проект реставрации Троицкой церкви в первоначальных формах (начало XVII в.). Автор — Л. Е. Красноречьев.*

чального косящатого окна, которое позднее было растесано.

Действительно, в описи 1748 г. упоминаются четыре окна — «церковь и олтарь о четырех окнах в том числе одно болшее, три волоковых, во всех окончины стекольчатые»[20] (по описи 1686 г. стекольчатые окончины были только в волоковых окнах).[21]

В «Описании» церкви 1859 г. священника Калинина также значатся четыре окна: одно в алтаре, два в церкви и одно в пристроенной паперти. Значит, волоковое окно в алтаре было заделано.[22]

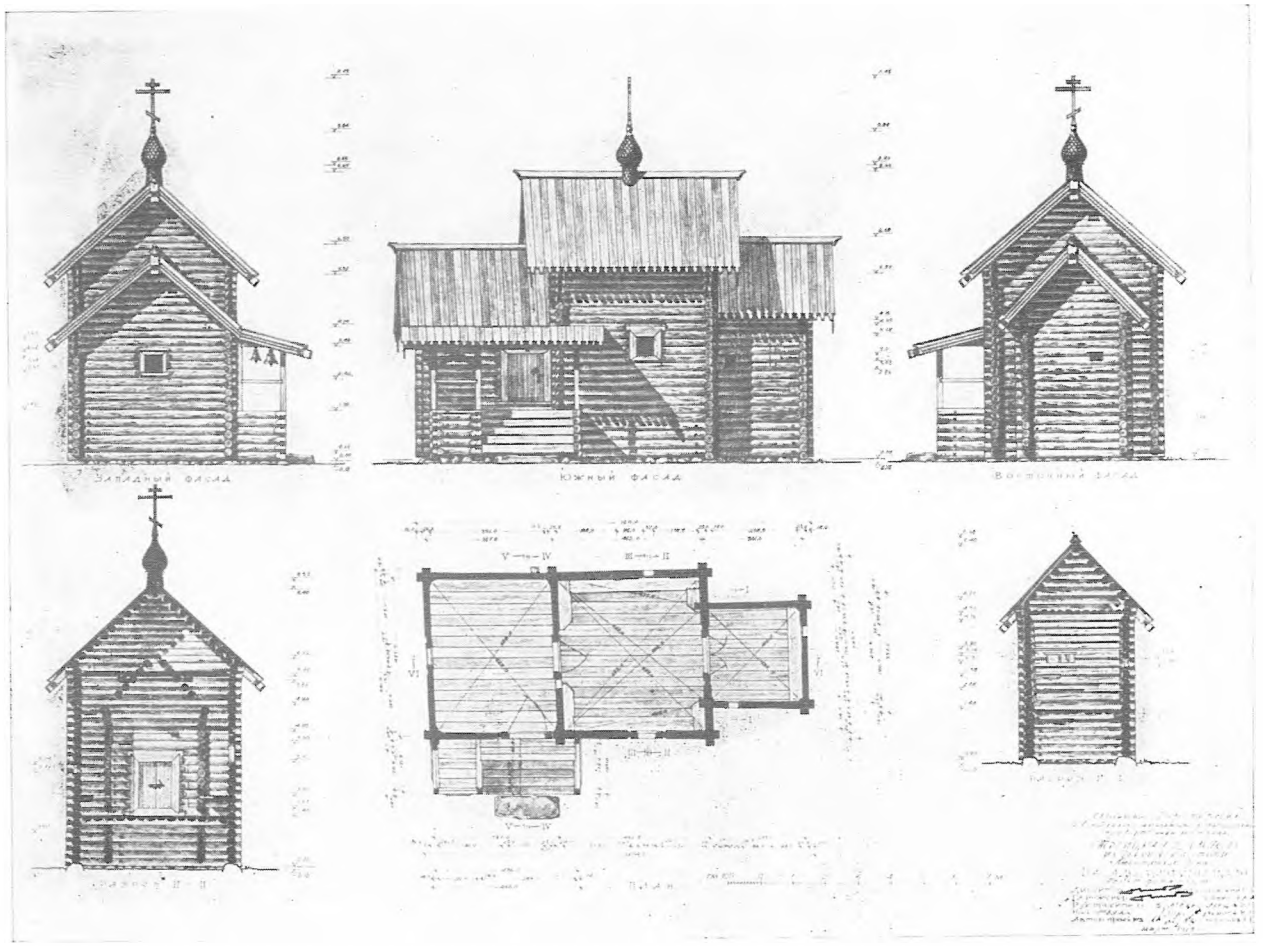
В «Метрике», составленной в 1887 г., указано то количество и те размеры окон, которые существовали до последнего времени. К 1887 г. прорубили новое большое окно в алтаре, косящатое окно растесали, в северной стене основного сруба церкви прорубили большое окно на месте волокового.[23]

3. Каменный фундамент из булыжника был подведен в 1846 г.[24] До этого времени церковь стояла непосредственно на земле («на пошве»). Нижние венцы (не менее 2—3) сгнили полностью. При подводке каменного фундамента один или два венца удалили, а в оставшемся 5-м снизу венце заменили многие бревна, уложив новые пазом кверху.

4. В натуре сохранились остатки дощатой обшивки со следами коричневой покраски.

Долгое время церковь существовала без обшивки, появилась она в промежутке между 1859 и 1887 гг.[25] Тогда же снаружи церковь покрасили коричневой масляной краской.

5. К моменту исследования тесовая кровля церкви находилась в аварийном состоянии: на паперти она провалилась, на основном и алтарном срубах очень сильно обветшала. За длительный период существования церкви покрытие менялось не один раз. Известно, что в 1843 г. церковь была покрыта новым тесом,[26] незадолго до 1887 г. кровлю перекрывают заново



***Проект реставрации Троицкой церкви в формах, сложившихся к середине XIX в. Автор — Л. Е. Красноречьев.***

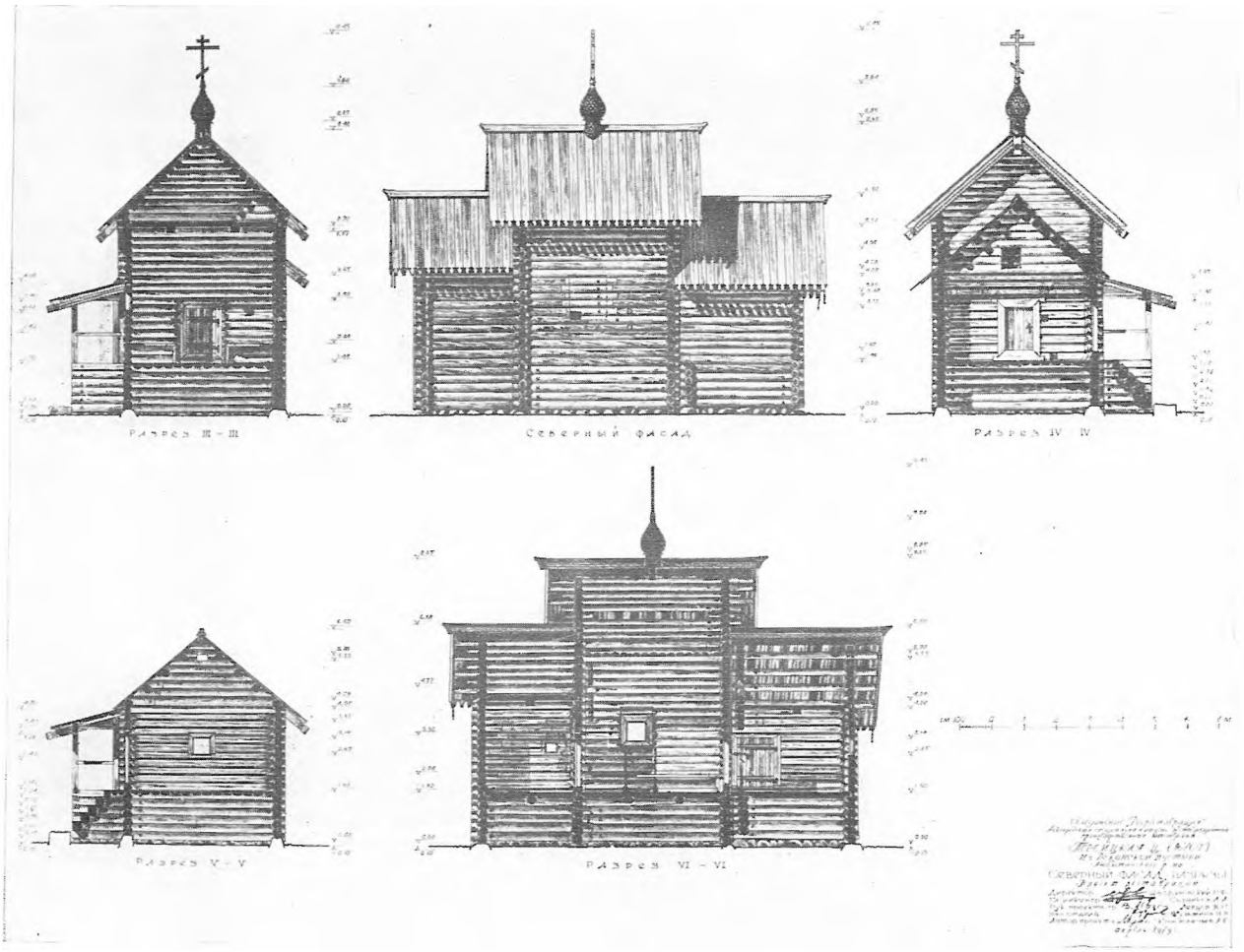
(в «Метрике» 1887 г. говорится и о новой кровле).[27]

Первоначально церковь имела одну небольшую главку, покрытую лемехом и завершенную деревянным крестом.[28] Судя по описанию 1859 г., она завершалась уже тремя крестами (вероятно, все были установлены на главках): один, железный, находился над алтарем, два деревянных — над основным срубом и папертью.[29] Они появились, вероятно, после 1846 г. В «Метрике» 1887 г. упоминаются три новые главки, обитые белым железом.[30] До нашего времени уцелела одна небольшая главка с железным покрытием. Под железными листами и дощатой обшивкой были обнаружены следы чешуйчатого покрытия: отверстия от кованых гвоздей и сами гвозди, расположенные в шахматном порядке, а также остатки бересты под гвоздями.

Под кровлей алтаря и центрального объема сохранились причелины с традиционным резным городчатым орнаментом. Причелины заканчиваются кругами с вписанными в них четырехконечными крестами. Так же оформлены полотенца.

6. При натурном обследовании интерьера возник вопрос, еще более осложнившийся при изучении архивных материалов. В главном помещении церкви во всех четырех углах имеются врубки для скамей, которые шли вдоль всех стен, обрываясь лишь у дверных проемов (один дверной проем находился в западной стене сруба и вел с первоначального крыльца в церковь, другой соединял меньший сруб с большим, но позднее был растесан). В то же время в алтарном срубе перед восточной стеной были обнаружены следы врубок для двух полок, на которые, вероятно, устанавливались иконы, как во многих часовнях.

Следовательно, первоначально молельня занимала только малый объем постройки, а большое помещение служило папертью. Не случайно основной сруб назван папертью и в ведомости 1750 г., и в описи




*Проект реставрации Троицкой церкви в формах, сложившихся к середине XIX в. Автор — Л. Е. Красноречьев.*

1780 г. Даже в «Метрике» 1887 г. это помещение фигурирует по старой традиции как трапезная. До каких пор существовало подобное оформление интерьера? По описи 1686 г., содержащей перечень икон и примерный порядок их расположения, в храме уже был настоящий иконостас с «царскими дверями, сенью и столпцами на красках».[31] Был и правый «крылос», и престол за иконостасом. Мог ли такой иконостас разместиться в малом срубе? Врубок для тябел здесь не обнаружено, так как круглые бревна были растесаны при перестройках между 1859 и 1887 г.

При ширине сруба 266 см размеры икон могли быть небольшими (50×22 см деисусного ряда и 22×22 см праздничного ряда). Возможно, молельня располагалась в малом срубе длительное время, до тех пор, когда была выстроена новая паперть, а старая превращена собственно в церковь. Тогда же был растесан дверной проем между алтарем и основным срубом (характер затесок выдает их позднее происхождение) и установлен новый иконостас.

Наружная архитектура церкви, таким образом, какое-то время не соответствовала организации интерьера. Ведь главный по площади, высоте и выразительности объем, увенчанный главой, являлся всего лишь папертью. А то, что снаружи воспринималось как алтарь, на самом деле было церковью. Явление в своем роде уникальное.

Натурные исследования и обширный архивный материал дали возможность выполнить два варианта проекта реставрации памятника. Первый вариант предусматривал его реставрацию в формах, сложившихся к середине XIX в. Предполагалось сохранить паперть, пристроенную к этому времени, восстановить крыльцо-звонницу перед папертью, реставрировать оконные и дверные проемы в первоначальных формах, восстановить пол, пото-

лок, кровлю, главку в сохранившихся формах с лемеховым покрытием (старую главку при этом сохранить как экспонат). Имеющиеся на западной стене основного сруба врубки от первоначального крыльца оставить для экспонирования. Интерьер древней части реставрировать в первоначальных формах.

Для второго варианта проекта реставрации — собственно реконструкции в первоначальных формах — также было достаточно натурных и архивных данных.

Выбран был первый вариант проекта, так как в противном случае пришлось бы уничтожить паперть, выстроенную в старых традициях.

На месте сохранить памятник оказалось невозможно. Решено было перевезти его в Витославлицы (Новгородский музей народного деревянного зодчества), хотя по плану перевозка этого памятника не предусматривалась. Транспортировка была сопряжена с большими трудностями. Работать из-за бездорожья пришлось только зимой. Дорогу прокладывали трактором. С помощью трактора на санях транспортировали материал разобранной постройки до центральной усадьбы совхоза. Из-за больших снежных заносов, которые невозможно было ликвидировать даже бульдозером, впервые в практике Новгородской реставрационной мастерской осуществили перевозку постройки вертолетом.

Сейчас памятник собран и реставрирован.

*

[1] Состав экспедиции: зав. отделом музея народного деревянного зодчества Л. А. Филиппова, сотрудники музея Н. М. Красноречьева, Г. Г. Филиппова, начальник отдела Новгородской Специальной научно-реставрационной производственной мастерской (НСНРПМ) Л. Е. Красноречьев, научный сотрудник НСНРПМ Л. А. Секретарь.

[2] Этот камень в настоящее время находится на правом берегу реки Реконь.

[3] Крест не сохранился. На изображении монастыря, выполненном в 60-х годах XIX в., крест показан водруженным у камня. Рисунок деревянного креста опубликован в брошюре «Описание Свято-Троицкой Реконской пустыни и очерк жизни странника Андрея Иванова Шапошникова, в схиме отца Амфилохия...» (Составлена Н. С...ским. Издание Троице-Реконской пустыни. СПб., 1891). Дата, вырезанная на кресте, расходится с датами, которые встречаем в разновременных описях и исторических описаниях (1672—1676 гг.). Так как освящение произошло, как утверждает надпись, при Алексее Михайловиче и Наталье Кирилловне, на которой царь женился в 1671 г., то дату 1666 г. следует признать ошибочной. Ошибка была допущена, вероятно, при ее написании.

[4] ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 2, л. 3, 1686 г., Опись строения церковного и церковной утвари Реконской пустыни.

[5] Там же, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 6, л. 4 об., 1748 г., Переписные книги Реконской пустыни, учрежденные иеродиаконом Иосафом монастырскому строению, церковным вещам и протчему.

[6] ЦГИА, ф. 834, оп. 3, ед. хр. 2456, л. 252 об., 1768 г.

[7] Историко-статистическое описание Тихвинского Богородицкого большого мужского монастыря, состоящего Новгородской епархии в г. Тихвине. СПб., 1888.

[8] Гос. архив Новгородской области (ГАНО), ф. 480, оп. 1, ед. хр. 1811, 1794 г., Ведомость о состоянии Троицкой Реконской пустыни...

[9] Описание Свято-Троицкой Реконской пустыни..., с. 6.

[10] ГАНО, ф. 480, оп. 1, ед. хр. 4305, лл. 25 об., 35 об., 36, 1916 г., Отчет о состоянии монастырей за 1916 г.

[11] Там же, лл. 35 об., 36; ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 26, л. 1, 1870—1871 гг., Пояснительная записка к проекту каменной однопрестольной церкви, предлагаемой к построению в Реконской пустыне.

[12] ГАНО, ф. 480, оп. 1, ед. хр. 3707, л. 27 об., Дело о состоянии монастырей за 1903 г.

[13] Русская старина, т. XVII, 1884, № 4—6, с. 420.

[14] ГАНО, ф. 481, оп. 1, ед. хр. 950, лл. 1—2, 1920 г., Рапорт настоятеля Троицкой Реконской пустыни о состоянии пустыни за 1920 г.

[15] ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 6, лл. 1—4, 1748 г.

[16] Там же, ед. хр. 3, лл. 1, 4, 1750 г.

[17] Там же, ед. хр. 2, лл. 2 об., 3, 1686 г., Опись церковного строения и имущества Реконской пустыни.

[18] Там же, ед. хр. 21, л. 1—1 об., 1859 г., Описание упраздненной Реконской пустыни, составленное священником Иваном Калининым.

[19] ЦГИА, ф. 835, оп. 4, ед. хр. 21, л. 14, 1868 г., Виды монастырей Новгородской епархии.

[20] ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 6, л. 1, 1748 г.

[21] Там же, ед. хр. 2, л. 5 об., 1686 г.

[22] Там же, ед. хр. 21, л. 1 об., 1859 г.

[23] ЛОИА АН СССР, III разр., ед. хр. 4183, Метрика для получения верных сведений о древне-православных храмах божиих.

[24] ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 21, л. 2 об., 1859 г.

[25] Там же, л. 1 об., 1859 г.; ЛОИА АН СССР, III разр., ед. хр. 4183.

[26] ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 21, л. 2 об., 1859 г.

[27] ЛОИА АН СССР, III разр., ед. хр. 4183.

[28] ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 2, л. 2 об., 1686 г.

[29] Там же, ед. хр. 21, л. 1 об., 1859 г.

[30] ЛОИА АН СССР, III разр., ед. хр. 4183.

[31] ЛОИИ АН СССР, ф. 132, оп. 6, ед. хр. 2, лл. 2 об.—3, 1686 г.

# «ОБРАЗЦОВЫЕ» ПРОЕКТЫ ДЖ. КВАРЕНГИ И А. Н. ВОРОНИХИНА

*Н. В. Мурашова*

«Образцовое» строительство или строительство по типовым проектам получило в России широкое распространение в начале XVIII в. в связи с возведением новой столицы — Санкт-Петербурга. Перед зодчими встала проблема «регулярности» в планировке нового города и типизации в проектировании обывательских домов. Для осуществления этих задач были созданы специальные органы, которые руководили таким строительством не только в Петербурге, но и в общегосударственном масштабе. Сначала это была Канцелярия городовых дел, окончательно сформировавшаяся к 1712 г., затем в 1723 г. переименованная в Канцелярию от строений Санкт-Петербурга. В 1714 г. были выполнены первые «образцовые» проекты архитектором Д. Трезини, рассчитанные на три категории: «именитых», «зажиточных» и «подлых». «Образцовые» проекты способствовали формированию единого архитектурного облика города, позволяли создавать экономичные и технически грамотные сооружения с соблюдением санитарных норм.

В 30—40-е годы XVIII в. в столице строится все больше каменных домов, что приводит к изменению внутренней планировки и новому декоративному решению фасадов. В связи с этим разрабатываются новые «образцовые» проекты, а Канцелярия от строений Санкт-Петербурга переименовывается в 1737 г. в Комиссию о Санкт-Петербургском строении.

Знаменательным этапом в развитии «образцового» строительства является 1762 г., когда была создана Комиссия о строении Санкт-Петербурга и Москвы. Состав ее неоднократно менялся, председателями были высшие сановники, а архитектурно-планировочные работы возглавляли архитекторы. Сначала это был А. В. Квасов, затем И. Е. Старов, а с 1774 г. до роспуска Комиссии в 1796 г. Иван Лейм. Бригада архитектурных помощников набиралась из Академии наук и Академии художеств. В разные годы под руководством Ивана Лейма работали Гаврила Беленинов, Иван Иванов, Петр Демидов, Григорий Дмитриев, Ларион Шалин, Виктор Фирсов, Петр Булганский, Яков Рампау, Петр Алексеев, Алексей Иванов, геодезист Михаил Фонвизин.[1] Они проделали огромную работу по созданию более 400 планов новых городов, перепланировке старых и составлению новых «образцовых» проектов жилых домов. С 1770 г. использовалось восемь типов «образцов»:

«1. Каменным сплошным и несплошным домам.

2. Каменным же домам на погребах в один этаж с мезонином.

3. На каменных погребах в один этаж каменным и деревянным домам.

4. Деревянным домам на каменных фундаментах.

5. Деревянным же домам без каменных фундаментов.

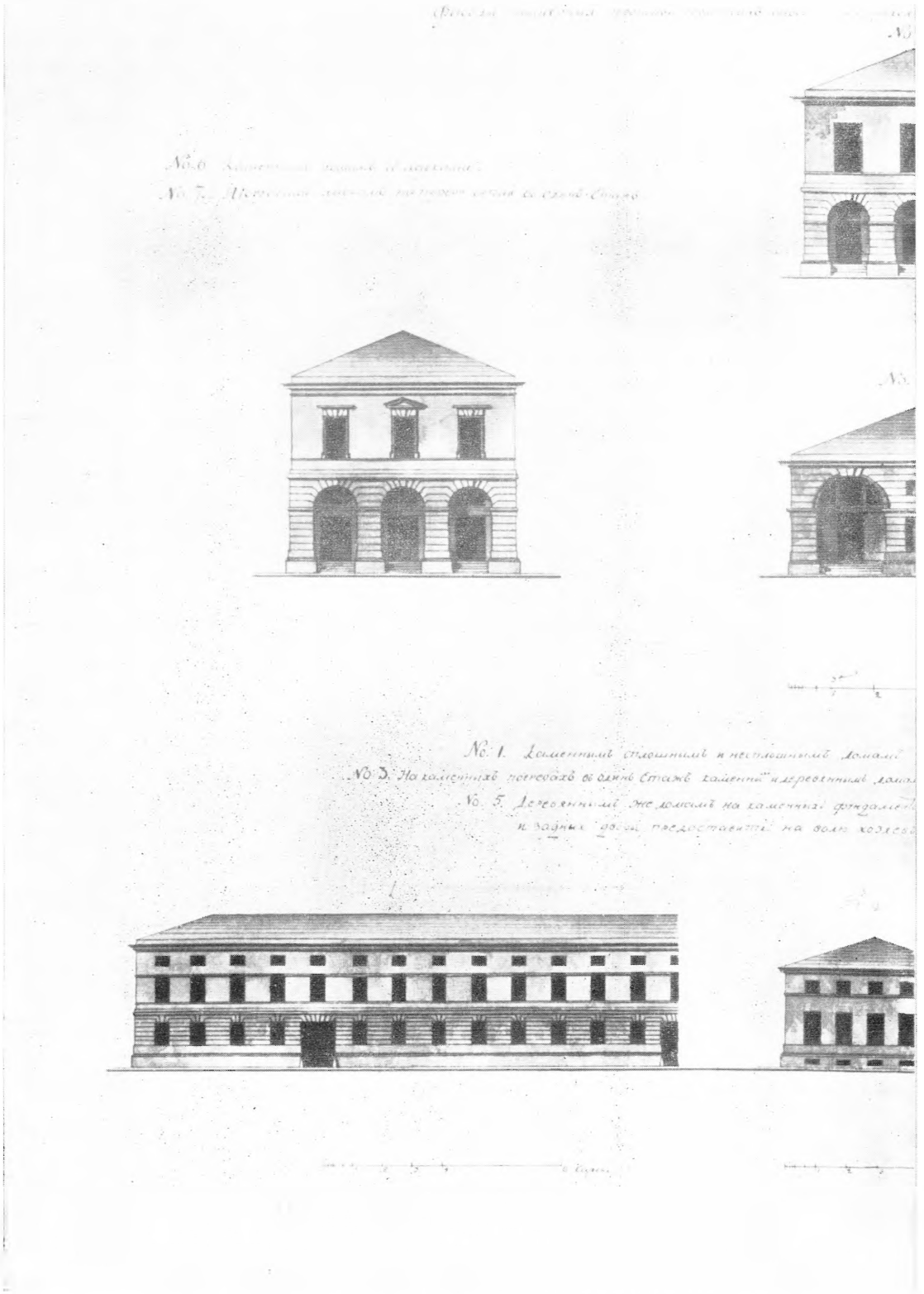
6. Каменным домам с лавками.

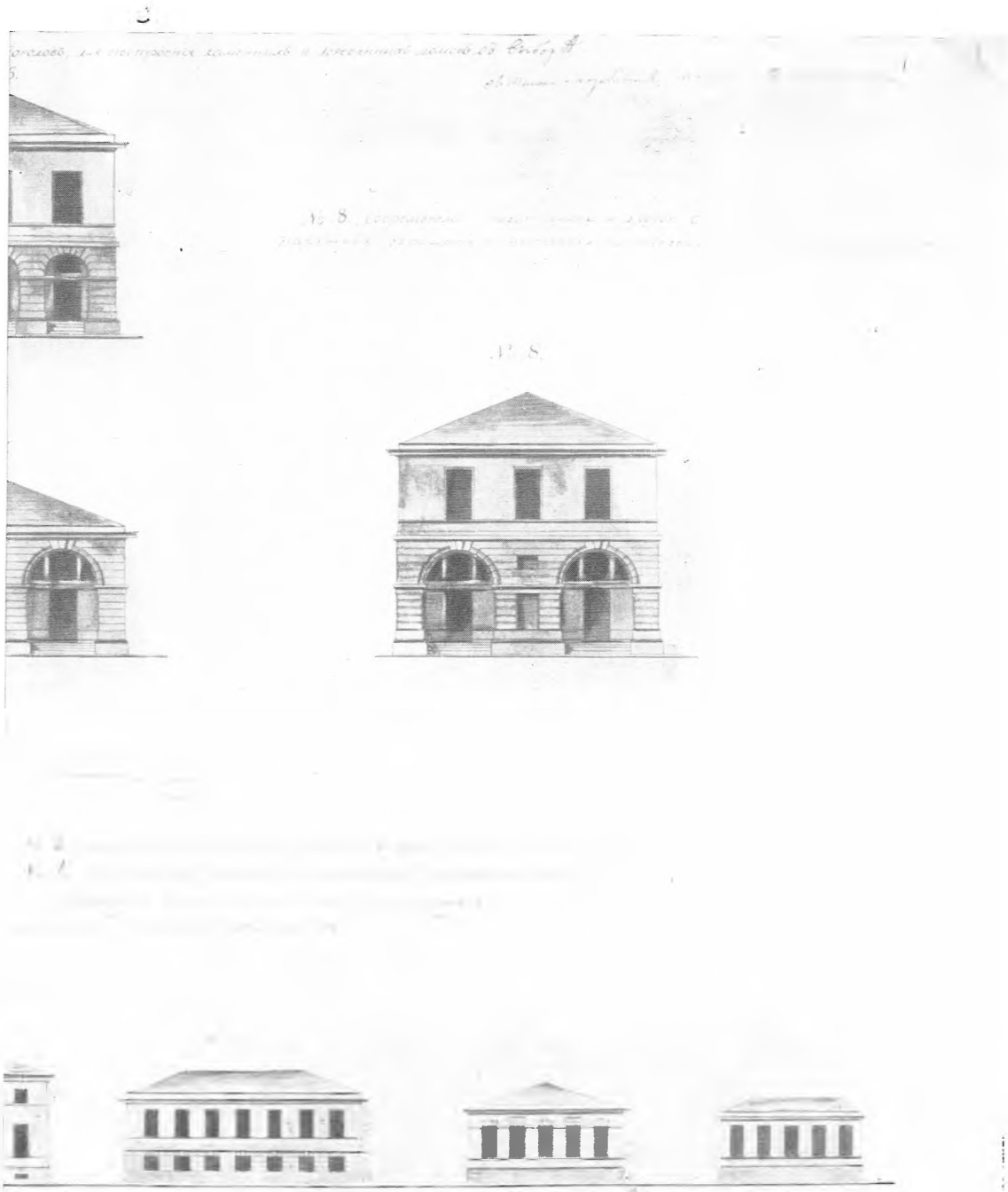
7. Торговым лавкам на первой случай в один этаж.

8. Со временем надстроить и другой этаж».[2]

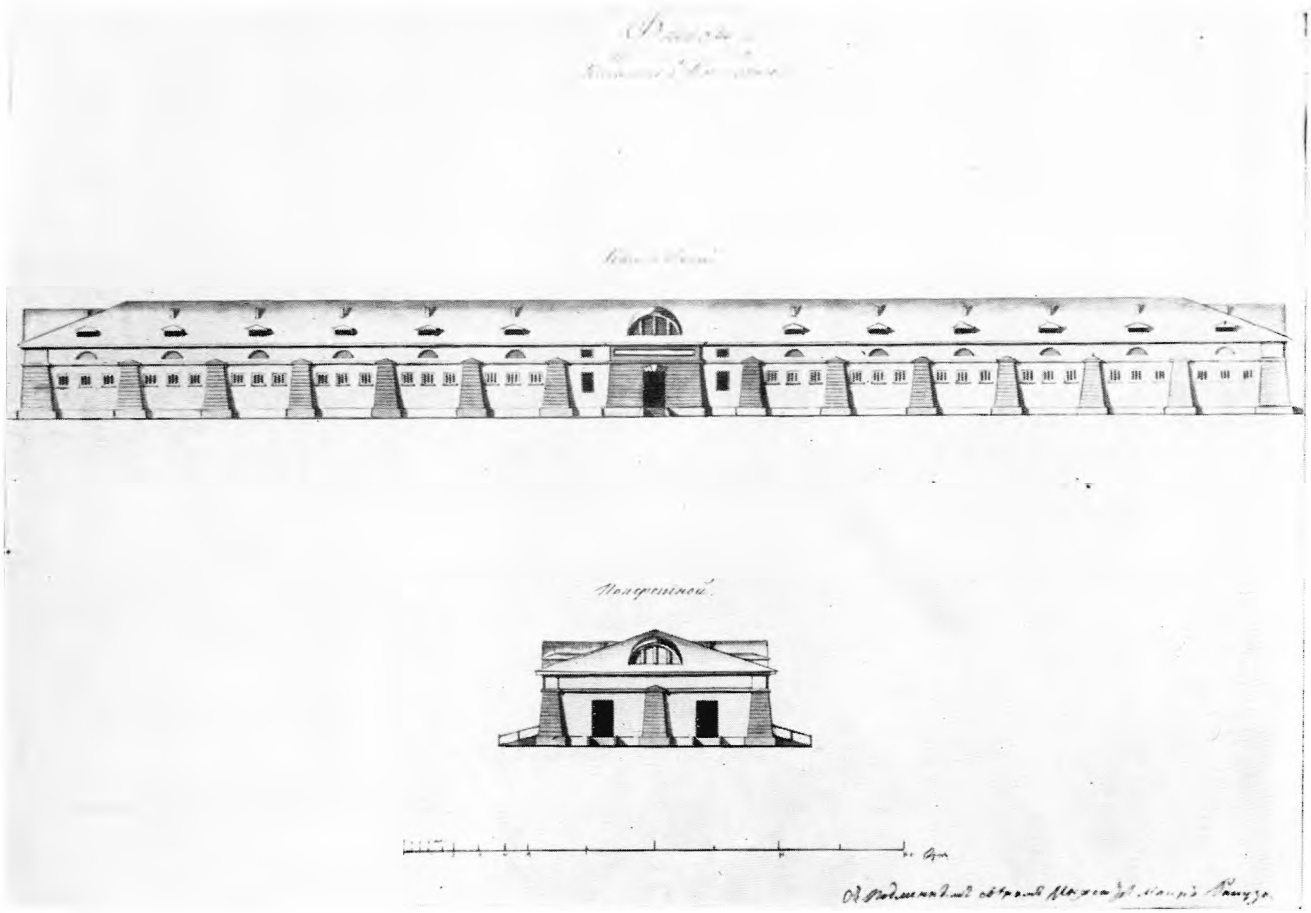
Эти восемь типов фасадов прилагались к каждому новому плану города. Они были так спроектированы, что давали возможность варьирования. При фасадах не было планов, а «наружные украшения, внутренние расположения и задние на дворы фасады»[3] можно было делать на усмотрение хозяев. Огромная роль Комиссии в создании новых городов России, их регулярной застройке очевидна. Только в 1794 г. было отменено обязательное строительство по «образцам» Комиссии. С развитием классицизма фасады этой серии несколько устарели и перестали отвечать требованиям времени.

Впервые эти «образцы» были отклонены Екатериной II при утверждении плана города Выборга в августе 1794 г. Новый генеральный план застройки Выборга был сделан в связи с тем, что 21 июня 1793 г. в результате огромного пожара в городе сгорело около 200 каменных и деревянных домов казенных и жилых. Среди них православный собор, приказ обществен-


№ 1. Каменный сплошный и несплошный домы
№ 5. На каменных подвалах в одном этаже каменный и деревянный дома
№ 5. Деревянный же домы на каменных фундаментах
и разные дома предоставлены на волю хозяев



*Дж. Кваренги. Фасады каменных и деревянных домов в Выборге. 1794 г. Копия. ЦГИА, ф. 1293, оп. 168, Финляндия, ед. хр. 8.*

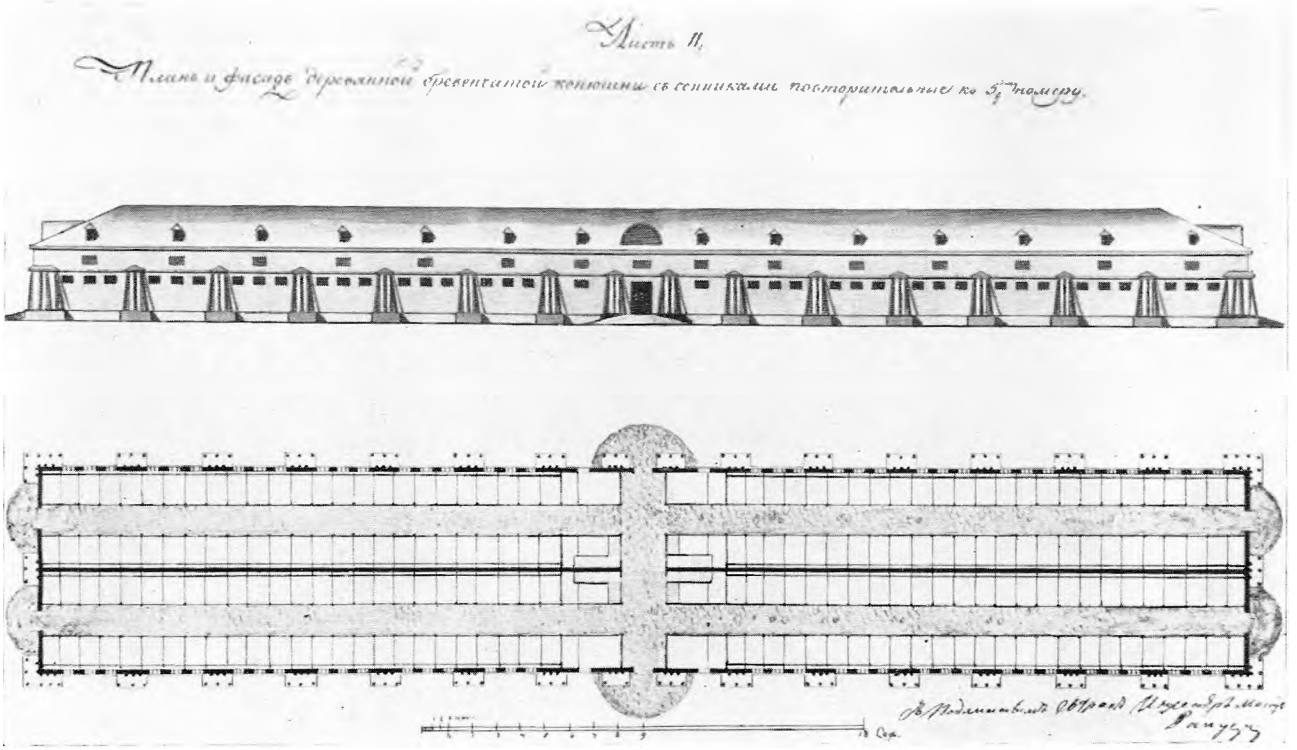


*А. Н. Воронихин. Фасады каменной конюшни. 1804 г. Копия. ВИМАИВ и ВС, оп. инсп., ед. хр. 550, л. 14.*

ного призрения, государственное казначейство, дом народного училища и др. Губернатор Выборга Гинцель в своем докладе Комиссии в июле 1793 г.[4] справедливо указывал на необходимость учитывать при составлении нового плана рельеф местности, наличие старинных построек древнего города, необходимость использования в целях экономии остатков сгоревших зданий. Новый план города был представлен на утверждение 11 августа 1794 г. Из письма генерал-майора, статс-секретаря Василия Попова председателю Комиссии о строении Санкт-Петербурга и Москвы гр. П. В. Завадовскому от 15 августа мы узнаем, что «представленный Е. И. В. при докладе от комиссии строения Санкт-Петербурга и Москвы план Выборга, высочайше ныне конфирмованный, имею честь сим препроводить к Вашему сиятельству, кроме принадлежащих ко одному примерных партикулярным домам и лавкам фасад, которого благоугодно было Е. И. В. приказать переделать архитектору Гваренгию <...>»[5]

Ровно через десять дней, 24 августа, чертежи Кваренги были «апробованы» Екатериной II, т. е. утверждены, о чем свидетельствует письмо из Комиссии к правителю Выборгской губернии кн. Мещерскому: «Тайный советник, сенатор и кавалер граф Завадовский в комиссии предложил полученные при письме от генерал-майора и кавалера Попова высочайше Е. И. В. апробованные сего августа 24 дня фасады домам и лавкам, зделанные архитектором Гваренгием принадлежащие к плану Выборга высочайше в 15 день сего года конфирмованному, по которым для исполнения при сем препроводить копии».[6]

Выводы из этих сведений были опубликованы в 1961 г. в книге «„Образцовые" проекты в жилой застройке русских городов XVII—XIX вв.». Там же на с. 80 и 84 воспроизведены чертежи фасадов, спроектированные и подписанные Иваном Леймом, которые и были отклонены Екатериной II. Авторам этого большого труда Е. Белецкой, Н. Крашенинниковой,

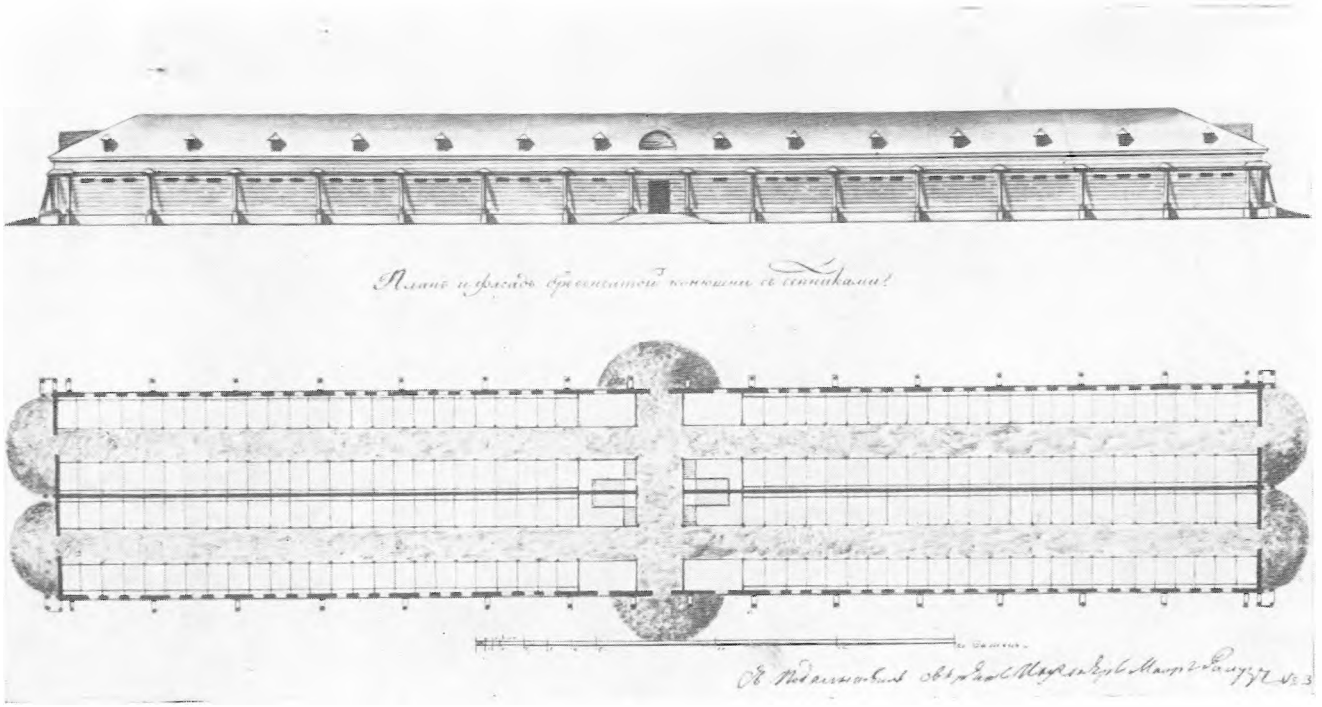



*А. Н. Воронихин. План и фасад деревянной конюшни. 1804 г. Копия. ВИМАИВ и ВС, оп. инсп., ед. хр. 550, л. 18.*

Л. Чернозубовой и И. Эрн не удалось тогда найти чертежей Кваренги. В фонде Центрального гос. исторического архива г. Ленинграда сохранилась одна из копий с чертежа Кваренги (*с. 492—493*) и именно та, на которой написано рукой статс-секретаря, подносившего чертеж на утверждение Екатерине II: «Высочайше апробован августа 24 дня 1794 году» — и к названию «Фасады примерныя против строющихся городов, для построения каменных и деревянных домов» той же рукой дописано слово «в Выборге». В данном случае чертеж подносил Василий Попов. Его же рукой на чертежах Ивана Лейма написано, во-первых, слово «в Выборге» и резолюция: «отклонен и сделан фас архитектором Гваренгием авг. 24 1794».[7]

Сравнение проектов Ивана Лейма и Дж. Кваренги показывает, что в чертежах №№ 1—5 Кваренги, сохранив размеры, пропорциональные отношения, разбивку осей, изменил пластику фасадов. Декоративные элементы в проекте Лейма — широкие наличники, выделение ризалитов небольшого выноса, фронтоны, вертикальные членения, идущие от барочной архитектуры, Кваренги заменил классической обработкой фасадов. Он заметно усилил горизонтальные, а не вертикальные членения, ввел «ленточный» руст, тяги, карнизы. Лишив оконные проемы наличников, выявив их форму, Кваренги создал четкий единый ритм горизонтальных членений, что особенно чувствуется в «сплошных» фасадах большой протяженности — образец № 1. Но и в образцах №№ 2—5, где количество оконных проемов невелико, также тягами, рустом, сандриками подчеркнута горизонтальность членений.

В чертежах №№ 6—8, составляющих вторую группу домов с лавками, Кваренги изменил не только декорировку фасадов, но и пропорциональную систему отношений. В образце № 6 — «каменные дома с лавками» — архитектор увеличил высоту первого этажа, сделал лестницы, ведущие к дверям, выделил импостами переход от прямоугольной формы к полуциркульному завершению проемов. Решение второго этажа дано в двух вариантах — с сандриками и без них. В образце № 7 — «торговые лавки на первый случай в один этаж» — композиция фасада переделана коренным образом. Аркада, состоящая из двух арок, объединяющих по два окна, довольно широкая и низкая, заменена высокими арками, включающими в себя один проем, завершенный трехчастным венецианским окном. Между арками помещены



*А. Н. Воронихин. План и фасад бревенчатой конюшни. 1804 г. Копия. ВИМАИВ и ВС, оп. инсп., ед. хр. 550, л. 19.*

по вертикали две неглубокие ниши, перерезающие рустовку стены. Кроме того, лавки перекрыты двускатной крышей. К этому проекту близки некоторые проекты гостиных дворов Кваренги, сохранившиеся среди его многочисленного графического наследия. Близко это решение и фасадам пакгаузов на Васильевском острове, которые были построены несколько позже, в 1795—1797 гг., по проекту Кваренги. Вот что пишет об этих зданиях, чертежи которых не сохранились, М. В. Иогансен: «Корпус пакгаузов представлял собой постройку с мощным цокольным этажом <...> Он служил надежным основанием остальной части здания, где размещались главные складские помещения. Решение фасадной стены этого этажа строилось на ритмичном повторении контрастных членений. Одно включало гладкую нишу, прорезанную окном прямоугольной формы с полуциркульным завершением, другое состояло из рустованной стены, в которой размещалось два ряда ниш».[8] Удачно найденный прием оформления торговых лавок для Выборга четко прослеживается в разработке фасадов пакгаузов.

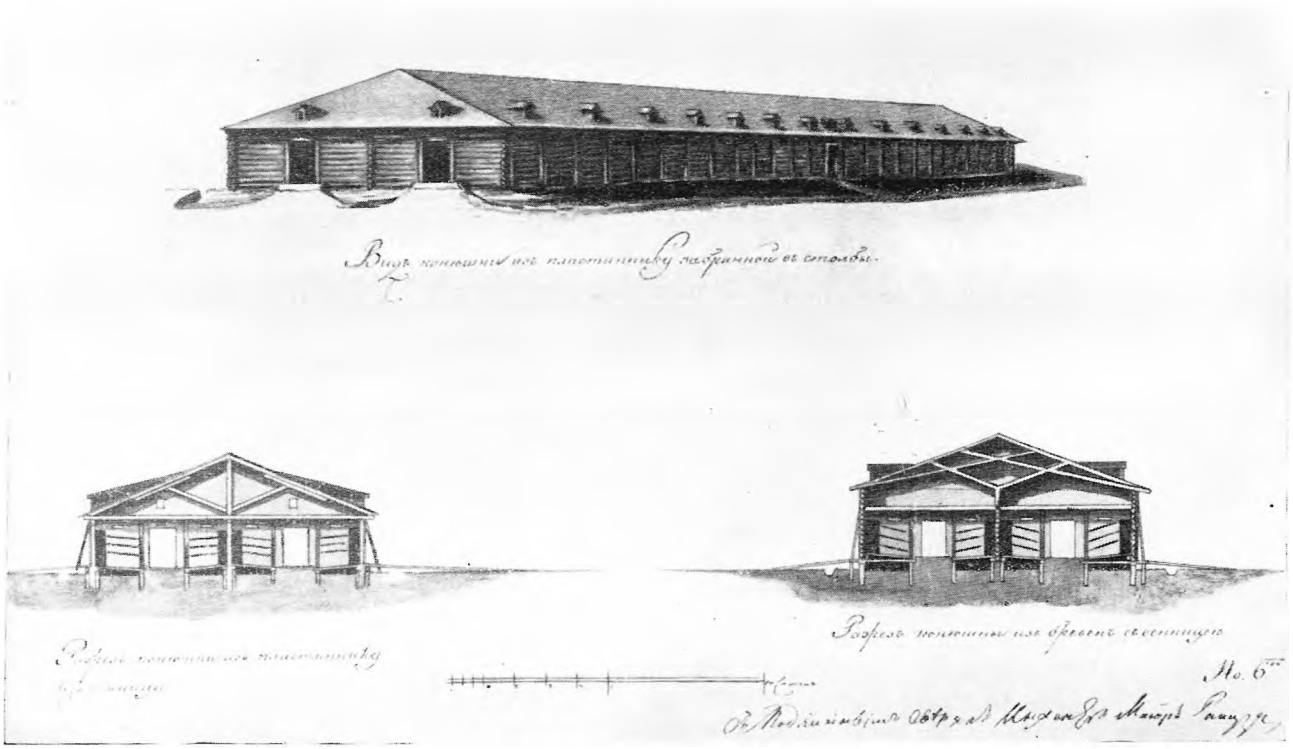
В образце № 8 — «со временем надстроить и другой этаж» — Кваренги надстраивает не второй ряд лавок, как у Лейма, а жилые помещения, аналогичные композиции № 6, т. е. у Кваренги № 8 — это «каменные дома с лавками».

Выборг быстро отстраивался после пожара, и уже к 17 ноября 1794 г. «по конфирмованному 24 августа 1794 г. плану вновь выстроены в городе каменных домов 5, в предместьях деревянных 24, исправлено починкою 27, на старом фундаменте новое здание 4».[9] Эти данные приводятся в отчете в Сенат правителя Выборгской губернии кн. Щербатова.

*

Начало XIX в. стало новым этапом в развитии «образцового» строительства. В это время разрабатываются многие «образцы» не только частных, но и казенных зданий, станционных домов, церквей, тюрем, домов вице-губернаторов, присутственных мест и др. К созданию «образцовых» проектов были привлечены К. И. Росси, В. П. Стасов, В. И. Гесте, Л. И. Руска. Значительную работу в этом направлении в начале века проделали выдающиеся зодчие А. Д. Захаров и Тома де Томон.

До настоящего времени ничего не было известно о работе в этой области крупнейшего русского архитектора А. Н. Воронихина. В архиве Военно-исторического му-



*А. Н. Воронихин. Вид конюшни из пластинника и поперечные разрезы. 1804 г. Копия. ВИМАИВ и ВС, оп. инсп., ед. хр. 550, л. 20.*

зея артиллерии, инженерных войск и войск связи удалось найти материалы, показывающие деятельность Воронихина в области «образцового» строительства. В «Циркулярном предписании Министра внутренних дел к гражданским губернаторам о построении вновь и исправлении старых для кавалерийских лошадей конюшен с 11 планами и сметою, полученные при указе военной коллегии 11 числа марта 1804 года» сказано: «Из дошедших до некоторых воинских начальников донесений усмотрено, что во многих местах построены конюшни для кавалерийских полков не соответственно тому расположению, какое в оных для удобного положения нужно. На сей конец Е. И. В. угодно было повелеть, чтобы составлены были здесь планы и описания конюшен, какие должны быть построены по различию местных удобностей в материалах, планы сии суть четырех родов: 1, для построения конюшен каменных 2, деревянных тесаных 3, деревянных бревенчатых 4, плетневых или мазанок Е. И. В. по утверждении сих планов высочайше указать соизволил препроводить оные вместе с описаниями ко всем начальникам тех губерний, в коих квартируют кавалерийские полки».[10]

К предписанию приложены сметы и описания «Каким образом удобнее построить конюшни каменные, деревянные бревенчатые, из пластин и мазанки по данному плану». Под каждой сметой и описанием надпись: «На подлинном подписал архитектор Воронихин». После смет и описаний к делу приложены 11 чертежей, на каждом из которых написано: «С подлинным сверял инженер-майор Ракуза». Чертежи, так же как сметы и описания, даны в копиях:

«1. Общий план каменным конюшням с кладовыми.

2. Фасад каменной конюшни. Продольный, поперечный.

3. План каменной конюшни.

4. Разрезы поперешные каменной конюши. Продольный разрез каменной конюшни.

5. Общий план деревянным конюшням с кладовыми.

6. План и фасад бревенчатой конюшни с сенниками.

7. План и фасад деревянной бревенчатой конюшни с сенниками (*с. 496*).

8. Вид конюшни из пластиннику, забранный в столбы.

9. Фасад мазанковой конюшни без сенников.

10. Мазанки. Поперешной фасад и разрезы.

11. Конструкции стропил и вентиляции».[11]

Как видно из перечня чертежей, проект был разработан в полном составе, даны планы, разрезы, фасады и конструкции. В основе всех типов конюшен лежит единый план. В центре продольной стороны расположен сквозной проезд, с поперечных сторон по два выхода, так как внутри здание разделено на две части глухой стеной. Вдоль стен продольной стороны расположены стойла, по осям входов с поперечной стороны оставлены широкие удобные проходы.

Основной прием оформления фасадов каменных конюшен повторен во всех других их типах. Решение протяженного продольного фасада сдержанно и монументально, пропорциональные отношения глубоко продуманны. Основным организующим принципом является четкий ритм рустованных столбов, решенных наподобие контрфорсов, окон, освещающих стойла, полуциркульных окон сенников, слуховых окон и вентиляционных труб. Центральный вход выделен широким рустованным ризалитом и большим полуциркульным окном над ним. Прием решения фасада каменных конюшен дал возможность вариантного использования форм в соответствии со строительным материалом. В конюшнях деревянных, тесаных и бревенчатых, из пластинника и даже мазанковых сохранен ритм и пропорциональные отношения с некоторым упрощением форм. Ограниченный рамками функционального назначения зданий, Воронихин создал прекрасный образец архитектуры утилитарного назначения.

Изготовление копий со смет, описаний и чертежей говорит о том, что они действительно рассылались по всем губерниям России, где стояли кавалерийские полки. О реализации этих проектов докладывал в 1808 г. военный министр А. А. Аракчеев. «Во многих губерниях, — писал он, — устроены от земли конюшни для кавалерийских полков или конных артиллерийских батарей, от земли назначены и ремонт и содержание оных <...>»[12] Сейчас трудно сказать, где именно они построены, но опубликование неизвестных до сих пор чертежей Воронихина может способствовать выяснению этого вопроса.

Вслед за сооружением «образцовых» конюшен упорядочено было и строительство других полковых строений для всех родов войск. «Образцовые» чертежи для них были утверждены 21 сентября 1804 г., т. е. всего через полгода после создания «образцовых» проектов конюшен. В рапорте министра сухопутных сил в Сенат сказано: «<...> благоугодно было Е. И. В. высочайше повелеть, чтобы составлены были всем тем строениям по примеру апробованных уже конюшням кавалерийских полков чертежи <...>»[13] Из этих слов видно, что чертежи Воронихина послужили примером для разработки «образцовых» проектов самых разных воинских зданий — казарм, складов, манежей, экзерциргаузов и др. Это значит, что они отвечали не только функциональным, но и эстетическим требованиям времени.

Необходимо также подчеркнуть, что Воронихин создал первые в России «образцовые» проекты для зданий утилитарного назначения и заложил основы решения сооружений такого типа в будущем.

Вновь найденные «образцовые» чертежи Дж. Кваренги и А. Н. Воронихина открывают новую страницу в творчестве выдающихся архитекторов, дают возможность специалистам правильно оценить роль их проектов в развитии «образцового» строительства и помогут поиску оригиналов чертежей Дж. Кваренги и А. Н. Воронихина.

*

[1] ЦГИА, ф. 1310, оп. 1, ед. хр. 66, л. 34; ед. хр. 69, лл. 1—4.

[2] *Е. Белецкая, Н. Крашенинникова, Л. Чернозубова, И. Эрн.* «Образцовые» проекты в жилой застройке русских городов XVIII—XIX вв. М., 1961, с. 80.

[3] Там же.

[4] ЦГИА, ф. 131, оп. 1, ед. хр. 32, Дела, л. 20.

[5] Там же, л. 13.

[6] Там же, л. 18.

[7] Там же, ф. 1293, оп. 168, Финляндия, ед. хр. 8.

[8] *М. В. Иогансен.* Работы Кваренги на стрелке Васильевского острова в Петербурге. — В кн.: Русское искусство второй половины XVIII—первой половины XIX в. М., 1979, с. 14.

[9] ЦГАДА, ф. 1239, оп. 3, ч. III, ед. хр. 59048, л. 14.

[10] ВИМАИВ и ВС, оп. инсп., ед. хр. 550, лл. 1—23.

[11] Там же, чертежи 1—11.

[12] Санктпетербургский журнал, 1809, т. XV, № 5, с. 52.

[13] ПСЗРИ, т. XVIII, № 21462, с. 529—532.

# АРХЕОЛОГИЯ

Бронзовые скульптуры из Исфаринской долины Таджикистана

Открытие шедевров бактрийского искусства

Новое о художественной культуре античного Согда

# БРОНЗОВЫЕ СКУЛЬПТУРЫ ИЗ ИСФАРИНСКОЙ ДОЛИНЫ ТАДЖИКИСТАНА

*Н. Н. Негматов, А. К. Мирбабаев*

В 1979 г. восточнее селения Рават Канибадамского района, в древнем ложе речки Исфарасай, в двух местах карьера по добыче гравия на глубине 5—7 м машинисты экскаваторов В. Е. Мешериков и И. Ф. Смирнов обнаружили два металлических предмета, оказавшихся головками скульптур дикого барана, отлитыми из бронзы, большое количество железных слитков и железный кинжал. Во время двукратной поездки и осмотра района находок А. К. Мирбабаевым был обнаружен дополнительно еще один бронзовый обломок овальной формы с отбитым навершием, видимо являющийся фрагментом какой-то скульптуры. При энергичной помощи работников Исфаринского ГК КП Таджикистана, а также начальника Железобетонного комбината № 5 г. Исфары, большого энтузиаста и любителя истории Х. С. Киллоева и старшего мастера карьера Н. Т. Волкова все находки были доставлены в г. Душанбе в Институт истории им. А. Дониша АН ТаджССР.

Карьер расположен у отрогов северо-восточной оконечности Туркестанского хребта, на месте выхода речки из узкого каньона, откуда вода широко разливалась в направлении Ферганской равнины. На карьере, на разрезах вырисовывается старое русло речки с отложением песка, и не исключено, что на этом месте некогда пролегало древнее русло Исфаринки или один из крупных ее рукавов, а обнаруженные находки были принесены потоком воды в результате размыва прибрежного древнего памятника, расположенного выше по течению, в Исфаринской долине. Время размыва, судя по глубине залегания головок, уходит вглубь веков.

Скульптурные головки № 1 (бóльшая) и № 2 (меньшая) с целью сохранения фактуры поверхности металла были подвергнуты лишь предварительной механической, а наиболее сильно загрязненные места — химической чистке в Реставрационно-технологической лаборатории Института истории им. А. Дониша. По нашей просьбе головки были осмотрены также кандидатом биологических наук, заведующим Отделом охраны и рационального использования природных ресурсов АН ТаджССР Г. Н. Сапожниковым. Любезно представленные нам результаты проделанного им формально-биологического исследования использованы с благодарностью в нижеследующем описании находок.

Головка № 1. Вес 14,8 кг, пустотелая, в шейной части четко прослеживаются следы рубки. Рога плавно загнуты назад, их концы отбиты. Нижние ободки у основания рогов отмечены выпуклым кольцом с нарезами, а годовые возрастные кольца на рогах тоже заштрихованы под острым углом вниз. Уши также отбиты почти у основания, голова удивительно реалистичная, вырез глаз очень четкий, зрачки выпуклые, явно выделены такие особенности диких баранов, как отсутствие удлиненных волос («бород» и «подвеса») на нижней части головы, форма изгиба и штриховка на передней поверхности рогов, общий профиль морды.

В целом, по определению Г. Н. Сапожникова, головка № 1 более всего походит на головы двух подвидов диких баранов: Ovis orientalis cucloceros Hutton — копетдагский баран и Ovis orientalis Severtzovi Nasonov — баран Кызылкумов или баран Северцова. Первый из названных подвидов в настоящее время обитает в Хорасанских горах, Больших и Малых Балханах (юго-западная Средняя Азия и Иран), а также в Афганистане.[1] Второй подвид сохранился на Алайском, Туркестанском, Зарафшанском и Гиссарском хребтах, хребте Нуратау и небольших возвышенностях южных и центральных Кызылукумов.[2]

Головка № 2. Вес 8,1 кг, пустотелая, в отличие от первой годовые кольца заштрихованы углом вверх. Головка по большинству признаков также напоминает головы выше названных подвидов диких баранов из вида Ovis orientalis Gmelin — азиатский муфлон. Однако имеются

*Речка Исфарай. Место находки скульптур.*

и отличия: «большая горбоносость», наличие на подбородке небольшого утолщения, иная штриховка лобной поверхности рогов. Данные отличия, вероятно, можно объяснить стилистической трактовкой мастера-художника.

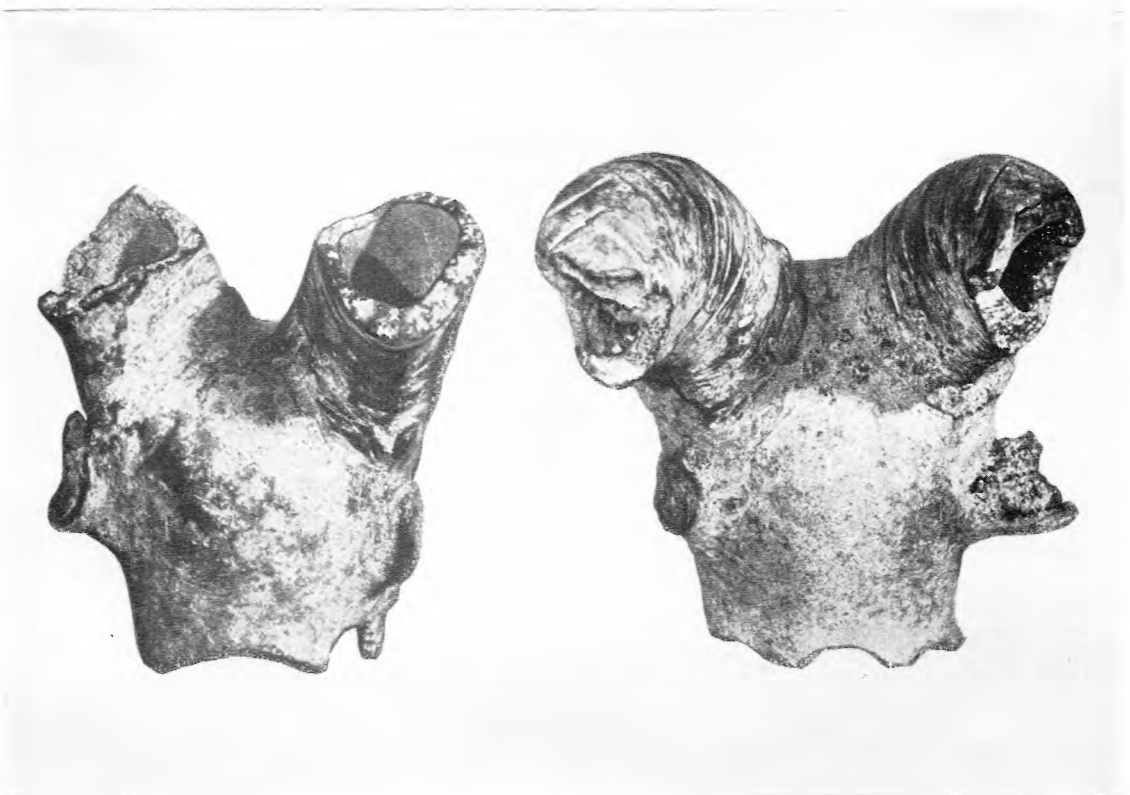
Особенностью обеих найденных бронзовых головок являются широко раздутые ноздри. Подобная форма фиксирует обычно состояние после длительного и быстрого бега или в период гона. По подсчетам Г. Н. Сапожникова, у муфлонов в природе вес головы с рогами составляет 10% веса тела. Если предположить сохранение естественных пропорций в бронзовых скульптурах, то, учитывая вес первой головки (около 15 кг) и обломанность рогов (т. е. вес головы должен составлять 7—8% веса тела), можно примерно определить вес первой скульптуры — около 200 кг.[3] Соответственно вес второй скульптуры мог равняться 110—120 кг.

Зона обитания отмеченных подвидов диких баранов захватывает и районы, близко прилегающие к месту находки. Еще в середине 20-х годов XX в. известный зоолог Н. А. Бобринский видел большие стада диких коз и баранов на озере Сари Чилек, недалеко от Намангана.[4] Останки рогов и черепов, как и сами живые особи диких баранов, до недавнего времени встречались на отрогах ферганских гор в местностях селений Яйпак, Ворух, Риштан, Сох.[5]

Находка редчайшая, уникальная, так как найденные скульптуры не имеют прямых аналогий в искусстве и археологии Средней Азии. Однако сама тема — изображение баранов — была широко распространена в древности среди скифо-сарматских и сако-массагетских племен евразийских степей и их этнокультурных наследников, от кушан и кангюйцев, согдийцев и парфян до таджиков и осетин, особенно древних жителей Сырдарьинского бассейна — носителей каунчинской, отрарско-каратауской и джеттиасарской культур. В литературе делались уже неоднократные попытки определить семантику многочисленных зооморфных изображений, в том числе изображений барана, на керамике и в мелкой металлической пластике, а также дать на широком историко-культурном фоне[6] интерпретацию слова «фарн» как божественного покровителя племени, рода, дома, семьи и отдельной личности, каковым выступает наряду с другими дикими животными также баран. Эти изображения были связаны со сложной системой мифологических и религиозных представлений скифо-сакской и, в целом, ираноязычной среды.[7]

Исфаринские головки несомненно являются подлинным образцом сакского

*Скульптурные головки из Исфаринской долины.*

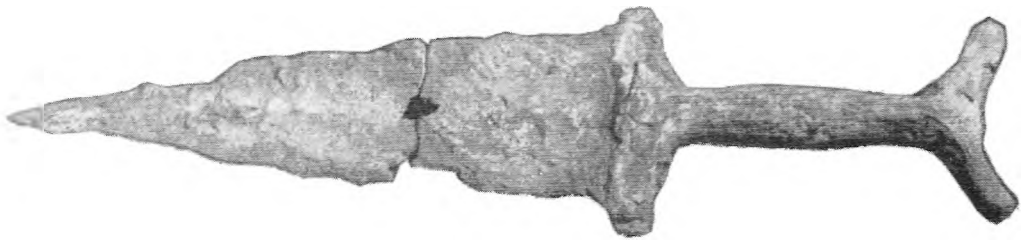


*Скульптурные головки из Исфаринской долины, вид сзади.*

фарна, воплощенного в образе барана. Они представляют собой или фрагменты близких к натуральной величине самостоятельных скульптур, или детали какого-то сооружения из дворцового интерьера — типа трона. Как известно, в различных областях древней доисламской Средней Азии основой трона местных владетелей были обычно скульптуры различных животных. По сообщению китайских хроник «Бейши» (написана в начале VII в.) и «Суйшу» (644 г. н. э.), правители Бохана (Фергана), Хе (Кушания), Унагэ (Мерв), Босы (Персия) восседали на троне в виде золотого барана.[8] По данным тех же источников, в других владениях основу престола также составляли священные звери — атрибуты царского фарна. Тем самым подчеркивалось сверхчеловеческое, божественное происхождение владетеля.[9] Например, престол правителя Гуйцы (Куча) имел вид золотого льва,[10] Ань (Бухара) — золотого верблюда,[11] Цао (Уструшана) — золотого коня[12] и т. д. Эти символы, восходящие к тотемизму, были традиционными, передавались по наследству, превратившись в фарн царствующего дома. В Фергане, откуда происходят скульптурные головки, таким символом как раз служил баран.

Не вдаваясь подробно в анализ иконографии и атрибуции скульптур животных (этой темой занимались уже многие ученые), лишь отметим, что исфаринские головки несомненно представляют божество местного, фергано-сакского пантеона, зафиксированного теперь, после этих находок, не только в письменных источниках, но уже и в скульптуре, т. е. предметах материальной культуры. А в данном случае обобщенный образ священного животного без сомнения являлся конкретным покровителем династии владетелей. Отметим также, что воплощение фарна в образе барана у кочевых и полукочевых ираноязычных народов северной части Средней Азии выработалось намного раньше, чем у оседлых народов, особенно в сасанидском искусстве,[13] когда в период царствования Шапура II (309—379 гг.) образ барана — символ бога-фарна — приобретает каноническую форму в официальном зороастризме Ирана.[14] В эпоху Хосрова Ануширована (531—578 гг.) священные животные становятся важными атрибутами официального искусства. Так, на одном блюде из коллекции Гос. Эрмитажа Хосров изображен в окружении своих вельмож. Царь восседает на тахте в форме плоской доски, поддерживаемой по сторонам скульптурами животных,[15] видимо коней. Такие же троны с восседающими на них владетелями, как наиболее поздние отголоски сакской традиции, можно наблюдать в живописи Варахши, Пенджикента, Бунджиката, они описаны и в поэме Фирдоуси «Шахнаме». В частности, в Пенджикенте, в одном из помещений крупного жилого квартала (объект III) на настенной живописи изображен помост, поддерживаемый «фигурами крылатых баранов с закрученными назад мощными рогами, четко разделенными на годовые кольца. Окраска этих подножий — золотисто-розового цвета — говорит о том, что они металлические — бронзовые или золотые».[16] Варахшинский царский трон покоился на грифонах — крылатых верблюдах,[17] что является замечательным подтверждением сведений, приводимых китайской хроникой о троне владетеля Ань (Бухара) в виде верблюда. В Бунджикате — столице раннесредневековой Уструшаны — трон, опирающийся на фигуры коней, изображен на западной стене малого зала дворца афшинов (царей) на городище Калаи Кахкаха I за главной царской суфой напротив входа,[18] что также подтверждает отмеченное выше сведение китайской хроники о троне уструшанского владетеля в виде золотого коня. Тахта — сиденье с собаковидными опорами — изображена в известной живописной композиции «Капитолийская волчица с двумя человеческими младенцами» на стене центрального коридора того же дворца Калаи Кахкаха I.[19] И, наконец, в «Шахнаме» описано, как легендарный царь Кейкавус дарит Рустаму бирюзовый трон (тахт) в виде барана.[20]

Фарн в образе барана находился не только в храме или дворцовом интерьере, он был также неизменным спутником сака и сармата всюду — в быту и сражениях, в земной и загробной жизни. Во всех известных сакских и сарматских бронзовых котлах, происходящих из Ферганы,[21] Поволжья,[22] южного Урала,[23] Крыма[24] и других мест, обычно на закраинах неизменно фигурируют скульптурные изображения козла или барана, которые, быть может, кроме того, что имели значение оберега и покровителя, считались также символом обилия и плодородия. Рельефным головкам и скульптурам козла и барана на навершии кинжала, гривны или



*Железный кинжал, найденный вместе со скульптурами.*

ножа тоже приписывались магические свойства. Они в изобилии найдены в зоне обитания сакских племен[25] и у сарматов южной Сибири,[26] что свидетельствует об универсальности изображения барана или козла.

Таким образом, исфаринские скульптуры можно отнести к произведениям ферганской ветви сакской культурной среды с ее сложной системой мышления и мифологии.

Весьма важен и труден вопрос интерпретации и датировки скульптурных головок. Как уже говорилось, скульптуры или являлись элементом дворцового или храмового трона, или представляли собой самостоятельный объект почитания в храмовом или дворцовом здании. Несомненно, что эти объекты потоком воды могли быть принесены только из Исфаринской долины.

Отметим, что Исфаринская долина одна из самых освоенных и заселенных земледельцами и скотоводами поперечных долин Туркестанского хребта, выходящих к юго-западной части Ферганской долины. До сих пор в ней археологически выявлены и изучены остатки деятельности людей каменного века,[27] а также памятники оседлой земледельческой, кочевой и полуоседлой скотоводческой культуры, свидетельствующие о почти непрерывной жизни в течение первого и второго тысячелетий н. э.[28]

Как уже отмечалось выше, исфаринские скульптурные головки не имеют прямых аналогий в искусстве, позволяющих ориентироваться при попытке их датировки. Традиция скульптурного изображения баранов очень древняя и распространена на больших географических пространствах, а в близком регионе охватывает комплекс скифо-сибирского звериного стиля на северо-востоке и средне-ближневосточные центры древних бронз (Луристан и др.) на юго-западе, относящиеся к середине и второй половине первого тысячелетия до н. э. Для первой половины первого тысячелетия н. э. особенно характерна традиция скульптурных изображений баранов в еще более близком районе: в керамике названных выше культур Средней Сырдарьи. Такие скульптурки присутствуют как декоративно-оберегательные элементы на множестве изделий сакской культуры (бронзовых котлах и пр.).[29] Фарн барана зафиксирован в письменных источниках также для большого хронологического периода — от Авесты через монеты кушан и реалии сасанидов до вышеотмеченных тронов среднеазиатских правителей в китайских хрониках раннего средневековья.

Среди имеющихся в древневосточном искусстве скульптурных изображений баранов исфаринские скульптуры наиболее близки к бронзовому барану из Луристана (VII—VI вв. до н. э.) в музее при Пенсильванском университете (г. Филадельфия, США), фигуре барана на бронзовой подставке ахеменидского времени (V в. до н. э.), бронзовой голове барана V в. до н. э. из коллекции Frau Maria Sarre-Human, бронзовой скульптурной детали сосуда или ритона V—IV вв. до н. э. из коллекции Оскара Рафаэля,[30] изображению барана на навершии из Луристана VIII—VII вв. до н. э., скульптурке барана IV—V вв. до н. э. из музея в Бруклине (Нью-Йорк, США)[31] и бронзо-

вому сосуду в виде скульптуры барана на подставке из Мидии.[32]

Несколько более отдаленную, но несомненную историко-художественную общность исфаринские скульптуры имеют со скифо-сакскими бронзами, среди образцов которых следует отметить бронзового барана на обушке чекана из района озера Боровое Кокчетавской области Казахстана (Гос. Эрмитаж), фигурки баранов на навершии ручки бронзового ножа из Турбино на Каме (Пермский музей), и особенно две круглые скульптурки баранов из Минусинской степи (Музей антропологии и этнографии АН СССР, Ленинград) и из Ордоса (Британской музей, Лондон), относящиеся к эпохе бронзы и раннего железа.[33]

Следует заметить, что исфаринские скульптуры отличаются значительно бо́льшим реализмом как в общем исполнении, так и в деталях по сравнению со всеми вышеперечисленными памятниками, что, возможно, и отражает переход к раннеантичной реалистической традиции в искусстве. С другой стороны, значительный уход от реализма в изображении баранов наблюдаем в памятниках материальной культуры первого тысячелетия н. э., в частности в уже отмечавшихся скульптурных изображениях на керамических изделиях культур Средней Сырдарьи.

Исходя из указанных выше аналогий и высказанных суждений исфаринские скульптуры следует скорее всего отнести ко второй половине первого тысячелетия до н. э., может быть точнее к V—III вв. до н. э., и считать их произведениями фергано-сакской культуры эпохи постепенного перехода этих кочевников-скотоводов к оседлости и земледелию и начала образования древнеферганской народности.

Весьма ценной является находка железного кинжала удовлетворительной сохранности. Кинжал хороших пропорций, клинок двулезвийный в форме вытянутого к вершине треугольника, рукоятка завершается серповидной дугой навершия. Общая длина кинжала — 257 мм, клинка — 156 мм при ширине в середине — 45 мм, ширина эфеса — 69 мм, длина рукоятки — 68 мм, ширина дуги навершия рукоятки — 59 мм.

По своему назначению подобные кинжалы — акинаки, так же как и короткие мечи, представляют собой распространенное и типичное холодное оружие ближнего боя, бывшее в широком употреблении у скифских, сарматских племен евразийских степей и сакских племен Средней Азии и Казахстана. Ближайшие аналогии исфаринскому кинжалу встречены в сакских курганах Памира и Казахстана.[34] Таковые имеются среди вооружения позднесавроматских[35] и раннепрохоровских погребений,[36] которые довольно твердо датированы IV в. до н. э.[37] Серия таких кинжалов с серповидным навершием обнаружена в Башкирии (отнесены к раннесарматскому времени и датированы IV—II вв. до н. э.)[38] и в Волгоградской области (отнесены к II—I вв. до н. э.).[39] Исходя из имеющихся аналогий и учитывая фергано-сакскую историко-культурную ситуацию, исфаринский кинжал скорее всего можно отнести к IV—III вв. до н. э. Более твердо выявляемая дата кинжала подкрепляет также нашу датировку бронзовых скульптур.

Значение исфаринских уникальных бронзовых скульптур огромно. Они проливают новый свет на древнюю историю и искусство Таджикистана, на проблему связей средне- и ближневосточных художественных бронз со скифо-сарматским искусством. Являясь произведениями значительно развитой культурной среды, скульптуры раскрывают важные моменты материальной культуры и религиозных культов саков Ферганы.

*

[1] *И. И. Соколов.* Фауна СССР. Млекопитающие. Копытные звери. М.—Л., 1959.
[2] *Г. Н. Сапожников.* Дикие бараны (род Ovis) Таджикистана. Душанбе, 1976.
[3] См. заключение Г. Н. Сапожникова по осмотру бронзовых головок, с. 3.
[4] *Н. А. Бобринский.* Животный мир и природа СССР. Изд. 3-е, М., 1967, с. 305.
[5] *Г. Н. Сапожников.* Указ. соч., с. 92—93.
[6] *Б. А. Литвинский.* Кангюйско-сарматский фарн. Душанбе, 1968.
[7] *Д. С. Раевский.* Очерки идеологии скифо-сакских племен. Опыт реконструкции скифской мифологии. М., 1977; *С. С. Сорокин.* Отражение мировоззрения ранних кочевников Азии в памятниках материальной культуры. — В кн.: Культура Востока. Древность и раннее средневековье. Л., 1978, с. 172—191.
[8] *Н. Я. Бичурин.* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. II, ч. III. М.—Л., 1950, с. 261, 274, 275.
[9] *В. А. Шишкин.* Варахша. М., 1963, с. 203.
[10] *Н. Я. Бичурин.* Указ. соч., с. 256.
[11] Там же, с. 272.
[12] Там же, с. 276.
[13] *Б. А. Литвинский.* Указ. соч., с. 90.

[14] *В. Г. Луконин.* Культура сасанидского Ирана. М., 1969, с. 95—97.
[15] *И. А. Орбели и К. В. Тревер.* Сасанидский металл. М.—Л., 1935, илл. 13.
[16] *А. М. Беленицкий.* Об археологических работах Пенджикентского отряда в 1958 г. — В кн.: Археологические работы в Таджикистане, вып. 6. Сталинабад, 1961, с. 97.
[17] *В. А. Шишкин.* Указ. соч., с. 159.
[18] *В. М. Соколовский.* О живописи «малого» зала дворцового комплекса городища Калаи Кахкаха I (Шахристан, Таджикская ССР). — Сообщения Гос. Эрмитажа, XXXIX. Л., 1974, с. 49.
[19] *В. Л. Воронина, Н. Н. Негматов.* Открытие Уструшаны. — В кн.: Наука и человечество. М., 1975, с. 69.
[20] *А. М. Беленицкий.* Зооморфные троны в изобразительном искусстве Средней Азии. — Известия АН ТаджССР, Отделение общественных наук, вып. 1 (28), 1962, с. 17.
[21] *Ю. А. Заднепровский.* Древнеземледельческая культура Ферганы. — МИА, № 118. М.—Л., 1962, с. 163.
[22] *А. С. Скрипкин.* Случайные находки сарматских котлов на территории Волгоградской области. — Советская археология, 1970, № 4, с. 207.
[23] *Т. В. Савельев. К. Ф. Смирнов.* Ближневосточные древности на Южном Урале. — Вестник древней истории, № 3, 1972, с. 115.
[24] *А. П. Манцевич.* Бронзовые котлы в собрании Гос. Эрмитажа. — В кн.: Исследования по археологии СССР. Л., 1961, с. 146.
[25] *М. И. Артамонов.* Сокровища саков. М., 1973, с. 15, 16, 24; *К. М. Байнаков.* Культ барана у сырдарьинских племен. — В кн.: Археологические исследования древнего и средневекового Казахстана. Алма-Ата, 1980, с. 32—45.
[26] *С. В. Киселев.* Древняя история Южной Сибири. М., 1951, табл. XX, XXI, XXII.
[27] *А. П. Окладников.* Исследования памятников каменного века Таджикистана. — МИА, № 66. М.—Л., 1958, с. 64—66.
[28] *Е. А. Давидович и Б. А. Литвинский.* Археологический очерк Исфаринского района. — Труды Института истории, археологии и этнографии АН ТаджССР, т. XXXV. Сталинабад, 1955; *Б. А. Литвинский.* Могильники Западной Ферганы. I. Курганы и курумы Западной Ферганы. М., 1972; II. Керамика из могильников Западной Ферганы. М., 1973; III. Украшения из могильников Западной Ферганы. М., 1973; IV. Орудия труда и утварь из могильников Западной Ферганы. М., 1978; и др.
[29] Сводку см. в книге Б. А. Литвинского «Кангюйско-сарматский фарн».
[30] Persian Art. An illustrated souvenir of the exhibition of Persian Art at Bulington House London 1931. First Edition. Printed for the executive committee of the Exhibition bu Hudson veraus LTD. (Каталог выставки персидского искусства в Лондоне, 1931 г.).
[31] Sept Mille ans d'Arten Iran. Octobre 1961—Janvier 1962, № 472, 661 (Каталог выставки).
[32] A Syrvey of Persian Art, t. I, 1938, fig. 81.
[33] *М. И. Артамонов.* Указ. соч., илл. №№ 29, 113, 147, 166.
[34] *А. Н. Бернштам.* Историко-археологические очерки Центрального Тянь-Шаня и Памиро-Алая. — МИА, № 26. М.—Л., 1952, с. 305, рис. 132 (5); *Б. А. Литвинский.* Оружие населения Памира и Ферганы в сакское время. — В кн.: Материальная культура Таджикистана, вып. I. Душанбе, 1968, с. 83, табл. 3 (5, 6).
[35] *К. Ф. Смирнов.* Вооружение сарматов. — МИА, № 101. М., 1961, с. 26—27.
[36] *М. Г. Мошкова.* Памятники прохоровской культуры. М., 1963, с. 33.
[37] *Б. А. Литвинский.* Оружие населения Памира и Ферганы..., с. 82.
[38] *В. С. Горбунов, Р. Б. Исмагилов.* Новые находки мечей и кинжалов савромато-сарматского времени в Башкирии. — Советская археология, 1976, № 3, с. 242—243, рис. 2 (13, 17, 18, 20).
[39] *А. С. Скрипкин.* К датировке некоторых типов сарматского оружия. — Советская археология, 1980, № 1, с. 273—275, рис. 1 (6). Автор серповидное навершие кинжала считает антенновидным.

# ОТКРЫТИЕ ШЕДЕВРОВ БАКТРИЙСКОГО ИСКУССТВА

*Б. А. Литвинский, И. Р. Пичикян*

Искусство златообильной Бактрии, которое до недавнего времени принято было называть призрачным миражом, вновь благодаря открытиям последних двух лет предстало во всем великолепии, достойном этой легендарной страны. Предлагаемые ниже находки, охватывающие по времени их изготовления период в 700 лет, имеют большое значение для понимания культуры Бактрии — одной из древнейших цивилизаций на территории СССР. Ее искусство, оказавшееся синкретическим, отражает интенсивные и продолжительные культурно-исторические взаимосвязи этой страны как с окружающими регионами, так и с территориально отдаленными эллинскими городами Средиземноморья.

Бактрия — древняя область, занимавшая значительную часть современного северного Афганистана, южного Узбекистана и южного Таджикистана. Река Амударья (древнегреческое название Окс) разделяла Бактрию на две части — северную и южную. Важнейшее археологическое открытие было сделано на северном берегу Амударьи и в Кобадианском оазисе (юг ТаджССР) в 1877 г. Местные декхане обнаружили около двухсот золотых и серебряных предметов, а также примерно 1500 монет. Эта находка получила в науке название Амударьинский клад.[1] В советское время, уже в 20-е годы, начинают работать первые археологические экспедиции. Систематические исследования позволили наметить общие контуры истории культуры Бактрии. Затем был открыт греко-бактрийский город Ай-Ханум в южной Бактрии, на территории северного Афганистана. Раскопавшая Ай-Ханум Французская археологическая миссия выявила планировку, типы сооружений, градостроительные принципы, памятники письменности, отдельные произведения искусства, продукцию городского ремесла,[2] т. е. в основных своих чертах все, что доступно при археологических исследованиях. Так был открыт греко-бактрийский город, вероятно Александрия Оксианская. Некоторые параллели айханумским материалам дали раскопки Саксанохура (южный Таджикистан), где был вскрыт дворцово-храмовый комплекс.[3] Недавно Советско-Афганская экспедиция на севере Афганистана на Телля-тепе открыла погребения I в. до н. э.— I в. н. э. с замечательными золотыми украшениями, среди которых немало античных.[4]

Несмотря на все эти открытия, наука располагает все еще далеко не достаточным количеством материалов по искусству Бактрии, в частности греко-бактрийской эпохи (III в. до н. э. — 30-е годы II в. до н. э.). До недавнего времени об искусстве Греко-Бактрийского царства приходилось в значительной мере судить по портретам греко-бактрийских царей, запечатленных на их монетах. Вместе с тем до сих пор много лакун в истории Бактрии предшествующего греческому завоеванию (ахеменидского) и последующего за падением Греко-Бактрийского царства (кушанского) периодов.

Южно-Таджикская экспедиция Института востоковедения АН СССР, АН ТаджССР и Государственного Эрмитажа (руководитель экспедиции член-корреспондент АН ТаджССР Б. А. Литвинский) работает над сбором материалов по проблемам истории и культуры Бактрии, занимается планомерным исследованием взаимосвязей древних народов Средней Азии и зарубежного Востока, а также Средиземноморья. Один из отрядов экспедиции (начальник И. Р. Пичикян) проводит свою работу в том районе Кобадианского оазиса в месте впадения р. Вахш в Амударью,[5] где скорее всего был найден сто лет назад Амударьинский клад. Раскопки осуществлялись на городище Тахти-Сангин (Каменный трон). Здесь был открыт монументальный храм. Центральный четырехколонный зал (12×12 м) с трех сторон был окружен обводными коридорами. Вход в здание был оформлен колонным портиком. Архитектурная композиция храма — восточная, строительные приемы и материалы — бактрийские, ряд архитектурных деталей — эллинистиче-

*Ножны акинака. Слоновая кость. V в. до н. э.*

ский. Храм был возведен в III в. до н. э. и существовал на протяжении пятисот лет.

Верующие жертвовали в храм множество дорогих вещей, в том числе произведения искусства и оружие. Среди пожертвованных («посвятительных») вещей были старинные (к моменту пожертвования уже вышедшие из употребления) предметы. Все это жрецы складывали в специальные хранилища в коридорах, а также закапывали пожертвованные вещи под полами в ямы (дальше они именуются культовыми закладами). Из письменных источников[6] и раскопок других святилищ[7] известны многочисленные примеры длительного накопления в храмах посвятительных сокровищ.

Одной из самых ранних по времени изготовления находок в храме в закладе № 4 являются ножны акинака (иранское название одного из типов кинжалов). Ножны выполнены из цельного куска слонового бивня (*с. 509*). Верхний торец с боковой лопастью из двух овалов имеет круглое отверстие для крепления к поясу.

На лицевой поверхности ножен выгравированы две сцены: верхняя, более крупная, занимает основную часть ножен, нижняя расположена на бутероли (так называется нижнее уширение ножен). Верхняя сцена изображает крупного льва, стоящего на задних лапах правым боком к зрителю, в передних лапах он держит маленького оленя. Голова льва, данная анфас с небольшим поворотом в сторону оленя, моделирована мастерски: рельефно выступают все припухлости морды, тщательно проработаны глаза, усы, торчащие в сомкнуто-оскаленной пасти косо посаженные клыки. Лев стоит на совершенно выпрямленных задних лапах: правая впереди, левая позади. Хвост пропущен между ногами и закручен вокруг правой ноги. Он кончается уширением с кисточкой. Шерсть и грива переданы рельефными завитками.

Олень, схваченный львом, изображен как бы вертикально висящим в воздухе. Морда оленя обращена ко льву, ноги согнуты и беспомощно и покорно опущены.

Бутероль заполнена изображением свернувшегося хищника кошачьей породы и головы козла, которая передана с тщательной проработкой деталей. Ножны по краю украшены античным орнаментом в виде сомкнутых полуовалов, называемых ионийскими овами.

На тахтисангинских ножнах мы, по-видимому, имеем дело с последовательно повествовательным рядом сакральных представлений, в которых сцены борьбы и победы льва над оленем знаменуют этапы борьбы земного владыки или обожествленного героя со своим противни-

ком, борьбы, которая завершается триумфом владыки. Противник в образе оленя побежден и покорился.

Если принять во внимание, что этноним «сака» происходит от реконструированного древнеиранского «олень» и что, по мнению М. И. Артамонова и Н. Л. Членовой, олень был наиболее распространенным тотемом саков,[8] то можно расшифровать эту сцену как символически отражающую победу ахеменидского царя или его бактрийского наместника над среднеазиатскими племенами — саками. Однако толкование «сак» (олень) не может считаться единственно возможным,[9] что делает вышеприведенную интерпретацию проблематичной.

Тахтисангинские ножны отличаются по форме и изобразительному строю от мидийских и ахеменидских типов. Наибольшее сходство, хотя и относительное (невыделенный верхний картуш, размеры изображений), они находят в золотых обкладках ножен из Амударьинского клада (№ 22), идентичны они и по размерам (276 мм). Целый ряд специфических деталей формы, местный материал — слоновая кость — и трактовка изображения свидетельствуют о возможности местного, бактрийского изготовления этих ножен.

Поскольку изображения, идентичные нижней сцене, на серии бутеролей, собранных П. Бернаром,[10] являются определяющими, ножны должны быть датированы 524—404 гг. до н. э. Анализ формы и раннего типа орнамента: плетенки и ионийских ов,[11] — говорит о V в. до н. э.

Рядом с ножнами в закладе № 4 был найден посвятительный (вотивный) каменный алтарик с водруженной на него бронзовой скульптурой Силена Марсия, играющего на двуствольной флейте.

Древнегреческая надпись на постаменте алтаря гласит: «По обету посвятил Атросок Оксу». Таким образом, Атросок, высокопоставленный вельможа или жрец храма (имя его с древнеиранского переводится как «горящий священным огнем» или «полезный божеству огня»),[12] исполняя данный обет, посвящает Оксу алтарь с фигуркой греческого лесного и вакхического божества. При этом имя посвятителя — восточное, божество реки Вахш — местное, бактрийское (греческая огласовка местного гидронима — Окс). Вотивные надписи характерны для священных участков, их находят обычно на территории храмов, но адресованы они всегда божеству, которому посвящен храм. Следовательно — храм, открытый нами на берегу реки, был посвящен божеству этой реки. Греческий язык надписи, греческое божество Силен Марсий, форма алтаря, акт и формула посвящения свидетельствуют об эллинизации мировоззрения бактрийцев в этот период. Имя божества реки Вахш (современное название Амударья появилось достаточно поздно[13]) несомненно происходит от древнеиранского «Вахшу», в древних среднеазиатских языках оно обозначает «дух», связанный с «текущей водой». На кушанских монетах изображено это божество, а в надписи сказано: «Вахшо», т. е. в древности этим словом обозначали не только одну из двух главных рек в Средней Азии, но и связанное с рекой Вахшем божество. В священной иерархии оно занимало высокое положение, ибо в надписи на одной гемме (хранится в Калькуттском музее) сказано: «Вахш — единственный бог». Великий хорезмийский ученый Бируни в XI в. сообщал, что «Вахш — имя ангела, поставленного (наблюдать) над водами, в частности над рекой Джейхун», т. е. древним Вахшем, современной Амударьей.[14] Вплоть до 20-х годов XX в. у таджиков и узбеков сохранялось много верований, связанных с этой рекой. Теперь же мы благодаря надписи на алтаре знаем, что в античный период богу реки Вахшу был посвящен храм в греко-бактрийской крепости на берегу реки. Таким образом, информация, заключенная в четырех словах надписи, довольно значительна.

Стоящий на постаменте алтаря Силен Марсий хорошо известен в греческом пантеоне. Силен, играющий на двуствольной флейте, стоит во весь рост на маленьком бронзовом постаменте, отлитом вместе с фигурой и вмонтированном в верхнюю плоскость алтаря при помощи прямоугольного паза, залитого свинцом. В согнутых руках Силен держит по флейте. Левая нога слегка выдвинута вперед. Ноги переданы фронтально, несколько обобщенно и геометрично. Если рассматривать фигуру в профиль, то поражают размеры непропорционально большой головы (*с. 511*).

Большой лысый череп обрамляют длинные волосы. Прическа непосредственно переходит в короткую широкую бороду, моделированную, как и волосы, обобщенно, короткими, крупными прядями. На лбу две морщины: глубокая вертикальная,

*Силен Марсий, играющий на двуствольной флейте. Бронза.*

*Алтарь Атросока с посвящением Оксу. Известняк, бронза. II в. до н. э.*

короткая горизонтальная. Маленькие глаза глубоко посажены. Щеки раздуты от напряжения. Карикатурность облика Силена с громадной лопоухой головой, с подчеркнуто уродливой фигурой сформировалась в эллинистическое время. Трактовка обнаженного мужского тела, гротескность и реализм выдают руку греческого мастера. Образ Силена восходит к излюбленным в эллинизме портретно-карикатурным изображениям Сократа.

Эпиграфический анализ надписи,[15] сопоставление ее с монументальными надписями III в. до н. э. и финансовыми расписками, написанными краской на черепках (дипинти) II в. до н. э.,[16] открытыми в Ай-Ханум, а также с более поздними сурхкотальскими надписями[17] позволяют довольно уверенно датировать посвящение на алтаре II в. до н. э.

Вместе с алтарем и ножнами ахеменидского времени в том же культовом закладе № 4 основную массу находок составляли полихромные и золоченые скульптуры. К местному, бактрийскому производству принадлежит большое количество скульптур, сделанных из алебастра и необожженой глины, материалов столь хрупких, что их изготовление на месте не может вызывать сомнений.

Разноформатные и различные по материалу головы, торсы и более мелкие детали найденных глиняных фигур, созданные в разное время, по стилю исполнения принадлежат к нескольким школам.

К первой следует отнести скульптуру селевкидского времени, выполненную в малоазийских греческих традициях. Другая, греко-бактрийская школа представлена скульптурами, исполненными в местных традициях. К третьей, наиболее многочисленной, относятся скульптуры местного стиля, обнаруживающие сильное

*Голова эпигона. Глина необожженная. III в. до н. э.*

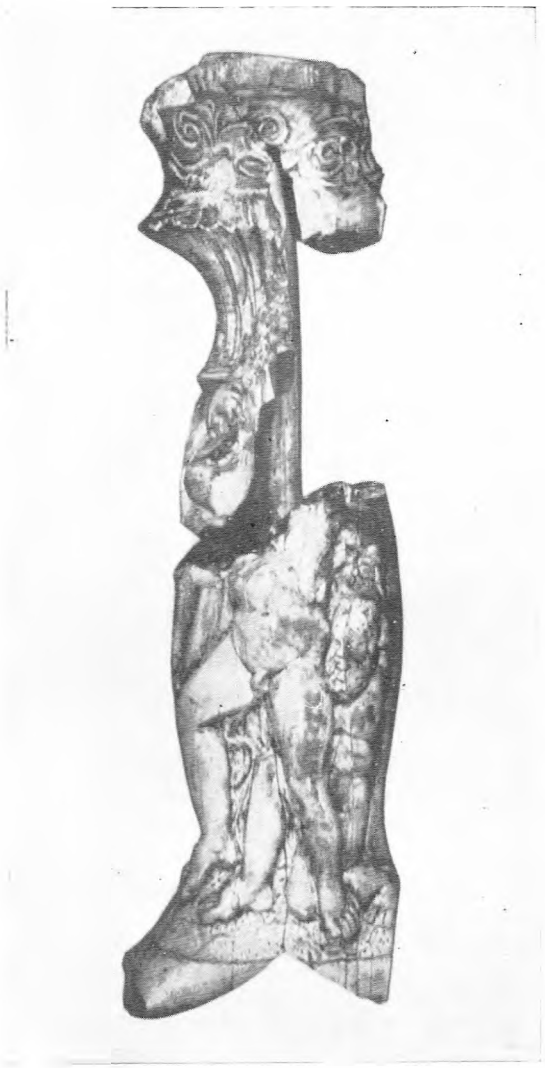
*Голова сатрапа.*

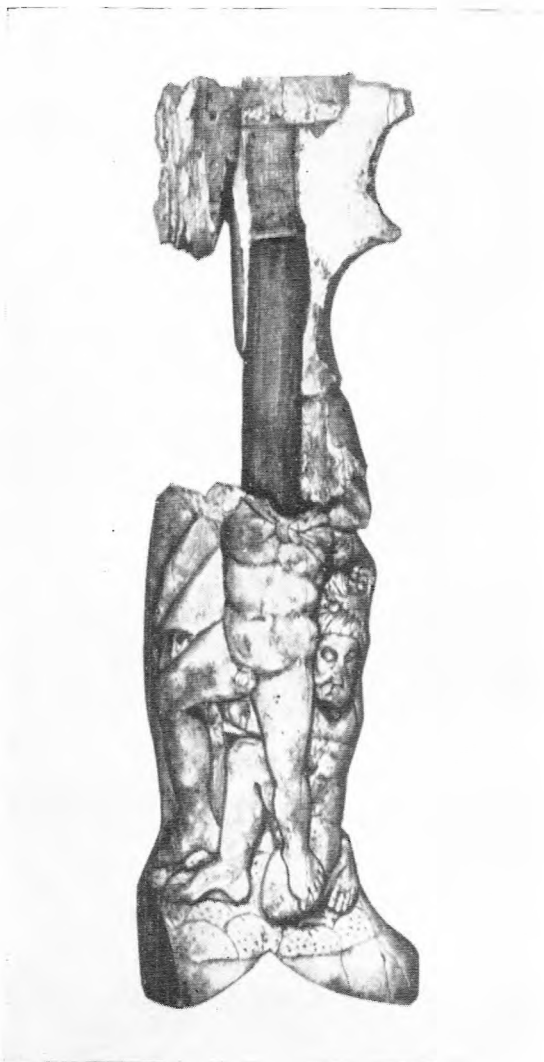
влияние парфянского и гандхарского искусства.

Расположение фигур и обломков, открытых при раскопках, свидетельствует о том, что скульптуры были предварительно разбиты, а затем принесены и сброшены в дальнем северном тупике западного обводного коридора вместе с другими посвятительными предметами: алтарем, ножнами акинака, серебряной рукой больше натуральной величины, скифо-сибирским изображением хищника, серебряной задрапированной полуфигурой местной богини, каменными булавами. Еще до реставрации стало ясно, что все скульптуры фрагментарны и удастся собрать всего лишь одну полную алебастровую статую сатрапа.

Лучшей по стилю исполнения является голова безбородого мужчины в царской повязке — диадеме, относящаяся к селевкидской школе (*с. 512*). Глина местная, желто-коричневого цвета, с вкраплениями песка и известняковыми включениями. Голова лепилась от туловища отдельно. Иссиня-черные волосы, стянутые розовой тенией, падают на лоб и виски изогнутыми, сужающимися к концам, изящными прядями, расчлененными на несколько частей. Завитки-локоны подчеркивают красоту прямого лба. Зрачки глубоко посаженных глаз пластически не выделены, они были окрашены краской. Несмотря на небольшие размеры (половина натуральной величины), голова выглядит монументально. Скульптор был скорее всего греком или сильно эллинизированным бактрийцем, знакомым с лучшими традициями греческих ваятелей Скопаса и Лисиппа, широко известных в подлинниках и подражаниях. Он ориентировался на малоазийские образцы как монументальной, так и малой пластики, включая монетные изображения селевкидских царей. Родство как общего облика, так и трактовки мелких деталей (прически, лба, глаз, овала лица) выдает руку опытного мастера, близкого по школе к лучшим мастерским Пергама, Приены, Магнезии на Меандре, работавшим в III в. до н. э. Голова портретна и, судя по повязке-диадеме, изображает одного из эллинистических правителей или члена царской семьи.

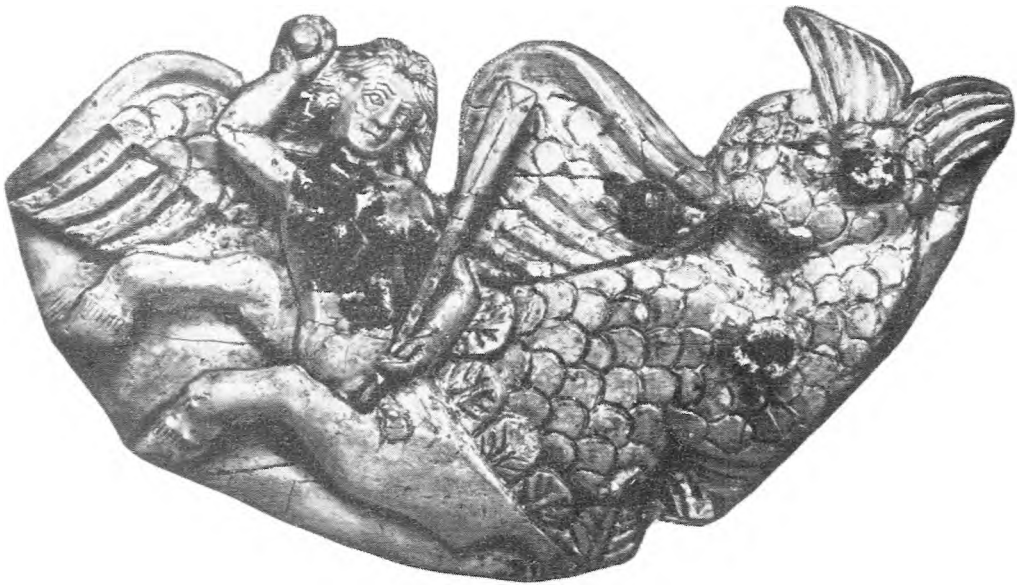
Особого внимания заслуживает относящаяся ко II группе (греко-бактрийской школы) скульптура сатрапа, облаченного в белый башлык (*с. 512*). Мужская голова анфас, в третью часть натуральной





*Геракл, ниспровергающий Силена. Рукоять греческого меча. Слоновая кость. Конец IV в. до н. э. Лицевая и обратная сторона.*

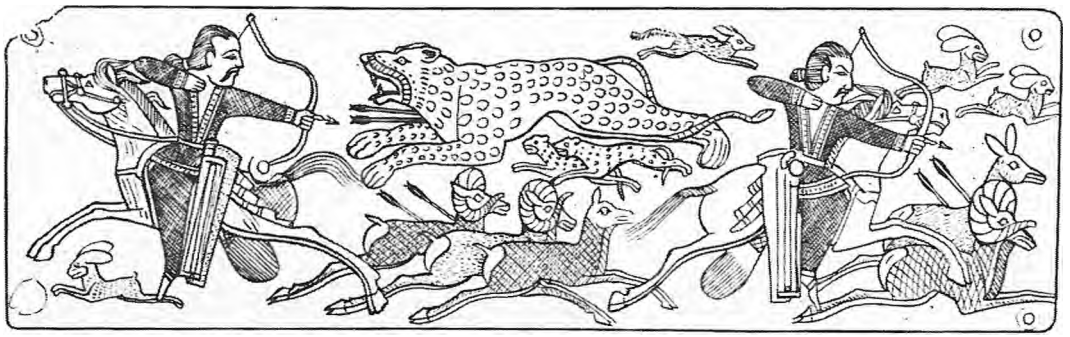
величины, выполнена из алебастра, изнутри она полая. Изучение обратной стороны скульптуры создает впечатление, что при изготовлении объемным рельефом масса как бы вдавливалась в форму, при этом в нужных местах накладывались дополнительные куски алебастра. Мы надеемся, что последующая реставрация позволит опубликовать скульптуру в целом виде. Пока же при рассмотрении головы обращает на себя внимание, что лицо, окрашенное в коричневый цвет, слегка расширяется книзу, нос узкий, со впадинкой на переносице и небольшой горбинкой в нижней половине, с ноздрями, проработанными расписными дугами. Глубоко посаженные глаза обведены линейными черными овалами, заостренными у наружного края и округленными у носа. Зрачки показаны круглыми черными пятнами, надбровные дуги — черными линиями. Рот небольшой, верхняя губа частично прикрыта усами, нижняя — бородой. Губы окрашены красной краской. Вся нижняя половина лица обрамлена густой черной растительностью, в которой усы и борода слиты воедино и имеют внизу клиновидную форму. Усы изображены несколькими поперечными насечками, нанесенными острым инструментом. Гораздо детальнее проработана борода. Над низким лбом, выступая, нависает почти гладкая полоска волос, подстриженных в «кружок». Головной убор — башлык восточного, иранского типа — кирбасий состоит из охватывающего голову рельефного валика — обруча, над которым, закрывая виски, возвышалась полусфериче-

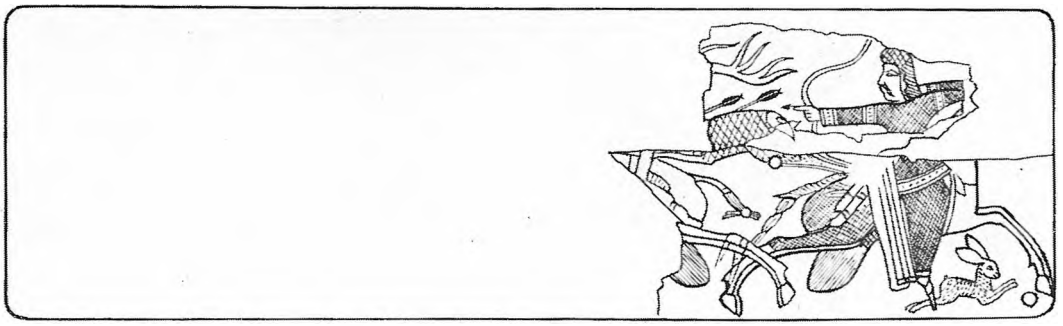


*Бутероль ножен с изображением Гиппокампессы. Слоновая кость. II в. до н. э.*

ская или коническая (не сохранившаяся) часть. Вдоль щек до самого подбородка идут листы — нащечники, закругляющиеся внизу на уровне подбородка. Моделировка общего объема и мелких деталей очень четкая и уверенная. Эта скульптура — мастерское, хотя и лаконичное портретное изображение мужчины, властно и внимательно глядящего перед собой. Условно мы назвали этот портрет головой сатрапа. Пока она не имеет точных аналогий, хотя в Халчаяне найдена целая серия мужских голов, в том числе бородатых и даже с близким головным убором. Однако халчаяновские стилистически отличаются от тахтисангинских. Особенно существенно, что общий овал лица скульптурных голов из Халчаяна книзу суживающийся, а на Тахти-Сангине, наоборот, расширяющийся. В этом отношении прослеживается близость к скульптуре Хатры и скульптурам из других парфянских центров. В литературе неоднократно и детально разрабатывался вопрос о парфяно-бактрийских взаимосвязях в области искусства и архитектуры. Тахти-сангинская скульптура еще раз подтверждает наличие этих связей. Вместе с тем она расширяет наши представления об облике бактрийской скульптуры в целом. Что касается времени создания головы правителя, возможно действительно сатрапа, то наиболее приемлемой представляется широкая датировка III—II вв. до н. э.

Очень интересна одна из многих алебастровых скульптурок, изображающая бактрийца, которую следует по нашей классификации отнести к третьей местной школе. Голова, руки и ноги скульптуры частично отбиты. Мужчина был изображен в движении, правая нога — впереди, левая отведена назад. Одеяние в виде длинного, складчатого хитона, подпоясанного поясом, который завязан узлом со свисающими вниз двумя длинными концами, — местное, индо-бактрийское. Для иконографии этой бактрийской школы и для характеристики нашей скульптурки в частности характерны вытянутые пропорции с узкими талией, бедрами и плечами, четкая, почти графическая трактовка и уверенная, несколько обобщенная передача формы. Сопоставление с кушанской иконографией показывает частичное сходство с образом Канишки, запечатленным в скульптуре и на монетах. Более близки аналогии в скульптуре матхурской школы последних веков до н. э. Определенные параллели изображениям третьей бактрийской школы намечаются и в парфянской скульптуре I—II вв. н. э. По своим пропорциям и одежде тахтисангинская





*Бактрийцы на охоте. Стенки ларца. Слоновая кость.*

скульптурка перекликается со статуей «стоящего вельможи» из Дельверзин-тепе.[18] Датировка ее близка к рубежу н. э.

Большое значение находок на Тахти-Сангине состоит в том, что в храме Окса, в частности в закладе № 4, открыты материалы большого хронологического диапазона, позволяющие проследить динамику развития греко-бактрийской скульптуры от ее возникновения до сложения кушанских художественных школ. Заклад № 4, датирующийся по последней находке, был совершен около рубежа н. э.

Аналогичную картину дает заклад № 3, открытый в том же обводном коридоре. В нем было найдено около десяти местных акинаков, множество костяных обкладок ножен греческих пехотных и кавалерийских мечей. Вместе с этими находками лежала шкатулка из слоновой кости, на стенках которой были выгравированы сцены «Бактрийцы на охоте». Бо́льшая часть находок относится к эпохе эллинизма, хотя некоторые греческие ножны датируются более ранним временем, а стенки шкатулки определенно более поздним, возможно даже I в. до н. э.

Остановимся на двух изображениях, не совсем обычных для греческой иконографии. Сцена «Геракл, ниспровергающий Силена» в виде двух горельефов украшала с двух сторон рукоять греческого меча — ксифоса (*с. 513*). Геракл стоит в полный рост, правая рука, сжимающая сучковатую дубину, поднята вверх для нанесения удара. Левой он схватил Силена за длинные волосы и, свалив вниз, прижал к бедру. Ногой Геракл наступил на бедро Силена и прижал к земле. Силен, стоящий на одном колене, полон желания освободиться от захвата мощного противника. Сопротивляясь, он пытается оторвать руку Геракла, держащую его за волосы и причиняющую ему боль. На Геракле плащ из шкуры немейского льва, у шеи лапы льва завязаны в гераклов узел. Силен как всегда обнажен. Четко виден атрибутирующий его знак — козлиное ухо, направленное вверх. Обе фигуры атлетического сложения, с анатомически верной передачей тренированных, развитых и рельефно выступающих мускулов. Динамику борьбы передают движения Геракла, замахнувшегося дубиной, расстановка ног пытающегося подняться Силена и их сомкнутые сильные, состоящие из сплетения мускулов тела. По стилю изображения рукоять ксифоса должна

*Александр Македонский в львином шлеме. Слоновая кость. III в. до н. э.*

*Пластина со сценой индо-гандхарского стиля. Слоновая кость.*

быть датирована временем раннего эллинизма.

Третий рельеф, украшающий бутероль ножен из слоновой кости греческого меча, изображает фантастическое существо, представляющее собой женщину со змеино-рыбьим хвостом, лошадиными ногами и крыльями птицы (*с. 514*). В левой руке вертикально она держит весло, а в правой, готовой бросить, — круглый предмет: раковину, яблоко или камень. Распущенные длинные волосы развеваются крупными прядями. Лицо — волевое, с длинным прямым носом и высоким лбом, большими глазами с тщательно проработанным верхним веком, округлыми бровями, переданными прорезью, и зрачками, обозначенными точками. На губах играет хищная улыбка. Округлый рельеф местами переходит в скульптурное решение, а местами нарочито барельефом дается на фоне гладко отшлифованной кости. Это обусловлено заданно округлой формой бутероли, а также хрупкостью материала. Изогнуто-перевитый хвост заканчивается петлей и рыбьими плавниками, крылья переданы во взмахе, конские ноги в беге: правая перед левой. Однако динамика во всей фигуре все-таки отсутствует, заданная плоскостность характерна для изображения в целом. Детали фигуры — чешуя хвоста, перья на крыльях, копыта, украшенные насечками, — проработаны с наивной тщательностью, но безжизненно. Зато женский торс и ноги коня сделаны мастерски, артистично передан сложный ракурс не существующих в природе сочленений. Работа выдает руку опытного мастера, но ремесленника.

Атрибуция этого персонажа может быть двоякой, хотя и односложной. Ясно, что перед нами нимфа водной стихии, близкая средиземноморской Сцилле или Гиппокампессе. Сцилла изображалась с рыбьим хвостом и крыльями, с присущими ей атрибутами — веслом и раковиной. Роднит ее с тахтисангинским изображением и отороченный пальметками переход от женского торса к рыбьему хвосту. Аналогичен также энергичный взмах крыльев и развевающиеся волосы, агрессивный замах правой руки. Но у Сциллы, в частности у изображенной на крышке зеркала из Артюховского кургана № 75, две собаки олицетворяют ее зловещий характер. У тахтисангинского изображения они отсутствуют. Нам кажется, что у артюховской Сциллы были и ноги коня — часть ноги с копытом сохранилась под фигурой, дошедшей фрагментарно.[19]

Вторая атрибуция, близкая к первой, столь же вероятна: это Гиппокампесса, нимфа водной стихии, или, как ее называют иначе, — кентавротритонида.[20] В обоих случаях греческое морское божество могло трансформироваться в нимфу — спутницу бога реки Окса. Сухой и вместе с тем тщательный стиль работы не позволяет датировать ее временем ранее II в. до н. э., точнее ее следует отнести к первой половине II в. до н. э.

Вместе с другими чисто греческими находками украшенное изображениями греческое оружие, найденное в глубине Средней Азии, далекой от средиземноморских берегов, свидетельствует о факте эллинизации культуры Бактрии и о значительности античных элементов в синтезе греко-бактрийского искусства.

Самой поздней находкой, датирующей культовый заклад № 3, были стенки небольшой коробки-ларца или шкатулки с изображениями сцен «Бактрийцы на охоте». Сцены охоты на стенках ларца из слоновой кости (21,6×6,2×0,7 см) донесли до нас ценнейшие гравированные изображения: документальный облик, костюмы, вооружение, конскую упряжь, породу коней, посадку наездников, безудержную удаль юэджийских или раннекушанских воинов-победителей Греко-Бактрийского царства (*с. 515*). На полном скаку оба всадника (один обернувшись назад) стреляют из лука в зверей. Спасая своих детенышей, пытается прыгнуть на наездника самка барса, уже пораженная в грудь двумя стрелами, рядом с нею два маленьких барсенка. Охотники убили несколько горных баранов со спирально изогнутыми завитками рогов, спасаются бегством заяц и лисица. Резчик тщательно и искусно выгравировал мельчайшие детали. Композиционно сцена решена с большим мастерством: скачущие в противоположных направлениях всадники помещены по краям, но это не разрывает изображения, ибо оба всадника стреляют в одном направлении, их объединяют также бегущие, раненные и уже убитые животные, заполняющие верхний, нижний и промежуточные регистры. Следует вместе с тем отметить резкий контраст между живой и очень точной передачей движения животных (особенно великолепна трактовка скачущих коней) и фигурами всадников, которые изображены так, будто они сидят не на летящих в галопе конях, а на дворцовых тронах, — в этом сказалось следование канону, который впервые обнаружен на этом памятнике, а позже прослеживается на стенных росписях и других изображениях раннесредневекового центральноазиатского искусства. В целом же основной художественной доминантой композиции является динамизм.

*Фалар с изображением «Горгоней-она». Серебро.*

Сцена охоты — один из наиболее излюбленных мотивов искусства Востока, в частности она варьировалась и развивалась в искусстве парфянского и сасанидского Ирана. Поскольку изображения всадников на шкатулке, так же как и халчаяновские и дельверзинские скульптуры кушанских царевичей,[21] имеют сходство с портретами Герая — основателя Кушанского царства, тахтисангинские гравированные пластины должны быть датированы периодом, последовавшим за юэджийским завоеванием Греко-Бактрии, т. е. концом II — началом I в. до н. э.

Открытия в культовых закладах западного обводного коридора в храме Окса должны обратить на себя внимание не только историков искусства, но и специалистов по оружию. Ведь в храме крепости, охраняющей переправу через Амударью, которая не была ни столицей, ни крупным городом, ножен мечей времени Александра Македонского найдено больше, чем во всем греческом мире.[22]

Одной из самых замечательных находок в культовом закладе № 2 в том же обводном коридоре храма являются ножны миниатюрной махайры, украшенные рельефным изображением Александра Македонского, облаченного в львиный шлем Геракла (*с. 516*). Заклад состоял из 2000 железных трехлопастных черешковых наконечников стрел и нескольких мелких, расслоившихся наподобие рыбьей чешуи пластин слоновой кости. В результате реставрации, произведенной на месте, удалось собрать две детали ножен, столь маленьких, что они могли быть или посвятительными или игрушечными, но не функциональными. Голова Александра дана анфас, слегка повернута влево или едва заметно склонена к левому плечу. Взор широко открытых глаз без прорисовки зрачков как бы обращен выше зрителя. Округлый овал лица с вписанным в него подбородком стянут шлемом оскальпированного льва: верхняя челюсть льва венчает лоб Александра, а две нижние половинки челюсти обрамляют щеки героя в виде нащечников. За головой Александра — развевающиеся, тонко моделированные локоны-завитки гривы, а на груди лапы льва, завязанные в гераклов узел (сохранилась одна лапа и часть шкуры). Нос и губы скульптурного изображения немного стерты. Размеры бюста: высота 3,3, ширина 2,8 см. С обратной стороны следы паза и вертикального вреза, обычного для всех устьев ножен.

Контур лица тахтисангинского Александра овальный, в отличие от круглых голов, характерных для школы скульптора Скопаса. Широко открытые глаза посажены близко друг к другу и не очень глубоко, но массивные надбровные мышцы у переносицы сильно выступают. Это придает выражению лица Александра напряжение, неукротимую волю и драматизм, которые характерны для всех портретов полководца.

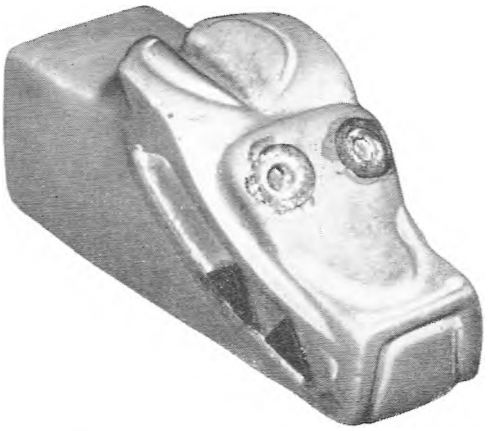
Как верно отметил К. Гебауэр, вопрос об атрибуции каждого портрета Александра может быть решен только если рассматривать его с точки зрения всего существующего материала.[23] Александра Македонского изображали самые известные скульпторы Греции: Лисипп, Леохар, Евтикрат, Евфранор. В настоящее время иконография портретов Александра хорошо разработана, а литература по атрибуции его портретов невероятно обширна,[24] что во многом облегчает нашу задачу.

Очень близки тахтисангинскому изображению Александра головы с так называемого саркофага Александра Македонского, где молодой царь показан в сцене сражения и в сцене охоты.[25] Большое сходство с публикуемым изображением мы находим в портретах александрийской и косской школ, а также в гигантской голове из Пергама, где Александр, как обычно, передается со слегка поднятым вверх и обращенным несколько влево лицом.[26]

Тахтисангинский идеализированный портрет Александра Македонского имеет сходство с целой серией многочисленных изображений на монетах, где Александр показан в профиль в львином шлеме. Поскольку наш рельеф со всей очевидностью восходит к неизвестному нам оригиналу, ставшему прототипом для многочисленных реплик и подражаний III в. до н. э., мы датируем находку в широких рамках третьего столетия до н. э. Предложенную датировку подкрепляют аналогии близких по стилю монетных чеканов 300—220 гг., и это вполне согласуется со временем изготовления миниатюрных ножен греческой вотивной махайры, которую рельеф украшал.

Большая культурологическая значимость изображения Александра в том, что это высокохудожественное произведение — первый чисто греческий портрет в скульптуре Греко-Бактрии, кроме того, первое скульптурное изображение Александра Македонского, найденное на этой территории.

Обилие слоновой кости в греко-бактрийском храме на Оксе, массовость изделий из этого редкого и дорогостоящего материала свидетельствуют о тесных торгово-экономических контактах с Индией. В первую очередь это относится к памятникам изобразительного искусства, выполненным в традициях индо-гандхарского стиля. Таковой является плакетка из слоновой кости с характерным для Индии вертикальным строем изображения. На дошедшем до нас фрагменте плакетки представлен возлежащий мужчина со скрещенными ногами, одетый в короткий, подпоясанный хитон. Его поза, гофрированная широкими складками длинная рубаха и тип лица характерны для гандхарского стиля. Над ним разыгрывается целая сцена: заяц преследует бегущего олененка, — возможно, с астральной семантикой. Выше этой сцены видны ноги стоящего персонажа, фигура которого



*Бляха с изображением трех пантер. Золото, бирюзовые вставки.*

*Навершие в виде головы волко-дракона. Камень.*

утрачена. Справа и слева по вертикали трапециевидная пластинка окаймлена парными валиками (*с. 516*).

Часть украшений на большом количестве обломков мебели, преимущественно ножках тронов, кресел и лож из слоновой кости, также следует отнести к индо-гандхарскому стилю. Примером может служить голова слона, являвшаяся, вероятно, подлокотником. Хотя в стиле изображения головы слона и орнамента столь же сильны и традиции эллинского реализма.

В том же индо-гандхарском стиле выполнен круглый фалар из серебра, украшенный «Горгонейоном» — оберегом в высоком рельефе. Такие «Горгонейоны», встречающиеся на самом раннем этапе античного искусства, восходят к символическому чудовищу Горгоне Медузе. Ее образ на храмах и сосудах служил апотропеем, отвращавшим, отгонявшим зло. Однако у поздних «Горгонейонов», как и у нашего, змеи вместо волос и устрашающие клыки, торчащие из огромного рта, изображались не всегда. Лицо на нашем фаларе следует отнести скорее к красивым, чем к безобразно устрашающим. Большие, выпуклые глаза, со зрачками, устремленными вверх, рельефно оконтурены четкими линиями верхних и нижних век. Округлый овал лица с плавными, мягкими очертаниями завершается своеобразной прической с тонко моделированными волосами, связанными в узел с расходящимися в сторону сужающимися концами ленты с кисточками. Несмотря на столь сильную идеализацию нашего «Горгонейона», апотропеистические функции его очевидны, так как на более ранних подобных памятниках Горгона была представлена во всем своем устрашающем облике (*с. 517*).

Произведения искусства, открытые в южном Таджикистане, во многом дополняя находки советских и зарубежных коллег в Афганистане и Средней Азии, еще раз подтверждают близость культур родственных народов в эпоху Греко-Бактрии и Кушанского царства, сплоченных в едином культурном, историческом и политическом регионе.

Отдельные разрозненные и разновременные находки говорят о постоянных связях со скифо-сакско-сибирским кочевым миром. К ним в первую очередь относится золотая бляха со сферической поверхностью, украшенной выполненными в высоком рельефе фигурами трех пантер. Шествующие друг за другом хищники вцепились зубами в прогиб хребта. Этот сомкнутый хоровод пантер относится к искусству звериного стиля, в древности широко распространенному в степном поясе Евразии. В гнездах на лапах и голове пантер помещена бирюзовая инкрустация, позволяющая датировать бляху последними веками до н. э. (*с. 519*).

Другим произведением этого стиля может служить навершие из нефрита с изображением волко-дракона, выполненного в сильно стилизованной манере. Это прямоугольно-параллелепипедный блок со вписанными в него головой и шеей чудо-

вища. Сомкнуто-оскаленная пасть инкрустирована пастовыми зубами-вставками. Голубой пастой заполнены круглые, геометрически прорезанные глаза. С помощью валиков моделированы челюсть, лобовая вогнутая плоскость, большая клыкастая пасть и громадные уши (последние выделены и объемным рельефом) (*с. 519*).

Анализ открытого нами материала позволяет назвать следующие основные компоненты в греко-бактрийской культуре: 1) восточный — изначальный с сильной древнеиранской первоосновой; 2) греческий — привнесенный, но продолжавший развиваться на бактрийской почве в чисто эллинских традициях; 3) гандхарский — слитый воедино греко-индийский стиль; 4) сибирский сако-скифский звериный стиль. Органическое слияние этих компонентов и образует греко-бактрийское искусство, которое отныне перестало быть миражом.

*

[1] *O. M. Dalton.* The Treasure of the Oxus. London, 1964; *Т. И. Зеймаль, Е. В. Зеймаль.* Еще раз о месте находки Амударьинского клада. — Известия Отделения общественных наук АН ТаджССР, 1962, вып. 1 (28), с. 40; *Е. В. Зеймаль.* Амударьинский клад. Л., 1979.

[2] *P. Bernard.* Fouilles d'Ai Khanoum (Compagnes 1965, 1966, 1967, 1968). — Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afganistan, XXI, Paris, 1973.

[3] *Б. А. Литвинский, Х. Мухитдинов.* Античное городище Саксанохур. — Советская археология, 1969, № 2, с. 166 сл.

[4] *В. И. Сарианиди.* Царский некрополь в Северном Афганистане. — Вестник АН СССР, М., 1979, № 9.

[5] Разведочные раскопки на городище первыми вели в 1928 г. Б. П. Денике и в 1956 г. А. М. Мандельштам, отчетов об их работах в архивах нет. О Каменном городище (Тахти-Сангин) впечатляющие строки оставил М. М. Дьяконов. См.: *М. М. Дьяконов.* 1) Работы Кафирниганского отряда. — МИА, № 15. М.—Л., 1950, с. 183; 2) Археологические работы в нижнем течении реки Кафирнигана (Кобадиан) 1950—1951 гг. — МИА, № 37. М.—Л., 1953, с. 265. Краткие отчеты о результатах наших раскопок на Тахти-Сангине опубликованы в кн.: Археологические открытия 1979 года. М., 1980, с. 476; Археологические открытия 1980 года. М., 1981, с. 477.

[6] *Diodori* XVII, 18, 1; Arrians Anabasis I, 11, 7.

[7] *C. Carapanos.* Dodone et ses Ruines. Paris, 1878; *R. M. Dawkins.* The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta. London, 1929; *E. F. Schmidt.* Persepolis, II. Chicago, 1957, p. 63.

[8] См. об этом: *В. И. Абаев.* Историко-этимологический словарь осетинского языка, т. III. М.—Л., 1972, с. 12—15.

[9] *Б. А. Литвинский.* Древние кочевники «Крыши мира». М., 1972, с. 151. Известны лишь поздние ножны, близкие по форме тахтисангинским, что косвенно подтверждает тезис о местном, бактрийском изготовлении ножен из Тахти-Сангина. Об этом см.: *J. Hackin.* Nouvelles recherches archéologiques à Begram. Paris, 1954, Fig. 349, № 84.

[10] *P. Bernard.* A propos des bouterolles de fourreaux achéménides. — Revue archéologique, Paris, 1976, № 2, pp. 227—246; *B. Goldman.* Achaemenian Chapes. — Ars Orientalis, vol. II, Michigan, 1957, pp. 43—54; *R. A. Stucky.* Achaemenidische Ortbänder. Archäologische Anzeiger. Berlin, 1976, S. 13—23.

[11] *C. Weickert.* Das lesbische Kymation. Leipzig, 1913; *R. Ghirshman.* Tombe prinncière de Ziwiyē et le début de l'art animalier Scythe. Paris, 1979, pl. IX, 6, 8; XII, 7.

[12] *Ch. Bartholomae.* Altiranische Wörterbuch. Berlin, 1961, Sp. 312—316, 319, 1548—1549.

[13] *J. Markwart.* Wehrot und Arang. Leiden, 1938, S. 3—51.

[14] *Абурайхан Бируни.* Памятники минувших поколений. Ташкент, 1957, с. 258.

[15] *L. Robert.* Les inscriptions. — In: *P. Bernard.* Fouilles d'Ai Khanoum..., pp. 517—520, pl. II.

[16] *P. Bernard.* Pratiques financiènes dans la Bactriane hellénisée. — Bulletin de la société Française de Numismatique, 34, № 5, may 1979, pp. 517—520, pl. II.

[17] *H. Humbach.* Baktrische Sprachdenkmäler, II. Wiesbaden, 1967, Taf. 17—21, 22 oben.

[18] *J. M. Rosenfield.* The Dynastic Arts of the Kushans. Los Angelos, 1967, pl. 11 (30—38); *P. Gardner.* The Coins of the Greek and Scythic Kings in Bactria and India in the British Museum. Chicago, 1956 (reprint), pl. XXVI—XXVII. Однако некоторые аналогии указывают на возможность и даже вероятность значительно более ранней даты.

[19] *М. И. Максимова.* Артюховский курган. Л., 1979, с. 31, 89.

[20] *B. Sauer.* Hippokamp. — In: *W. H. Roscher.* Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie, 1 (2). Leipzig, 1886—1890, S. 2673—2677.

[21] *Г. А. Пугаченкова.* 1) Искусство Бактрии эпохи кушан. М., 1979, табл. 129—130; 2) Скульптура Халчаяна. М., 1971, с. 57—58, табл. 68.

[22] Сводку известного нам материала см.: *И. Р. Пичикян.* Ножны ксифосов и махайр в Северной Бактрии. — Советская археология, 1980, № 4, с. 202—212.

[23] *K. Gebauer.* Alexanderbildnis und Alexandertypus. — Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung, 63/64, 1938/9, S. 32.

[24] *О. Ф. Вальдгауер.* Этюды по истории античного портрета. Л., 1938, с. 150 сл. Известную нам литературу по иконографии Александра Македонского см.: *И. Р. Пичикян.* Александр-Геракл (греко-бактрийский портрет великого полководца). — Советская археология, 1983, № 1, с. 80—89.

[25] *M. Bieber.* Ein idealisirtes Porträt Alexander des Grossen. — Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Berlin, 40, 1925, S. 167, Abb. 7, 8; *G. M. A. Richter.* Sculpture and Sculptors of the Greeks. New Haven, 1930, p. 76, Fig. 176.

[26] *M. Bieber.* Op. cit., Abb. 11.

# НОВОЕ О ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ АНТИЧНОГО СОГДА

*Г. А. Пугаченкова*

Когда в 329 г. до н. э. Александр Македонский двинулся со своим войском на подавление восстания, вспыхнувшего в Согдиане, к главному городу этой цветущей области — Мараканде-Самарканду, он овладел на протяжении двух дней пятью согдийскими городами. Первым из них была Газа, окруженная, по словам Арриана (Анабасис Александра, IV-2), «стенами земляными и невысокими», названия остальных неизвестны. Трудней далась грекам осада Мараканды, так как здесь, помимо крепостных ограждений самого города, имелась еще и цитадель, куда укрылись восставшие.

Хотя раскопки городища Ер-Курган в кашкадарьинской части Согда, а в его самаркандской зоне городища Афрасиаб (=Мараканда) и выявили в их основании слои средней трети I тысячелетия до н. э., данных о том, каковы были сами древнесогдийские города, крайне мало. И если благодаря исследованиям советских археологов на юге УзбССР и ТаджССР и работам Французской археологической делегации (DAFA) и Советско-Афганской археологической экспедиции (САЭ) в северном Афганистане уже явственно обрисовывается тип бактрийских городов первых веков до и после начала н. э., то каковы были города античного Согда, пока остается неизвестным.

Ответ на это могло бы дать лишь изучение такого города, а его следовало искать.

Уже в 60—70-х годах разведки Узбекистанской искусствоведческой экспедиции (УзИскЭ) Института искусствознания им. Хамзы (Ташкент) выявили в самаркандской части Согда несколько пунктов с античными нижележащими слоями: Дурмен-тепе в Паст-Даргомском районе, Арк-тепе в Пайарыкском, Кумышкент-тепе в Дагбидском.[1] Однако все они были перекрыты мощными средневековыми напластованиями.

С 1979 г. специальный Мианкальский отряд экспедиции приступил, наконец, к стационарному изучению памятника, который сулит пролить свет на интересующую нас проблему. Свое название отряд получил от Мианкаля, как именовался длинный (до 100 км), но узкий (около 15 км) остров, образованный раздвоением р. Зеравшан неподалеку от Самарканда на два русла — Карадарью и Акдарью, которые опять сливаются близ Хатырчи. Обследованием была охвачена также исторически связанная с ним полоса между северным берегом Акдарьи и предгорной грядой с уходящими в нее ущельями. Характерно, что еще в конце прошлого столетия Мианкаль именовался местным населением Ним-Сугуд (=Полусогд), а земли севернее Акдарьи — Сугуди-Калян (=Великий Согд). В археологическом отношении еще до недавнего времени эти места оставались малоизученными. Работы осуществлялись автором этих строк при участии сотрудников Института искусствознания молодых археологов С. А. Савчука и В. А. Карасева.

Тотальное обследование, в процессе которого было зарегистрировано и в большинстве хронологически определено свыше двухсот археологических пунктов, привело к интересному наблюдению. На самом Мианкале, густо заполненном памятниками раннего и отчасти развитого средневековья, за исключением упомянутого Кумышкент-тепе, объектов античного времени не обнаружено. К северу же от Акдарьи оказалась группа памятников с остатками сооружений и характерным керамическим материалом первых веков до и после начала н. э. В числе их — крупные усадьбы Кизляр-тепе в Каттакурганском районе и Алпамыш-тепе в Иштиханском, два укрепленных сильными стенами селения — Чим-Курган в Кошрабадском районе и Хауз-тепе в совхозе Янгикент в Иштиханском (он обнаружен и изучается сотрудником Института археологии АН УзбССР А. Ураковым), неукрепленное поселение Булак-Баши в Кошрабаде и, наконец, два крупных, обнесенных крепостными стенами города — уже упоминавшийся Арк-тепе, а также Курган-тепе

в с. Орлат в Кошрабадском районе. Последний был избран объектом проведения многолетних стационарных раскопок.

Город сложился здесь в древности рядом с р. Саганак. Стены его диагональны странам света, в соответствии с направлением реки. В плане он представляет собой почти квадрат 300—360 м (условно назван нами Шахристан-1), посреди которого возвышается вытянутая наподобие утюга пятигранная цитадель. И цитадель, и город были охвачены мощными стенами и рвами. В какой-то период их существования, когда, очевидно, внутренняя территория уже не вмещала всех жителей и за стенами возникла заселенная часть, в целях защиты ее также обвели стеной — так возник Шахристан-2. Общие размеры города при этом уже возросли до 600 м в ширину и 650 м в длину. Он стал почти равен бактрийско-кушанскому Дальверзин-тепе — главному городу на Сурхандарье. Главные ворота располагались на юго-западе, очевидно со стороны основной дороги торгового и стратегического назначения.

Расчистки показали, что внешние ограждения Курган-тепе возведены из битой глины — пахсы. Пахсовыми были и стены цитадели, достигающие 18 м, в древности же, разумеется, еще более высокие. В раннесредневековый период (VI—VIII вв.) городские ограждения уже утратили свое оборонное значение и на них надвинулась бытовая застройка. В цитадели же стена в античное время и еще в раннем средневековье подвергалась усилению путем наращивания внешних «футляров» из пахсы и сырца — общая толщина ее достигала более 6 м поверху, внизу же, учитывая скос кладки и выступ протейхизмы, была вдвое толще, что обеспечивало сопротивление подошвы ударам стенобитных орудий. Первоначальная стена здесь имела вверху бойницы для стрелков, в ее средней трети проходила галерея или же располагались отдельные казематы, откуда также велся обстрел, а внизу над рвом был вынос типа греческой протейхизмы, вероятно с барьерной стенкой для защитников, осуществлявших подошвенный обстрел врага, что усиливало общую обороноспособность цитадели.

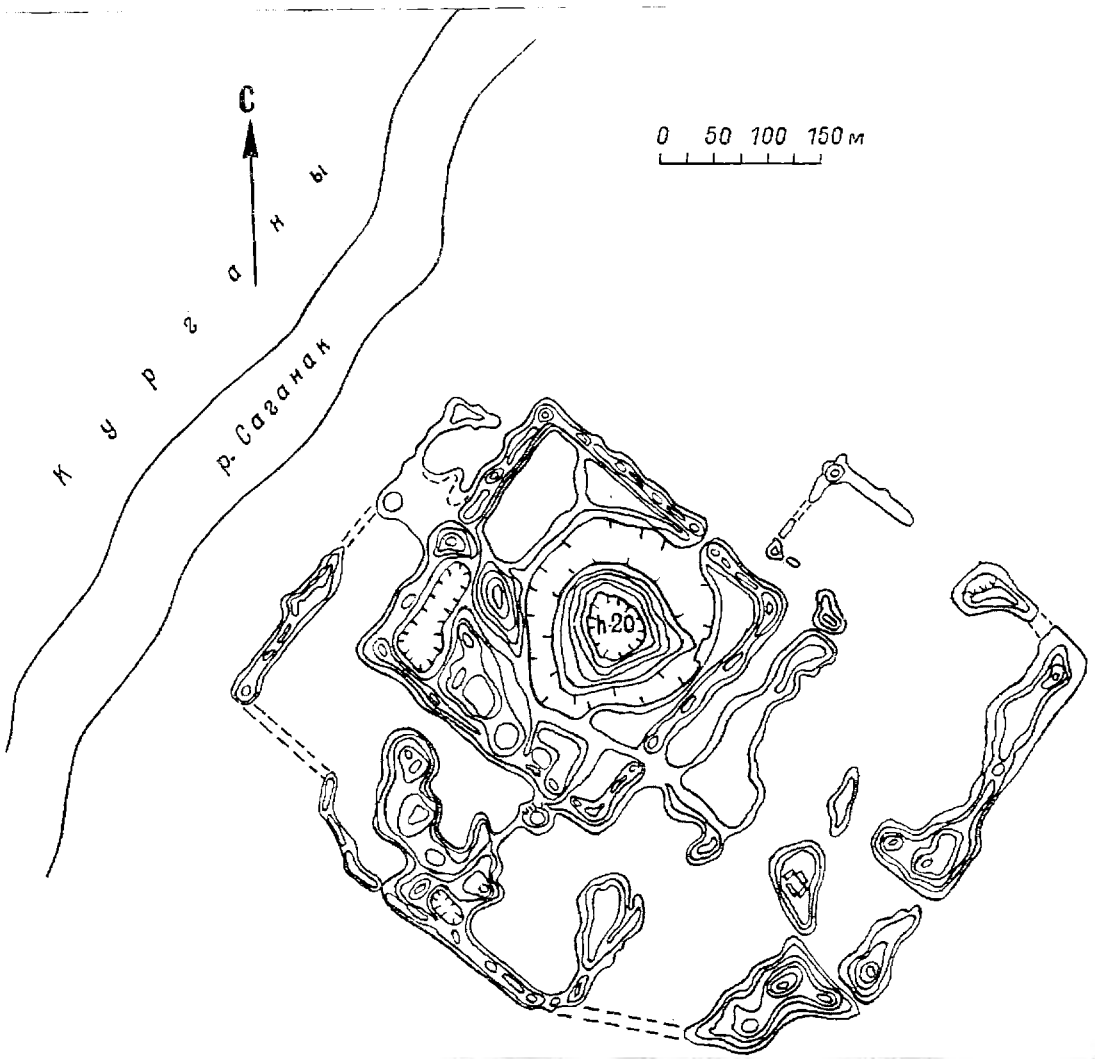
Первым объектом археологического вскрытия на Курган-тепе нами был избран одиночный холм у южного угла за стеной Шахристана-1. На срезе его, образовавшемся при прокладке сельской дороги, были видны пахсовые кладки и извлечены фрагменты античной керамики.

Раскопки выявили остатки сравнительно небольшого, но чрезвычайно интересного по своей архитектуре здания. Оно расположено на высокой, почти шестиметровой платформе, представляющей собой сплошной глинобитный массив около 30×30 м в основании, выведенный пятью сокращающимися уступами, со скосом граней. На верхней площадке было возведено здание, стены которого сохранились до высоты от 0,5 до 1,2 м. Единственный вход в него обращен к городской стене, где рядом с угловым бастионом располагались ворота. Вход отмечен галечной вымосткой, куда, судя по микрорельефу, поднимались по лестнице или пандусу. Дверной проем ведет в поперечно вытянутый вестибюль. Справа от входа он открыт в основное квадратное помещение 4×4 м, обведенное с трех сторон суфой; в центре на полу — окаленное пятно и квадратный глиняный бортик. Справа от входа в вестибюль можно пройти в коридор, с трех сторон огибающий центральное помещение и, по-видимому, имевший с противоположной стороны наружный выход (в этом месте угол здания срезан дорогой).

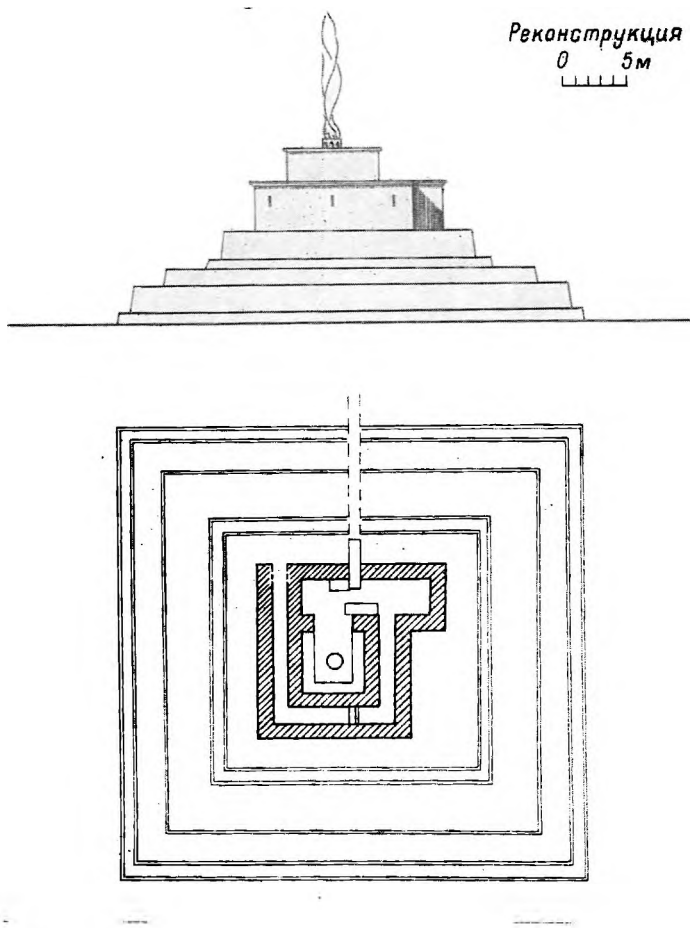
Не вызывает сомнения, что перед нами — храм, причем храм, связанный с культом огня. Типична его планировка: входное помещение — пронаос, центральное святилище с алтарным местом в центре, где возжигался огонь, обводной коридор, по которому осуществлялся после свершения обряда у алтаря ритуальный обход. Такая планировка уже известна в храмах Бактрии (Сурх-Котал), восточной Парфии (Мансур-депе), на территории же Согда подобный храм античного времени открыт впервые.

Здание претерпело ряд перестроек. Одна из них отмечена появлением в вестибюле небольших суф, а в южном отделе коридора — перегородки, возле которой обнаружено большое скопление пепла, по-видимому приносимого от алтаря и выбрасываемого лишь время от времени; весь остальной отрезок коридора оказался при этом изолированным — он, очевидно, уже не был связан с ритуалом обхода, а играл подсобно-хозяйственную роль. В этот период была осуществлена забутовка пола внутри зала до уровня суф и в центре его обнаружена лунка, заполненная пеплом. Позднее здание приходит

*Курган-тепе. Город и цитадель.*




*Курган-тепе. План городища.*




*Храм у стен Курган-тепе. План и фасад. Реконструкция автора.*

в полный упадок, и его руины плотно забутовывают глиной с прокладками гальки, возможно преобразуя в платформу какого-то сооружения, от которого сохранился лишь оплыв рыхлой глины. Каких-либо следов возжигания огня здесь уже не обнаружено.

Для датировки храма существенное значение имеет находка на суфе в вестибюле монеты так называемого кушано-сасанидского типа III—IV вв. Она фиксирует последний этап функционирования здания — перед его разрушением и заключительной забутовкой руин. Возведен же храм намного раньше, по крайней мере на рубеже н. э., если не ранее.

Помимо храма, на Курган-тепе начаты вскрытия внутригородского и загородного жилых домов, выявлены следы усадеб вдоль побережья Саганака, где получены характерные для античного Согда керамические комплексы.

Неожиданно интересный материал дали раскопки курганного могильника, отмеченного нами на возвышающейся над правым берегом реки предгорной гряде. Поскольку совхоз намечал расширить здесь посевные земли и проложить дорогу, а весной 1981 г. уже пустили туда бульдозер, на двух курганах были начаты раскопки с тем, чтобы приостановить дальнейшее разрушение могильника до проведения археологических работ. В первом кургане оказалось три разновременных погребения, размещенных на разных уровнях и без какой-либо планировочной взаимосвязи, во втором лишь одно с ведущим к нему сбоку дромосом. И хотя тот и другой оказались разграбленными еще в древности, удалось извлечь кое-какой вещественный инвентарь. Не останавливаясь на детальном описании курганов и их содержимого, отметим лишь основное.

В первом кургане получены железные предметы вооружения: трехгранные черешковые наконечники стрел разных размеров, длинный узкий двулезвийный меч с прямым перекрестием, чечевичный в разрезе, кинжал, крупная пряжка, отдельные фрагменты ножичка и кинжала, гвозди с широкой шляпкой, изогнутые на концах, несколько полусфероидных медных накладных украшений, покрытых листовым золотом, а также фрагменты керамической однобокой фляги-мустахара. Найдены также кусочки золотых нитей, видимо от ткани одежды.

Во втором кургане также было железное оружие — трехгранные черешковые наконечники стрел, длинный меч, перекрестие рукояти которого украшала великолепная обкладка из светло-зеленого нефрита, фрагменты кинжала, ножей, две пряжки, костяные обкладки сложносоставного лука. Извлечены также крупный одноручечный кувшин с оттянутым с противоположной от ручки стороны носиком, крошево толстых золотых нитей. Но особый интерес представляли костяные пластины, крепившиеся, видимо, на кожаной основе: четыре небольших (5,9×5 см) и две большие (13,5×10,5 см), выточенные из лопаток крупного животного, причем на трех малых и обеих больших оказались выгравированные острием рисунки.

Крупные пластины скруглены с одной стороны и вертикально срезаны — одна справа, другая слева. По четырем углам и на оси — отверстия для крепления, а также на одной стороне по оси выточена продолговатая щель. С противоположной

от нее стороны на одной пластине имеется широкий прямоугольный паз. Крепление пластин осуществлялось с помощью тонких гвоздей (местами сохранились их шляпки, местами лишь следы ржавчины), а через паз — ремешком. Внешняя поверхность кости отполирована; внутренняя поверхность лишь гладко срезана и здесь явственны линии расслоения костной структуры.

На пластинах игловидным инструментом нанесены изобразительные композиции. На одной из больших — битва, на другой — охота.

Баталия. Изображена бурная сцена сражения четырех пар конных и спешенных витязей, причем группа слева явно наносит поражение своим соперникам справа. Сражающиеся размещены попарно в четырех пространственных планах, в соответствии с чем, следуя снизу вверх, даем их описание.

1. Конный витязь — видимо, главный, так как за ним вздымается закрепленный на коне бунчук, — своим длинным, прогнувшимся копьем пронзает в живот соперника. Последний коленопреклонен, он еще взмахивает мечом, но древко его копья уже сломано, а конь пал, пронзенный стрелою, вонзившейся в шею.

2. Витязь на коне сходу натягивает лук, то же делает и стоящий напротив соперник.

3. Всадник слева проткнул копьем копя противника, к упряжи которого прикреплена отрубленная, кровоточащая голова одного из ранее сраженных врагов, а сам всадник разрубает голову противника мечом, с которого каплями струится кровь.

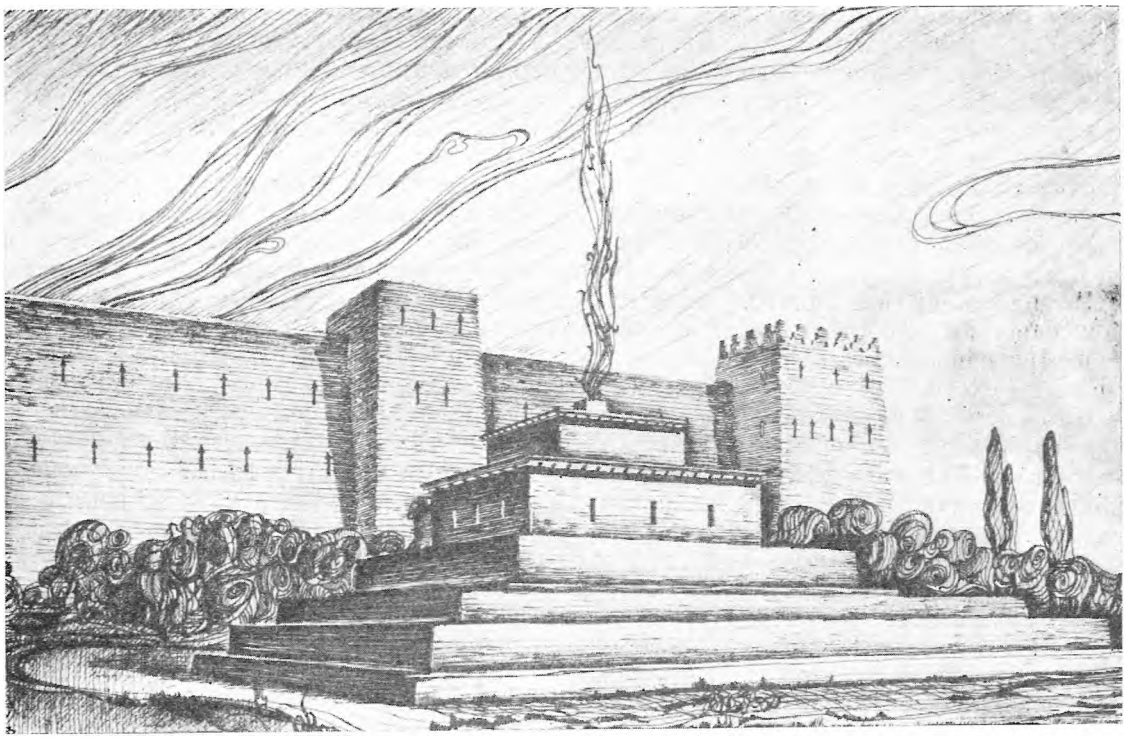
4. Всадник справа вонзил почти по рукоять в грудь своего спешенного соперника меч, конец которого выступает со спины, но погибает и он сам, так как последний боевым клевцом пробивает ему череп, откуда хлещет кровь.

Все участники — единого этнического типа и в одинаковых военных доспехах, варьирующихся лишь в деталях. Для их лиц, переданных в профиль, характерны крупный нос с горбинкой, небольшие ромбовидного очертания глаза, свислые усы, энергичный подбородок, причем у четверых он с небольшой заостренной бородкой, а у четырех других (1-й и 4-й слева, 2-й и 4-й справа) бородка когтевидно-удлиненная, загнутая вверх. Голова одного из воинов обнажена (шлем, видимо, сбит в бою), и здесь характерен заостренный к макушке череп. Все остальные в шлемах овальной формы, с выступающими нащечниками и закрепленными на макушке султанами — по виду это хвост небольшого животного. Все участники боя в панцирях наподобие длинного, ниже колен, кафтана, облегающего грудную клетку с плотными наручами и расширяющегося книзу, прикрывая колени. Шею и затылок защищает высокий бронированный воротник, перехваченный для надежности ремешком с развевающимися сзади кистями. Поверхность шлемов гладкая или разработанная чешуйками, в полоску, насечками. Ноги воинов не защищены — они в облегающих штанах, натянутых штрипками под ступнями. Доспех воинов досчатый и чешуйчатый, составленный из нашитых на основу квадратных, продолговатых, полуовальных пластин и из промежуточных ременных соединений, придававших доспеху гибкость, причем у каждого участника свой вариант этих деталей.

Вооружение воинов составляют копья с ланцетовидным наконечником; очень длинные двулезвийные мечи, удлиненная рукоять которых имеет и поперечное расширение в месте крепления с боевой частью меча, и фигурное утолщение на конце; прямые длинные ножны мечей, прикрепленные к поясу на двух ремешках; сложносоставной лук; стрелы с трехгранными наконечниками; длинный трехчастный колчан с широким отделом для лука и двумя узкими для стрел, который приторочен справа к седлу коня; продолговатый щит, обитый пластинами, формы которых варьируются в каждом отдельном случае; у одного из воинов — уже упомянутый боевой топорик-клевец, известный в восточном вооружении под названием «табар-загнул».

Своеобразен бунчук у первого всадника: на высоком древке закреплен поперечно круг, а на нем — легкий, развевающийся сетчатый цилиндр, раздвоенный на конце.

Эти бронированные всадники сидят на легких, не защищенных никакой броней конях с преувеличенно длинным корпусом и утрированно длинной мордой. Гривы их подстрижены гребешком, между ушей — пучок челки. Хвосты, видимо, стянуты — они очень узки, пряди обозначены лишь на две трети длины. Упряжь коней: двойные уздечки на морде, одна под шеей, у ушей прикреплены небольшие кисти



*Храм у стен Курган-тепе. Реконструкция автора.*

(или хвосты-куйруки того же типа, что венчают шлемы всадников); скрепленная большими и малыми кольцами подпруга охватывает шею и соединена с невысоким седлом (оно видно лишь у упавшего коня), от которого следуют на крупе большие кольца, удерживающие подхвостник. Стремян нет. Всадники сидят близко к холке коня, сжимая бока прямыми ногами, почти вертикально вытянув носки.

Охота. Ее участники распределены в трех параллельных рядах, причем так, что возникает иллюзия трех пространственных планов, хотя перспективных сокращений здесь нет. Действие происходит на фоне гор, которые обозначены в двух планах условными пиками, на них — деревья, также очень условно трактованные в форме полуовалов на стержне, подразделенных дугами ветвей и вертикальной штриховкой между ними; в одном случае веерными линиями обозначен куст. Всадники мчатся на распластанных в летящем галопе конях, ноги которых горизонтально выброшены вперед и назад. Сидят они в седлах довольно близко к холке, с силой натягивая луки, стрелы которых только что спущены в преследуемых животных, ноги всадников круто согнуты в коленях и, сжимая бока коня, отведены назад с вытянутыми, как у балерины, носками (эта позиция ног отлична от таковой у сражающихся конных витязей).

Этнический тип всех трех охотников тот же, что и воинов: аналогичный профиль, когтевидная бородка, свислые усы. Головы двух непокрыты, и четко обрисовано куполовидно суженное кверху очертание черепа. Подстриженные в кружок над шеей прямые волосы убраны за уши. У среднего всадника на голове род овальной шапки-куляха. Одеты они легко, сообразно своему занятию, требовавшему не сковывающей движения одежды. На них облегающий верхнюю половину торса кафтан, запахнутый слева направо до талии, где перетянут поясом, далее кафтан расширяется, прикрывая бедра, по низу его — широкая полоса бахромы. Штаны облегают ноги и закреплены под ступнею штрипками над плотной, как чулок, обувью. При одинаковом покрое резчик попытался передать разнообразие в деталях костюма вариантами мелких штриховок, а у нижного всадника кафтан вообще без штриховки (кроме рукавов). У правого бока всадников прикреплен к седлу длинный тройной колчан (такой же, как у воинов).

Тип коней и их упряжь почти идентичны тем, что изображены в сцене боя,

*Студентки на раскопках жилого дома. Вдали руины храма.*

но есть и некоторые различия. Так, у нижнего и верхнего коней за пышной челкой над подстриженной гребешком гривой оставлен высокий заостренный гребень. Упряжь коней несколько облегчена тем, что впереди седло прикреплено лишь простой, облегающей грудь ременной подпругой. У среднего и верхнего коней подвешены слева какие-то очень пышные кисти, приподнятые и развевающиеся от скачки. Следует отметить, что верхний и нижний охотник едут на кобылицах, а средний — на жеребце, причем его конь покрыт попоной, каковая у других не обозначена. Хвост у него пышный, свободно развевающийся, с волнистыми прядями волос. У дальней кобылицы он также свободен, но пряди распределены по-другому (хвост попал на пластину лишь частично). У передней же он вначале плотно перетянут, подхвачен посредине широкой пряжкой, а далее уже развеваются пряди.

Всадники преследуют мчащихся животных, изображение которых, к сожалению, сильно попорчено в средней трети пластины. Нижний всадник преследует косуль — самца, самку и детеныша; средний — трех куланов (их длинные морды напоминают морды мчащихся позади коней, и у всех длинные, волнистые хвосты), а верхний всадник — двух круторогих архаров. Все это представители горной и степной фауны Средней Азии.

Малые пластины имеют форму как бы сдавленного лепестка, с широкой полосою вверху. На этой полосе три круглых отверстия для закрепления бронзовыми штифтами (на одной пластине их сохранилось два, на другой — один, прочие утрачены) и с более крупным, также круглым отверстием над нижним заострением. На трех пластинках выгравированы следующие изображения.

1. Поединок двух витязей в таких же доспехах, как и в сцене боя. Поединок ведется на копьях, причем левый уже пронзил правого, который лишь касается его своим копьем. На правом богу одного подвешен колчан с луком и, видимо, стрелами, на левом боку другого — на двух ремешках длинный меч в узких ножнах.

2. Схватка двух противоположно стоящих двугорбых верблюдов. Оба на полусогнутых ногах, оба кусают друг друга за заднюю ногу.

3. Левая половина изображения стерлась. В правой — гриф, клюющий какую-то добычу (также неясна).

Археологический материал из обоих курганов соотносится с так называемой

сарматской культурой (для Средней Азии, может быть, правильнее называть ее «сарматоидной»). Комплекс его позволяет датировать эти курганы I в. до н. э.—I в. н. э. (причем скорее именно до н. э.). Характерны здесь длинные мечи с перекрестием рукояти, недлинные кинжалы, сложносоставной лук, трехгранные черешковые стрелы, существовавшие в наборе сарматского оружия. Подчеркнем, что инвентарь кургантепинских курганов во многом находит себе аналогии в погребениях Бухарского и Самаркандского Согда II—I вв. до н. э. и самого начала н. э. (Куюмазарский, Лявандакский, Аджарский, Миранкульский могильники) — таковы мечи, кинжалы, стрелы, кувшин, мустахара.[2]

В пользу предложенной датировки говорят и детали изображений на костяных пластинах, где весь состав вооружения совпадает с сарматским. Доспех поразительно близок к таковому у воинов халчаянской скульптуры (рубеж н. э.), где панцири и шлемы почти идентичны.[3] А боевой табар-загнул («топор — вороний клюв») изображен на реверсе кушанских монет чекана «Сотер Мегас» (I в. н. э.), где его держит восседающий на коне сам ли царь, или его обожествленный предок.[4]

Пластины явно закреплялись как украшение, причем такое, которое можно было бы рассмотреть вблизи. Но украшение чего и где?.. Возможно, что большие пластины — это обкладки колчана, хотя на колчанах в обеих сценах подобные по форме детали не показаны. Малые же пластинки могли входить в состав панцирного доспеха (чередуясь с металлическими) или служить деталью конского убора.

При рассмотрении изображений на пластинах есть основания предполагать изготовление их в городских ремесленно-художественных мастерских крупного города Курган-тепе — уж очень высоко здесь искусство рисовальщика, выгравировавшего на кости сложные и полные экспрессии композиционные сцены. Причем выполнявший их художник учитывал запросы заказчиков, передавая в своих рисунках не только их этнический тип, одежду, вооружение, но и какие-то близкие им сцены и события. Кто же эти заказчики и кто изображен на одной из малых и на двух больших пластинах?

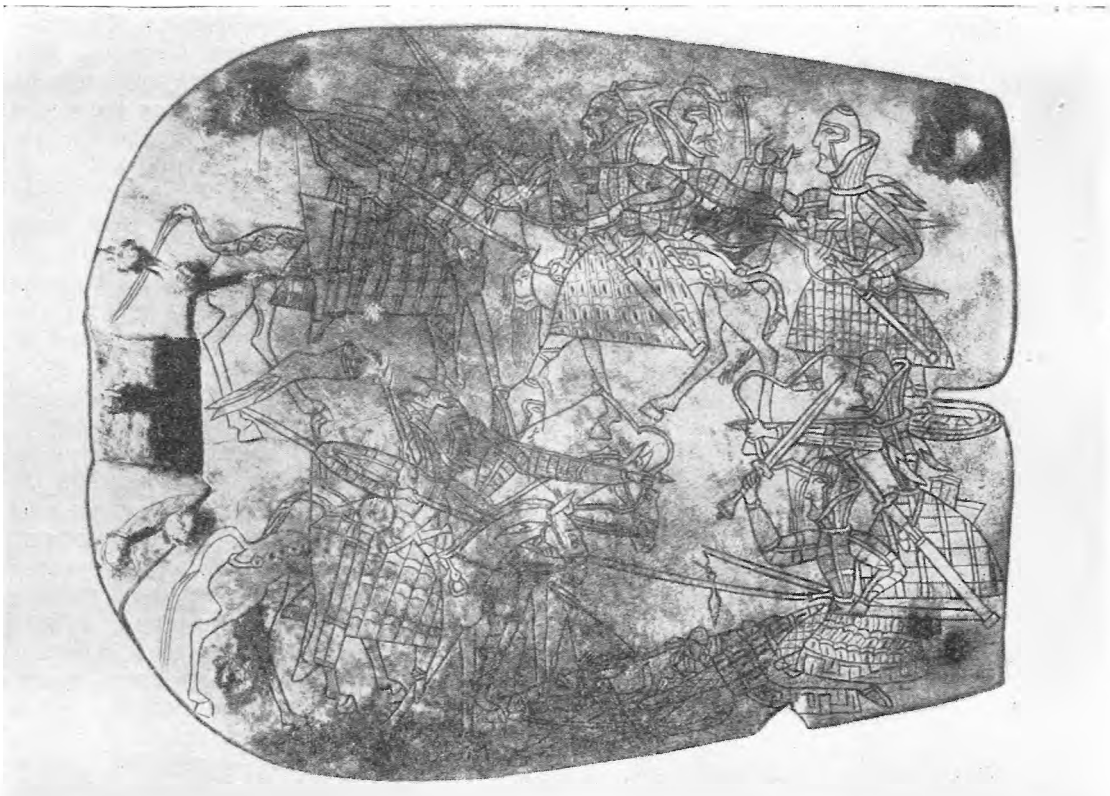
Обратимся к истории.

Период II—I вв. до н. э. был отмечен активным движением кочевых племен, обитавших к северо-востоку от Сырдарьи и дошедших вплоть до Амударьи. Страбон (I в. до н. э.) писал о среднеазиатских племенах: «Из этих кочевников в особенности получили известность те, которые отняли у греков Бактриану, именно асии, пассианы, тохары и сакаравлы, которые переселились из области на другом берегу Иаксарта (=Сырдарьи) рядом с областью саков и согдианов, занятой саками» (География, XI. 8.2). В приведенном отрывке для нас важно указание на процесс продвижения в эту пору контингентов кочевников, когда области обитания согдийцев были заняты саками, как обобщенно именовались племена среднеазиатских скифов.

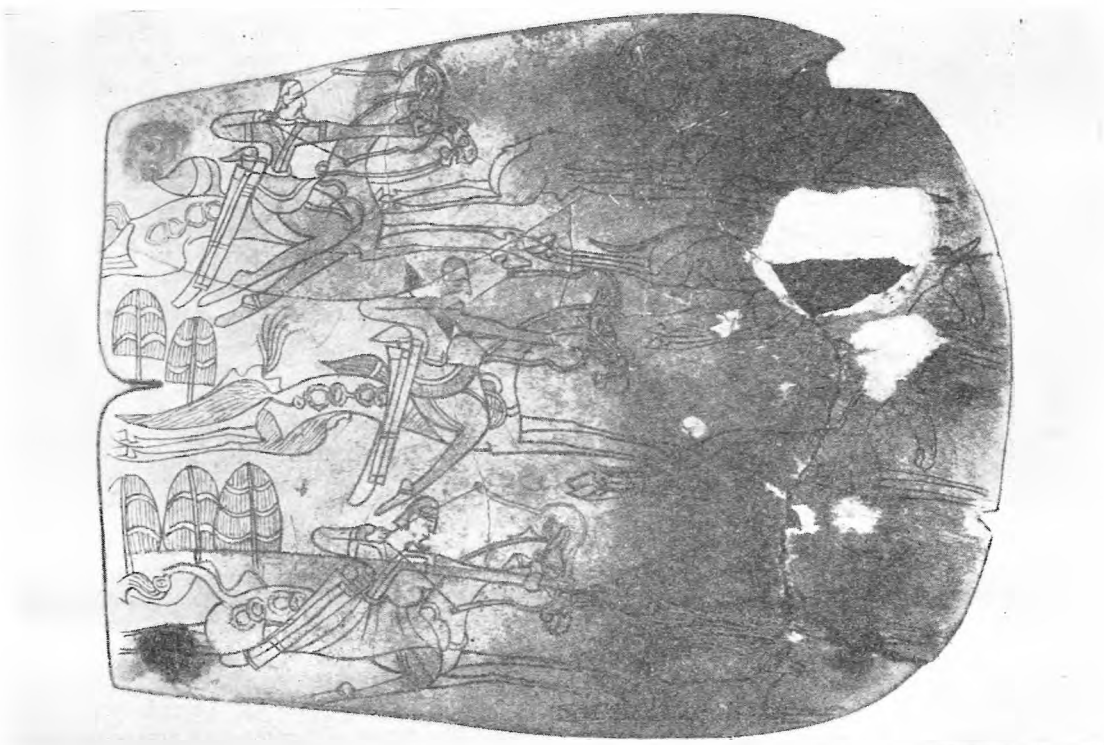
В древних китайских хрониках, повествующих о событиях данного времени, объединения кочевых племен, заполонивших культурные оазисы Средней Азии, именуются Юечжи и Кангюй, причем отмечено, что кангюйцы «в обыкновениях совершенно сходствуют с юечжийцами».[5] Юечжи, захватив северную Батрию, которая после разгрома Греко-Бактрийского царства саками распалась на ряд мелких владений, составляли здесь пять племенных княжеств — джабгу, из которых к началу н. э. выделилось объединившее все остальные племя кушанов.

Сходный процесс имел место и в кангюйской среде. Тот же источник упоминает о пяти малых кангюйских владениях, приводя их названия, совпадавшие с названиями главных городов — Сусей, Фуму, Юни, Ги, Юегянь.[6] Китайская транскрипция сильно искажает среднеазиатские наименования, но из пяти приведенных выше названий кангюйских областей по крайней мере три получают свою локализацию, чему помогают данные более поздних хроник. Юни — это Ташкент, Юегань (=Ургенч?) — Хорезм, а Фуму — это регион Мианкаля. В «Истории династии Тан», завершенной в X в., но с использованием более древних материалов, сказано: «Хэ, иначе Кюйшуаннига и Гуйшуанни есть древний город Фумо, принадлежавший малому кангюйскому владетелю».[7] Кушания же, упоминаемая арабскими и персоязычными авторами, располагалась как раз в интересующем нас регионе и была цветущим, вторым по своему значению после Иштихана средневековым городом.

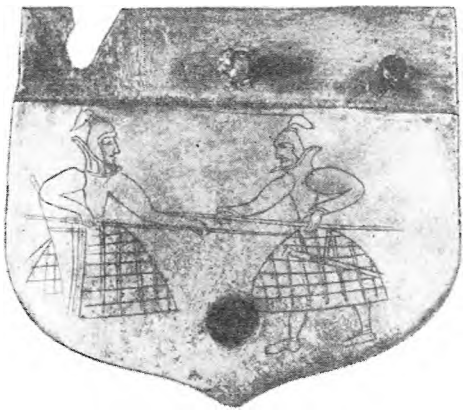
В отличие от сложившейся на базе юечжийской коалиции могущественной, централизованной Кушанской империи

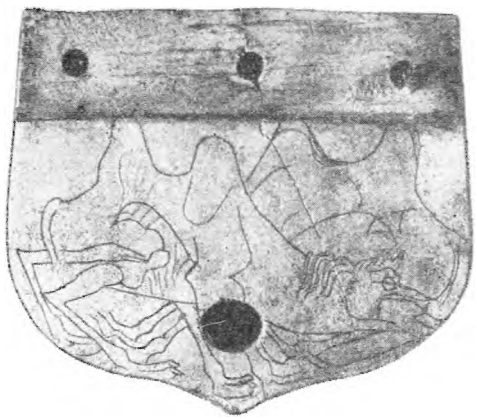


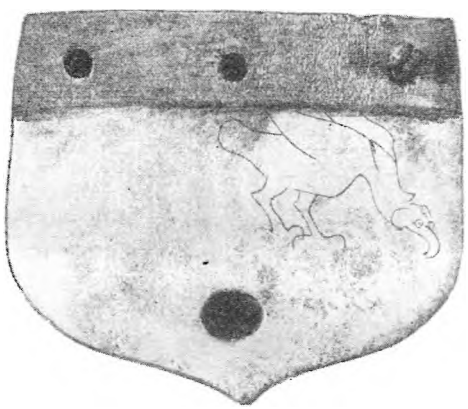
*Костяная пластина с изображением баталии.*



*Костяная пластина с изображением охоты.*







*Костяные пластинки. Поединок, бой двух верблюдов, гриф.*

Кангюйское государственное объединение, охватывавшее области Хорезма, Шаша, Согда и некоторых других земель, оставалось рыхлым, а единство его номинальным. К нему вполне применима характеристика китайской хроники I в. до н. э.—начала II в. н. э.: «Каждое владение в Западном крае (так китайцы называли Среднюю Азию) имеет своего государя. Войска их от разделения слабы и не соединены под единовластием».[8] Главным городом одного из таких владений, видимо, был Курган-тепе.

Примечательно, что на пластине со сценой баталии изображено не сражение двух враждующих народов, но междоусобие, ибо участники той и другой стороны соплеменники: у них единый этнический тип, воинское одеяние, оружие, упряжь коней. По-видимому, здесь запечатлен эпизод какой-то внутриплеменной распри и борьбы за власть, принесшей победу одному из кланов. Причем это событие, имевшее историческую подоснову, могло уже приобрести характер сказа, войдя в местный богатырский эпос.

Сцена охоты также может быть соотнесена со сказаниями об отважных витязях былых времен, обладавших искусством конной охоты, которым славились жители Средней Азии. Не случайно китайская хроника данной эпохи подчеркивает, что жители Давани (Ферганы) «искусны в конной стрельбе».[9]

Что касается малых пластин, то на одной из них — поединок единых по своему облику и этнической принадлежности противников, на другой — свирепая забава номадов — верблюжий бой, а на третьей — гриф, терзающий добычу, — вариант «сцены терзания», популярной в сакском (и вообще в скифском) искусстве, где, однако, обычно фигурирует не стервятник, а благородный орел.

Рисунки на костяных пластинах из кургана № 2 содержат столько реалий, что они сами по себе могли бы стать предметом специального исследования. Но в не меньшей мере они заслуживают внимания как уникальные пока (хотя несомненно и не единственные для этого времени) произведения изобразительного искусства античного Согда, которые до сих пор были известны лишь в коропластике (терракоты Согда, Варахши и других городищ) и на немногих фрагментах скульптуры и живописи (Ер-Курган). Будучи связаны по содержанию с сако-кангюйской средой,

они предстают как явления собственно согдийского искусства, которому, возможно, были соответствия и в монументальной живописи.

Рисунки эти свидетельствуют о зрелом художественном направлении. Стилистическую особенность изображений здесь составляет динамика действия — бурная схватка в сражении или поединке, неистовая скачка охотников и как бы полет мчащихся животных, сложные повороты коней в верхней группе сражающихся на большой пластине и верблюдов на малой. Характерно также отсутствие ландшафта или минимум изобразительных средств в его передаче — в сцене охоты природа дана как бы в намеке. Вместе с тем при гладком фоне, при отсутствии перспективы поражает мастерство передачи пространства многоплановым расположением фигур (баталия, верблюды) или вертикальным распределением планов (охота). Следует отметить верность натуре в изображении людей и животных и вместе с тем ту условность приемов, которые усиливают общую напряженность действия, каковы, например, летящий галоп животных и их утрированно удлиненные пропорции. Кургантепинские костяные пластины составляют новый вклад в познание искусства античного Согда. Вместе с тем они как бы предвещают темы и композиции, которые получат свое яркое воплощение в живописи Согда и Восточного Туркестана VI—VIII вв., а также мотивы раннесредневековой торевтики Среднего Востока.

Исследования Курган-тепе и его окрестностей пока лишь начаты. Нет сомнений, что впереди еще будет немало открытий.

*

[1] *Г. А. Пугаченкова.* 1) К итогам полевых исследований искусствоведческой экспедиции 1961 г. — Общественные науки в Узбекистане, 1963, № 4, с. 57; 2) К разведке античных памятников Согдианы. — Общественные науки в Узбекистане, 1965, № 7; *Б. А. Тургунов.* О местоположении средневекового города Иштихана. — Общественные науки в Узбекистане, 1963, № 11.

[2] *О. В. Обельченко.* 1) Курганные погребения первых веков н. э. и кенотафы Куюмазарского могильника. — Труды Среднеазиатского гос. ун-та, вып. CXI, 1957; 2) Лявандакский могильник. — В кн.: История материальной культуры Узбекистана, вып. 2. Ташкент, 1971; 3) Могильник Аджар-тепе. — Там же, вып. 3, 1962; 4) Погребение сарматского типа под Самаркандом. — Советская археология, 1962, № 2; 5) Миранкульские курганы. — В кн.: История материальной культуры Узбекистана, вып. 8, 1969.

[3] *Г. А. Пугаченкова.* Скульптура Халчаяна. М., 1971, с. 66, 67, 72 сл., рис. 61, 77, 80.

[4] *М. Е. Массон.* Происхождение безымянного «царя царей — великого спасителя». — Труды Среднеазиатского гос. ун-та, вып. XI, 1950, с. 21.

[5] *Н. Я. Бичурин.* Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. II. М.—Л., 1950, с. 150—151.

[6] Там же, с. 186.

[7] Там же, с. 315.

[8] Там же, с. 216.

[9] Там же, с. 149.

# СОДЕРЖАНИЕ

## ПИСЬМЕННОСТЬ

### I


*Э. М. Корхмазян* — Одно из новых приобретений Матенадарана — рукопись конца XVI в., иллюстрированная Аракелом Геламеци . . . 7

*Г. Н. Моисеева* — О «Собрании российских древностей» А. И. Мусина-Пушкина . . . 14

*С. С. Лекишвили* — Евгений Болховитинов и вопросы древнегрузинской культуры и истории . . . 27

*А. Л. Топорков* — Неизданные стихотворения М. В. Милонова . . . 39

*З. И. Власова* — Письма Е. И. Елагиной к И. С. Аксакову . . . 45

*Ф. А. Ганиходжаев* — Узбекский перевод «Бадаи ал-Вакаи» Зайнаддина Васифи . . . 67

*В. А. Черных* — «Non possumus». Анонимный памфлет из заграничного архива Герцена и Огарева . . . 70

*И. А. Мыльникова* — Статьи Вяч. Иванова о Скрябине . . . 88

*Е. Б. Коркина* — О «Юношеских стихах» Марины Цветаевой . . . 120


### II


*С. А. Зонин* — Русская морская библиотека имени капитана 2-го ранга Александра Петровича Соколова . . . 126


## ИСКУССТВО

### I


*Л. М. Старикова* — Дневная записка 1786—1787 гг. А. В. Орлова . . . 143

*А. Е. Парнис, Р. Д. Тименчик* — Программы «Бродячей собаки» . . . 160


### II


*Н. С. Серегина* — Покаянный стих «Плач Адама о рае» роспева Кирила Гомулина . . . 258

*Н. А. Лисова* — Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров . . . 263

*М. П. Пряшникова* — Три симфонии Э. Ванжуры на темы русских, украинских и польских народных песен . . . 279

*А. И. Климовицкий* — Черновая нотная тетрадь Бетховена . . . 286

*А. С. Розанов* — Ф. Лист в Риме в 1839 г. (по материалам семейного архива графов Виельгорских) . . . 295


### III


*В. Г. Платонов, С. П. Сергеев* — Икона «Огненное восхождение пророка Ильи с житием» 1647 г. с криптограммой . . . 304

*Л. Е. Такташова* — Неизвестные памятники русского иконописания XVII—XIX вв. в собрании музеев Палеха и Холуя . . . . . 313

*В. П. Откович* — Коллекция икон рыботыцких мастеров из Львовского музея украинского искусства . . . . . 323

*Д. В. Шелест* — Рисунки Йозефа Винтерхальтера Младшего из коллекции К. Кюнля в Львовском собрании . . . . . 334

*Т. К. Нурк* — Собрание графики научной библиотеки Тартуского университета . . . . . 349

*Г. Н. Комелова, Г. А. Принцева* — Новые атрибуции миниатюр из собрания Эрмитажа . . . 360

*Ю. А. Бирюлев* — Неизвестные произведения Казимира Сихульского в собрании Львовской картинной галереи . . . . . 373

*Е. Ф. Ковтун* — Ранние гравюры В. А. Фаворского . . . . . 383

IV

*А. И. Кос* — Коллекция изразцов Историко-архитектурного заповедника во Львове . . . . . 390

*Т. В. Николаева* — Семейная реликвия Бутурлиных . . . . . 397

*З. П. Попова* — О древнейшем великокняжеском московском троне . . . 408

*М. М. Постникова-Лосева* — Восточное украшение с изумрудом . . . . . 414

*Б. В. Мельник* — Коллекция доспехов «крылатых гусар» из Львовского исторического музея . . . . . 419

*Т. Б. Арапова, И. Н. Уханова* — Два зеркала середины XVIII в. из собрания Эрмитажа (к вопросу об убранстве ориентальных кабинетов) . . . 428

*Э. К. Лийн* — Бумажные обои с Лохуской мызы на темы из «Дон Кихота» Сервантеса . . . . . 435

*С. А. Розанцева* — Фаянсовый завод в Архангельском . . . . . 444

*О. А. Кондратьева* — Крестьянские зооморфные металлические гребни и древние традиции в их изготовлении . . . . . 452

*А. Ю. Дорош* — Народная каменная скульптура XIX—начала XX в. мастеров села Демни (Дымовки) . . . . . 459

V

*А. Л. Баталов* — Собор Вознесенского монастыря в Московском Кремле 468

*Л. Е. Красноречьев, Л. А. Секретарь* — Троицкая церковь из Реконского монастыря — памятник народного деревянного зодчества XVII в. . . . . 483

*Н. В. Мурашова* — «Образцовые» проекты Дж. Кваренги и А. Н. Воронихина 491

АРХЕОЛОГИЯ

*Н. Н. Негматов, А. К. Мирбабаев* — Бронзовые скульптуры из Исфаринской долины Таджикистана . . . . . 501

*Б. А. Литвинский, И. Р. Пичикян* — Открытие шедевров бактрийского искусства . . . . . 508

*Г. А. Пугаченкова* — Новое о художественной культуре античного Согда . . . 521

# CONTENTS

## LITERARY SOURCES, BOOKS AND MANUSCRIPTS

I


| | | |
|---|---|---|
| *E. M. Korkhmazian* | One of the new accessions to Matenadaran — a late 16th century manuscript | 7 |
| *G. N. Moiseeva* | On A. I. Musin-Pushkin's «Collection of Russian antiquities» | 14 |
| *S. S. Lekishvily* | Yevgeni Bolhovitinov and some problems of ancient Georgian culture and history | 27 |
| *A. L. Toporkov* | Some unpublished poems of M. V. Milonov | 39 |
| *Z. I. Vlasova* | E. I. Yelagina's letters to I. S. Aksakov | 45 |
| *F. A. Ganikhodzhaev* | The Uzbek translation of Zaynu'd-din Vosifi's «Badoe'-ul-vaqoe» («Remarkable tales») | 67 |
| *V. A. Chernykh* | «Non possumus». An anonymous pamphlet from Herzen and Ogarev's foreign archives | 70 |
| *I. A. Mylnikova* | Vyach. Ivanov's essay on Skryabin | 88 |
| *E. B. Korkina* | On Marina Tsvetaeva's «Juvenile poems» | 120 |


II


| | | |
|---|---|---|
| *S. A. Zonin* | Russian nautical library named after captain Alexander Petrovich Sokolov | 126 |


## ART

I


| | | |
|---|---|---|
| *L. M. Starikova* | Entries in A. V. Orlov's diary of 1786—1787 | 143 |
| *A. E. Parnis, R. D. Timenchik* | Some programmes of the «Stray Dog» | 160 |


II


| | | |
|---|---|---|
| *N. S. Seregina* | The penitential verse — «Adam's lament for Paradise» in Kirill Gomulin's church singing | 258 |
| *N. A. Lisova* | Polish gentry Land Military School as the nursury of native musicians | 263 |
| *M. P. Pryashnikova* | Three symphonies by E. Wanczura on the motifs of Russian, Ukrainian and Polish folk songs | 279 |
| *A. I. Klimovitsky* | Beethoven's rough music-book | 286 |
| *A. S. Rozanov* | F. List in Rome in 1839 (from the papers of count Vilgorskys' archives) | 295 |


III


| | | |
|---|---|---|
| *V. G. Platonov, S. P. Sergeev* | The hagiographical icon «The fiery ascension of Elijah» with a cryptogram | 304 |

*L. E. Taktashova* — Some unknown Russian icons of the 17th—19th century in the collections of the Palekh and the Kholuy museums 313

*V. P. Otkovich* — The collection of icons by Rybotytsky iconpainters in the Lvov Museum of Ukrainian Art . . . . . 323

*D. V. Shelest* — Josef Winterhalter, Jr.'s drawings in K. Kyunla's collection (Lvov) . . . . . 334

*T. K. Nurk* — A collection of graphic arts in the Tartu State University Library . . . . . 349

*G. N. Komelova, G. A. Printseva* — New identification of some miniatures in the Hermitage collection . . . . . 360

*Yu. A. Biryulev* — Some uknown paintings by Kazimierz Sichulski in the collection of Lvov Art Gallery . . . . . 373

*E. F. Kovtun* — Early engravings by V. A. Favorsky . . . . . 383

IV

*A. I. Kos* — Collection of tiles in the Lvov State Historical-Architectural Reservation . . . . . 390

*T. V. Nikolaeva* — The Baturlins' family relic . . . . . 397

*Z. P. Popova* — On the earliest Muscovy royal throne . . . . . 408

*M. M. Postnikova-Loseva* — An oriental ornament with an emerald . . . . . 414

*B. V. Melnik* — A collection of armour of the «Winged hussars» . . . . 419

*T. B. Arapova, I. N. Ukhanova* — Two mid-18th century mirrors from the Hermitage collection (on the decoration of oriental studies) . . . . . 428

*E. K. Leeyin* — Wall-paper from the Lokhus country house (Lokhus mysa) with designs on the «Don Quixote» motifs . . . . . 435

*S. A. Rozantseva* — Faiénce factory in Archangelskoye . . . . . 444

*O. A. Kondratyeva* — Zoomorphic metallic peasant combs and the traditions of their manufacture . . . . . 452

*A. Yu. Dorosh* — Folk stone sculpture ox the 19th—early 20th century, produced in the village of Demni (Dymovky) . . . . . 459

V

*A. L. Batalov* — The Cathedral of the Ascension Monastery in the Moscow Kremlin . . . . . 468

*L. E. Krasnorechyev, L. A. Sekretar* — The Trinity church from the Rekonsk monastery — a specimen of 17th century old wooden folk architecture . . . 483

*N. V. Mourashova* — «Model» designs by G. Quarenghi and A. N. Voronikhin 491

ARCHAEOLOGY

*N. N. Negmatov, A. K. Mirbabaev* — Bronze sculpture found in the Isfari valley of Tajikistan 501

*B. A. Litvinsky, I. R. Pichikian* — The discovery of Baktrian art masterpieces . . . . . 508

*G. A. Pugachenkova* — New data on the art and sculpture of ancient Sogd . . . 521

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ
Ежегодник 1983

*Утверждено к печати*
*Научным советом*
*по истории*
*мировой культуры*
*Академии наук СССР*

*Редактор издательства*
*А. Д. КОПЫСОВА*

*Художник*
*Т. П. ПОЛЕНОВА*

*Технический редактор*
*И. М. КАШЕВАРОВА*

*Корректоры*
*А. Х. САЛТАНАЕВА*
*Н. С. ФРИДЛЯНД*
*и Т. Г. ЭДЕЛЬМАН*

*ИБ № 20103*

*Сдано в набор 20.12.83.*
*Подписано к печати 8.04.85.*
*М-18225*
*Формат 84×108 1/16.*
*Бумага для глубокой печати.*
*Гарнитура обыкновенная.*
*Печать высокая.*
*Усл. печ. л. 56.28.*
*Усл. кр.-отт. 58.17.*
*Уч.-изд. л. 59.36.*
*Тираж 10 000.*
*Тип. зак. № 1078.*
*Цена 5 р. 30 к.*

*Ордена Трудового*
*Красного Знамени*
*издательство «Наука»*
*Ленинградское отделение*
*199164, Ленинград, В-164,*
*Менделеевская лин., 1*

*Ордена Трудового*
*Красного Знамени*
*Первая типография*
*издательства «Наука»*
*199034, Ленинград, В-34,*
*9 линия, 12*