

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Научный совет  
по истории мировой культуры



---

# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ

## НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

---

Письменность

Искусство

Археология

Ежегодник

1988

ПК  
НО

ПАМЯТНИКИ  
КУЛЬТУРЫ

НОВЫЕ  
ОТКРЫТИЯ

---

1988

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



Moscow • «Nauka» • 1989

# ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Письменность

Искусство

Археология

Ежегодник  
1988



Москва • «Наука» • 1989

**Редколлегия:**

И. Л. АНДРОНИКОВ,  
Г. К. ВАГНЕР,  
В. Э. ВАЦУРО,  
Л. А. ДМИТРИЕВ,  
И. С. ЗИЛЬБЕРШТЕЙН,  
Ю. В. КЕЛДЫШ,  
Т. Б. КНЯЗЕВСКАЯ (зам. председателя  
и составитель),  
Д. С. ЛИХАЧЕВ (председатель),  
Б. Б. ПИОТРОВСКИЙ,  
Б. А. РЫБАКОВ,  
С. О. ШМИДТ

**Рецензенты:**

канд. искусствоведения Ш. Ш. БОГАТЫРЕВ  
докт. ист. наук А. Я. ГУРЕВИЧ

П 15 **Памятники культуры. Новые открытия.**  
1988/Сост. Т. Б. Князевская.— М.: Наука,  
1989.— 558 с.  
ISBN 5—02—012680—2

В публикуемых статьях исследуются новонайденные произведения древнерусской живописи; русские, греческие и еврейские надгробия московских некрополей; ранние неопубликованные стихи русских поэтов-символистов начала XX в. и др.

Для искусствоведов, филологов и широкого круга читателей.

П  $\frac{4900000000-430}{042(02)-89}$  490—89. Кн. 1

ISBN 5—02—012680—2

ББК 85

© Издательство «Наука», 1989 г.

# ПИСЬМЕННОСТЬ

Из записок Ф. П. Леонтьевой

Поэма В. И. Соколовского «Альма»

Письма А. Миропольского к И. Каневскому

Неизвестное письмо А. П. Чехова

Воспоминания Кэллога Дерленда о Толстом

Максимилиан Волошин. Рассказ о Черубине де Габриак

Письмо Марины Цветаевой к А. М. Кожебаткину



## ИЗ ЗАПИСОК Ф. П. ЛЕОНТЬЕВОЙ

*Н. М. Рубашева*

Феодосия Петровна Леонтьева, урожденная Карабанова (1794—1871), — мать известного писателя, публициста, литературного критика Константина Николаевича Леонтьева (1831—1891).

Воспоминания Ф. П. Леонтьевой были написаны ею в 60-х годах XIX в. по настоянию сына. Частично эти воспоминания под названием «Записки (1811, 1812, 1813 гг.)» были напечатаны после ее смерти в журнале «Русский вестник»<sup>1</sup>. Публикация была прервана по неизвестной причине, и, несмотря на пометку «продолжение следует», записки Леонтьевой в этом журнале ни за 1884 г., ни за последующие годы не появились. Описываемые события в изданной части записок относятся к 1811 г. и доведены до октября 1812 г., т. е. охватывают весь период войны с Наполеоном на территории России.

Только в 1891 г. в том же «Русском вестнике»<sup>2</sup> К. Н. Леонтьев поместил «Рассказ моей матери об императрице Марии Федоровне», в предисловии к которому сообщил: «... Это было уже давно... Я просил покойную мать мою записать для меня свои воспоминания о жизни в Екатерининском институте... Мать моя исполнила мою просьбу давно, еще при жизни своей, и часть ее записок была напечатана в „Русском вестнике“ („Праздник в селе Покровском 1811—1812 гг.“ и т. д.). Было у нее написано и еще много любопытного, но все это, к сожалению, пропало вместе с отрезанным чемоданом между Калугой и Москвой в конце 60-х годов»<sup>3</sup>.

Нам остается только предположить, что кража чемодана с записками произошла не в конце 60-х годов, как указывает К. Н. Леонтьев, а в 80-е годы, иначе трудно объяснить появление записок Ф. П. Леонтьевой в печати в 1883 г. и прекращение их публикации на следующий год.

В отделе рукописных фондов Государственного литературного музея (ГЛМ) хранятся бумаги К. Н. Леонтьева (фонд 196), поступившие в ГЛМ в ноябре 1962 г.

от Алексея Георгиевича Постникова<sup>4</sup>. В составе этого фонда находятся записки Ф. П. Леонтьевой<sup>5</sup>. Записки написаны чернилами на перегнутом пополам, разлинованных карандашом вручную листах, сшитых нитками в тетради. Записки занимают 14 тетрадей с небольшим и неодинаковым количеством листов в каждой.

Рукопись начинается в тетради под № 14 со с. 102 (пагинация автора), текст которой полностью совпадает с текстом на последней странице публикации записок Леонтьевой в «Русском вестнике»<sup>6</sup>. Таким образом, записки Ф. П. Леонтьевой, хранящиеся в ГЛМ, являются непосредственным продолжением записок, напечатанных в «Русском вестнике» в 1883—1884 гг.

В тетрадях № 14, 15, 16 заканчивается описание семейных событий 1812 г., в тетрадях № 1—11 продолжается семейная хроника Леонтьевых 1813 г. с подробнейшими сведениями обо всех родственниках, соседях и знакомых.

Нам представляется безусловно интересной и познавательной одна из глав этих записок — «Безрассудный совет матери»<sup>7</sup>, рассказывающая довольно необычную историю поездки Ф. П. Леонтьевой в Москву в середине марта 1813 г.

Публикация же полного текста записок Ф. П. Леонтьевой, находящихся в ГЛМ, в настоящее время, на наш взгляд, целесообразна, так как эта часть записок не имеет самостоятельного сюжета и носит во многом сугубо личный характер.

К. Н. Леонтьев в предисловии к запискам матери (1811, 1812, 1813 гг.) в журнале «Русский вестник» писал: «...что касается печатаемых ныне воспоминаний ее о годах нашей борьбы с Наполеоном I, то как бы ни были неважны события будничной жизни тогдашних помещиков, во всяком случае эпоха сама по себе интересна, и записки эти тем хороши, что они очень просты и правдивы: от них „веет“ временем, которое они изображают»<sup>8</sup>.

Нельзя не согласиться с этим определением ценности всякого дошедшего до нас документа и отнести эти слова полностью к предлагаемому читателю отрывку из записок Ф. П. Леонтьевой<sup>9</sup>.

#### БЕЗРАССУДНЫЙ СОВЕТ МАТЕРИ<sup>10</sup>

Вот, наконец, и 6 недель мне кончилось<sup>11</sup>, муж мой стал серьезно помышлять о своем отъезде к ополчению, от которого так давно олучился. Мы оба грустили об предстоящей разлуке. Между тем мы получили письмо от матушки, она уведомила нас, что старик слепой, их богатый дядя, скончался (ему было ровно 90 лет), и так как он желал быть похороненным в вяземском своем имении, в селе Спаском, то по совету костромского губернатора она поставила гроб на большие дровни; закрыт он был пуховичками и разной мягкой поклажей; людям запрещено было об этом говорить; они исполнили это добросовестно, преблагополучно довели до места, и там сделаны были народные похороны в присутствии моей матери, которая ехала на почтовых и понятно, что приехала в Вяз[ьму] прежде тела, которое везли на долгих.

Матушка писала также, что она сама скоро возвращается в вяз. имение и увидится с нами, проезжая через Ростов. Муж мой разсудил дожидаться ее. Она приехала и пробыла два дня с нами, заметив, что мы оба грустны; она спросила о причинах.

*Муж.* Помилуйте, матушка, как же не грустить, ведь мы на днях расстаемся, и Бог знает, когда придется увидиться.

*Мать.* Для чего же ты не берешь ее с собой?

Этот вопрос до того нас обоих поразил, что мы несколько минут ничего не могли отвечать, наконец муж мой как будто опомнился и сказал:

*Муж.* Как же ей можно ехать со мной: у нас нет экипажа, ей нужна горничная.

*Мать.* Вот прихоти какие; к чему это все? Если она тебя любит и не желает с тобой разстаться, то может ехать в телеге, она молода и здорова.

*Муж.* Да ведь это неприлично — дама в телеге.

*Мать.* Совсем не дама, надо мужской костюм — казакин, шаровары, фуражка суконная, горничной не нужно, все будут думать, что едут двое мужчин.

Муж мой улыбался с довольным видом. Я слушала и молчала; quoique cette mé-

thode de voyager ne me souriait pas trop\*, но я не смела делать никаких возражений: старшие приказывали, и я повиновалась слепо. Те, кто знает теперешний мой характер, не поверят такой безприкословной покорности.

*Муж.* Прекрасно! Но вот еще затруднение: один я поеду кое-как и без остановки, а ей надо давать отдых от непривычного экипажа; и квартира должна быть лучше — одним словом, издержки должны быть двойные, ежели не более, а у меня так мало денег, что я и один не знаю, как добраться до моего отряда — он теперь далеко и не замедлит перейти за границу.

*Мать.* А вот что вы сделаете — собирайтесь скорее, до Москвы со мной, а там я найду знакомых, которые дадут денег под залог ее вещей.

После этих слов дело было решено. Матушка уехала на свою квартиру, объявив, что завтра в ночь она уезжает.

Муж мой пошел к своему отцу сказать о нашем общем отъезде.

Разговор был длинный и жаркий, что было говорено, не знаю, но муж мой был очень сконфужен, вышедши от отца.

Свекор, увидев меня, сказал мне: «Тебе хочется сыграть роль авантюрьерки». Мне это очень обидно показалось, и я, вспыхнувши, резко ответила: «Monsieur! Ma mère m'a dit que c'était mon devoir de suivre mon mari»\*\*.

Свекор пожал плечами и, отвернувшись от меня, ушел. До самого нашего отъезда он все был сердит на нас, хотя и молчал. Сборы были невелики: мужнин гардероб, кроме белья, состоял только из ополченного мундира, то есть казачьего кафтана, в котором он и ехал. Для себя я взяла только белье и необходимые вещи для пути до Москвы; там должно было спать мужской костюм, который неизвестно было, когда бы пришлось снять; а вперед я не думала; по слепой доверенности я верила в старших.

Золовки мои были очень грустны, прочие родные смотрели на меня каждый по своему образу мыслей: кто с удивлением, кто с жалостью, кто с проницей, но семейству нашему никто ничего не говорил.

При прощании мы с золовками много

\* «Хотя этот способ путешествия мне не слишком улыбался» (фр).

\*\* «Месье! Моя мать сказала мне, что мой долг следовать за моим мужем» (фр).

плакали; с ребенком моим я расставалась довольно равнодушно; особенной привязанности я к нему не имела, оставляла же его на руках у одной из моих золовок, которая без памяти его любила и ходила за ним лучше всякой няни, и даже лучше самой матери; я была покойна. Свекор мой тоже при расставании прослезился; он любил нас обоих и тревожился за меня.

Прощаясь с моим мужем, он приказал ему заехать в его имение, которое прихотилось на нашей дороге, продать намолоченный хлеб, часть денег позволил взять на дорогу, остальное переслать к нему.

Мы заехали к матушке на квартиру, там было все уже готово; мы тотчас выехали и до Москвы доехали безпрепятственно на почтовых.

Я не стану описывать разоренной Москвы: об этом много писано и, конечно, вернее и лучше меня; я удивлялась только, как ямщики могли, не ошибаясь, пробираться до какого-нибудь постоянного или почтового двора, улицы нельзя разобрать, снегу везде гибель, несмотря что была половина марта; видны только печи, высокие и низкие, смотря какой вышины дом был. Особенно в тех местах, где большая часть была деревянных домов, проезда не было. Нас привезли на какой-то постоянный двор, квартиры негде было искать: ни одного дома каменного не было обитаемого — или обгоревший или пустой запертый. Кое-как промаялись мы тут, на другой день матушка собралась съездить к родной своей сестре, которая была замужем за всегдашним московским жителем; они хотя на время пребывания французов в Москве выезжали из нее, но не отдалялись (и тотчас же по выходе неприятеля возвратились в Москву); они были небогатые люди и всегда тесно жили, а теперь и подавно, у них остановиться было нельзя, да и тут жить было невозможно: матушка, сестра, муж мой и я — все это в одной комнате. Сестра матушкина могла научить нас, что делать. Надобно было сыскать, в чем ехать: к великому всех нас удивлению, нашли где-то нанять четвероместную карету с четверкой лошадей, кучером и фореитором. После обеда мы поехали к тетке, было светло еще, но кучер наш ехал долго, на улицах нанесло кучи снега, его не счищали, и ехали все обгоревшими местами наугад. Тетушка дала нам адрес одной своей знакомой, небога-

той женщины, у которой домик как-то уцелел, и она отдает несколько комнат в наймы, на всякие сроки. Домой мы возвращались вечером, дорогу трудно было различить, мы заехали в такой сугроб, что лошади встали; вот и вспомнишь Крылова:

Кучер как ни бился,  
Пришлось хоть стать,  
Полезли вон боярин, барин...

Так и с нами было: вместо песка задние колеса так врезались в снег, что никак не трогались, хотя кучер и лакей обтоптали около них снег, сколько можно было. Нечего делать, пришлось вытти всем вон из кареты, хоть несколько ее облегчить. Не знаю, как другие, а я из терпенья выходила, что приходилось стоять на снегу. Муж мой стоял поодаль и очень равнодушно смотрел на все тщетные попытки кучера и лакея, чтобы зад кареты хоть несколько сдвинулся с глубокого снега. «Боже мой! — вскрикнула я, — да ведь не ночевать же нам тут!» И, обратясь к мужу, сказала: «Ты всегда хвастаешься своей силой и уверяешь, что поднимешь карету за заднее колесо; если это правда, то докажи!» Муж мой подошел к карете, велел кучеру сесть на козлы и сказал ему: «Смотри же не зевай, когда я крикну»; кучер сел, подобрал вожжи, приготовил кнут; муж мой поддал плечо между спиц, приподнял колесо и закричал: «Трогай в мою сторону» — повернули лошадей, ударили их, и этим поворотом другое колесо выехало из снега, и карета поддвинулась на дорогу. Мы все обрадовались, матушка и сестра благодарили мужа, а я все дулась на него, зачем он сам не догадался это сделать.

Человеку приказано было идти вперед и не допускать до сугробов; и так мы кое-как добрались до квартиры.

На другой день матушка поехала по данному адресу тетушкой, отыскала означенную госпожу, нашла у нее три свободных комнаты, наняла их, и мы в тот же день переехали. Конечно, было тесно, но все же лучше, чем на постоялом дворе.

Мы удивлялись, почему дом этот сохранился от пожара; хозяйка сказала нам, что это потому, что у нее стоял офицер и несколько солдат, которые почти всю ночь заботились и употребляли все средства, чтобы предохранить как этот дом, так и все соседние строения от зажигателей.

Матушка хлопотала об закладе моих вещей, нельзя сказать вещей, а вещей, потому что они были очень незначительны; хозяйка предложила одного г-на Лынского, который занимался этого рода делами. Ему назначили день приезда, и вот он явился. Это был человек высокого роста, полный, черты лица крупные, толстые, явственные, неприятные, но значительные: волосы и глаза черные, нос с горбинкой (на взгляд лет сорок), как теперь на него гляжу; я всегда сравнивала его с Голиафом, которого видала изображение на одной картине. Когда он вошел, матушка с удивлением смотрела на него и, пока он всем нам кланялся, она с большим вниманием его рассматривала и, наконец, как бы опомнившись, просила сесть, потом велела мне подать вещи мои, они состояли из трех ниток жемчуга, не очень крупного, с небольшим бриллиантовым фермуарчиком, и серьги из мелких бриллиантов. Матушка, подавая их, сказала: «Дочь моя г-жа Л... желает эти вещи заложить, что вы можете за них дать?» Г-н Лынской взял вещи, вешал их на руке, рассматривал у окна достоинство и цвет жемчугов и бриллиантов и, повертя их на разные лады, объявил, что он более 400 р. асс. не даст, и как ни уговаривала его моя мать, чтобы прибавил, — никак; матушка решила, он тотчас вынул портфель из фрака, отсчитал, положились об процентах, помесечно, и получить при выкупе вещей, но не позднее года; написал частную расписку, которую матушка прибрала к себе, деньги передала моему мужу, и господин Лынской уехал.

*Мать.* Этот человек поразил меня своим необыкновенным сходством с одним моим старинным знакомым; да я думаю, Фанни<sup>12</sup>, и ты его немного помнишь, хотя ты была ребенком; ну, скажем, помнишь ты дом Хом... и Лиз. Ал. Хом[якову], которая тебя все кормила конфетами. Я. Очень помню.

*Мать.* Стало быть, помнишь и Волынского?

Я. Помню, помню и нахожу, что этот г-н Лынк[ой] похож с ним.

*Мать.* Не правда ли? Надобно это дело разгадать! И послала девушку попросить к себе хозяйку. Когда она пришла, матушка спросила ее: «Скажите, пожалуйста. Кто такой этот г-н Лынской, он поразил меня своим сходством с одним давним знакомым Волын[ским]?»

*Хозяйка.* Это его побочный сын! Вероятно, Вы тоже знали [горбатую] Лиз. Ал. Хом[якову], его приятельницу.

*Матушка.* Да, мы с ней коротко были знакомы. Что они, живы оба или нет?

*Хозяйка.* Волын[ский] умер, а Лиз. Ал. жива и безвыездно живет в Москве. Теперь ее здесь нет.

Тогда я, слышавши это, «ничего не думала, теперь же рассуждаю так». Сей г-н Полу-Волынской — единственная отрасль известного Волынского, казненного при императрице Анне Иоанновне и воспетого г-н Лажечниковым в романе «Ледяной дом».

Несколько слов об романе. По-моему, г-н Лажеч[ников] представил своего героя Вол[ынского] в самом жалком виде. Как обыкновенный человек, Болынский достоин жалости, и невольно принимаешь в нем участие; но, как человек государственный, он достоин порицания. Как, занимая первое место в России, бывши в милости у царицы и поставив себе целью испровергнуть тирана Бирона, забылся до того, что влюбится по уши в цыганку, воспитанную при царском дворе. По-моему, государственный человек должен не только оставить любовные затеи, но даже забыть свое собственное семейство и почти самого себя, а думать только о благе Государства или об избранной им цели для переворота дел в государстве.

Вот, по-моему, кого можно назвать одним из государственных людей, это Талейрана. Он поставил себе целью уничтожить республику, возвести на престол законного короля и шел своей таинственной дорогой, не останавливаясь ни перед какими препятствиями; оставил духовное звание, шел наряду с самыми закоснелыми республиканцами; заметив возвышающегося Бонопарта, помогал ему возвыситься; склонялся перед ним, когда было нужно; возвышал его гордость до того, что тот обезумел и наконец даже женился на дуре в угоду Наполеону и тотчас после того свергнул его. У него кто-то спросил, с какой целью он женился на г-же Б.....?<sup>13</sup> он ответил: «Je n'aime pas les femmes d'esprit; elles se mêlent de tout; et celle-ci ne m'empêchera pas de m'occuper de mes affaires»\*.

\* Я не люблю умных женщин; они во все вмешиваются; а эта не мешает мне заниматься своими делами (*фр.*).

Кстати тут упомянуть, что мы часто с покойной моей невесткой Анной Павловной Корабановой смеялись над Лиз. Ал. Хомяк[овой] на счет связи ее с Вол[ынским]. Хомяковы были родственниками Охотн. и всегда, когда шла речь об Лиз. Ал., мы иначе не называли ее, как «Мариоридей» (так называлась в романе «Ледяной дом» цыганка, возлюбленная казненного Волын[ского]).

Возвращаюсь к моему рассказу. Получив деньги, первым делом было заказать для меня мужское платье: оно было что-то вроде костюма, принятого тогдашними ополченцами; оно состояло из казакина, широких шаровар, черного шелкового галстука, кушака из такой же материи и фуражки с небольшим козырьком; так как мое лицо не привыкло к зимнему холоду, то я подвязывала уши и щеки платком под фуражку; теплая шинель, цвет сукна был темно-серый. Волосы были острижены, и я их причесывала на тогдашний мужской манер, немного в сторону. Сапогов мужских я не могла надеть, и потому заказаны были высокие ботинки с перешнуровкой; хотя по молодости лет меня это несколько занимало, но мне неприятен был костюм тем, что мне было в нем неловко, и я не могла приноровиться, какую взять позу, чтобы она более соответствовала мужским манерам, нежели женским. Костюм был готов, подходил конец марта, медлить было нечего.

Итак, мы, простившись с матушкой, поехали к Мещевску, а матушка к Вязьме. Мы наняли Тарутинского [здаточного]<sup>14</sup> ямщика до Калуги. По всей дороге видны были следы неприятельских поджогов; деревни все сожжены, поля покрыты мертвыми телами, выглядывающими кое-где из-под снега, мертвыми лошадьми, сбруей и разными военными орудиями, седлами и амундией, особенно около Тарутина, где была знаменитая битва. Невольно женское мое сердце содрогалось, а между тем все старалась рассмотреть. На Пахре нам рассказали, что пахринские мужики утопили в реке Пахре какого-то важного генерала; мужики говорят, что он был высокого роста, не стар; мундир весь в золоте, шляпа с перьями и много орденов, с ним был его молодой офицер, который очень почтительно говорил с генералом. Они оба отстали от своей армии и приехали кое на какой тележенке с русским мужиком. На Пархе мост был сломан, неприятельская

армия прошла по понтонам, а мужики между тем для своего вседневного сношения с обеими половинами деревни, разделенной рекой, сделали маленький плотик и маленькую лодочку; на том и на другом могли помещаться не более двух людей или, по крайней мере, как мужики уверяли. Когда французы требовали, чтобы их перевезли, то мужики иначе не согласились, как обоих французов враз, одного на лодке, другого на пармочике. Нечего было делать, надо было согласиться. Мужики между собой потолковали, нашли охотники перевезти, и когда очутились на середине реки, то по сигналу один опрокинул лодку, а другой заглядевшегося на это происшествие своего француза толкнул с паромы; к ним бросились другие мужики и утопили обоих. Не знаю, правда ли это было, но так рассказывали пахринские жители. По возвращению наших войск я расспрашивала у военных об этом случае, некоторые не знали о нем, а другие говорили, что слышали о подобном происшествии с герцогом de Plaisance и его адъютантом.

Выкормив лошадей на Пахре, мы поехали далее. По всей дороге ужасы, деревень не стало, кое-где начинали строиться маленькие хижинки; меня беспокоила мысль, что мы поздно приедем в Тарутино, а слухи носились неприятные: мужики разорены, шалили по дорогам. Вот и солнце село, хотя было очень еще светло, но я уже была в тревожном духе, безпрестанно высовывалась из кибитки и смотрела во все стороны; муж мой заметил это и спросил, что со мною; я объяснила свой страх, он засмеялся и обнадеживал меня тем, что он очень силен и что с ним сабля и пара шарлевильских пистолетов заряженных; только что он это сказал, я увидела трех человек, идущих к нам навстречу; сердце замерло, и я диким голосом сказала: «Il y a trois hommes qui viennent; vite donnez-moi un des pistolets et degainer votre sable!»\*

Все это мгновенно исполнилось, а я завела курок и собиралась с духом выстрелить в первого, который подойдет. Муж спросил у ямщика, что это за народ идет? Ямщик ответил: «А кто ж их знает, здесь большак, мало ли кто шатается!» — удавил по лошадям и они поскакали так шибко,

\* Вот идут три человека: дайте быстро один из пистолетов и выньте Вашу саблю! (фр.).

что трое шедших навстречу едва успели отскочить в сторону и закричали ямщику: «Эк тебя нелегкая понесла!»

Это было недалеко от Тарутина, и мы скорехонько доехали. Тут мы ночевали, на рассвете поехали; в малом Ярославце осматривали монастырь, который французы бомбардировали. Какая странность! Над монастырскими воротами находится образ, в киоте за стеклом, кажется, Спаса Нерукотворного; около этого образа везде пробито, а он остался невредим. Мне все думается, что французы старались, чтобы не попасть в образ: они христиане и имеют образа; а между тем как вспомнишь, что они оскверняли всячески наши храмы, квартировали в них, бесчинствовали, делали из них конюшни, так и не знаешь, что подумать.

Я забыла упомянуть, что оказала такую храбрость, бравшись за заряженный пистолет, потому что это было не в диковинку мне, в малолетстве моем отец учил меня и брата стрелять в цель из пистолета. Что это была за фантазия, объяснено в записках о моем детстве.

Путешествие наше продолжалось без происшествий....

\*

<sup>1</sup> Русский вестник. 1883. № 10. С. 815–847; № 12. С. 878–902; 1884. № 2. С. 670–721.

<sup>2</sup> Там же. 1891. № 4–5.

<sup>3</sup> Там же. № 4. С. 77.

<sup>4</sup> Нас заинтересовала история поступления бумаг К. Н. Леонтьева в ГЛМ в связи с находкой продолжения записок Ф. П. Леонтьевой среди материалов, переданных А. Г. Постниковым.

В этом же фонде имеются письма Марии

Владимировны Леонтьевой к Георгию Васильевичу Постникову (ф. 196, ед. хр. 282) — очевидно, отцу Алексея Георгиевича Постникова, передавшего архив в ГЛМ. Удалось разыскать сведения еще о двух представителях этого же семейства: это — Алексей Васильевич Постников (1848–1914), помещик Галицкого уезда Костромской губернии, архив которого находится в Гос. архиве Костромской области (ф. 651; см.: Личные архивные фонды в Государственных хранилищах СССР. Т. II. М., 1963), и Александр Васильевич Постников — инженер, библиограф, заведующий библиотекой МИИТа (Наука и научные работники СССР. Ч. IV. Научные работники Москвы, Л.: Изд-во. АН СССР, 1930). Адрес Александра Васильевича Постникова, указанный в названном справочнике, совпадает с адресом, по которому М. В. Леонтьева писала Г. В. Постникову с 1920–1927 гг. История взаимоотношений семейств Постниковых и Леонтьевых составляет, по нашему мнению, предмет дальнейших исследований, в процессе которых, возможно, удастся уточнить судьбу архива К. Н. Леонтьева до поступления в ГЛМ.

<sup>5</sup> ГЛМ. Ф. 196. Ед. хр. 234.

<sup>6</sup> Русский вестник. 1884. № 2. С. 721

<sup>7</sup> ГЛМ. Ф. 196. Ед. хр. 234. Тетради № 6–8. С. 46–59.

<sup>8</sup> Русский вестник. 1883. № 10. С. 815.

<sup>9</sup> В связи с тем что публикуемая глава записок представляет для читателя объективный исторический интерес, не связанный непосредственно с семейством Леонтьевых, мы позволяем себе не расшифровывать имен всех родственников Ф. П. Леонтьевой, упоминаемых по ходу повествования.

<sup>10</sup> В тексте сохранены орфография и сокращения автора.

<sup>11</sup> 11 января 1813 г. в г. Ростове у Феодосии Петровны Леонтьевой родился сын.

<sup>12</sup> Так называли Феодосию Петровну дома.

<sup>13</sup> Талейран был женат на г-же Гранд.

<sup>14</sup> Здаточный ящик: «ехать на сдаточных — на перемешных лошадях, не на почтовых, а на передаче от ямщика к ямщику»; см.: Даль В. И. Толковый словарь русского языка. М., 1956. Т. 4. С. 166.

# НЕОКОНЧЕННАЯ СТАТЬЯ КОНСТАНТИНА АКСАКОВА (Эпизод из истории русского славянофильства)

*В. А. Кошелев*

Конец 1844 — начало 1845 г. — переломный и наиболее ответственный период формирования раннего славянофильства. Именно к этому времени кружок московских славянофилов сформировался, наконец, пройдя через атмосферу салонных дискуссий и освободившись от «гнилых союзников»<sup>1</sup>. В это время произошло и знаменитое «размежевание» московских западников и славянофилов, наметившее круг «противников» нового кружка, в полемике с которыми Хомякову, Киреевскому, Аксаковым, Самарину предстояло выработать собственную программу изменения неприемлемых для них форм рутинного российского бытия и общественного сознания<sup>2</sup>. Наконец, в этот же период славянофилы получили (на очень короткий срок) публичную трибуну для выявления своей, особенной, программы.

Такой общественной трибуной славянофильства 40-х годов стали три первых номера журнала «Москвитянин» 1845 г., вышедшие под негласной редакцией И. В. Киреевского. История этой недолгой «перемены редакции» «Москвитянина» достаточно известна: основные эпизоды ее были подробно описаны еще Н. П. Барсуковым<sup>3</sup>. В сущности, эта история была серией акций издателя «Москвитянина» М. П. Погодина, который стремился таким образом активно вовлечь славянофилов в сотрудничество с «захиревшим» журналом, повысив тем самым его тираж, престиж и популярность<sup>4</sup>.

Несмотря на кратковременность существования «обновленного» «Москвитянина», на зыбкость и шаткость позиций И. Киреевского в журнале, несмотря на преследования цензуры, которая, по свидетельству А. С. Хомякова, «пропала хорошего вычеркнула»<sup>5</sup>, — эти три номера журнала сыграли огромную роль в истории русской общественной мысли. Там был напечатан целый ряд важных славянофильских публикаций: «Обозрение современного состояния литературы» И. Киреевского (где

были впервые публично провозглашены историко-философские основы учения славянофилов), «О древней русской истории (Письмо к М. П. Погодину)» П. Киреевского (где было впервые декларировано отмежевание славянофильства от «официальной народности»), «Письмо в Петербург по поводу железной дороги» А. Хомякова (статья, положившая начало его знаменитому публицистическому трактату), стихи и рецензии К. Аксакова... Но дело не только в этих (и некоторых других) публикациях. О более общем значении этой трибуны высказался Хомяков в письме к Ю. Самарину от февраля 1845 г.: «Положение наше уяснилось во многом. Мы в одно время и признаны (полицией, «Отечественными» записками), «Библиотекой для чтения»), и не сосланы. Это выгода великая и неоспоримая: руки развязаны для всякого осторожного действия»<sup>6</sup>.

Эпизод с «переменной редакцией» «Москвитянина» действительно имел большие последствия, и наши знания о нем, почерпнутые из переписки и позднейших свидетельств современников, достаточно обширны. Но, к сожалению, почти не сохранилось непосредственных материалов, связанных с «Москвитянином» 1845 г. Неизвестно, что именно «хорошего вычеркнула» из славянофильских публикаций цензура. Не сохранилось окончания упомянутой статьи И. Киреевского и продолжения статьи П. Киреевского (единственного публицистического выступления знаменитого фольклориста). Непроясненными остаются и внутренние споры славянофильского кружка, возникшие в связи с этими публикациями. К. Аксаков, например, не обнаружил в программной статье И. Киреевского «ни свежей действительной мысли, ни свежего действительного чувства»; Ю. Самарин также отзывался о ней более, чем прохладно<sup>7</sup>.

Документом, в какой-то степени отразившим эти споры и предназначавшимся

для славянофильского «Москвитянина» 1845 г., является публикуемая ниже неоконченная статья К. С. Аксакова «Письмо из деревни». Она воспроизводится по тексту черного автографа, хранящегося в фонде Аксаковых в ЦГАЛИ<sup>8</sup>. Статья датируется апрелем-маем 1845 г., временем выхода в свет третьего номера «Москвитянина» и последовавшего за тем отказа Киреевского от редакции журнала. Отказ этот означал закрытие публичной трибуны для славянофилов<sup>9</sup>, вследствие чего продолжать статью уже не имело смысла.

Статья К. Аксакова, как видно уже по ее тону, запальчивости и полемическому азарту, была отражением внутренней полемики, характерной для славянофильского кружка. Представленная в ней характеристика петербургской журналистики оказывается полемически противопоставлена прежде всего третьей части статьи И. Киреевского «Обозрение современного состояния литературы». Как уже указывалось, «молодое поколение» славянофильского кружка — К. Аксаков и Ю. Самарин — отнеслись к этой статье неприязненно. «Она очень умна, интересна, написана прекрасно, это все так, — заметил Самарин в письме к Аксакову, — но в ней я не нашел того одушевления, той жизни и свежести, которой бы, кажется можно было ожидать от человека, который молчал так долго и в тишине воспитывал свою мысль. Характеристики несколько бесцветны; полной картины западного движения, проникнутой одной мыслью, я все-таки не вижу...»<sup>10</sup>

Не вполне согласный с толкованием Киреевским ряда общих вопросов, К. Аксаков, однако, осмеливается выступить не против них, а против ряда более конкретных, практических утверждений. В третьей части своего «Обозрения...» Киреевский дал объективную характеристику современной журналистики, разобрав основные достоинства и недостатки ряда печатных органов: «Библиотеки для чтения», «Отечественных записок», «Маяка», «Северной пчелы», «Современника» и др. К. Аксакова не удовлетворила именно эта «объективность»: он не желает видеть «хорошего» ни в органе Булгарина, ни в статьях Сенковского. Еще в 1839 г. в статье «О некоторых современных собственно литературных вопросах» (статья также неопубликованной, хотя и вполне законченной) он заявил по этому поводу недвусмысленно:

«Жалко состояние той литературы, где такие журналы имеют возвышать голос!»<sup>11</sup>

Но дело не только в этом. И. Киреевский рассматривал текущую журналистику как как выражение характерных тенденций всей современной литературы<sup>12</sup>. К. Аксаков уточняет: речь идет не о *современной* журналистике, а о *петербургской* журналистике. «...Вся журналистика в Петербурге», а единственный московский журнал, даже ставши славянофильским органом, все-таки оказался лишен «истинно журнального характера». Для Аксакова важны не поиски общих тенденций, а именно расстановка акцентов наметившейся полемики, которая внешне проявляется как выражение общего «вечного» спора Москвы и Петербурга. Поэтому петербургская журналистика не может быть сколько-либо замечательной — именно потому, что она *петербургская*. «Между Москвой и Петербургом, — пишет Аксаков Самарину в начале 1845 г., — нет и не может быть никакого соединения. Все ещё оставшиеся связи мы должны прервать. Пусть себе строят железную дорогу, но мы нравственно станем бездну между собою: полное разделение и полная противоположность и непримиримость начал»<sup>13</sup>. С этой точки зрения Аксакову даже неважно, с кем из «петербуржцев» он имеет дело: с Булгариним или Белинским, с Полевым или Плетневым. «Нет, — замечает он далее в том же письме, — Петербуржец не может быть хорошим человеком, таким только признаю я Москвича. Никаких прощений, никаких уступок. Добрых Петербуржцев нам не надо. Но не думай, чтобы я говорил, что в Петербурге нет хороших людей; сделай милость, не смешивай; в Петербурге могут быть Москвичи; таким я признаю тебя; и опять: в Петербурге хорошие люди могут быть только Москвичи; они могут существовать только материально, занимать известное пространство земли, ходя, стоя, лежа или сидя, дышать, хотя скверным воздухом, пить вялую невскую воду и т. д. <...> Но Петербургская деятельность (альманах есть часть этой деятельности) нам совершенно чужда, и в ней мы не станем принимать участия»<sup>14</sup>.

Такого рода «крайняя» позиция «передового бойца славянофильства» определила и крайности его статьи. Не беспристрастное обозрение чуждых журналов, а пристрастный «портрет» каждого из них, стремление определить и «заклеймить» его



направление. Не призыв к единению в поисках истины (как у Киреевского), а прямой вызов: «А вы, противники,— на бой!..» (вызов, объявленный в известном стихотворении К. Аксакова этого же периода «Союзникам»).

Показательно в этом отношении и название статьи, которое вовсе не отражает внешних обстоятельств жизни ее автора. Действительно, с лета 1844 г., после приобретения «подмосковной» Абрамцево, Аксаковы стали по преимуществу деревенскими жителями. Но в период написания этой статьи они жили в Москве и принимали активное участие в разрешении «москвитянинского» конфликта, выступая посредниками в споре Киреевского и Погодина. Содержащееся в заглавии указание на то, что статья отправляется не из литературной «Москвы» и не из литературного «Петербурга», а из удаленной от литературных страстей «деревни»,— это полемический прием, имеющий глубокий содержательный смысл. Автор статьи как бы становится в оппозицию и к «петербургцам», и к «москвичам» — и все явные пристрастия свои прячет под беспристрастной маской простодушного и прямого деревенского жителя... Подобного рода приемы ярко отразились в публицистике К. Аксакова последующего десятилетия, и прежде всего в известном цикле передовых статей газеты «Молва» 1857 года<sup>15</sup>. Публикуемая статья — один из первых опытов такого рода публицистики.

#### ПИСЬМО ИЗ ДЕРЕВНИ

В деревне журналы доставляют большое утешение: они заменяют, хотя отчасти, какое ни есть столичное умственное движение. И надо сказать, увесистыми журналами угощают нас журналисты, рассчитывая, что чем больше будет чтения, тем охотнее станут подписываться; и вот они суют в свои книжки целые романы и повести, не заботясь о том, что романом часто заслоняется журнал, что множество разнородных, не журнальных статей превращают журнал в книжный магазин и лишают его легкого<sup>a</sup>, быстрого и подвижного, но часто могущественного<sup>b</sup> влияния. Впрочем, других журналов, вероятно, нам не нужно, если их нет. Существуют не зависящие от издателей и писателей обстоятельства,— но что об них говорить? Сытые журналы, хвастающиеся количеством пе-

чатных листов, выходят во множестве: в час добрый!

Интересное зрелище представляет наша журналистика. Времена, видно, переменялись. Теперь журналами щеколяет Петербург: там, в этом центре всяких спекуляций и оборотов, в особенности литературно-торговых, рождаются они плотные, гоняющиеся за величиной, не боящиеся известной Русской пословицы<sup>в</sup>. И так, вся журналистика в Петербурге. В Москве теперь один журнал, в котором часто много интересных статей, но который не имеет тоже истинно журнального характера. Если говорить о журналистике, почти приходится говорить об одном Петербурге, по крайней мере,<sup>г</sup> о нем особенно. И так, поговорим о Петербургской журналистике.

О, журналистика в Петербурге! Боже мой! чего там нет? какие сокровища! «Библиотека для чтения», «Маяк», «Отечественные записки», «Литературные прибавления»,<sup>д</sup> «Северная пчела» и пр. и пр.<sup>16</sup> А сколько периодических изданий: «физиология Петерб<sup>у</sup>рга», «Вчера и Сегодня», «Зубоскал» и пр. и пр.<sup>17</sup> Право, глаза разбегаются. Не знаешь, о чем говорить сперва. Но если начинать сначала, так надо сказать о «Библиотеке для чтения». От нее сыры-боры загорелись.

«Библиотека для чтения» — первый увесистый журнал в России — имела огромный числительный успех и до сих пор держится твердо. Она поняла,<sup>е</sup> где стоит множество народа на гуляньях, чему раздается одобрительный хохот; она поняла это и осуществила на деле. И точно, около нее собирается народ, которого тешит записной остряк, готовый на какие угодно штуки, чтоб только вынудить смех. И точно, невольно смеешься... Но что проповедует, что думает «Библиотека для чтения»? — ничего не думает: она скажет вам, что думать — вздор. Что чувствует? — ничего опять не чувствует: она скажет вам, что и чувство — вздор. Какое же ее убеждение, цель? Ведь вот, напр<sup>имер</sup>, у Г. Булгарина есть убеждение и цель. У Г. Булгарина есть убеждение и цель, известные всей России<sup>18</sup>, а у «Библиотеки» нет никакого. У нее есть цель посме-

<sup>a</sup> Далее зачеркнуто: не часто.

<sup>b</sup> Далее зачеркнуто: журнального.

<sup>в</sup> Далее зачеркнуто: Есть Русская пословица.

<sup>г</sup> Далее зачеркнуто: надо.

<sup>д</sup> Далее зачеркнуто: «Современник».

<sup>е</sup> Далее зачеркнуто: почему.

шить, и, разумеется, она недаром проделывает свои штуки и насмешки. Остроты ее часто неле(пы) до смешного, часто замысловаты и остроумны; в ней есть и серьезные статьи, и хорошие переводы, — но дух журнала открывается в критике, и он таков, как мы сказали; так нам кажется, по крайней мере. Стихи — пустячки, по ее мнению, — и потому стихотворная ее часть плоха. На успехи человечества она больше смотрит со стороны комфорта, удобства, мебели, вкусного блюда, тонкого сукна и т. д. Но все она утратила несколько от прежней своей известности; со временем дел(ается) ясно, что сов(сем) не на ней держ(ится) время<sup>19</sup>.

О ком же говорить после «Б(иблиотеки) д(ля) ч(тения)»? — Конечно, об «О(течественных) з(аписках)»<sup>к</sup>. — Они опередили всех прочих своих соперников. Что перед ними знаменитые некогда деятели Г. Полевой и Г. Булгарин? Говоря серьезно, «О(течественные) з(аписки)» — прямой наследник Полевого<sup>20</sup>. Во<sup>3</sup> всякую эпоху и просто во всякое время есть совершенно поверхностная современность, за которую обыкновенно хватаются люди, желающие успеха. Это старый маневр, но он всегда удается.хлопот здесь больших нет. Человек современно поверхностный, или, лучше, поверхностно современный, не спускается в глубь эпохи, в глубь этого великого потока времени;<sup>н</sup> такие люди составляют ненужную пену, которую мощная река разбрасывает по берегам и которая исчезает без следа; но и эти поверхностные люди, эта пена сменяет друг друга. Было время для Г. Полевого, но его сменили «О(течественные) з(аписки)». Какое жалкое лицо представляет Г. Полевой: какое жалкое лицо представляют «О(течественные) з(аписки)», когда новый Полевой их сменит! Опять повторяем:<sup>к</sup> «О(течественные) з(аписки)» — толстяк из толстяков, и потому в нем есть всякая всячина: и целые<sup>п</sup> романы, часто глупейшие, и повести<sup>м</sup>, иные недурные, иные дурные до крайности, и недурные и дурные стихи — все известные дела, — и дельные статьи. Но мы говорим все-таки не об том: дух, жизнь и знание именно является в критике, в рецензии. И потому мы говорим преимущественно об этой части журнала. Основание этого журнала, вся его политика, вся мысль его, желание — быть современным, хватать вершки да придавать себе этот ложный лоск, обманчивый для многих глаз<sup>21</sup>. Если

обратить внимание на все критики «О(течественных) з(аписок)», то мы увидим, что<sup>а</sup> все доказательства их сводятся на одно: «Но этого уже не говорят; но время говорит вот что; требуется вот чего; но над этим смеются», — далее этого они нейдут. Они вечно прислушиваются, с которой стороны, и потому попеременно хвалят и бранят одно и то же, чему доказательства можно привести множество. Так, они сначала расхвалили перевод «Илиады» Гнедича, потом разбранили, потом опять расхвалили — ничего! Это не вредит.

«Господа, — кричат они, — это старо, это мнение запоздало, это значит отстать!» Такие слова сильно действуют на слабые умы, на толпу<sup>о</sup>. Но такие<sup>н</sup> речи были бы бессильны; для успеха необходимо еще другое: это счастье иметь храбрость (говоря учтиво). «О(течественные) з(аписки)» смекнули и не уступили, если еще не превзошли, Г. Полевого. Все им известно, они все знают: тон такой, что и сомневаться нельзя. Есть еще уловка, блистательно употреблявшаяся вначале Г. Полевым: это хвалить себя и уверять публику в ее уважении к самому себе. Г. Полевой<sup>р</sup> сказал: «Я знаю Русь, и Русь меня знает»<sup>22</sup>. «О(течественные) з(аписки)» не говорят этого прямо. Но беспрестанно уверяют публику в ее любви к ним: «Публика, ты мне веришь, ты меня отличаешь. Публика, ты меня поддерживаешь». Такие речи слышишь от «О(течественных) з(аписок)» беспрестанно, и Публика, озадаченная такими словами, не вся, а в некоторых своих отделах, начинает и в самом деле верить, что она любит и поддерживает «О(течественные) з(аписки)». — Таковы эти маневры<sup>р</sup> и таланты, которые так вполне наследовали «О(течественные) з(аписки)» от Г. Полевого<sup>с</sup>.

Но мы были бы несправедливы, если бы сказали, что в «О(течественных) з(аписках)» только и есть, что<sup>т</sup> хватка Г. По-

<sup>к</sup> Далее зачеркнуто: Хотя есть.

<sup>а</sup> Далее зачеркнуто: всякое время.

<sup>н</sup> Далее зачеркнуто: он со.

<sup>п</sup> Далее зачеркнуто: в жу(рналe).

<sup>м</sup> Далее зачеркнуто: глупые.

<sup>н</sup> Далее зачеркнуто: именно же.

<sup>р</sup> Далее зачеркнуто: они не доказы(вают).

<sup>о</sup> Далее зачеркнуто: и толпа готова провозглашать их.

<sup>п</sup> Далее зачеркнуто: только.

<sup>р</sup> Далее зачеркнуто: которые.

<sup>с</sup> Далее зачеркнуто: Критика.

<sup>т</sup> Далее зачеркнуто: наследство.

левого, — нет, в них мы видим еще дух Г. Булгарина, его начала и направление. Г. Булгарин так известен, что не нужно и объяснять, каковы его начала, его дух и направление. Г. Булгарин имя нарицательное, и он вполне усвоен «Отечественными записками». Но нет, это не совсем верно: мы можем сказать, что «Отечественные записки» — развитие Г. Булгарина, что то, что в Г. Булгарине является грубо, резко, дико, откровенно, — в них доведено до утонченности, до благородности, до изящества; о, «Отече-

ственные записки» артисты более Г. Булгарина, виртуозы, художники, и, взяв весь его дух, они усвершенствовались отлично и довели до тонкости, до стройности. Это можно видеть в разборе Пушкина: в критике этой вам стоит перечитать страницы, и Булгарин выглядит из-за тонких фраз, живописный (?) и тем сильнейший<sup>23</sup>. За эти труды читают «Отечественные записки»

<sup>у</sup> Далее зачеркнуто: выражают.

\*

- <sup>1</sup> Об основных этапах формирования и особенностях славянофильского кружка см.: *Цимбаев Н. И.* Славянофильство. Из истории русского общественно-политической мысли XIX века. М.; 1986. С. 56–102.
- <sup>2</sup> См. об этом *Яковский Ю.* Патриархально-дворянская утопия. Страница русской общественно-литературной мысли 1840–1850-х годов. М., 1981. С. 65–105; *Дудзинская Е. А.* Славянофилы в общественной борьбе. М., 1983. С. 22–59; *Кошелев В. А.* Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840–1850-е годы). Л.; 1984. С. 6–55.
- <sup>3</sup> *Барсуков Н.* Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 7. СПб., 1893. С. 402–408; Кн. 8. СПб., 1894. С. 5–45.
- <sup>4</sup> См.: *Кошелев В. А.* Общественно-литературная борьба в России 40-х годов XIX века. Вологда, 1982. С. 15–29.
- <sup>5</sup> Из письма А. С. Хомякова к А. В. Веневитинову, январь 1845; *Хомяков А. С.* Полн. собр. соч. М., 1900. Т. 8. С. 78.
- <sup>6</sup> Там же. С. 251.
- <sup>7</sup> См. письмо Ю. Самарина к К. Аксакову от февраля 1845 г.: *Самарин Ю. Ф.* Сочинения. М., 1911. Т. 12. С. 156–157. Ответное письмо Аксакова не опубликовано: ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 5. Ед. хр. 33. Л. 30–31.
- <sup>8</sup> ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 5. Ед. хр. 8. Автограф статьи на двух полулистах бумаги большого формата; к нему приложена неполная копия рукой Е. А. Ляцкого, подготовленная для несущественного собрания сочинений К. С. Аксакова (1 том вышел в 1915 г.).
- <sup>9</sup> См. об этом: *Кошелев В. А.* Общественно-литературная борьба в России 40-х годов XIX века. С. 23–47.
- <sup>10</sup> *Самарин Ю. Ф.* Сочинения. Т. 12. С. 156–157.
- <sup>11</sup> ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 5. Ед. хр. 6. Л. 3 об.
- <sup>12</sup> Ср. в ст. Киреевского: «...перевес журналистики в литературе доказывает, что в современной образованности потребность наслаждаться и знать уступает потребности судить, — подвести свои наслаждения и знания под один обзор, отдать себе отчет, иметь мнение. Господство журналистики в области литературы то же, что господство философских сочинений в области наук» (*Киреевский И. В.* Полн. собр. соч./Под ред. М. Гершензона. М., 1911. Т. I. С. 171).
- <sup>13</sup> ЦГАЛИ. Ф. 10. Оп. 5. Ед. хр. 33. Л. 25.
- <sup>14</sup> Там же. Л. 25 об.

- <sup>15</sup> Статьи К. Аксакова в «Молве» (1857, № 1–14; 16–22; 31, 35–38) никогда не перепечатывались целиком. Частичную подборку см.: Русский архив, 1890, № 11. С. 371–407, под заглавием «Учение славянофилов». О деятельности К. Аксакова — публициста «Молвы» см.: *Рейфман П. С.* К истории славянофильской журналистики 1840–1850-х годов. Статья первая // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414, 1977. С. 37–56; Статья вторая // Там же. Вып. 491, 1979. С. 35–58; Статья третья // Там же. Вып. 513, 1981. С. 73–85; Статья четвертая // Там же. Вып. 604, 1982. С. 64–80; Статья пятая // Там же. Вып. 626, 1983. С. 67–82; Статья шестая // Там же. Вып. 645. С. 133–144; *Цимбаев Н. И.* Газета «Молва» 1857 года (из истории славянофильской периодики) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. История, 1984, № 6. С. 140–158.
- <sup>16</sup> Журналы 1840-х годов перечисляются Аксаковым в том же порядке, как они даны в статье Киреевского: «Библиотека для чтения» (журнал, издававшийся с 1834 г. А. Ф. Смирдиным под редакцией О. И. Сенковского), «Маяк современного просвещения и образованности» (издавался в 1840–1845 гг. под редакцией С. А. Бурачка и П. А. Корсакова), «Отечественные записки» (издавался с 1838 г. А. А. Краевским), «Литературные прибавления к Русскому инвалиду» (издавались в качестве приложений к газете «Русский инвалид» в 1831–1839 гг.; с 1840 г. были преобразованы А. А. Краевским в «Литературную газету»), «Северная пчела» (политическая и литературная газета, издававшаяся с 1825 г. Ф. В. Булгариным). Характерно, что пушкинский «Современник» (в 1838–1846 гг. его редактором был П. А. Плетнев) вычеркнут из этого списка. Здесь К. Аксаков также идет за Киреевским, который в своей статье заметил о «Современнике»: «Он принадлежит совсем другому кругу читателей, имеет цель совершенно отличную от других изданий и особенно не смешивается с ними тоном и способом своего литературного действия» (*Киреевский И. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 169).
- <sup>17</sup> Перечисляются альманахи, вышедшие в начале 1845 г.: «Физиология Петербурга, составленная из трудов русских литераторов под редакцию Н. Некрасова», «Вчера и сегодня. Литературный сборник, составленный гр.

- В. А. Солмогубом, изданный А. Смирдиным», «Зубоскал или Литературные лоскутья».
- <sup>18</sup> Намек К. Аксакова на политические инсинуации и доносительство Булгарина аналогичен намеку, проведенному в статье Киреевского (в характеристике «Северной пчелы»): «...в неполитической части своей она выражает такое же стремление к нравственности, благоустройству и благочинию, какое „Отечественные записки“ обнаруживают к Европейской образованности. Она судит о вещах по своим нравственным понятиям, довольно разнообразно передает все, что ей нравится, доносит обо всем, что ей не по сердцу, очень ревностно, но, может быть, не всегда справедливо» (*Киреевский И. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 169). Из этого же сопоставления Киреевского исходит Аксаков, когда заявляет о том, что в рассуждениях «Отечественных записок» присутствует «дух Г. Булгарина».
- <sup>19</sup> Пародийная характеристика позиции О. И. Сенковского-критика, данная Аксаковым, очень схожа с аналогичными заявлениями 40-х годов. Ср., напр., пародию на Сенковского, представленную в романе Н. А. Некрасова «Жизнь и похождения Тихона Тростникова»: «Один, высуня язык и надев шутовской колпак, кривлялся пред публичкою скomorохом и кричал так: «Сократ, Платон, Вальтер Скотт и все эти люди, которых ученые медведи называют перед вами, почтеннейшая публика, великими, — шарлатаны, такие же невежды, как вы (...) Вы сами, почтеннейшая публика, умнее их во сто, в тысячу, в миллион раз. Вы не знаете грамматики — и прекрасно! Грамматика — вздор, у всякого человека есть своя грамматика (...) Наука — вздор! Философия — сказка! Сократ — шарлатан!» (*Некрасов Н. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Л., 1984. Т. 8. С. 156—157).
- <sup>20</sup> Имеется в виду не литературная деятельность Николая Алексеевича Полевого (1796—1846), а критическая и журналистская позиция издававшегося им журнала «Московский телеграф» (1825—1834).
- <sup>21</sup> Говоря о критике «Отечественных записок», Аксаков разумеет прежде всего критическую и литературную позицию В. Г. Белинского. Любопытно сопоставить эти рассуждения с позднейшей, неоконченной, статьей К. Аксакова «О значении Белинского», вошедшей в цикл «Труды и дни. Мелкие сочинения Хромова», над которым автор работал в 1859—1860 гг., в последние месяцы своей жизни. Приведем для сопоставления несколько отрывков из этой, никогда не публиковавшейся, статьи:
- «(...) Белин(ский) име(ет) знач(ение) для нашей публики — какое? Когда кто-нибудь, тоже малолетний, но эманципирован(ный), вдруг скажет, что детям быть смешно, и предложит как несомненное и верное средство к совершеннолетию закурить трубку и пойти в трактир, — о, каким великим пророком покажется этот провозвестник совершенности и свободы, этот детский эманцип(атор) с помощью тр(убки) и трактира! Какою вагагою побегут за ним дети в трактир, о, как важно закурят они там трубки, упоенные чувством своего совершеннолетия и свободы, чувством, что они не дети, что они независимы, именно в эту-то минуту будучи более, чем когда-нибудь, детьми, более, чем когда-нибудь, зависимы. (...)»
- С литературой нашей случилось нечто подобное. Долго находилась она в детстве, и на беду случи(лась) с ней и детская эманципация (...) Таким детским эманципатором явился именно в н(ашей) л(итературе) Белинский, и понятен тот восторг, каким окружили его им эманципир(ованные) дети. (...) Что в самом де(ле) говорил эманципатор: «уважают Державина, Ломо(носова) — пле(вать) на них!» «Плевать на них!» — повторяют дети. Такие весьма легкие геройские подвиги соверш(ал) Белинский в каждой статье своей. (...) Деятельность Белинского резко распадается на Московскую и Петербургскую. Пока он был в Москве, он не имел всеобщей шумной известности. Он принадлежал к кругу с самостоятельной ум(ственной) деятельностью; он не мог выдаваться слишком ярко. Статьи его ценились; всему, что в них было верного и дельного, отдавалась справедливость. (...) Но Белин(ский) переехал в Петерб(ург), и всё переменилось. Он там не мог иметь подле себя круга с самостоятельной ум(ственной) деятельностью. Там просторно стало в нем именно тому, что сдерживала и к чему порывалась его натура, т. е. нашему пустому, голому отрицанию, жару крови, детской независимости. (...) Здесь он, откинув мешавшую ему Мос(ковскую) серьезность, кин(улся) без оглядки на поприще детской эманци(пации); здесь получил он свое историческое в н(ашей) лит(ературе) значение детского эманципатора. и можно себе представить тот восторг(ествовавший) нрав его эманципированных детей. — Такова вся его Петербургская деятельность» (ЦГАЛИ, Ф. 10, оп. 5, ед. хр. 22, лл. 10 об.—13 об.).
- <sup>22</sup> Измененное высказывание Н. А. Полевого из предисловия к роману «Клятва при гробе господнем» (1832), ставшее ходячей полемической формулой.
- <sup>23</sup> К. Аксаков, вслед за Киреевским, имеет в виду полемику о Пушкине между «Отечественными записками» и «Маяком», развернувшуюся в 1843 г. Ср.: *Киреевский И. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 167.

## ПИСЬМА А. МИРОПОЛЬСКОГО К И. КОНЕВСКОМУ

*И. Г. Ямпольский*

А. Л. Миропольский (псевдоним Александра Александровича Ланга, 1872—1917) и Иван Коневской (псевдоним Ивана Ивановича Ореуса, 1877—1901) — поэты раннего русского символизма.

А. А. Ланг, сын владельца книжного и музыкального магазина в Москве, на Кузнецком мосту, был школьным товарищем В. Я. Брюсова; оба учились в гимназии Ф. И. Креймана. Из писем и дневников Брюсова, писем и воспоминаний современников мы знаем об их дружеских отношениях. Они часто бывали друг у друга, встречались у общих знакомых. Иногда Брюсов произносил по его адресу нелестные слова (что он невыносим «в больших дозах»<sup>1</sup> и пр.), но это не влияло на их добрые отношения.

28 октября 1891 г. Брюсов записал в дневник: «Вечером у меня Ланг. Революционные разговоры. Беседа о журнале». 24 августа 1892 г.: «Я почти все время с Лангом. Я говорил и спорил за целое лето, которое провел в кругу мелких людишек. Читали друг другу свои последние произведения». 26 марта 1893 г.: «Вчера весь день у меня Ланг». 16 августа 1894 г.: «Занимались с Лангом символизмом»<sup>2</sup>.

1894—1895 гг. в жизни Брюсова и Ланга ознаменованы важным событием. Один за другим издаются три выпуска сборника «Русские символисты». Тощие (по 40—50 страниц небольшого формата), непримечательные брошюры сыграли существенную роль в истории русского символизма и произвели впечатление разорвавшейся бомбы. «Русские символисты», — писал Брюсов в своей автобиографии, — вызвали совершенно не соответствующий им шум в печати. Посыпались десятки, а может быть, и сотни рецензий, заметок, пародий, и наконец их высмеял Вл. Соловьев, тем самым сделавший маленьких начинающих поэтов, и прежде всех меня, известными широким кругам читателей»<sup>3</sup>.

Первый выпуск был составлен из произведений только Брюсова и Миропольского, что было обозначено на обложке и

на титульной странице, и потому Миропольский наряду с Брюсовым стал героем газетных статей и фельетонов. «Если все это не чья-нибудь добродушная шутка, — писал А. Коринфский, — если гг. Брюсов и Миропольский — не вымышленные, а действительно существующие в Белокаменной лица, то им дальше парижского Бедлама или петербургской больницы св. Николая идти некуда»<sup>4</sup>. А в газете «Новости дня» читаем: «Главный декадент — г. Миропольский (он только недавно кончил реальное училище)» и т. д.<sup>5</sup>

Во втором выпуске появились несколько новых имен. Правда, некоторые из них — псевдонимы Брюсова, желавшего показать, что новая поэтическая школа приобретает все больше сторонников и последователей<sup>6</sup>.

Ланг, по-видимому, принимал участие в редактировании «Русских символистов», хотя и его стихи Брюсов основательно переделывал.

1 февраля 1895 г. Брюсов записал в дневник: «С Лангом... начинаем расходиться»<sup>7</sup>. В третьем выпуске его стихотворений и переводов нет, а в предисловии к своим переводам из Приска де Ландель Брюсов заметил: «О новейшем французском символизме мы поговорим в следующем раз, когда будут готовы переводы. Отречение г. А. Л. Миропольского от литературной деятельности замедлило издание переводов из Фр. Эверса, но мы надеемся выпустить их за зиму 1895—6 г.»<sup>8</sup>

О вступительной статье к третьему выпуску Брюсов писал П. П. Перцову 17 августа 1895 г.: «„Зоилам и аристархам“ было первоначально написано мною, но статья вышла такой громадной, что ее стал сокращать Миропольский. Теперь от первоначального замысла почти не осталось следа (Вы сами увидите, что это лишь обрывки) — поэтому она и не подписана»<sup>9</sup>.

Возможно, что между Брюсовым и Лангом и произошла какая-то размолвка, но это не оборвало их дружбы.

Другой школьный товарищ Брюсова, В. К. Станюкович, впоследствии искусствовед и писатель, отозвался о Ланге как о «странном долгоязом юноше с темными безумными глазами». Он сообщил в своих воспоминаниях, что как-то зашел к Брюсову, но тот торопился к Лангу на спиритический сеанс, и дальше описал этот сеанс: «Брюсов упрекал меня в нетерпимости и неверии»<sup>10</sup>.

Известно (в частности, из его дневников), что Брюсов увлекался спиритизмом<sup>11</sup>. Может быть, это увлечение возникло и не без воздействия Ланга, который по словам того же В. К. Станюковича, был «убежденный спирит». Оба в начале XX в. сотрудничали в спиритическом журнале «Ребус». Но Брюсов был по своей природе рационалистом; после одного спиритического сеанса он сказал В. Ф. Ходасевичу: «Спиритические силы со временем будут изучены и, может быть, даже найдут себе применение в технике, подобно пару и электричеству»<sup>12</sup>. В его творчестве это увлечение почти не отразилось. Между тем для Ланга оно было весьма существенным фактом его жизни, и им пронизана, например, его поэма «Лествица».

Приятельские отношения сохранились, но возникла вместе с тем какая-то психологическая преграда. 20 февраля 1898 г. Брюсов записал в дневник такие слова: «У меня был Ланг. Это душа угасшая. Последние струйки дыма поднимаются над ней только при разговоре о спиритизме»<sup>13</sup>. В устах Брюсова это обозначало, что чисто литературные интересы, связывавшие их, уже не волнуют Ланга.

И все же вопреки приведенному выше заявлению Брюсова в третьем выпуске «Русских символистов» о том, что Миропольский отошел от литературной деятельности, он продолжал писать стихи. Из них составила небольшая книжка «Одинокий труд. Статьи и стихи», вышедшая в 1899 г. под псевдонимом «Александр Березин». Стихи в них не отличаются яркостью, но характерны для своего времени. Брюсов писал о ней А. А. Курсинскому: «Многое — и больше, чем я ждал, — в ней заслуживает прочтения. ...Вообще — он возрождается»<sup>14</sup>. Что же касается статьи, то это предисловие под громким названием «Я обвиняю» в духе предисловий Брюсова к «Русским символистам». Ланг обличает безликую поэзию этих лет, а еще

больше критику, преследующую все новое и оригинальное. Сегуя на охлаждение интеллигентных читателей, Ланг заявлял: «Я был бы счастлив, если б из моих книжек хоть пять попало в надлежащие руки, в руки истинных поэтов, которые могли бы найти в моих стихах утешение в своем одиночестве».

Главным делом этих лет была работа над поэмой «Лествица». Она вышла в 1902 г. в издательстве «Скорпион» с предисловием Брюсова и переиздана в 1905 г. вместе с поэмой «Ведьма» в издательстве «Гриф» с предисловием Андрея Белого. Ее спиритическое содержание было в равной степени раскритиковано и народническим «Русским богатством» в рецензии А. Г. Горнфельда, и органом религиозно-философской мысли «Новый путь» в статье П. А. Флоренского. Интересно при этом, что Горнфельд усматривал в спиритических взглядах Миропольского элементы грубого материализма, которого «не знал и XVIII век»<sup>15</sup>, а Флоренский назвал «Лествицу» «поэмой антихристианского позитивизма»<sup>16</sup>.

Однако «Лествица» не исчерпывается спиритическими идеями. Трудно иначе объяснить тот факт, что ее снабдили своими предисловиями Брюсов и Белый, видевшие в ней, надо думать, и явление — пусть не очень значительное — искусства<sup>17</sup>. И наиболее существенно с этой точки зрения серьезное и в целом положительное отношение к поэме Александра Блока; к его оценке мы обратимся дальше. Интересно, что имя Миропольского запомнилось и Горькому. В «Жизни Климса Самгина» его читает Самгин<sup>17а</sup>.

В начале XX в. Ланг напечатал несколько стихотворений и рассказов в альманахах «Северные цветы» (1901, 1902, 1903) и «Гриф» (1904, 1905). Он предполагал издать книгу своих рассказов «Предвидения», но это намерение не было осуществлено<sup>18</sup>.

Данью дружеским отношениям было посвящение А. Березину, т. е. Лангу, «финикийского рассказа» «Аганатис» в сборнике Брюсова «Tertia vigilia» (М., 1900). Через много лет, издавая собрание своих стихотворений «Пути и перепутья», он в первом томе (М., 1908) раздел «Юношеские стихотворения. 1892—1896» посвятил «А. Л. Миропольскому, другу давних лет», а в 1913 г. это же посвящение предшествует в первом же томе «Полного

собрания сочинений и переводов» разделу «Chefs d'oeuvre. Первая книга стихов. 1894—1896».

После 1905 г. Ланг, согласно сведениям, которыми мы располагаем, действительно отошел от литературной деятельности. С кем он по преимуществу общался — не ясно. Изредка о нем вспоминали в символистских кругах. Так, Вячеслав Иванов в новогоднем послании к Брюсову 1905 г. писал:

Быть может, Миропольский бледный  
Прислал бы духа в гости к нам<sup>19</sup>.

Уже в 1909 г. — неизвестно, при каких обстоятельствах, — Ланг подарил Вячеславу Иванову свой старый сборник «Одинокий труд» с такой надписью: «Глубокоуважаемому Вячеславу Иванову в знак настоящего и будущего, которое мы оба полюбили. 23.IV—1909. А. Миропольский»<sup>20</sup>.

Последние несколько лет своей жизни Ланг провел на Кавказе. Он умер в 1917 г. Об этих годах нам почти ничего не известно; не известна и точная дата его смерти.

Иван Иванович Ореус — сын генерала — прожил очень короткую жизнь. Писать он начал еще в отроческом возрасте, но активно печатался только последние два года: принял участие вместе с Бальмонтом, Брюсовым и поэтом и художником Модестом Дурновым в коллективном сборнике «Книга раздумий» (СПб., 1899), а затем издал единственную книгу «Мечты и думы» (СПб., 1900).

Однако стихи его стали известны в литературных кругах Петербурга и Москвы до выхода «Книги раздумий». Брюсов познакомился с ним, когда Ореус был студентом первого курса историко-филологического факультета Петербургского университета<sup>21</sup>. После встречи у Ф. Сологуба в декабре 1898 г. он записал в дневник: «Самым замечательным было чтение Ореуса, ибо он прекрасный поэт». Через месяц Бальмонт привез в Москву три тетради стихов Коневского: «Мы все были увлечены, читали, перечитывали, переписывали, выучили наизусть. Я написал ему восторженное письмо». О сборнике «Мечты и звуки» Брюсов отозвался следующим образом: «Поэзию Ореуса считаю одной из замечательнейших на рубеже двух столетий»<sup>22</sup>. Брюсов и впоследствии высоко оценивал ее, и при его ближайшем

участии в издательстве «Скорпион» вышло собрание сочинений Коневского. О «значительном влиянии» на него Коневского Брюсов писал в своей автобиографии: «Коневскому я обязан тем, что научился ценить глубину замысла в поэтическом произведении — его философский или истинно символический смысл. ...Коневской своим примером, своими беседами заставил меня относиться к искусству серьезнее, благоговейнее, нежели то было „в обычае“ в тех кругах, где я вращался прежде, не исключая и кружка Бальмонта. Бальмонт любил поэзию, как любят женщину, страстно, безрассудно. Коневской поэзию чтит сознательно и поклонялся ей, как святыне»<sup>23</sup>.

Когда Брюсов писал: «Мы все были увлечены, читали, перечитывали» и т. д., он имел в виду и своего друга А. А. Ланга. Ланг узнал стихи Ореуса (Коневского) до личного знакомства и сразу был покорен ими.

Они познакомились в сентябре 1899 г., когда Ореус провел две недели в Москве, и понравились друг другу. Правда, письма Ореуса к Лангу не сохранились, но об этом с очевидностью свидетельствуют и письма к нему Ланга, и упоминания о Ланге в письмах Ореуса к Брюсову<sup>24</sup>. Понравилась и стихи. Восторженные отзывы Ланга содержатся в его публикуемых ниже письмах. Но и Ореус не остался равнодушен к стихам своего нового знакомого. 21 сентября 1899 г., фиксируя свои впечатления от пребывания Ореуса в Москве, Брюсов отметил: «Были с ним у Бахмана, у Ланга... Неожиданно Ореусу прельстились многие стихи Ланга, — „Смерть“, напр.:

У нас одинакова слава...  
Много судьба мне дарила  
Стрел своих дивно каленых».

Это стихотворение вошло в сборник «Одинокий труд». И еще спустя несколько дней: «От Ореуса получил восторженное письмо. Все его прельстило у нас — и Москва, и мои стихи, и Ланг, и общество у Бахмана»<sup>25</sup>. Впоследствии, уже после гибели Коневского (он утонул, купаясь), Миропольский посвятил ему свою поэму «Лествица», о которой много говорится в письмах: «Ивану Коневскому, который так любил эту поэму, Лествицу, при жизни, ныне, когда от отошел от нас в иной мир,—

с прежним сознанием близости, — посвящает ее А. Л. Миропольский»<sup>26</sup>.

Заслуживает внимания то обстоятельство, что в 1906 г. Александр Блок, рецензируя «Лествицу» и «Ведьму», вспоминал о Коневском. «В творчестве Коневского и Миропольского, — писал он, — также есть общая черта, интересная, как освещение того этапа русской поэзии, когда она из „собственно-декадентской“ стала переходить к символизму. Одним из признаков этого перехода было совсем особенное, углубленное и отдаленное чувство связи со своей страной и своей природой. Как будто впервые добыватель руды ощутил на своей лопате родную глину, родные пески и, подняв голову, заметил, в какой стране он работает, куда он опять возвратился, уйдя, казалось — безвозвратно, в глубь собственной души».

Остановившись на образе Петербурга в сознании Коневского («упрямо двоящийся образ города на болоте был воспринят как единое; на два лика накинута одно покрывало — покрывало животных глубин восприятия, пелена хаоса — *магический покров*»), Блок вслед за этим заметил: «Этим *магизмом* и была близка Коневскому поэма Миропольского „Лествица“; смысл ее — заточить в магическом единстве, в „заколдованном кругу“ элементы, безвластные в своей отдельности, но в целом представляющие род калейдоскопа, действующего притягательно и магически: ярость песни о весне, заре и сече и рядом — простая песня гусяра — как *случайный* (для нас случайный, ибо мы не можем восстановить всю цепь мировых причин и следствий) пролет в тихую лазурь, снова и снова завлакиваемую тучами». Более слабой Блок считал вторую поэму Миропольского — «Ведьма», хотя и в ней находил поэтические ценные черты и места<sup>27</sup>.

Нельзя не учитывать, конечно, что рецензия Блока связана с его собственными исканиями того времени, отразившимися в сборнике «Нечаянная радость».

Письма Ланга со всеми их странностями интересны не только для характеристики его самого и их адресата, но и как документ, характеризующий идейно-психологическую атмосферу раннего русского символизма в целом. Интересны в этом отношении и стихотворения (большая их часть не была опубликована), которые он пересылал Ореусу.

Мистические настроения, которыми про-

низаны письма, были довольно широко распространены и внутри символизма, и за его пределами, в тех кругах русской интеллигенции, которые в предчувствии грозных социальных потрясений уходили в мир узколичных, отгороженных от окружающей действительности переживаний и мистических представлений, гуманистическим идеалам и научному познанию противопоставляли крайний индивидуализм и философию иррационализма. Мистические взгляды, о которых идет речь, находились вне официальной церковности, но прежде всего были направлены против наследия 60-х годов и современной материалистической философии. Это было своеобразное бегство от жизни, от истории. Объективный смысл этих мистических настроений, большей частью неясный их носителям, заключался в том, что они отвлекали от освободительной борьбы и примиряли с существующим общественным строем. С этой точки зрения письма Ланга являются одним из интересных документов такого мироощущения, и к ним, без сомнения, будут обращаться историки литературы и общественной мысли предреволюционных лет.

Письма Ланга откололись от архива Брюсова. Об этом свидетельствуют следующие факты.

В той же пачке находится письмо к Брюсову Н. Дьяконова от 31 июля 1901 г. «Знакомый Вам Иван Иванович Ореус, — писал он, — после последнего письма его из Риги от 8 июля не давал о себе знать ни отцу своему, генералу Ореусу, ни мне, его дяде. Наводя всюду справки, генерал Иван Иванович Ореус поручил мне запросить Вас, не получали ли Вы каких-либо известий за последнее время от его сына». В дневнике Брюсова в сентябрьской записи 1901 г. читаем: «О смерти Ореуса. Его дядя написал мне, спрашивая, не знаю ли я чего о нем: он исчез. Я в свою очередь попросил дать мне вести. Скоро отец сообщил мне, что он утонул, купаясь в Аа. ...Я начал переписку с отцом Ореуса, имея цель издать сочинения Ивана Ивановича»<sup>28</sup>.

В той же пачке и письмо владельца издательства «Скорпион» С. А. Полякова к Коневскому от 23 августа 1900 г. Это ответ на предложение издать сборник его переводов новых западных поэтов. Как мы знаем из биографической справки, напечатанной в собрании его сочинений, Коневский



«сначала... переведил Гёте, Ленау, Ибсена, Гюйо, позднее Верхарна, Вьеле-Гриффи-на, А. де Ренье, Метерлинка, Свинберна, Россетти, Ницше»<sup>29</sup>. С. А. Поляков писал Коневскому: «К сожалению, наше издательство не может воспользоваться Вашим предложением вполне, и вот по каким причинам. У нас имеется намерение издать ряд небольших томиков переводов из новых поэтов, но так, чтобы каждый томик был посвящен одному писателю. Мы полагаем, что это будет иметь большой успех, чем тот род хрестоматии, который Вы предлагаете. Одним из таких томиков должен быть уже обещанный в наших объявлениях Verhaegen в переводе Вале-

рия Яковлевича. Кроме того, в этот же ряд войдет третий том Эдгара По в переводе К. Д. Бальмонта. Если бы Вы могли представить нам целый томик переводов из Свинберна или Россетти, мы могли бы напечатать в виде одной из частей предполагаемого ряда».

Наконец, здесь же и фотографическая карточка Ореуса (Коневского) (фотография Г. Вестли (А. И. Кюппэ). С.-Петербург, Владимирский просп., № 6) с надписью: «В. Я. Брюсову, на память об усопшем друге», которая воспроизводится нами.

В письмах сохранены некоторые особенности орфографии Ланга.

\* \* \*

## 1

Москва, 12-го окт[ября] 1899 г.

Рад и очень рад, что мои стихи Вам понравились. Ваши стихи я уже давно полюбил. В них светилось для меня постоянно что-то родное. Познакомившись лично с Вами, я убедился, что Вы так же, как и я, свято и мощно верите в поэзию. Из нашего краткого знакомства я вынес самое теплое чувство к Вам. С нетерпением жду Вашего сборника<sup>30</sup>. Как я уже Вам говорил в нашей беседе, творчество Ваше идет совершенно обособленным путем; в нем оживает варяг, непреклонный господин северных морей, но не в древней физической, мускульной силе, а одухотворенный грядущими веками, стоящий на той ступени нашего существования, когда человек перестает быть человеком и делается «полудухом».

Вот это-то предчаяние в Ваших стихах так близко, так любимо моему сердцу. И я убежден, что лишь в этом может заключаться момент будущего развития поэзии.

Что меня касается, то я тружусь теперь над большой поэмой. Питаю надежду, что Вы в ней найдете развившимися все моменты моего настоящего творчества. Как только она будет окончательно обработана, я пришлю Вам ее<sup>31</sup>.

Вероятно, Вы уже слыхали от Брюсова, что в Москве началась подписка на гоцинения Гаупмана в перев[оде] Бальмонта, и подписка, как мне сообщили, идет успешно<sup>32</sup>.

За мое предисловие на меня яростно накинулись разные х, у, з \*\*\* и проч. Все они заразились писать на меня ядовитые критики, в которых слово «дурак» и другие ласкательные имена будут первенствовать.

Вот Вам мое стихотворение, которое у Вас не записано, и сообщите мне, пожалуйста, не является ли, по Вашему, средний куплет лишним:

Разрушатся люди и горы,  
Эфир и живая звезда;  
Все данные богом узоры  
Сотрутся для глаз навсегда.

На все мы имеем пределы;  
В конечности вечность растет,  
И прошлых творений пробелы  
Господь к совершенству ведет.

И скоро ненужное тело,  
Как ветось, откинет господь  
И в царство духовное смело  
Введет обновленную плоть.

Жду и от Вас стихотворных посылок и посылаю Вам мой дружеский привет.

А. Ланг.

Мой адрес: Москва, Сретенка, Пильников пер., д[ом] Слесивцевой, кв. № 4.

Подробно напишу Вам о Вашей поэзии, когда получу Ваш сборник, и прошу Вас мне всегда искренне, не стесняясь высказывать Ваши мнения. Я ими очень дорожу.

## 2

Москва, янв[аря] 22-го 1900.

Мой дорогой

Иван Иванович.

Прошу Вас от души извинить, что я так недобросовестен по отношению к своим друзьям. Но, ей богу, я не имел ни минуты времени заняться тем, к чему стремится так неудержимо моя душа. Не думайте, что если я к Вам не пишу, то и не думаю об Вас. Мое большое и, вероятно, неумелое письмо к Вам об Вашей мощной и чарующей поэзии еще впереди. Я им только тогда займусь, когда буду чувствовать свою душу хоть временно освобожденной. Пока могу только благодарить Вас за стихотворения Гиппиуса, которые я уже успел прочесть некоторым

друзьям и которые, конечно, привели их в неопределимый восторг<sup>33</sup>. Сегодня я исполняю Вашу просьбу и присылаю понравившиеся Вам мои стихотворения. Через недели две думаю переслать Вам черновики моей поэмы.

С в о б о д н а я д у ш а

Далеко, где темное море  
Бойтся пустынных степей  
И грозно замолкло в просторе  
И в даль убегают скорей,

Где пальма цвести перестала,  
Где камень и тот не растет,  
Где ночь неохотно настала,  
И день неохотно придет.

Туда, к задремавшей \* пустыне  
Свободно, в объятиях сна,  
Душа к позабытой святине  
Летит, вдохновенья полна.

Луна улыбается странно,  
Склонивши причудливо рог,  
И в выси небесной пространной  
Огнями пылает чертог.

И смотрит луна удивленно,  
Как тысячи тысяч лампад,  
Под нею во мрак низверженных,  
На волнах угрюмых горят.

На струях эфира незримо  
Над морем маячит душа;  
Печалью земною томима,  
Гасит лампыды спеша.

Проснулась пустыня немая!  
И вырвался стон из земли,  
И волны, на мрак набегаая,  
С пустыней \*\* лобзаться пришли.

И грохот и стон \*\*\* и проклятья!  
Смешенье небес и земли! —  
И пала душа у распятия  
И к господу слезы текли...

И молит и молит с тоскою:  
«Дай людям небесной любви,  
О господи, стань пред толпою  
В своей неповинной крови!»

И долго в пустыне голодной \*\*\*\*  
Во мраке тоскует душа  
И грустно стезей несвободной  
Вновь к телу стремится спеша.

И лягут вечерние тени  
на душу мою  
Лишь лягут вечерние тени  
На плиты прямой мостовой,  
Крадусь в полутемные сени,  
Чтоб слиться с бродячей толпой.

Слежу за толпою счастливой,  
Им в лица хочу заглянуть.

\* Над «задремавшей» — «необъятной».

\*\* Над «пустыней» — «поморьем», «прибрежьем».

\*\*\* Над «стон» — «плач».

\*\*\*\* Над строкой вариант: «И так над пучиною водной».

Гляжу я на них боязливо,  
Боясь проронить что-нибудь.

Ведь тень налагает на лица  
Образ видений былых,  
В них что-то иное таится,  
В них ответ таится святых.

Но лягут вечерние тени  
На душу, на душу мою —  
Я ищу неземных привидений,  
Неземное я в жизни люблю.

В м а г и ч е с к о м к р у г е

Я раскрыл потаенную дверь,  
Я увидел покой огневой  
И змеем венчанную слабую дочь,  
Неразлучную с мудрой совой.

Опершись на стальное копьё,  
Я дрожал как оспновый лист;  
Затушилось сердце мое  
От сверкающих, звонких монист.

И тогда я ступил на порог,  
Весь полон отваги живой,  
Вступил как шумящий поток,  
Чтоб быть осененным совой...

Но звонко разбилось копьё  
О копы незримых врагов —  
И тело не знало мое,  
Что вечности порван покров!<sup>34</sup>

И затем Vale! Vale! Пишите же мне стихотворения. Я многое жду от Вас!

Постигший Вашу душу

А. Ланг.

P. S. Любич болен<sup>35</sup>.

3

Москва, февр[аля] 20-го 1900 г.

Мой дорогой Иван Иванович!

Простите меня, грешного, что до сих пор не отвечал на Ваше письмо от 26-го янв[аря], но, будучи занят от 8-ми час[ов] утра до 10-ти час[ов] вечера, я редко был в таком настроении, когда чувствовал себя вполне подготовленным, чтобы от души свободно с Вами поболтать.

Ваше дружеское замечание о «неземное тогда я люблю», конечно, вполне справедливо, и я его принял окончательно. Другими Вашими замечаниями я также воспользовался. Вы мне пишете о Рихарде Вагнере, поэзию которого я, к сожалению, знаю только с оперной сцены, но в оригинале никогда не читал. Я справлялся о ней в книжном магазине А. Ланга, но там существуют такие идиоты, которые ничего путного о нем не могли или не хотели мне сообщить. Прошу Вас дружески узнать, каким образом можно выписать себе Рих. Вагнера, кто его издатель и сколько его сочинения стоят. Буду Вам за это весьма благодарен<sup>36</sup>. Стихотворения, которые Вы мне прислали, восхитили меня до последней

степени. Критиковать их и разбирать детально я не умею, и не требуйте этого от меня. Я один из тех художников, которые глубоко чувствуют красоту, но причинность этого чувствования себе уяснить не могут. Я вижу по Вашим стихотворениям, что Вам предстоит широкий художественный путь. Ваша поэзия — поэзия великого чаяния, поэзия духа человека, и я первый зажигаю перед образом Вашего творчества священные лампы. Дай Бог, чтобы Вы дальше шли этим путем все выше и выше в беспредельность бытия. Конечно, Вас немногие поймут, но это не беда. По моему мнению, всякая мысль, всякий художественный звук, раз сотворенный, живет в вечности, если бы даже о них никто не знал и нигде бы они не были записаны. Вы завоевываете у Вечности территории и безвозмездно отдаете их слепым людям<sup>37</sup>.

Напечатана ли критика о Вашем творчестве Гиппиусом? Кстати, я считаю Гиппиуса необыкновенно талантливым поэтом, но, к сожалению, все его критические способности атрофированы. Это часто замечается в науке у людей, специализировавшихся на одном предмете. Я думаю, что самое лучшее — отказаться ему от критики сохудожников совершенно и заняться исключительно собственным творчеством<sup>38</sup>. Сообщаю Вам теперь о том, что происходит теперь в Москве. Во-первых, Вам Брюсов кладется и извиняется, что до сих пор Вам не пишет. Вскоре Вы от него получите письмо. Здесь в Охотничьем клубе происходил вечер нового искусства. Прилагаю программу. «Втируша» была поставлена довольно неумело, но все-таки произвела довольно сильное впечатление. Среди публики шли довольно крупные споры, и я, грешный, без малого чуть не обругал одного почтенного старца. Брюсов прочел бальмонтские:

1) Пустыня

2) Сонет из денницы. «Я горько вас люблю, о бедные уроды...» и т. д.

(Публика приняла это стихотворение на свой счет и, кажется, обиделась).

3) «О да, я избранный, я мудрый...» и т. д.

Брюсова приняли с аплодисментами, и вообще его чтение прошло удачно.

Далее при удачной декорации прочтена была «Эльзи». Остальное чтение было крайне неумело и неудачно. Вечер был, конечно, устроен с целью наживы и без глубокой любви поэзии<sup>39</sup>.

Затем в Москве неким Ачкасовым (Грот «Психография») будет издаваться Хрестоматия лучших поэтов. Он просил меня содействовать ему. Конечно, и Вы будете и Гиппиус помещены там, если меня послушают<sup>40</sup>.

Далее на днях я пришлю Вам переписанные стихотворения Болтрушайтеца<sup>41</sup>. Кажется, что

я с ним скоро сойду душевно. В его вечном молчании для меня есть что-то невыразимо привлекательное. Третьего дня у меня собрались: Брюсов, Болтрушайтец, Калашников<sup>42</sup>, Любич и Медведев (пишущий в «Русской мысли» и в др., страшная бездарность, пошляк, пострадавший политический и за то возведенный в поэты, а мною за свою бездарность и пустоту в идиоты. Этот негодяй вообще испортил нам весь наш вечер)<sup>43</sup>.

Я читал им почти что окончательную мою поэму. От некоторых я получил очень дельные указания. Приходится, одним словом, написать еще 3–4 главы (уже написано 7 глав). Когда будет окончена, пришлю Вам ее и попрошу тогда еще Ваших милых указаний<sup>44</sup>.

Присоединяю Вам к моему письму два новых своих стихотворения:

#### В ы з о в

Надо мною играла зарница,  
Подо мной непроглядная мгла!  
Внизу\* же дышала, жила,  
Как зверь полусонно — столпца.

Вот к Небу кощунственно, гордо  
Воззрелась миллионами глаз.  
Мне голос послышался твердый,  
Зовущий на битвенный час...

И камень я кинул в пучину,  
А в отклик столбасность громов.  
Я понял так ясно, что сгину  
Под стоны святых голосов!..

#### Н е м а я к а р т и н а

Я тебе нарисую картину!  
Я так часто мечтаю об ней,  
Без травинки сухую долину  
И груды отживших камней.

И между ними тебя нарисую,  
Тебя, отягченного телом,  
И душу твою большую, святую  
В сознание своем спрютелом.

И будешь ты рядом со мною.  
Мы будем стоять без движений  
Под нашей холодной луною —  
Бессильны воспрянуть как тени.

И ты зарыдаешь — и, ужасом полны,  
Проснутся от смерти земной  
Седые, песчаные волны  
И кинутся смело на Небо со мной!<sup>45</sup>

Жду также и от Вас стихотворений и извещений, мой добрый друг.

Всегда Ваш

А. Ланг.

\* Над «Внизу» вариант: «Под мглой».

4

Москва, 12-го мар[та] 1900 г.

Мой дорогой друг

Иван Иванович!

Получил Ваше письмо от 22-го февр[аля] и читал его с большим вниманием — многое из него постиг и запомнил. Но для меня это было не легко. Уж очень моя душа устроена примитивно: как-то всегда я схватываю целое, а частности постигнуть для меня трудно. Во всяком случае, искренно благодарю Вас, что взяли на себя труд разобраться в моих пустяках.

К сожалению, до сих пор я не имею от Вас новых стихов. Неужели вы ничего не пишете? Это было бы необыкновенно прискорбно. Присылайте же!

Вместе с этим письмом отправил к Вам Илсена в переводе Балтрушайтеса (Балтр. просил меня об этом)<sup>46</sup>. Далее, не пришлете ли Вы на мое имя для Балтрушайтеса Ваш сборник, так как в Москве Балтрушайтес его нигде не мог найти.

Что касается теперь меня, то, всего вероятнее, некоторое время буду мало заниматься поэзией, так как потерял свое место в типографии и всецело должен заняться отысканием способов материального существования. А ведь это ужасно скучное и бесплодное занятие.

Вы-то, по крайней мере, утешьте меня стихами, за что буду Вам душевно благодарен.

Жду Вашего милого ответа.

Всегда Ваш

А. Ланг.

5

Москва, 24-го мар[та] 1900 г.

Мой дорогой друг

Иван Иванович.

Получил Ваше милое письмо, которое дышит Вашей измученной душой. Она мне близка, и я глубоко сочувствую ей. Много у Вас недомолвлено, но к чему договаривать, если люди друг друга и без того понимают. В жизни я постоянно замечаю разладицу между телом и душой, и это явление для меня вполне ясно. Вообще тело постоянно служит помехой души, которая вполне самостоятельно существует и ничего общего с телом не желает иметь. Но мы, рожденные слепыми, всегда стремимся соединить эти два стремления в одно целое. Конечно, из этого должно получиться нечто верзунское и детское. Смешна мне кажется наша физическая жизнь, но почему-то обращаешь на нее внимание и доводишь ее до конца. Наша жизнь, и поэзия, и вопросы искусства не имеют между собой ничего общего:

я пришел к такому убеждению. Но с другой стороны, живешь не для жизни, а для искусства и для науки. Почему это? Мне кажется, что это объясняется довольно просто, именно тем, что мы постоянно живем в двух жизнях: 1) в физической и 2) чисто абстрактной жизни, т. е. что наше тело ничего общего не имеет с нашей душевной жизнью. Я часто сознаю, что тело мне мешает и мыслить и чувствовать — одним словом, я скован цепями. Предполагаю, что подобное чувствование замечается у многих других. Кажется на первый взгляд, было бы очень удобно устранить себя от подобного недоразумения, т. е. лишиться себя тела. Но по-моему, всякая эволюция должна идти своим путем и всякое постороннее вмешательство не ведет к конечному развитию, но, наоборот, к регрессу, и потому приходится выносить все эти временные неудобства. Особенно тяжело то обстоятельство, когда душа настроена созидать, а тело и условия жизни отказываются следовать за ней. Но и на это я имею свои утешения. Каждый звук, каждая мысль, каждая идея, раз созданная в голове человека, существует вечно. Было бы нелепо предполагать, что произведенный однажды один только звук беспределен в вибрациях воздуха, а мысль должна заглухнуть в мозгах и черепе, где она получила свою жизнь. Думаю, что всякое проявление нашей духовной жизни так же вечно, как и каждый звук и каждое движение в мировой беспределности. Говорю об этих явлениях потому, что мне самому приходится теперь с ними считаться, так как тело часто не имеет возможности послушно следовать за душой. Но довольно об этом.

Сообщаю Вам литературные новости: «Когда мы мертвые восстанем» распродано до последнего экземпляра.

Далее, Ваш сборник я передал «гранитному» милому Балтрушайтесу. К сожалению, я его адреса не знаю и нахожу постоянно его местопребывание по наитию. Он — великолепный каменный талант; в его безмолвии я чувствую величие северной природы, ее беспределность ледовитых саг глубокой древности и свежесть просыпающейся жизни.

Что касается меня лично, то я живу в омуте отвратительных забот и спасаюсь кое-как поэзией и спиритизмом. Поэма моя принимает все более грандиозные размеры, чем я не особенно доволен. Я был бы очень рад поболтать с Вами, но, к сожалению, должен ограничиваться письмами. Жду с нетерпением Ваших милых известий, которые мне столь дороги.

Ваш А. Ланг.

Пишите Балтрушайтесу на мое имя, я ему передам.

6

Москва, 30-го марта 1900.

Дорогой мой Иван Иванович, сперва поздравляю Вас с Христовым праздником; не ропщите на меня, что так долго не отвечал на Ваше письмо. Не был я занят, не стану себя оправдывать, но я все время глубоко удручен. Часто я мог только сидеть и думать и, поверьте мне, мысленно беседовал с Вами. Тяжело жить в теле полудуху! Землю и земную жизнь я все меньше понимаю — все мне кажется диким и временным, однако прекрасно притом понимаешь, что надо ждать, что желанный миг свободы еще не настал. Мне кажется диким писать Вам это письмо, так как механическое движение моей руки мешают Вас воспринимать, не дает мне беседовать с Вами, получать Ваши ответы чистыми, нагими, не одетыми в грубые условные звуки, бумагу и чернило. В таком состоянии нахожусь я теперь постоянно; много в нем радостей, но и много горя. Пока еще в слабой степени у меня развилось ясновидение, но пока не на всех оно у меня распространяется; я еще чего-то боюсь и иду ощую. Несколько очень доказательных опытов мною уже исполнено, что могут подтвердить многие из моих друзей. Сеансов мне больше не надо: днем и ночью я вижу духов — то они меня утешают, то кидают в мою голову тяжелые предметы. Вокруг меня раздаются стуки и часто переносятся или временно пропадают предметы. Вот Вам мое спиритическое развитие во всей его привлекательности и во всем его ужасе. Но довольно об этом. Ваши стихи прочесть мне еще не удалось, так как Валерия вижу очень редко, да и то на 5 минут. Но я их прочту и напишу Вам об них «Северные цветы» еще не вышли из печати, и для меня они будут такою же новостью, как и для Вас<sup>47</sup>. Вы писали мне о Сведенборге. Я прочел его «Himmel und Hölle» и его «Verkehr zwischen Seele und Körper». Да, это светлая, путеводная звезда, это великий провидец божественной любви, силы, основанной на бессилии. Все его вещи оригинальны, пока скажу, что это пучина мудрости, исчерпать которую невозможно. Он своею музыкою слов, часто нелепых, открывает перед нами неопишное словами. Его слова — это условные формулы, вызывающие невыразимое, неопишное. Я приложил Вам список его произведений. Самое главное — это «Himmel und Hölle», но, повторяю, его надо читать не глазами, а душою. Далее «Himmlische Geheimnisse», «Weisheit des Engel» и «Das weisse Pferd»<sup>48</sup>. Читайте и Агриппу. Он проще, яснее. Об нем поговорю в другой раз<sup>49</sup>. Пока прощайте, писать трудно. Как жаль, что Вас нет в Москве, хотелось бы Вас увидеть своими глазами, поговорить с Вами. Не намерены ли Вы летом побы-

вать в Белокаменной? Мы оба с Брюсовым станем жить в Москве и были бы Вам очень рады. Живите, друг мой, и будьте счастливы, искренно любящий Вас

А. Ланг.

Моя поэма снабжается Брюсовым громадным предисловием<sup>50</sup>. Мною начата другая поэма, из мира духов<sup>51</sup>.

7

Москва, 6-го мая 1900.

Дорогой друг

Иван Иванович!

Что с Вами? Отчего Вы не отвечаете?

Развернись, подымись,  
Разлейся в воле широкой  
И крестом осенись —  
Перед пучиной глубокой.

И, открыв широко глаза,  
Ты весь ужас на душу прийми;  
Пусть застынет немая слеза, —  
О предстань перед злыми людьми.

Ты проклятья увидишь жерло;  
Кровь в Твоих жилах застынет.  
То, что с небес в Тебя снизошло,  
Ужас костнеющий вынет.

Но не бойся, и вглубь снизойди!  
Ты слабей, но сильнее порока:  
Ты обрел неумные пути  
И от жизни ушел ты далеко.

Живите, чувствуйте, боритесь, друг мой. Что за меланхолия! К сожалению, просматривал статью Гиппиуса и сожалел о том, что он пустился критиковать. Ему следует писать исключительно одни стихотворения и не марать себя дешевыми приемами маститого Буренина. Он, т. е. Гиппиус, вероятно, забыл, что Буренин иногда недосытаем в своих художественных приемах<sup>52</sup>. Итак, живите, друг мой, отвечайте мне — я так люблю Вашу светлую душу. Прогоните тени, которые вторгаются в Вас. Они, право, недостойны.

Искренно расположенный к Вам

А. Ланг.

8

Москва, 18/VI 1900.

Мой дорогой друг, Иван Иванович, простите меня, что я так долго не отвечал Вам и что сегодня не посылаю Вам длинного подробного письма, а только маленькое частное. На днях я подавлю Вас длиннейшим, отвечая Вам на Ваше последнее и сообщив Вам свои некоторые умозрения.

Дело в том, что, конечно, длиннейшее письмо мною уже написано в моей душе, но перенести его на бумагу я еще не в состоянии. Мой

дух мрачен и измучен телесною тяжестью. Боже мой, сколько противоречий и чисто психических мучений! Материально мои дела пока устроились: я служу в книжном магазине своего отца и получаю с него за это достаточно денег. Много я испытал за это время: чисто внешние страдания я научился переносить легко, но моя душа не устроена так, чтобы чувствовать какие-либо препоны, и посему она рвется и мечется в своих стальных цепях. За это время и в семье своей я имел беду: дети мои болели и мне при том пришлось еще переменить квартиру. Я живу теперь на Цветном бульваре в доме своего друга В. Брюсова. Вы себе представить не можете, сколько человек должен вынести самых мелких страданий, чтобы наконец найти жилище, где бы он мог спокойно думать и работать. В жизни мы постоянно впадаем из одного противоречия в другое, и тот, кто не привык духовно их выносить, — конечно, обречен страдать.

Итак, ждите моего письма, пишите мне и присылайте свои стихи — я их так люблю.

А. Ланг.

Сообщите мне свой адрес, куда писать, — до тех пор подожду со своим следующим письмом.

9

Москва, 28/XII 1900.

Дорогой друг Иван Иванович!

Todesmüde Schatten ringen  
Mit dem Licht der Weltenglut,  
Schwarz verkohlen weisse Schwingen  
In der Lüfte kühler Flut.

Tönet grässliches Gelächter  
Dönerähnlich, höllengleich:  
Heute kämpfen höhere Geschlechter!  
Keiner Siege, keiner weich!

Feuer, Wasser, Lüfte  
Sind im Bunde gegen Geister  
Und aus längst vergessnen Grüften  
Kämpfen Schüler gegen Meister.

Sollst nicht siegen, sollst nicht weichen,  
Kämpfen lebend, kämpfen todt  
Bis wir unsern Gott erreichen  
Ihm enthüllen unsre Not!<sup>53</sup>

Вот Вам, дорогой друг, иллюстрация настроения Вашего молчаливого друга. Конечно, нехорошо с моей стороны так долго не отвечать на Ваше милое письмо. Ваши разумные советы, конечно, я принял к сердцу и снова в деталях, т. е. выражениях, подвергну поэму обработке. Я и в Москве ее кое-кому прочел, и, к моему немалому удивлению, она оказалась не только удобопонятной, но и, к моей великой радости, некоторые ее места мне цитировали даже наизусть. На мой взгляд, это даже удивительно. Теперь пишу еще одну поэму: замысел ее, по-

жалуй, еще шире и страннее старой, и образы ее пока мне нравятся, но будем ждать конца, прежде чем говорить о ней. Глубоко постиг теперь Сведенборга и тихо радуюсь, читая его вдохновенные строки.

До сих пор ничего не получал от Вас для души: или Вы не пишете, или не сообщаете мне. То и другое для меня очень прискорбно, тем более что Ваши последние произведения заставляют столь много ждать. Пишите же, друг мой! Сообщить Вам о московских новостях, к сожалению, не могу, так как с В[алерием Я] [ковлевицем] выдаюсь только на спиритических сеансах и мне мало приходится разговаривать с ним об литературе. Далее, последнее время сильно был занят, так как много времени приходится уделять жизненным вопросам. Пишите же, друг мой, и поддержите мою слабую душу. Не приедете ли Вы в Москву? Я так всегда рад Вас видеть и читать Ваши сообщения. Мой адрес: Цветной бульвар, д[ом] Брюсова, кв. 5. А. А. Ланг. Поздравляю с праздниками.

А. Ланг.

В доме Брюсова я снимаю квартиру.

10

Москва, 21-го мая 1901 г.

Мой милый и дорогой Иван Иванович! Соскучилась сильно моя душа по Вас. Знаю, что Вам недосуг теперь писать письма и даже получать их, но теперь скоро страдное время пройдет, и я снова услышу что-нибудь об Вас. Пока поговорю о том, что имею от Вас. Сперва «Северные цветы»: стихотворения, помещенные в них, исключая «Старшие богатыри», я знал уже раньше из рукописи и, кажется, писал Вам уже об них. Не хочу повторяться в похвалах: близки они моей душе, настолько близки, что мне хвалить их совестно, будто я хвалю самого себя или для меня что-то слишком любимое и родное. Ваши «Старшие богатыри» грандиозны по построению, могучий дух сковывает их целостность, но не могу сказать, что я их уже повял в достаточной мере и оценил. Я постараюсь еще глубже в них вникнуть и также полюбить.

Ваш Щербинский очерк<sup>54</sup> доставил мне немалое наслаждение. Вот так-то надо критиковать и разбирать поэта! Надеюсь, что из этих очерков со временем составится поэтическая история русской литературы, которой, к сожалению, до сих пор у нас нет. Напишите мне, пожалуйста, какое впечатление произвели на Вас «Северные цветы», тогда и я Вам выскажу свое мнение. Что касается моей жизни, то продолжаю работать среди книжников и фарисеев, занимаюсь спиритизмом, магией, пишу стихи

и мою вторую бесконечную поэму. Очень хотел бы Вас повидать и поболтать с Вами, но, видно, это мне нескоро будет суждено, если Вы сами не приедете к нам. Вот Вам образцы моей поэзии:

Путь далек — устали мы.  
Перед нами Серафимы,  
А за нами полутьмы  
Рекют, рекют дымы.

Сыплет, хлещет мелкий дождь;  
Сырость вьется из прогалин.  
О веди нас, Друг и Вождь,  
Взор Твой верен и печален!

Страшно нам, одни мы здесь:  
В перепутье ужас смерти.  
Ты нас вед, Ты должен вест!  
О сопутники, поверьте!

Перед нами брезжит свет,  
Перед нами Серафимы,  
Кто-то в белом весь одет!  
И забыты дымы, дымы.

Жрец предания седого

Учитель! Жрец предания седого,  
Вновь письмена Твоя меня живят.  
Твой взор меня ласкает снова,  
В Твоих речах века глядят.

Я слышу шум волны студеной,  
Мечей бряцание и лат,  
И крики чайки оскорбленной,  
И за скалой ревуший водопад.

И жертвенник стоит громадою седою,  
И кровь на нем во славу Истины дымит;  
Я окружен безмолвною, дрожашею толпою;  
Хранит она меня, как щит.

Хоть и века легли меж нами,  
Завистники любви моей;  
Рассторгли нас, учитель, с нами,  
Но не могли стереть любви теней.

И вновь стою с Тобой я рядом,  
Такой же древний, как и Ты.  
И я горжусь магическим нарядом:  
Мы одиноки и чисты!<sup>55</sup>

Отвечайте.

Душою Ваш

А. Ланг.

### Ночь Заклятия

Словно в болезни тяжелой  
Дышит темная ночь;  
Ты слышишь, как дышит темная ночь?

В бреду сновидений тяжелых  
Слезы горячие падают,  
Падают в душу мою.  
Ты слышишь, как плачет темная почва?

Не бойся, за мною иди.  
Есть еще путь неизведанный,  
Богом моим исповеданный.  
Не бойся, во мраке иди!

Слов странных живет сочетание  
И в слабости силы родник.  
Полюбит лишь тот заклинание,  
Кто в пепел бывшего проник.

Плачет темная ночь,  
И слезы всё падают, падают  
В душу живую мою.

Не бойся, твори заклинание.  
Спасет тебя тайное знание.  
Стану с тобою я рядом,  
Охраню духовным взглядом.

О не бойся силы тени:  
Я сильнее мрака ада —  
Есть на всё свои ступени,  
К небесам взойти нам надо.

Плачет и стонет темная ночь.  
Слезы холодные падают,  
Падают в душу мою.

Грозно звучат заклинания!  
Громче стонов ночи больной...  
Ты изведал могущество знания  
И бездушный лежишь предо мной...

Ты уснул, Спаситель,  
Ты, не спавший сотни лет.  
Пред Тобой — изблщчитель  
Горя, счастья и побед.

От чрезмерных повторений  
Обеззвучились слова,  
И великий смысл учений  
Понимаем мы едва.

Нас Голгофа не пугает!  
Мука есть ее страшней:  
Тот, лишь тот страдает,  
Кто живет среди людей.

Властелин души свободной,  
Только телом человек;  
Полон дум в тоске бесплодной  
Свой дотаскивает век.

О, страданье полудуха  
Все страданье превзойдет  
И сама земля старуха  
Лик свой черный отвернет.

Ты все спишь, Спаситель,  
Ты, не спавший сотни лет.  
Пред Тобой — изблщчитель  
Горя, счастья и побед...<sup>56</sup>

\*

- 1 Письмо к В. К. Станюковичу от 5 января 1895 г. // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85, С. 734.
- 2 Брюсов В. Дневники, 1891—1910. М., 1927. С. 4, 6, 13, 18.
- 3 Русская литература XX века (1880—1910) / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914. Т. 1. С. 109.
- 4 Север. 1894. № 21. Стб. 1058.
- 5 Арсений Г. [Гурлянд И. Я.] Московские декаденты // Новости дня. 1894. 27 авг. № 4024.
- 6 См.: Гудзий Н. Из истории раннего русского символизма: Московские сборники «Русские

- символисты» // Искусство. 1927. Т. 3, кн. 4. С. 184–193.
- <sup>7</sup> Брюсов В. Указ. соч. С. 20.
- <sup>8</sup> Русские символисты. Лето 1895 года. М., 1895. С. 28.
- <sup>9</sup> Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, 1894–1896 г.: (К истории раннего символизма). М., 1927. С. 34–35.
- <sup>10</sup> Станюкович В. К. Воспоминания о В. Я. Брюсове // Литературное наследство. Т. 85. С. 724, 727–728.
- <sup>11</sup> Брюсов В. Указ. соч. С. 60, 90–91, 93.
- <sup>12</sup> Цитирую по примечаниям Н. С. Ашукина к дневникам Брюсова (с. 162).
- <sup>13</sup> Брюсов В. Указ. соч. С. 34.
- <sup>14</sup> ГБЛ. Ф. 1223. Оп. 1. № 4. Сообщено А. В. Лавровым.
- <sup>15</sup> Русское богатство. 1902. № 12: Новые книги. С. 63.
- <sup>16</sup> Флоренский П. Спиритизм как антихристианство/Новый путь, 1904. № 3. С. 166. «Этим, конечно,— писал Флоренский,— я вовсе не хочу сказать, чтобы по содержанию своему... поэма была позитивизмом... по основное настроение... поэмы есть то самое, которое заставляет мечтать о бесконечной эволюции. О „хрустальном дворце“ и жизни без Бога реального и живого».
- <sup>17</sup> Позднейшие иронические слова о Ланге в воспоминаниях Андрея Белого «Начало века» (М.; Л., 1933. С. 59) не показательны, поскольку он, как известно, гротескными красками изобразил многих и многое из того, что ему было близко в прошлом.
- <sup>17a</sup> Горький М. Собр. соч. М., 1953. Т. 22. С. 10.
- <sup>18</sup> В издании «Лестницы» 1902 г. на контртитule в списке произведений А. Л. Мировольского (А. Березина) значится: «Предвиденье. Рассказы. (Готовится)», а в издании 1905 г. в списке книг книгоиздательства «Гриф», готовящихся к печати: «А. Л. Мировольский. Предвидения. Рассказы».
- <sup>19</sup> Литературное наследство. Т. 85. С. 471.
- <sup>20</sup> Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова. М., 1975. С. 181.
- <sup>21</sup> Брюсов В. Мудрое дитя // Коневской Ив. Стихи и проза: Посмертное собрание сочинений. М., 1904. С. XII.
- <sup>22</sup> Брюсов В. Дневники. С. 57, 60, 78.
- <sup>23</sup> Русская литература XX века. Т. 1. С. 112.
- <sup>24</sup> За ознакомление с ними приношу благодарность готовящему их к печати А. В. Лаврову.
- <sup>25</sup> Брюсов В. Дневники. С. 76.
- <sup>26</sup> Изд. 1902 г. С. 23; изд. 1905 г. С. 91.
- <sup>27</sup> Золотое руно. 1906. № 1. С. 149–150.
- <sup>28</sup> Брюсов В. Дневники. С. 105.
- <sup>29</sup> Коневский Ив. Стихи и проза. С. IX. О плане сборника переводов (в прозе) Коневской писал Брюсову 3 мая 1900 г.
- <sup>30</sup> О сборнике стихотворений Коневского «Мечты и думы», выпущенном в январе 1900 г.
- <sup>31</sup> Речь идет о поэме «Лестница». О ней же — в ряде других писем.
- <sup>32</sup> Гауптман Г. Драматические сочинения / Пер. под ред. и с предисл. К. Бальмонта. М.: Изд-во книжного магазина «Грудь», 1900. Книга вышла тиражом в 3600 экземпляров.
- <sup>33</sup> Гиппиус Владимир Васильевич (1876–1941) — поэт и критик, один из первых русских символистов, впоследствии видный петербургский педагог-словесник. Московские символисты высоко ставили стихи Гиппиуса. Так, Брюсов назвал их в дневнике 1894 г. «прекрасными», а затем, в 1898 г., более сдержанно, но все же «любопытными» и «хорошими» (Дневники. С. 17, 54, 57). Стихи, о которых пишет Ланг, вызвали восторженную оценку Брюсова. «Стихи Гиппиуса, оставленные Вами,— писал он Ореусу в январе 1900 г., — прекрасны, замечательно хороши (много выше, чем те, которые Вы оставили нам осенью); „Весна“ — совершенство даже после Тютчевских Весен; „Тростинка“ тоже совершенство».
- <sup>34</sup> Стихотворение «В магическом круге» напечатано с исправлениями в альманахе «Северные цветы», собранном издательством «Скорпион» (М., 1901. С. 107).
- <sup>35</sup> Любич-Кошуров Иосиф Арианович (1872–1937) — беллетрист и журналист, сотрудник юмористических и детских журналов. Жил в страшной нищете. Скоро после этого Брюсов записал в дневник: «Был у И. Любича (с Лангом). Живет Любич на окраине, в громадном доме, разделенном на каморки, живет с Фанной и платит за комнату 5 р. в месяц. Читал он неплохие свои рассказы. Потом он провожал нас, сначала заходили мы в недостроенный дом, потом в „Собачий зал“, где собираются карманники и форточники» (Дневники. С. 80). См. также: Белоусов Иван. Воспоминания // Сегодня: Альманах первый. М., 1926. С. 124–126. Упомянув в письме к Коневскому о журнале «Муравей», «немного тянущемся к новому», Брюсов заметил: «...один из его участников, юноша Любич (кажется, я говорил Вам о нем), несомненно может стать чем-то; отметьте его имя».
- <sup>36</sup> Р. Вагнер сам писал либретто к своим операм. Они вошли в десятитомное издание: Wagner R. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig, 1874–1883.
- <sup>37</sup> Из февральского письма Брюсова к Коневскому мы узнаем, о каких стихах, присланных Лангу, идет речь. Это «Осенние голоса», «Зимний голос», «Порывы». «Вы очень удачно выбрали образцы нового своего творчества: это — все замечательнейшее», — писал Брюсов. Говоря, что он, как и Ланг, является восторженным поклонником поэзии Коневского, Брюсов высказал вместе с тем ряд критических замечаний.
- <sup>38</sup> «Критика» Гиппиуса — это его рецензии на сборник «Книга раздумий» и книгу Коневского «Мечты и думы», напечатанные в журнале «Мир искусства» (1900, № 5/6. С. 107–108). В них содержались резкие, несправедливые и обидные по своей форме суждения. Они привели к полному разрыву Коневского с Гиппиусом, о котором последний впоследствии сожалел, признавая свою вину. См. мою публикацию писем Коневского к Гиппиусу в «Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год» (Л., 1979. С. 83–86, 94–98). Мнение Ланга, что Гиппиус лишен критических способностей, разделяли и некоторые другие современники. Так, по свидетельству П. П. Перцова, «Гиппиус считался и, кажется, считал себя сам не столько поэтом, сколько критиком. Он, положим, еще ничего не написал тогда в этом жанре, но предпола-



галось, что напишет. Впрочем, у него анонсировалась книга критических очерков под оригинальным названием „Всё одни замечания“, которая, конечно, не вышла в свет. Самоуверенность Гиппиуса тоже импонировала другим» (Перцов П. Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. М.; Л., 1933. С. 242).

<sup>39</sup> Вечер Нового Искусства в зале Охотничьего клуба состоялся 15 февраля 1900 г. Об этом вечере в дневнике Брюсова читаем: «Некто Лев Ал. Амосов устроил Вечер Нового Искусства (в Охотничьем клубе) и явился ко мне, пригласил меня читать. Впрочем, все, что я предложил из своего, было запрещено особой цензурой. Я читал из Бальмонта. Зал был полон, собрались (и без моего приглашения) почти все мои знакомцы. Когда я вышел на сцену, мне хлопали. Я прочел „Пустыню“ при довольно безразличном отношении публики, но „Я горько вас люблю, о бедные уроды“, кажется, произвело впечатление. „На блс“ читал я „О да! я избранный, я мудрый, посвященный“. Впрочем, правду сказать, вечер был плох. „Втирушу“ играли скверно, Бальмонта читал Росинский („Эльза“) — слащаво, а больше почти ничего и не было. Это было, в сущности, мое первое чтение с эстрады... и первая встреча лицом к лицу с толпой» (Дневники. С. 81).

Вечер устраивали с благотворительной целью — в пользу школ для рабочих постоянной комиссии по техническому образованию при Русском техническом обществе (см. заметку в «Московских ведомостях» (1900. 15 февр. № 46)). Согласно газетным отчетам, вечер собрал многочисленную публику и прошел с большим успехом. Однако в некоторых из этих отчетов с иронией говорилось о декадентской вычурности. Так, автор заметки «Спектакль декадентов» в «Московских ведомостях» (1900. 17 февр. № 48) писал: «Декадентская фигура в длинной черной мантии, с длинными до самых плеч волосами, замгильным голосом начинает декламировать стихотворение Бодлера „Сплин“». «Новости дня» (1900. 16 февр. № 6010) сообщали: «Декорация, украшавшая сцену, и рисунки афиш также были исполнены в духе „нового искусства“. И дальше: «Один из исполнителей даже читал стихотворение в каком-то странном полумонашеском костюме, при красноватом освещении рамы». Кроме указанных выше газетных заметок, см. также: Курьер. 1900. 16 февр. № 47; Русские ведомости. 1900. 16 февр. № 47.

*Втируша* («L'intruse») — пьеса М. Метерлинка. Ее поставил артист и режиссер Московского художественного театра И. А. Тихомиров. *Сонет из денницы*. Это стихотворение, впоследствии озаглавленное «Уроды», было впервые напечатано в кн.: Деница: Альманах 1900 года. СПб., 1900. «Эльза» — стихотворение в прозе Бальмонта; вошло в его сборник «В безбрежности» (М., 1895). Его прочитал художник Росинский. «В заключение спектакля г. Росинский недурно прочитал стихотворение К. Бальмонта «Эльза» под аккомпанемент скрипки и рояля» (Московские ведомости. 1900. 17 февр. № 48). В предыдущем номере «Московских ведомостей» было указано, что чтение «будет обстановка и

к нему пишутся декорации художником г. Росинским».

<sup>40</sup> *Ачкасов Алексей Николаевич* (1870 — после 1913) — поэт, беллетрист и журналист, критик и переводчик. Под псевдонимом «Павел Крот» (в письме ошибочно: Грот) издал брошюру «Психография. 1. Что такое психография?» (М., 1895), посвященную вопросам эстетики, психологии творчества и т. д. Вошла впоследствии в книгу «Наблюдения русских писателей над человеческой душой (Психография)», изданную под тем же псевдонимом (М., 1901). «Узнал я Ачкасова (автор стихов в книжке „Сумерки века“ и „Психография“ П. Крота. — И. Я.), — читаем в дневнике Брюсова, — был у него, а на 1-й день он у меня. Не слишком любопытный господин. Начитан, но не учен; дилетант. Намерен издать „Всемирную хрестоматию“» (Дневники. С. 84). Хрестоматия эта, о которой пишет и Ланг, издана не была.

<sup>41</sup> Болтрушайтесом (а затем Балтрушайтесом) Ланг называет поэта-символиста Юргиса Казимировича Балтрушайтиса, одного из руководителей издательства «Скорпион», деятельного сотрудника альманаха «Северные цветы», а затем журнала «Весы».

<sup>42</sup> О Калашникове, которого упоминает в дневнике 1900 г. и Брюсов («Видел Калашникова; он потолстел, но не поглудел» (с. 80)), нам ничего не известно.

<sup>43</sup> *Медведев Лев Михайлович* (1865–1904) — поэт и беллетрист; сотрудничал во многих газетах и журналах, в том числе юмористических. «На вечере у Ланга, — записал в дневник Брюсов, — видел Л. М. Медведева... Говорил он нелепости, рассказывал небывшие о С. Бердяеве... и привирал еще больше о своих злоключениях как политического ссыльного. Впрочем, я ему понравился, что он мне и высказал» (Дневники. С. 81–82).

<sup>44</sup> Объем дальнейшей работы над поэмой «Лествица» неясен, в окончательном тексте осталось семь глав.

<sup>45</sup> Стихотворение «Вызов» напечатано с исправлениями в альманахе «Северные цветы на 1901 год» (с. 107–108).

<sup>46</sup> В этом и следующем письмах речь идет о пьесе Г. Ибсена «Когда мы мертвые проснемся. Драматический эпилог в трех действиях», вышедшей в переводе Ю. Балтрушайтиса и С. Полякова в издательстве «Скорпион» в 1900 г. двумя изданиями.

<sup>47</sup> Альманах «Северные цветы на 1901 год» вышел в апреле 1901 г. В нем напечатаны три стихотворения Миропольского («В магическом круге», «Вызов» и «К учителям») и несколько стихотворений Коневского (I. Осенние голоса. 1. «По обширным полям моих дум...» 2. «Убийственный туман сгустился над столицей...» II. Порывы. 1. «Если всмотрись в дальнее небо...» 2. «Мыслей настойчивых волн...» III. Затихье («Как я люблю тоску свободы...»). IV. В уезде («Размеры дальних расстояний...») V. Старшие богатыри. 1. «И годы седые бессилия простого...» 2. «Как вал, восстала высь над ровной землей...»), а также полемическая статья Коневского «Об отпевании новой русской поэзии (Общие суждения З. Гиппиус в № 17–18 «Мира искусства» 1900 г.)».

<sup>48</sup> *Сведенборг Эмануэль* (1688–1772) — шведский ученый и теософ-мистик. Оказал влияние на

ряд писателей-романтиков, которые видели нечто близкое в его влечении о иррациональному. Сведенборгом увлекались некоторые символисты и близкие к ним литераторы и мыслители. См., например, письмо В. И. Иванова к В. Я. Брюсову от 3 января 1905 г. (Литературное наследство. Т. 85. С. 471); см. также: Чулков Г. И. В. Я. Брюсов: Воспоминания, 1900–1907 гг. // Искусство. 1925. № 2. С. 244. Ланг, как видим, читал Сведенборга в немецких переводах с латинского. «Himmel und Hölle» («Небо и ад»), «De coelo et inferno», «Himmlische Geheimnisse» («Небесные тайны»), «Arcana coelestia»; «Weisheit des Engel» («Мудрость ангела»), «Angelica sapientia»; «Das weisse Pferd» («Белая лошадь»), «Equus albus».

- <sup>49</sup> *Агриппа Неттесгеймский* (1486–1535) – немецкий мыслитель, медик и оккультист. Им очень интересовался Брюсов (см. статью Б. И. Пуришева «Брюсов и немецкая культура XVI века» в кн.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968). В 1901 г. Брюсов сообщил А. А. Шестеркиной, что пишет роман об Агриппе (ГБЛ. Ф. 386. Карт. 128. Ед. хр. 7. Сообщено А. В. Лавровым). Впоследствии Брюсов вывел Агриппу в романе «Огненный ангел» и написал о нем несколько статей. В 1913 г. вышла книга «Агриппа Неттесгеймский. Знаменитый авантюрист XVI века» (Критико-биографический очерк Жозефа Орсье. Пер. Брониславы Рунт. Под ред., с введ. и примеч. Валерия Брюсова. С приложением трех статей редактора: «Оклеветанный ученый», «Легенда об Агриппе» и «Сочинения Агриппы и источники его биографии»).
- <sup>50</sup> «Лествица» Миропольского с предисловием Брюсова, озаглавленным «Ко всем, кто ищет. Как предисловие», вышла в издательстве «Скорпион» только в конце 1902 г.
- <sup>51</sup> Другая поэма – по-видимому, «Ведьма», изданная в 1905 г. вместе с «Лествицей» с предисловием Андрея Белого.

<sup>52</sup> О статье В. В. Гишпиуса см. примеч. 38. О В. П. Буренине (1841–1926), критике «Нового времени» А. С. Суворина, выступавшего с резкими статьями о символистах и пародиями на них, Ланг писал в предисловии к своему сборнику «Одинокий труд»: он «бесспорно понимает поэзию, но в угоду времени говорит против самого себя, в чем я несколько сожалею его» (с. 4).

<sup>53</sup> Смертельно усталые тени борются со светом всемирного пламени, черно обугливаются белые крылья в прохладном потоке воздушных струй.

Звучит ужасный смех, сходный с громом, подобный аду: сегодня борются высшие силы! Никто не побеждает, никто не уступает!

Огонь, вода, воздух объединились против духов и из давно забытых могил борются ученики против учителей.

Ты не должен побеждать, ты не должен уступать, бороться живым, бороться мертвым, пока мы не достигнем нашего Бога, откроем ему наши беды!

<sup>54</sup> Щербинский очерк – статья Коневского «Мировоззрение Н. Ф. Щербины», напечатанная уже после его смерти в альманахе «Северные цветы на 1902 год».

<sup>55</sup> Стихотворения «Жрец предания седого...» появилось в том же альманахе (с. 139) в совершенно переработанном виде (вся средняя часть написана заново) и под заглавием «Великому учителю».

<sup>56</sup> «Ночь заклания» была среди тех стихотворений, которые, как писал Ланг 12 октября 1899 г., понравились Коневскому. 22 сентября 1899 г. Коневской просил Брюсова: «Передайте А. А. Лангу, что, прочтя его обращение к Спасителю, еще более оценил жгучесть его, чем раньше. А в „Ночи заклания“ припевы о слезах, несомненно, не соответствуют силе грозного гула в обращениях заклинателя. Жду с большими надеждами его сборника „Одинокий труд“».

## НЕИЗВЕСТНОЕ ПИСЬМО А. П. ЧЕХОВА

*В. П. Нечаев*

В Москве в частном архиве хранится прежде не публиковавшееся письмо А. П. Чехова, неизвестное не только читателям, но и специалистам-чеховедам. Между тем оно представляет значительный интерес для характеристики личности А. П. Чехова, еще раз свидетельствует о душевной деликатности, бескорыстии, мягкости и скромности замечательного писателя, обремененного большой семьей, вечно нуждающегося в деньгах и тем не менее отказывающегося от своего права получить причитающийся ему гонорар, если это может доставить неприятности другим людям.

До постановки в октябре 1899 г. в Московском Художественном общедоступном театре драмы А. П. Чехова «Дядя Ваня» («Сцены из деревенской жизни в четырех действиях», как значилось в подзаголовке), пьеса эта, напечатанная еще в 1897 г., с успехом шла на многих провинциальных сценах — в Казани, Одессе, Киеве, Тифлисе, Саратове, Ярославле, Нижнем Новгороде и во многих других городах. «По всей России идет „Дядя Ваня“», — писал А. П. Чехов своей сестре М. П. Чеховой в 1898 г.<sup>1</sup> Но московский и петербургский зритель еще этой пьесы не видел.

Столичный императорский Московский Малый театр просил автора еще в феврале 1899 г. отдать ему «Дядю Ваню» для постановки. Чехов дал согласие, и пьеса была послана «для чтения» в Театрально-литературный комитет. Но в марте 1899 г. Театрально-литературный комитет, обязанностью которого было отбирать пьесы для императорских театров, предложил автору пьесу переделать и вторично представить в комитет. И тогда Чехов по настоянию В. И. Немровича-Данченко отдал «Дядю Ваню» в Московский Художественный общедоступный театр.

В мае 1899 г. А. П. Чехов уведомляет секретаря Общества русских драматических писателей и оперных композиторов И. М. Кондратьева о своем решении пере-

дать право на постановку пьесы в сезон 1899—1900 гг. Художественному общедоступному театру в Москве<sup>2</sup>. Этим самым другие театры России — провинциальные и столичные — лишались права ставить в сезон 1899—1900 гг. пьесу без специального разрешения автора, пока она не будет поставлена на сцене Художественного общедоступного театра. (Напомним еще раз, что премьера «Дяди Вани» в Художественном театре состоялась 26 октября.)

29 июля 1899 г., в бенефис известного провинциального актера и режиссера Якова Сергеевича Тинского, чья труппа, состоявшая главным образом из актеров варшавских театров, гастролировала летом под Петербургом в Ораниенбауме и показала на сцене Ораниенбаумского театра спектакль «Дядя Ваня», в котором сам бенефициант играл роль Астрова. В этот же вечер, кроме чеховской пьесы, была показана сцена из «Мертвых душ» (Чичиков у генерала Бетрищева) с участием знаменитого актера Александринского театра К. А. Варламова.

Первой откликнулась на это событие газета «Биржевые ведомости». Через день в разделе «Театр, музыка и искусство» была помещена без подписи небольшая рецензия: «...затем давали в первый раз новую пьесу в 4 действиях А. Чехова „Дядя Ваня“; пьеса в общем довольно скучная и у публики особенного успеха не имела, хотя в ней есть много интересных мест. Г. Тинский (врач Астров) был в ударе и играл превосходно; самого дядю Ваню изобразил г. Хворостов со свойственным ему талантом очень нервно, в особенности в сцене с револьвером; типичен был г. Яковлев в роли обедневшего простодушного помещика Телегина; остальные артисты старались по возможности заинтересовать публику»<sup>3</sup>.

4 августа, приехав из Ялты в Москву, Чехов, просматривая газеты, узнал о состоявшемся, по-видимому, из газеты «Новое время», где тоже было опубликовано



А. П. Чехов.  
Фотография  
1899 г.

сообщение об этом спектакле<sup>4</sup>. На следующий день Чехов обратился к своему знакомому, артисту Художественного театра, будущему исполнителю роли Войничского, Александру Леонидовичу Вишневному, с просьбой побывать у И. М. Кондратьева и поставить его в известность, что на постановку «Дяди Вани» в Ораниенбауме не было авторского разрешения<sup>5</sup>.

В задачи Общества русских драматических писателей и оперных композиторов входил контроль за соблюдением авторских прав, в частности права на постановку и отчисление авторского гонорара. Кантора Общества помещалась в Москве, в Брюсовском переулке (дом Андреева), и работала под надзором Канцелярии московского генерал-губернатора. Секретарь Общества И. М. Кондратьев являлся одновременно и начальником этой канцелярии.

А. Л. Вишневикий исполнил просьбу Чехова. В результате 6 августа Обществом русских драматических писателей и оперных композиторов была послана телеграмма петербургскому агенту Общества, дра-

матургу и переводчику Аркадию Федоровичу Крюковскому о запрещении постановки пьесы в окрестностях Петербурга<sup>6</sup>. На следующий день Крюковский информировал Общество, что спектакль был поставлен по желанию К. А. Варламова<sup>7</sup>.

8 августа тем же Обществом было послано А. П. Чехову в Мелихово на станцию Лопасня следующее сообщение:

«М[илостивый] г[осударь] Антон Павлович, Санкт-Петербургский агент сообщил, что постановку в Ораниенбауме пьесы «Дядя Ваня» он не разрешил, ставили артисты императорских варшавских театров.

Покорнейше прошу уведомить, в виду окончания летнего сезона, поскорее, как поступить с виноватыми: преследовать ли их судебным порядком или положить на них двойные авторские»<sup>8</sup>

Из-за того, что в начале августа именно А. П. Чехова Мелихово было продано лесопромышленнику М. Коншину и сам Чехов находился в Москве, письмо не было им получено. Об этом свидетельствует писарская помета на копии письма: «Адресат выехал из Лопасни». Вскоре, узнав, что Чехов живет в Москве на Малой Дмитровке в доме Шешкова, Общество послало по новому адресу письмо следующего содержания:

«21 авг[уста] 1899 г.

Милостивый государь, Антон Павлович, с[анкт]-п[етер]б[ургский] агент Общества А. Ф. Крюковский сообщил, что постановку в Ораниенбауме пьесы «Дядя Ваня» он не разрешил, а потому просит уведомить его, как поступить с виновными, преследовать ли их судебным порядком или получить двойную плату.

Сообщая о сем, покорнейше прошу о последующем Вашем решении не отказать уведомить»<sup>9</sup>.

Оба письма были подписаны: Иван Соловьев.

До сих пор такой корреспондент или адресат в чеховской переписке не встречался. Поэтому несколько слов о нем.

Иван Андреевич Соловьев (1854—1925?) по окончании полного курса наук в Звенигородском духовном уездном училище в 1873 г. был определен, согласно его прошению, на службу в Московскую управу благочиния в число канцелярских служителей, а затем переведен в Канцелярию московского генерал-губернатора. К 1899 г. Соловьев работал в должности

журналиста канцелярии, т. е. был чиновником канцелярии и вел журналы. Согласно «Табели о рангах», он был отнесен к VII классу и имел чин надворного советника. За время службы в Канцелярии московского генерал-губернатора Соловьев был награжден орденами Станислава 2-й степени, Анны 2-й и 3-й степени, Владимира 4-й степени, орденом черногогорского князя Даниила I 4-й степени и рядом медалей и знаков, в частности знаком «Красного Креста»<sup>10</sup>.

Следует заметить, что аналогичный путь по службе от канцелярского служителя третьего разряда до начальника Канцелярии московского генерал-губернатора и секретаря Общества драматических писателей прошел и его начальник Иван Максимович Кондратьев. Замещающая отсутствующего Кондратьева, Соловьев и вел переписку по данному вопросу.

На вторичное обращение Соловьева Антон Павлович откликнулся в тот же день следующим письмом.

«21 августа 1899 г.

Милостивый государь, Иван Андреевич!

На сообщение Ваше о том, что пьеса моя «Дядя Ваня» была поставлена в Ораниенбауме без разрешения агента, и на вопрос Ваш о том, как поступить — решить ли дело судебным порядком или получить двойную плату, имею честь ответить следующее: если в подобных случаях решение вопроса зависит не от Комитета, а только от усмотрения автора, то прошу делу дальнейшего хода не давать, а лишь довести о нем до сведения Комитета.

Примите уверения в совершенном почтении, готовый к услугам А. Чехов».

Вот и вся история этой небольшой чеховской переписки. Каждый новый документ о жизни А. П. Чехова нам дорог. Несомненно, что и публикуемое письмо представляет интерес для изучения биографии, творчества и личности писателя. Поиски автографов, писем, дарственных надписей писателя должны быть продолжены.

\*

<sup>1</sup> См. письмо А. П. Чехова к М. П. Чеховой от 17 декабря 1898 г. кн.: *Чехов А. П.* Полн.

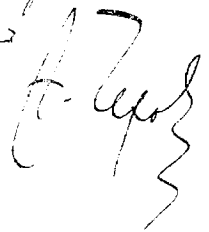
21 августа 1899.

Милостивый Государь

Иван Андреевич!

На сообщении Ваше о том, что пьеса моя «Дядя Ваня» была поставлена в Ораниенбауме без разрешения агента, и на вопрос Ваш о том, как поступить — решить ли дело судебным порядком, или получить двойную плату, имею честь ответить следующее: если в подобных случаях решение вопроса зависит не от Комитета, а только от усмотрения автора, то прошу делу дальнейшего хода не давать, а лишь довести о нем до сведения Комитета.

Примите уверения в совершенном почтении, готовый к услугам



собр. соч. и писем: В 30 т. Письма. М., 1979. Т. 7. С. 369.

<sup>2</sup> См. письмо А. П. Чехова к И. М. Кондратьеву от 9 мая 1899 г. в кн.: Там же. М., 1980. Т. 8. С. 168.

<sup>3</sup> Биржевые ведомости. 1899. № 207. 31 июля (12 авг.), С. 3.

<sup>4</sup> Новое время. 1899. № 8414, 1/13 авг.

<sup>5</sup> См. письмо А. П. Чехова к А. Л. Вишневному от 5 августа 1899 г. *Чехов А. П.* Указ. соч. Т. 8. С. 233.

<sup>6</sup> ЦГАЛИ. Ф. 2097. Оп. 1. Д. 1019. Л. 108.

<sup>7</sup> Там же. Л. 109-110.

<sup>8</sup> Там же. Л. 111.

<sup>9</sup> Там же. Л. 131.

<sup>10</sup> ЦГИАМ. Ф. 16. Оп. 222. Д. 299; Д. 201. Л. 20.

Письмо  
А. П. Чехова  
к  
И. А. Соловьеву.  
21 августа  
1899 г.

## ВОСПОМИНАНИЯ КЭЛЛОГА ДЕРЛЕНДА О ТОЛСТОМ

В. А. Александров

Кэллог Дерленд (1881—1914) — американский социолог и писатель. В 1900 г. Дерленд поступил в Гарвардский университет, но не окончил его и продолжал обучение в Эдинбургском университете (1900—1901), а затем учился в Институте социальных исследований в Париже (1901—1902).

В 1901 г. он четыре месяца работал шахтером в Шотландии с целью изучения условий работы на шахтах. В 1902 г. Дерленд проводил расследования нарушений условий детского труда в угольных шахтах Пенсильвании. В 1903—1904 гг. он глава клуба любителей техники в Бостоне, в 1904—1905 гг. — помощник руководителя университетского филантропического общества (Нью-Йорк).

В 1905 г. Дерленд занимался изучением вопроса иммиграции в Америке. В 1906 и в начале 1907 г. находился в России как корреспондент изданий «Коллиерс уикли», «Харперс уикли», «Ревью оф ревьюз», «Бостон транскрипт», «Нью-Йорк Ивнинг пост». После возвращения в США К. Дерленд выступал в печати со статьями о положении дел в России.

Во время своего пребывания в России Дерленд посетил Ясную Поляну и провел несколько дней в гостях у Льва Толстого. К сожалению, в дневниках, письмах и записных книжках писателя сведения о визите Дерленда в Ясную Поляну отсутствуют. Не сохранились они и в воспоминаниях членов семьи Толстого. Единственным свидетельством, подтверждающим визит американского гостя к русскому писателю, является небольшая запись в «Яснополянских записках» Д. П. Маковицкого. 10 ноября 1906 г. он записал: «Приехал рекомендованный Иваном Ивановичем<sup>1</sup> Durland, американец, с женой, русской еврейкой. Л. Н. о нем сказал, что он умный, приятный, знает Кросби<sup>2</sup> и того профессора<sup>3</sup>, который говорит, что 40-летние люди никуда не годны»<sup>4</sup>.

Воспоминания Кэллога Дерленда «Толстой дома» на русском языке публикуются впервые и приводятся по тексту *Kellog Durland. Tolstoy at Home. The Independent. N. Y., 1910. Vol. 69. p. 1191—1195.*

Кэллог Дерлянд «Толстой дома»

Г-н Дерленд — автор «Кровавого царствования», самой известной книги о России и о русских делах, написанной американцем со времени появления книги Джорджа Кеннана о Сибири и системе ссылки. Г-н Дерленд провел в империи царя весь 1906 г. и часть 1907 г. Именно в это время он посетил графа Толстого в его имении Ясная Поляна. — *Ред.*

После обеда, когда мы прибыли в Ясную Поляну, Толстой совершил прогулку верхом. Было начало декабря. Стояла прекрасная погода. Снег мягким покрывалом одел округу, ветви деревьев белели на синем фоне неба. Всю дорогу от станции в Туле мы слушали рассказы о Льве Николаевиче, так как наш *ямщик* был одним из крестьян Толстого. «Он знает, что у нас на сердце», — говорил *мужик*, выражая свою любовь к графу. Позже мы услышали из уст самого старца рассказ о крестьянах, которых он посетил в тот день. Жизнь, которую вел Толстой в своем доме, была безгранично многообразна, богата деталями и делами, без которых полная ее картина невозможна. В течение нескольких дней моего пребывания в Ясной Поляне я видел многие стороны его жизни и слышал еще больше об этом от людей, окружавших его: жены, членов семьи, друзей, крестьян и учеников.

Удивительным миром был этот толстовский дом. Вовсе не таким большим миром, как означает слово «дом».

Ясная Поляна расположена на холме и могла бы приблизительно служить сердцем России. Это имение является почти географическим центром европейской части России. И в нем жил человек, который больше всех знал и понимал сердца рус-

ских людей. Сюда съезжались, как это должно было казаться семье Толстого, люди со всего мира. Многие из нас ехали туда пилигримами духа, хотя некоторые приезжали позабавиться, а другие всего лишь посмотреть. Всем был оказан радушный прием. День за днем все последние годы стекались посетители из всех губерний России, из всех стран мира. И тем не менее каждому там была приготовлена комната, радушный прием и место за гостеприимным столом. Ни одна другая точка на земном шаре не привлекала такого большого внимания разнообразных людей из разных мест, несмотря на то что это место находится далеко от большой дороги и до него нелегко добраться. Поездка в Ясную Поляну занимает много времени, что, по сути дела, является данью большого уважения. От С.-Петербурга до Москвы ночь езды, а от Москвы до Тулы еще одна ночь. Ясная же Поляна находится в *четырнадцати* верстах от Тулы. Но утомительная дорога вознаграждалась, когда путник чувствовал сердечное пожатие огромной теплой руки Толстого и стоял перед сверкающими металлическим блеском глазами, *которые* блестели глубоко в глазных впадинах, прикрытых мохнатыми бровями. Крепкое *тело*, скромно облаченное в просторную крестьянскую блузу, скрывало великую личность, которая не вызывала чувства разочарования. В атмосфере, насыщенной духом властвования этого человека, мы совершенно забыли об «Анне Карениной» и о «Воскресении»; мы перестали удивляться всем тем сомнениям, верованиям, теориям и спорам, которыми он наполнил мир. Таков был Толстой. И это все.

И тем не менее не все. Ибо в его тени скрывалось другое существо, которое в течение почти полувека незаметно, но всегда внимательно, чутко и с готовностью окружало его своей заботой до тех пор, пока настолько не слилось с ним, что мало кто из нас осознавал, что их было двое и что первое без второго не было бы тем, чем оно было. Место Толстого за длинным столом в большой столовой находилось на одном конце, а на другом сидела графиня. Ее влияние не было засвидетельствовано никакой хартией, не было записано ни в какую книгу. Даже сам Толстой забывал об этом, настолько глубоко она вошла в его жизнь. В доме это было заметно даже приезжавшему ненадолго гостю.



По скрипучему снегу в грубо сделанных санях я добрался со станции в Туле до усадьбы Толстого. У возницы была только одна лошадь, а так как мужик не торопился, мы тащились медленно и разговаривали о голоде, недавней войне и о человеке, которого я приехал навестить издалека. Этот крестьянин во время войны был призван в армию. И он с большим удовольствием принялся рассказывать нам, как Толстой помогал солдатам своей деревни, находившимся в Маньчжурии. Никто из них не хотел идти на войну. Они не знали, из-за чего она ведется и с кем они воюют. После первого сражения этот крестьянин и семеро его друзей из той же деревни собрались поговорить обо всем пережитом. Все они высказали единое мнение, что война противна их духу. Как избежать новых сражений? «Давайте напишем об этом Льву Николаевичу», — предложил один из них. Предложение было принято. Оно соответствовало тому, что они делали всю свою жизнь: когда они не знали, что делать, и были в беде, то обычно отправлялись в Ясную Поляну и беседовали со

Кэллог  
Дерленд  
(слева)  
со своим  
переводчи-  
ком

Львом Николаевичем. Письмо с трудом было написано; <sup>5</sup> все они подписали его, и оно было отправлено по месту назначения, находящемуся так далеко. В свое время это письмо было получено Толстым, который, тронутый их простой верой, написал им подробный ответ <sup>6</sup>, сообщая им, что всякая война — зло, что армии не следует находиться в Маньчжурии и проливать кровь и что, если их совесть протестует против этого, они поступают неправильно, стреляя в своих собратьев. Крестьянин продолжал: «После этого мы всегда знали, что делать. Сердцем мы понимали, что не должны воевать. Мы шли в сражение потому, что нас заставляли, но стоило офицерам ненадолго отлучиться, как мы убегали. Мы всегда так делали.

Меня пригласили в Ясную Поляну на несколько дней. Устроившись в отведенной для меня комнате, я пошел побродить по окрестности с одним из домашних Толстого и поэтому не видел, как вернулся граф с прогулки верхом. Сумерки, которые в этой северной стране зимой наступают рано, уже опустились на землю, когда мы вернулись. Дом, к которому мы приближались, казался образцом покоя, мира и уюта. Трудно было представить, что мы находились в сердце страны, охваченной восстанием, что в то время тиски реакции сжимались как никогда прежде во всей трагической истории этой несчастной страны и что вся страна была наполнена несчастьем, нищетой и страданием. Приятно было стоять среди покрытых снегом деревьев в тишине раннего вечера, тихого и спокойного. В доме ярко горели огни, и, когда мы приблизились к двери, игриво и дружелюбно залаял черный пудель, приветствуя нас. Слуга помог нам освободиться от бремени тулупов и валенок. На верху лестницы стояла графиня, поджидая меня, чтобы проводить к своему мужу, который отдыхал в кабинете. Она открыла дверь и жестом попросила меня войти, затем повернулась и ушла. Там сидел он — Толстой! Меня охватило волнение, когда я увидел его. «Добрый вечер, — дружелюбно сказал он. — Входите, садитесь рядом», — и он протянул свою тяжелую, натруженную руку. Как же она была тепла! Пожатие было крепким. Он извинился за то, что не встает. Я слишком внимательно разглядывал его крупные черты лица, чтобы запомнить этот первоначальный обмен любезностями, но помню его дружелюбие.

«Расскажите мне о моих американских друзьях, — начал он, как только я пододвинул свое кресло поближе. — Как поживает Эрнест Кросби и сын Генри Джорджа?» <sup>7</sup> Бегло справился и о нескольких других. К счастью, я знал некоторых из тех, о ком он хотел слышать. Прошло, должно быть, полчаса, прежде чем я смог осмотреться в комнате с ее строгим беспорядком. Простой стол Толстого был завален бумагами, письмами, брошюрами и книгами. По стенам комнат от пола до уровня глаз тянулись многочисленные полки с книгами, а выше, на стенах, висели картины и многочисленные фотографии людей, которых он некогда знал и которыми восхищался или чьи работы высоко ценил. Эти фотографии, как и книги на полках, говорили об универсальности его знаний, знакомств и интересов. Там были фотографии друзей из многих стран, книги на нескольких языках. Со мной он говорил по-английски, по крайней мере сначала. Позже он перешел на французский, возможно и не заметив этого. С первой же минуты встречи я почувствовал, что он относится ко мне не как к незнакомцу, которого он принимает впервые. Он вел себя скорее так, будто после разлуки снова встретился с другом.

«Читаете ли вы, молодые люди, в Америке Чаннинга <sup>8</sup>, Торо <sup>9</sup>, Эмерсона <sup>10</sup>? — спросил он. — Читаете ли вы Гаррисона <sup>11</sup>? Все современные молодые люди должны читать сочинения этих четырех великих Американцев».

Несколько раз он возвращался к Генри Джорджу и Эрнесту Кросби. Этими двумя из всех американцев, которых он знал, Толстой, кажется, восхищался больше других.

Он говорил о многих предметах и, конечно же, о беспокойном положении дел в России того времени и постоянно возвращался к своим религиозным взглядам на жизнь. Потертый томик «Эмиля» Руссо <sup>12</sup> лежал на столе, и он прочитал мне многие поразительные отрывки, которые выражают его собственные верования и его учение. Одно предложение, которое он прочитал несколько раз, навсегда запомнилось мне: «Если бы они слушали то, что говорит Бог в сердце человеческом, на земле существовала бы одна религия». Затем он добавил:

«Великий урок, который все мы должны получить, состоит в том, чтобы прислушаться-



ся к словам, которые Бог говорит нашим сердцам. Нам не нужна никакая другая религия или философия. Нам не нужно никаких учреждений наподобие церкви. Бог обращается к народу Америки так же, как к народу Франции или России. Ужас современного положения в России заключается в том, что русский народ доведен до такого состояния, когда все другие пути закрыты, и, только обращаясь к Богу, он сможет спасти себя. Россия сейчас катится в пропасть — моральную, экономическую, политическую, и лишь на дне этой пропасти мы очнемся. Но когда наступит пробуждение, оно будет величайшим пробуждением в мире, потому что все люди обратятся к богу как к единственному и прямому спасению».

Толстой устал, и его речь замедлилась. Я покинул его.

За вечерней трапезой в столовой он присоединился к обществу.

Трапеза за столом Толстого — памятное событие. На нее обычно собиралось не менее дюжины человек, и, когда я был там, почти каждый представлял различное политическое и религиозное мнение. Даже члены самой семьи отражали почти каждый оттенок существующих воззрений. Сам Толстой был признанным «анархистом», но существовал ли когда-нибудь другой такой кроткий, ласковый, непорочный и добрый анархист прежде? Один из его сыновей был не только монархистом, но сторонником автократии царя, реакции во всех ее самых мрачных формах<sup>13</sup>. Другой сын был конституционным демократом — человеком середины<sup>14</sup>. Одна дочь поддерживала своего отца<sup>15</sup>, в то время как другая<sup>16</sup> соглашалась со своим мужем — консерватором, депутатом от октябристов в Думе<sup>17</sup>. Рядом со мной сидел социал-революционер, сторонник террористических актов. Каждый был откровенен в отношении своих убеждений, и оживленный разговор не прекращался ни на минуту, то по-русски, то по-английски, а то по-французски, а иногда по-немецки. Граф редко принимал участие в этих замечательных дискуссиях, хотя и слушал с величайшим вниманием. Иногда он вставал из-за стола и, сложив за спиной руки и опустив голову, рассказывал взад и вперед по комнате, никогда ничего не упуская.

Ясная Поляна — это большой дом, не роскошный и не внушительный, его наз-

начение — скорее в удобстве, нежели в роскоши. Добровольный аскетизм графа и изящная снисходительность остальной части семьи в одинаковой степени преувеличены. Толстой в свои поздние годы, без сомнения, свел свою жизнь до крайней простоты. Но едва ли можно было говорить о подлинной нужде, когда рядом с ним всегда был человек, который, как было прекрасно и верно сказано, «всегда клал кусочек бархата под его терновый венец прямо на место, которое, как хотел Толстой, должно было язвить его более всего».

Все в доме было просто и не отдавало болью нищеты. Поблизости всегда находились любящие люди, ласково предупреждавшие монашеское бичевание и создававшие атмосферу нежности и покоя. Во всех отношениях это был уникальный дом. Никогда не было такого прежде, никогда не будет снова. Князь и крестьянин принимались в одинаковой степени радушно, и каждый гость считался членом семьи. Каждый, кто приезжал с Востока или Запада, с Севера или Юга, привозил с собой новости, идеи, семена мыслей, и каждый уносил глубокие впечатления.

Один из сыновей, которого я встретил недавно, предавался разгульной жизни<sup>18</sup>. Его карьера была богата событиями и далека от тропы, на которую хотел направить его отец. «Когда мой отец возражает,— говорил он,— я напоминаю ему, чтобы покончить с упреками, что в моем возрасте он вел себя много хуже, согласно его собственной „Исповеди“». И возможно, в этом был секрет широкого гуманизма Толстого, который отмечал и признавал каждый, кто встречался с ним. Он жил полной жизнью. Он испил из каждой чаши, познал и радость, и печаль, и горе. Поэтому он мог входить в жизнь и опыт каждого человека.

Во время моего пребывания в имении происходили многие вещи, многое было сказано, о чем я хотел бы поведать тем, кто интересуется этой огромной фигурой, которая недавно покинула Ясную Поляну, чтобы спокойно и ненавязчиво и тем не менее драматически встретить свой конец. А пока что достаточно кратко и беглого взгляда на картину, которая навсегда должна быть сохранена как сокровище в памяти тех, кому когда-либо посчастливилось взглянуть на нее,— картина: Толстой дома.

- <sup>1</sup> *Горбунов-Посадов Иван Иванович* (1864–1904) — близкий друг Толстого, руководитель издательства «Посредник».
- <sup>2</sup> *Кросби Эрнест* (1856–1907) — американский писатель, юрист и политический деятель. Посетил Толстого в 1894 г. Поддерживал с ним переписку до конца своей жизни.
- <sup>3</sup> В «Яснополянских записках» Д. П. Маковицкого от 9 ноября 1906 г. сообщается следующее об этой личности: «Л. Н. получил письмо из Америки о том, что какой-то профессор в своей лекции утверждает, что люди после 40 лет приходят в негодность, а после 60 лет — вредны» (У Толстого. «Яснополянские записки» Д. П. Маковецкого // Литературное наследство. М., 1979. Т. 90, кн. 2. С. 298).
- <sup>4</sup> Там же, С. 299.
- <sup>5</sup> Это письмо в архиве Государственного музея Л. Н. Толстого обнаружить не удалось.
- <sup>6</sup> Это письмо Толстого неизвестно.
- <sup>7</sup> *Джордж Генри-младший* (1862–1916) — американский журналист, законодатель, экономист, сын известного экономиста и публициста Генри Джорджа (1839–1897), создателя теории единого земельного налога, целью которой было достижение равноправия и всеобщего достатка. Этой теорией в свое время увлекался Толстой. Генри Джордж-младший посетил Толстого 5 июня 1909 г.
- <sup>8</sup> *Чаннинг Уильям Эллери* (1780–1842) — американский унитарийский священник. В своих проповедях выступал с критикой догматического богословия.
- <sup>9</sup> *Торо Генри Дейвид* (1817–1862) — американский писатель и общественный деятель. Примищал к трансценденталистам (см. примечание 10). Творчество Торо высоко ценил Толстой.
- <sup>10</sup> *Эмерсон Ральф Уолдо* (1803–1882) — американский писатель и критик, глава философско-литературного направления трансценденталистов. Сторонники этого направления выступали с критикой буржуазного миропорядка, носившей романтический характер. Они проповедовали духовную свободу, самоусовершенствование, близость к природе.
- <sup>11</sup> *Гаррисон Уильям (Вильям) Ллойд* (1805–1879) — американский политический деятель и писатель, активный сторонник движения за освобождение негров от рабства.
- <sup>12</sup> *Руссо Жан Жак* (1712–1778) — французский философ и писатель. Сочинениями Руссо очень увлекался Толстой.
- <sup>13</sup> Вероятно, речь идет об Андрее Львовиче Толстом (1877–1916).
- <sup>14</sup> Речь идет о Сергее Львовиче Толстом (1863–1947).
- <sup>15</sup> Речь идет о Марии Львовне Оболенской, урожденной Толстой (1871–1906).
- <sup>16</sup> Сухотина Татьяна Львовна, урожденная Толстая (1864–1950).
- <sup>17</sup> Муж Т. Л. Толстой Михаил Сергеевич Сухотин (1850–1914) был депутатом I Государственной думы.
- <sup>18</sup> Речь идет об Андрее Львовиче Толстом (1877–1916).

## МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН. РАССКАЗ О ЧЕРУБИНЕ ДЕ ГАБРИАК

*З. Д. Давыдов, В. П. Купченко*

История эта произошла в 1909 г. и, взволновав многих, не забыта до сих пор. Имя Черубины (псевдоним поэтессы Е. И. Дмитриевой (Васильевой)) слышали почти все интересующиеся литературой. Однако сведения о ней довольно противоречивы и отношение весьма разное. В свое время ей предрекли славное будущее Иннокентий Анненский<sup>1</sup> и Максимилиан Волошин<sup>2</sup>; ее стихи отмечал Валерий Брюсов<sup>3</sup>, они нравились Игорю Северянину<sup>4</sup>; ее история увлекла Марину Цветаеву<sup>5</sup> и Илью Эренбурга<sup>6</sup>. О ней писали в своих воспоминаниях Алексей Толстой<sup>7</sup> и Сергей Маковский<sup>8</sup>. Мистификацию Черубины упоминали (отнесшиеся к ней отрицательно) Иван Бунин<sup>9</sup> и Анна Ахматова<sup>10</sup>; знал о ней М. Горький<sup>11</sup>. К настоящему времени этот феномен стал фактом русской литературы, войдя в справочники и учебные пособия<sup>12</sup>. Стихи Черубины можно было прочесть в журнале «Аполлон», в некоторых альманахах. История же мистификации передавалась в основном изустно, все больше обрастая «легендами». Единственным первоисточником долгие годы оставался рассказ М. А. Волошина, сначала также бытовавший в устной форме. По-видимому, еще в конце 1910 г. поэт поведал его М. И. Цветаевой; летом 1913 г. он рассказал о Черубине художнице Ю. Л. Оболенской<sup>13</sup>. В 1922 г. «историю Черубины» слышала от Максимилиана Александровича литературовед Н. И. Сырокомская<sup>14</sup>, а летом 1926 г. — литературовед И. Н. Розанов<sup>15</sup>.

2 апреля 1928 г. Волошин в письме к библиографу Е. Я. Архипову сожалел, что при их недавней встрече в Новороссийске не успел «рассказать всю фактическую и анекдотическую историю Черубины, — как она возникла и оформилась. Это одна из фантастических „Петербургских повестей“ — стильная и своеобразная, которую Вам необходимо знать и в бытовом ее аспекте, чтобы оценить ее мистическую сущность». Однако «писать об этом долго и

невозможно», добавлял Максимилиан Александрович<sup>16</sup>.

Летом 1930 г. рассказ Волошина был, наконец, зафиксирован (судя по всему, стенографически) Татьяной Борисовной Шанько (1909—ок. 1981). Вот как она вспоминала об этом в письме к П. И. Мэну от 2 февраля 1981 г.: «Запись моя рассказа Максимилиана Александровича о Черубине была сделана в Коктебеле, у него на даче, в 1930 году. Я тогда была еще совсем молоденькой девушкой, восхищенной Максимумом и Коктебелем, где была впервые. О Елизавете Ивановне я знала только то, что лет 10 до этого она вместе с мужем Всеволодом Николаевичем Васильевым... жила в Краснодаре, куда они приехали, спасаясь от голода и холода тогдашнего Петрограда, тогда, когда и наша семья жила там. ...Знала я и о том, что «Черубина де Габриак» — псевдоним Елизаветы Ивановны. А об истории в «Аполлоне» ничего не знала. Но рассказ Макса решила записать, чтобы показать его своим.

Однажды было сказано, что сегодня вечером в мастерской М. А. будет рассказывать о Черубине. Я приготовила себе место, бумагу, карандаши. И к удивлению моему, оказалось, что до меня никто никогда не записал этого его блестящего рассказа... Мне говорили, что Макс рассказывал эту историю неоднократно и всегда с какими-то вариантами, что записанный вариант, пожалуй, не из самых интересных. Но что делать — других нет!..

На другой день после его рассказа я перебрала свою записку, понесла ее показывать Максимилиану Александровичу. Он ее одобрил, чуть-чуть подправил. Вскоре я уехала в Москву. Через некоторое время получила от М. А. письмо на обороте акварели с просьбой прислать ему мою записку рассказа, потому что он хочет передать ее Е. Я. Архипову в Новороссийск...» (по машинописной копии, предоставленной Е. В. Кругликовым (Феодосия)).

Поэт, однако, был не вполне точен, ког-



*Е. И. Дмитриева,  
1906 г.*

да утверждал, что «ничего не писал» о Черубине: в его архиве сохранилось несколько рукописных набросков к этой истории (все — в ИРЛИ). 17 марта 1931 г. Максимилиан Александрович признавался в письме к К. М. Добраницкому: «Взялся доканчивать „Черубину“ — день проработал и... Как я ни протестую всей душой против актуальности в искусстве: но когда ее нет — мне не работаетея совсем...»<sup>17</sup>

После смерти Волошина в 1932 г. запись его рассказа, сделанного Т. Б. Шанько, предоставлялась Марией Степановной Волошиной для чтения гостям «Дома поэта». С нее снимались копии, и этот документ оставался главным источником для всех написавших о «загадке Черубины» в послевоенные годы. (В это время были уже опубликованы воспоминания А. Н. Толстого (1921) и С. К. Маковского (1955), но они были мало кому доступны.) Наиболее обстоятельно занимался историей мистификации в «Аполлоне» В. А. Мануйлов, но его исследование (1960-е годы, 50 страниц машинописи) опубликовано не было. Волошинские воспоминания использовали также С. Бэлза<sup>18</sup>, И. Куприянов<sup>19</sup>, В. Лидин<sup>20</sup>, Н. Самвелян<sup>21</sup>, А. Марков<sup>22</sup>, В. Карпов<sup>23</sup>. А вот Б. Смиренский, судя по всему, этих воспоминаний не знал<sup>24</sup>.

Нет сомнения, что настала пора публикации полного текста волошинского рас-



*Е. И. Дмитриева  
в Контебеле.  
Лето 1909 г.  
Фотография  
М. А. Волошина*

сказа о Черубине де Габриак<sup>25</sup>. Волошин совершенно умалчивает о своем чувстве к Дмитриевой, что очень затрудняет верное понимание всей истории. В этом плане крайне важна «Исповедь» Е. И. Васильевой, которая ни одним из вышеназванных авторов не принималась во внимание. В комментариях использованы также письма Васильевой к Волошину, воспоминания И. фон Гюнтера и другие источники.

Где сейчас хранится «первоначальный» текст воспоминаний, присланный Волошину Т. Б. Шанько и с его правкой, неизвестно. До нас дошли в составе архива Волошина только машинописные копии<sup>26</sup>. Заглавие: «Воспоминания о Черубине де Габриак». Однако похоже, что заглавие это было дано переписчиком.

Летом 1931 г. в Коктебеле был Е. Я. Архиппов с женой. Согласно его дневнику, 9 июня Максимилиан Александрович чи-

тал своим гостям «Историю Черубины» (так!)<sup>27</sup>. Евгений Яковлевич переписал эту «Историю» (именно с этим заглавием) от руки в самодельный альбомчик<sup>28</sup>. И поскольку перед Архипповым был, без сомнения, тот самый, «первоначальный» текст, а сам Архиппов был на редкость скрупулезным человеком, то этому названию, кажется нам, и должно быть отдано предпочтение как подлинному.

В заключение — два слова об Е. Я. Архиппове (1882—1950). Педагог, библиофил, критик (псевдоним Д. Щербинский), он был, по словам современника, «бескорыстно предан поэзии». В переписке с Е. И. Васильевой Архиппов находился с 1921 по 1928 г. Собирал все ее стихи (получился «том в 351 лист»), написал две статьи о ее творчестве (не опубликованы) и составил из цитат ее высказываний в письмах к нему ее «Автобиографию». Все эти материалы находятся в ЦГАЛИ (ф. 1458).

## МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН

### ИСТОРИЯ ЧЕРУБИНЫ

Я начну с того, с чего начинаю обычно, — с того, кто был Габриак. Габриак был морской черт, найденный в Коктебеле, на берегу, против мыса Мальчин. Он был выточен волнами из корня виноградной лозы и имел одну руку, одну ногу и собачью морду с добродушным выражением лица.

Он жил у меня в кабинете, на полке с французскими поэтами, вместе со своей сестрой, девушкой без головы, но с распущенными волосами, также выточенной из виноградного корня, до тех пор пока не был подарен мною Лиле. Тогда он переселился в Петербург на другую книжную полку.

Имя ему было дано в Коктебеле. Мы долго рылись в чертовских святцах («Демонология» Бодена)<sup>29</sup> и наконец остановились на имени «Габриах». Это был бес, защищающий от злых духов. Такая роль шла к добродушному выражению лица нашего черта.

Лиле в то время было девятнадцать лет<sup>30</sup>. Это была маленькая девушка с внимательными глазами и выпнутым лбом. Она была хромой от рождения и с детства привыкла считать себя уродом. В детстве у всех ее игрушек отламывалась одна нога, так как ее брат и сестра говорили: «Раз ты сама хромая, у тебя должны быть хромые игрушки».

«Брат мой был очень странный и необыкновенный. Он рассказывал мне страшные истории из Эдгара По и за это заставлял меня выпрыгивать из слухового окна. Это было очень высоко и страшно, но я все-таки прыгала. Сестра тоже рассказывала, но всякий раз, когда рассказывала, разбивала мне куклу, чтобы ничего не делалось даром.

Мы иногда приносили в жертву игрушки, бросая их в огонь. Однажды принесли щенка в жертву, но он завизжал, прибежали старшие и его освободили. Однажды мы бросили в воду мамин браслет, и потом сами с плачем рассказали о случившемся.

Сестра умела свистеть, но пня ей не позволяла и говорила, что когда девочки свистят, то Богородица с престола спрыгивает. Брату это нравилось. Он свистел и спрашивал: „Что, уже спрыгнула?“ Учил меня, так как я была еще мала и свистеть не умела, и говорил: „Пусть попрыгает!“

Однажды, недели на две, брат стал „христианином“. Они со школьным товарищем решили бить жидов и вырезывать у них на лице крест. Поймали мальчика-еврея и вырезали у него на шее крест, но убить не успели. Когда брату было десять лет, он убежал в Америку. Украл у отца деньги и написал ему письмо: „Я беру эти деньги с тем, чтобы вернуть их через два года. Если ты честный человек, то никому не скажешь“. Он доехал до Новгорода, учился сапожному ремеслу и заходил в полицию спрашивать, нельзя ли там купить фальшивый паспорт. Когда его вернули в Петербург, то домашние оставили его в покое, ни о чем не расспрашивали и не упрекали.

Когда мне было пять лет, брат задумал творить чудеса, но, чувствуя себя слишком грешным, обратился ко мне и потребовал, чтобы я поклялась, что не совершила ни одного преступления. Я поклялась. Тогда он взял воды и велел мне превратить ее в вино. Я приказала. „Попробуй!“ Я попробовала. „Совсем не вино!“ Но так как я вина до тех пор никогда не пробова-



С. К. Маковский,  
1909 г.

ла, то он призвал сестру. Она сказала, что вино должно быть красивым. Тогда брат очень рассердился, вылил воду мне на голову и остался в уверенности, что я утаила какое-то свое преступление.

Когда мне было десять лет, брат взял с меня расписку, что шестнадцать лет я выйду замуж и что у меня будет 24 человека детей, которых я буду отдавать ему, а он будет их мучить и убивать. Тоня, сестра, сказала: „А если никто не возьмет ее замуж?“ — „Тогда я найду человека, который совершил преступление, и, под угрозой выдать его, заставлю на ней жениться“.

Одважды он сказал мне очень таинственно: „Я узнал необыкновенную вещь, которой не знает еще никто. Взрослые об этом еще и не подозревают. Дьявол победил Бога и запер его в чулан. Теперь нам надо подумать о том, не стоит ли перейти на сторону Дьявола, так как всех тех, кто с Богом, будут мучить и убивать“. Я была потрясена этим известием и несколько дней ходила сама не своя, а брат точно забыл обо всем этом. Наконец я спросила его: „А как же с Богом?“ — „Ах, с Богом... Ему удалось спастись. Он удрал через форточку“. На меня это произвело такое сильное впечатление, что я с тех пор перестала молиться Богу.

Лет до пяти меня одевали, как мальчика, в брюки и курточку. Брат посылал меня на дорогу и заставлял просить милостыню, говоря: „Подайте дворянину!“ Деньги потом отбирал,

бросал в воду и говорил, что стыдно тратить милостыню на себя.

Брат страдал нервными припадками. Я помню, когда мы остались с ним одни, без старших, в квартире, он, чувствуя приближение припадка, ложился на диван и заставлял меня смотреть на него. Это, по его мнению, укрепляло нервы. Я должна была давать ему капли, но, наливая, испугалась и вылила ему все в глаза, так что потом капель не было. Он сам нюхал эфир и давал мне. Мне тогда становилось страшно и приятно, и я ложилась где-нибудь на пол. Когда недели через две взрослые вернулись, брат все ходил по квартире и резал какие-то невидимые нити. Его отправили на несколько месяцев в больницу. Я тоже вскоре заболела дифтеритом, после которого год была слепая. Тогда я утратила воспоминания о предыдущей жизни, которые у меня в раннем детстве были отчетливыми и яркими.

Когда брату было 18 лет, я, войдя в его комнату, застала его плачущим. Я была потрясена, так как раньше с ним никогда этого не было. Когда я спросила, что с ним, он ответил: „Я чувствую, что глупее“. С тех пор он очень изменился<sup>31</sup>.

Это — подробности детства Лили Дмитриевой, ставшей впоследствии автором Черубины де Габриак.

\*

Летом 1909 года Лили жила в Коктебеле. Она в те времена была студенткой университета, ученицей Александра Веселовского и изучала старофранцузскую и староспанскую литературу<sup>32</sup>. Кроме того, она была преподавательницей в подготовительном классе одной из петербургских гимназий. Ее ученицы однажды отличились. Какое-то начальство вошло в класс и спросило: «Скажите, девочки, кого из русских царей вы больше всего любите?» Класс хором ответил: «Конечно, Гришку Отрепьева!»<sup>33</sup> К счастью, это никак не отразилось на преподавательнице.

Лили писала в это лето милые, простые стихи<sup>34</sup>, и тогда-то я ей и подарил черта Габриака, которого мы в просторечии звали «Гаврюшкой».

В 1909 году создавалась редакция «Аполлона», первый номер которого вышел в октябрь-ноябре<sup>35</sup>. Мы долго думали летом о создании журнала, мне хотелось помещать там французских поэтов, стихи писались с расчетом на него, и стихи Лили казались подходящими. В то время не было в Петербурге молодого литературного журнала. Московские «Весы» и «Золотое руно» уже начинали угасать. В журналах того времени редактор обыкновенно был и издателем. Это не был капиталист, а лицо, умевшее соответствующим образом обработать какому-нибудь капиталисту. Редактору «Аполлона» С. К. Маковскому удалось использовать Ушковых<sup>36</sup>.

Маковский, «Пара Мако», как мы его называли, был чрезвычайно и аристократичен и элегантен. Я помню, он советовался со мною: не выпендист ли такого правила, чтоб сотрудники являлись в редакцию «Аполлона» не иначе как в смокингах<sup>37</sup>. В редакции, конечно, должны были быть дамы, и Пара Мако прочил балерину из петербургского кордебалета.

Лилия, скромная, незлегантная и хромяя, удолетворить его, конечно, не могла, и стихи ее были в редакции отвергнуты<sup>38</sup>.

Тогда мы решили избрести псевдоним и послать стихи с письмом. Письмо было написано достаточно утонченным слогом на французском языке, а для псевдонима мы взяли наудачу черта Габриаха. Но для аристократичности Черт обозначил свое имя первой буквой, в фамилии изменил на французский лад окончание и прибавил частицу «де»: Ч. де Габриах.

Впоследствии Ч. было раскрыто. Мы долго ломали голову, ища женское имя, начинающееся на «Ч», пока наконец Лилия не вспомнила об одной Брет-Гартовской героине. Она жила на корабле, была возлюбленной многих матросов и носила имя Черубины<sup>39</sup>. Чтобы окончательно очаровать Рара Мако, для такой светской женщины необходим был герб. И гербу было посвящено стихотворение.

#### Наш герб

Червлёный щит в моем гербе  
И знака нет на светлом поле.  
Но вверен он моей судьбе,  
Последней — в роде дерзких волей.

Есть необманный путь к тому,  
Кто спит в стенах Иерусалима,  
Кто верен роду моему,  
Кем я звана, кем я любима;

И — путь безумья всех надежд,  
Неотвратимый путь гордыни;  
В нем — пламя огненных одежд  
И скорбь отвергнутой пустыни...

Но что дано мне в щит вписать?  
Датуры тьмы иль розы храма?  
Тубала медную печать  
Или анагию Хирама?<sup>40</sup>

Письмо было написано на бумаге с траурным обрезом и запечатано черным сургучом. На печати был девиз: «*Vae victis!*» \* Все это случайно нашлось у подружки Лили — Л. Брюлловой<sup>41</sup>. Маковский в это время был болен ангиной. Он принимал сотрудников у себя дома, лежа в элегантной спальне; рядом с кроватью стоял на столике телефон<sup>42</sup>.

Когда я на другой день пришел к нему, у него сидел красный и смущенный А. Н. Толстой, который выслушивал чтение стихов, известных ему по Коктебелю, и не знал, как ему на них реагировать. Я только успел шепнуть ему: «Молчи. Уходи». Он не замедлил скрыться<sup>43</sup>.

Маковский был в восхищении. «Вот видите, Максимилиан Александрович, я всегда Вам говорил, что Вы слишком мало обращаете внимания на светских женщин. Посмотрите, какие одна из них прислала мне стихи! Такие сотрудники для „Аполлона“ необходимы».

Черубине был написан ответ на французском языке, чрезвычайно лестный для начинающего поэта, с просьбой порываться в старых тетрадах и прислать все, что она до сих пор писала. В тот же вечер мы с Лилей принялись за работу, и на другой день Маковский получил целую тетрадь стихов.

\* Горе побежденным! (лат.).

В стихах Черубины я играл роль режиссера и цензора, подсказывал темы, выражения, давал задания, но писала только Лилия.

Мы сделали Черубину страстной католичкой, так как эта тема еще не была использована в тогдашнем Петербурге<sup>44</sup>.

#### С в. И г н а т и ю

Твои глаза — святой Грааль,  
В себя принявший скорби мира,  
И облекла твою печаль  
Марии белая порфира.

Ты, обогранный кровью меч,  
Склонил смиренно перья шлема  
Перед сияньем тонких свеч  
В дверях пещеры Вифлеема.

И ты — хранишь ее один,  
Безумный вождь священных ратей,  
Заступник грез, святой Игнатий,  
Пречистой Девы паладин!

Ты для меня, средь дольних дымов,  
Любимый, младший брат Христа,  
Цветок небесных серафимов  
И Богоматери мечта<sup>45</sup>.

\* \* \*

Я венки тебе часто плету  
Из пахучей и ласковой мяты,  
Из травинок, что ветром примяты,  
И из каперсов в белом цвету.

Но сама я закрыла дороги,  
На которых бы встретила ты...  
И в руках моих, полных тревоги,  
Умирают и пахнут цветы.

Кто-то отнял любимые лики  
И безумьем сдавил мне виски.  
Но никто не отпнет тоски  
О могиле моей Веропшки.

Затем решили ввести в стихи побольше Испании.

Ищу защиты в преддверьи храма  
Пред Богоматерью Всех Сокровищ,  
Пусть орифламма<sup>46</sup>  
Твоя укроет от злых чудовищ.

Я прибежала из улиц шумных,  
Где бьют во мраке слепые крылья,  
Где ждут безумных  
Соблазны мира и вся Севилья.

Но я слагаю Тебе к подножью  
Кшижал и веер, цветы, камень —  
Во славу Божью...  
O Mater Dei, memento mei! \*

Кроме того, необходима была преступно-католическая любовь к Христу.

#### Твои руки

Эти руки со мной неотступно  
Средь ночной тишины моих грез,  
Как отрадно, как сладко-преступно  
Обвивать их гирляндами роз.

Я целую божественных линий  
На ладонях священный узор...

\* Матерь Божья, помани меня! (лат.).

(Запеваает далеких Эриний  
В глубине угрожающий хор.)

Как люблю эти тонкие кисти  
И ногтей удлинённых эмаль,  
О, загар этих рук золотистей,  
Чем Ливанских полудней печаль.

Эти руки, как гибкие грозди,  
Все сияют в камнях дорогих.  
Но оставили острые гвозди  
Чуть заметные знаки на них <sup>47</sup>.

Так начинались стихи Черубины.

На другой день Лилия позвонила Маковскому. Он был болен, скучал, ему не хотелось класть трубку, и он, вместо того чтобы кончать разговор, сказал: «Знаете, я умею определять судьбу и характер человека по его почерку. Хотите, я расскажу Вам все, что узнал по Вашему?» И он рассказал, что отец Черубины – француз из Южной Франции, мать – русская, что она воспитывалась в монастыре в Толедо и т. д. Лиле оставалось только изумляться, откуда он все это мог узнать, и таким образом мы получили ряд ценных сведений из биографии Черубины, которых впоследствии и придерживались.

Если в стихах я давал только идеи и принципал как можно меньше участия в выполнении, то переписка Черубины с Маковским лежала исключительно на мне. Пара Мако избрал меня своим наперсником. По вечерам он показывал мне мною же утром написанные письма <sup>48</sup> и восхищался: «Какая изумительная девушка! Я всегда умел играть женским сердцем, но теперь у меня каждый день выбита шпага из рук».

Он прибегал к моей помощи и говорил: «Вы – мой Сирано», не подозревая, до какой степени он близок к истине, так как я был Сирано для обеих сторон <sup>49</sup>. Пара Мако, например, говорил: «Графиня Черубина Георгиевна (он сам возвел ее в графское достоинство) прислала мне сонет. Я должен написать сонет „di risposta“<sup>50</sup>», и мы вместе с ним работали над сонетом <sup>50</sup>.

Маковский был очарован Черубиной. «Если бы у меня было 40 тысяч годового дохода, я решил бы за ней ухаживать». А Лилия в это время жила на одиннадцать с половиной в месяц, которые получала, как преподавательница подготовительного класса.

Мы с Лилей мечтали о католическом семинаристе, который молча бы появлялся, подавал бы письмо на бумаге с траурным обрезом и исчезал. Но выполнить это было невозможно.

Переписка становилась все более и более оживленной, и это было все более и более сложно. Наконец мы с Лилей решили перейти на язык цветов <sup>51</sup>. Со стихами вместо письма стали посылаться цветы. Мы выбирали самое скромное и самое дешевое из того, что можно было достать в цветочных магазинах, веточку какой-нибудь травы, которую употребляли при составлении букетов, но которая, присланная отдельно, приобретала таинственное и глубокое значение. Мы были свободны в выборе, так как никто в редакции не знал языка цветов, включая Маковского, который уверял, что знает его прекрасно. В затруднительных случаях звали меня, и я, конечно, давал разъяснения. Маковский в ответ писал французские стихи.

\* В ответ (ит.).

Он требовал у Черубины свидания. Лилия выходила из положения очень просто. Она говорила по телефону: «Тогда-то я буду кататься на Островах. Конечно, сердце Вам подскажет, и Вы узнаете меня». Маковский ехал на Острова, узнавал ее, и потом с торжеством рассказывал ей, что он ее видел, что она была так-то одета, в таком-то автомобиле... Лилия смеялась и отвечала, что она никогда не ездит в автомобиле, а только на лошадях.

Или же она обещала ему быть в одной из лож бенуара на премьеры балета. Он выбирал самую красивую из дам в ложах бенуара и был уверен, что это Черубина, а Лилия на другой день говорила: «Я уверена, что Вам понравилась такая-то». И начинала критиковать избранную красавицу. Все это Маковский воспринимал, как «выбывание шпаги из рук».

Черубина по воскресеньям посещала костел. Она исповедовалась у отца Бенедикта. Вот стихотворения, посвященные ему, и исповеди:

Его египетские губы  
Замкнули древние черты.  
И повелительны, и грубы  
Лица жестокого черты.

И цвета синих виноградия  
Огонь его тяжелых глаз;  
Он в темноте глубоких впадин  
Истлел, померк, но не погас.

В нем правый гнев рокочет глухо,  
И жечь сердца ему дано:  
На нем клеймо Святого Духа –  
Тонзуры белое пятно...

Мне сладко, силой силу мера,  
Заставить жить его уста,  
И в беспощадном лике зверя  
Провидеть грозный лик Христа <sup>52</sup>.

#### Исповедь

В быстро сдернутых перчатках  
Сохранился оттиск рук,  
Черный креп в негибких складках  
Очертил на плитах круг.

Я смотрю игру мерцаний  
По чекану темных бронз  
И не слышу уещаний,  
Что мне шепчет старый ксёндз.

Поправляя гребень в косах,  
Я слежу мои мечты, –  
Все грехи в его вопросах  
Так наивны и просты.

Ад теряет обаянье,  
Жизнь становится тиха, –  
Но так сладостно сознанье  
Первородного греха... <sup>53</sup>

Вот образцы стихов Черубины:

#### Красный плащ

Кто-то мне сказал: твой милый  
Будет в огненном плаще...  
Камень, сжатый в чьей праче,  
Загремел с безумной силой?..

Чья кремнистая стрела  
У ключа в песок зарыта?  
Чье летучее копыто  
Отчеканила скала?..



Чье блестящее забрало  
Промелькнуло там, средь чащ?  
В небе вьется красный плащ...  
Я лица не увидала.

#### Благовещание

О, сколько раз, в часы бессонниц,  
Вставало ярче и живей  
Сиянье радужных оконниц  
Моих немислимых церквей.

Горя безгрешными свечами,  
Пылая славой золотой,  
Там под узорными парчами  
Стоял дубовый аналой.

И от свечей, и от заката  
Алела киноварь страниц,  
И травной вязью было сжато  
Сплетенье слов и райских птиц.

И, помню, книгу я открыла  
И увидала в письменах  
Безумный возглас Гавриила:  
«Благословенна ты в женах!»<sup>54</sup>

Наряду с этим были такие:

Лишь раз один, как папоротник, я  
Цвету огнем весенней, пьяной ночью...  
Приди за мной к лесному средоточью,  
В заклятый круг, приди, сорви меня!

Люби меня! Я всем тебе близка.  
О, уступи моей любовной порче.  
Я, как миндаль, смертельна и горька  
Нежней, чем смерть, обманчивей и горче.

Были портретные стихи:

С мою царственной мечтой  
Одна брожу по всей вселенной,  
С моим презреньем к жизни тленной,  
С мою горькой красотой.

Царицей призрачного трона  
Меня поставила судьба...  
Венчает гордый выгиб лба  
Червоных кос моих короля.

Но спят в угаснувших веках  
Все те, кто были бы любимы,  
Как я, печалию томимы,  
Как я, один в своих мечтах.

И я умру в степях чужбины,  
Не разомкну заклятый круг.  
К чему так нежны кисти рук,  
Так тонко имя Черубины?<sup>55</sup>

\* \* \*

Легенда о Черубине распространялась по Петербургу с молниеносной быстротой. Все поэты были в нее влюблены. Самым удобным было то, что вести о Черубине шли только от влюбленного в нее Рара Мако. Были, правда, подозрения в мистификации, но подозревали самого Маковского<sup>56</sup>.

Нам удалось сделать необыкновенную вещь — создать человеку такую женщину, которая была воплощением его идеала и которая в то же время не могла его разочаровать, так как эта женщина была призрак.

Как только Маковский выздоровел, он послал Черубине на вымышленный адрес (это был

адрес сестры Л. Брюлловой, подруги Лили) огромный букет белых роз и орхидей. Мы с Лилей решили это пресечь, так как такие траты серьезно угрожали гонорарам сотрудников «Аполлона», на которые мы очень рассчитывали. Поэтому на другой день Маковскому были посланы стихи «Цветы» и письмо.

#### Цветы

Цветы живут в людских сердцах;  
Читаю тайно в их страницах  
О ненамеченных границах,  
О нерасцветших лепестках.

Я знаю души, как лаванда,  
Я знаю девушек мимоз,  
Я знаю, как из чайных роз  
В душе сплетается гирлянда.

В ветвях лаврового куста  
Я вижу прорезь черных крылий,  
Я знаю чаши чистых лилий  
И их греховные уста.

Люблю в наивных медуницах  
Немую скорбь умерших фей,  
И лик бесстыдных орхидей  
Я ненавижу в светских лицах

Акаций белые слова  
Даны ушедшим и забытым,  
А у меня, по старым плитам,  
В душе растет разрыв-трава<sup>57</sup>.

Когда я в это утро пришел к Рара Мако, я застал его в несколько встревоженном состоянии. Даже безукоризненная правильность его пробора была нарушена. Он в волнении вытирал платком темя, как делают в трагических местах французские актеры, и говорил: «Я послал, не посоветовавшись с Вами, цветов Черубине Георгиевне и теперь наказан. Посмотрите, какое она прислала мне письмо!»

Письмо гласило приблизительно следующее: «Дорогой Сергей Константинович! (Переписка уже приняла довольно интимный характер.) Когда я получила Ваш букет, я могла поставить его только в прихожей, так как была чрезвычайно удивлена, что Вы решаетесь задавать мне такие вопросы. Очевидно, Вы совсем не умеете обращаться с нечетными числами и не знаете языка цветов». «Но право-же, я совсем не помню, сколько там было цветов, и не понимаю, в чем моя вина!» — воскликнул Маковский. Письмо на это и было рассчитано.

Перед Пасхой Черубина решила поехать на две недели в Париж<sup>58</sup>, заказать себе шляпку, как она сказала Маковскому, но из намеков было ясно, что она должна увидаться там со своими духовными руководителями, так как собирается идти в монастырь. Она как-то сказала, что, может быть, выйдет замуж за одного еврея. Из этих слов Рара Мако заключил, что она будет христовой невестой.

Уезжая, Черубина взяла слово с Маковского, что он на вокзал не поедет. Тот сдержал слово, но стал умолять своих друзей пойти вместо него, чтобы увидеть Черубину хотя бы чужими глазами. Просил Толстого, но тот с ужасом отказался, так как чувствовал какой-то подвох и боялся в него впутаться. Наконец, Маковский уговорил поехать Трубникова. Трубников на вокзале был, Черубины ему увидеть не удалось,



И. Ф. Анненский,  
1909 г.

по она, очевидно, его видела, так как записала в путевой дневник, который обещала Маковскому вести, что она ожидала увидеть на вокзале переодетого Рара Мако с накладной бородой, но вместо него увидела присланного друга, которого она узнала по изящному костюму. Следовало подробное описание Трубникова. Маковский был восхищен: «Какая наблюдательность! Ведь тут весь Трубников, а она видела его всего раз на вокзале»<sup>39</sup>.

В Париже Черубина остановилась в специально-католическом квартале. Она прислала несколько описаний квартала, описала несколько встреч. Эта часть — ее дневники выпадают, так как погби при обыске. Остались только стихи.

В отсутствие Черубины Маковский так страдал, что И. Ф. Анненский говорил ему: «Сергей Константинович, да нельзя же так мучиться. Ну, поезжайте за ней. Истратьте сто — ну двести рублей, оставьте редакцию на меня... Отыщите ее в Париже».

Однако Сергей Константинович не поехал, что лишило историю Черубины небезынтесной страницей.

Для его излюбный была оставлена родственница Черубины, княгиня Дарья Владимировна (Лида Брюллова). Она разговаривала с Маковским по телефону и приговаривала его к мысли о пострижении Черубины в монастырь.

Черубина вернулась. В тот же вечер к ней пришел ее исповедник, отец Бенедикт. Всю ночь она молилась. На следующее утро ее нашли без сознания, в бреду, лежащей в коридоре, на каменном полу возле своей комнаты. Она заболела воспалением легких.

Кризис болезни Черубины намеренно совпал с заседаниями Поэтической Академии в Обществе ревнителей русского стиха<sup>60</sup>, так как там могла присутствовать Лиля и могла сама увидеть, какое впечатление произведет на Маковского известие о смертельной опасности. Ему ежедневно по телефону звонил старый дворецкий Черубины и сообщал о ее здоровье. Кризис ожидался как раз в тот день, когда должно было происходить одно из самых парадных заседаний. Среди торжественной тишины, во время доклада Вячеслава Иванова, Маковского позвали к телефону. И. Ф. Анненский пожал ему под столом руку и шепнул несколько ободряющих слов. Через несколько минут Маковский вернулся с опрокинутым и радостным лицом: «Она будет жить!»

Все это происходило в двух шагах от Лили. Как-то Лиля спросила меня: «Что, моя мать умерла или нет? Я совсем забыла и недавно, говоря с Маковским по телефону, сказала: „Моя покойная мать“ — и боялась ошибиться...» А Маковский мне рассказывал: «Какая изумительная девушка! Я прекрасно знаю, что мать ее жива и живет в Петербурге, но она отвергла мать и считает ее умершей с тех пор, как та изменила когда-то мужу, и недавно так и сказала мне по телефону: „Моя покойная мать“».

Постепенно у нас накопилось целая масса мифических личностей, которые доставляли нам много хлопот. Так, например, мы придумали на свое горе кузена Черубине, к которому Рара Мако страшно ревновал. Он был португалец, атташе при посольстве и носил такое странное имя, что надо было быть так влюбленным, как Маковский, чтобы не обратить внимания на его невозможность. Его звали дон Гарпия ди Мантилья<sup>61</sup>. За этим доном Гарпией была однажды организована целая охота, и ему удалось ускользнуть только благодаря тому, что его вообще не существовало. В редакции была выставка женских портретов<sup>62</sup>, и Черубина получила приглашение билет. Однако сама она не пошла, а послала кузена. Маковский придумал очень хороший план, чтобы уловить дону Гарпию. В прихожей были положены листы, где все посетители должны были расписываться, а мы, сотрудники, сидели в прихожей и следили, когда «он» расписывается. Однако каким-то образом дону Гарпии удалось пройти незамеченным, он посетил выставку и обо всем рассказал Черубине.

В высших сферах редакции была учреждена слежка за Черубиной. Маковский и Врангель стали действовать подкупом. Они произвели опрос всех дач на Каменноостровском. В конце концов Маковский мне сказал: «Знаете, мы нашли Черубицу. Она — внучка графини Нирод<sup>63</sup>. Сейчас графиня уехала за границу, и поэтому она может позволять себе такие эскапады. Тот старый дворецкий, который, помните, звонил мне по телефону во время болезни Черубины Георгиевны, был здесь, у меня в кабинете. Мы с бароном дали ему 25 рублей, и он все рассказал. У старухи две внучки. Одна с ней за границей, а вторая — Черубина. Только он назвал ее каким-то другим именем, но сказал, что ее назы-

вают еще и по-прежнему, но он забыл как. А когда мы спросили, не Черубиной ли, он вспомнил, что действительно Черубиной».

Лилия, которая всегда боялась призраков, была в ужасе. Ей все казалось, что она должна встретить живую Черубину, которая спросит у нее ответа. Вот два стихотворения, которые тогда, конечно, не были поняты Маковским:

Лилия о Черубине:

В слепые ночи новолуния  
Глухой тревогою полна,  
Завороженная колдунья,  
Стою у темного окна.

Стеклом удвоенные свечи  
И предо мною и за мной,  
И облик комнаты иной  
Грозит возможностями встречи.

В темно-зеленых зеркалах  
Обледенелых ветхих окон  
Не мой, а чей-то бледный локон  
Чуть отражен, и смутный страх

Мне сердце алой питью вяжет.  
Что, если дальняя гроза  
В стекле мне близкий лик покажет  
И отразит ее глаза?

Что, если я сейчас увижу  
Углы опущенного рта,  
И предо мною встанет та,  
Кого так сладко ненавижу?

Но окон темная вода  
В своей безгласности застыла,  
И с той, что душу истомила,  
Не повстречаюсь никогда <sup>64</sup>.

Черубина о Лиле:

#### Двойник

Есть на дне геральдических снов  
Переливов сверкающей ткани;  
В глубине анфилад и дворцов  
На последней, таинственной грани  
Повторяется сон между снов.

В нем все смутно, но с жизнью схоже...  
Вижу девушки бледной лицо,  
Как мое, но иное и то же,  
И мое на мизинце кольцо.  
Это — я, и все так не похоже.

Никогда среди грязных дворов,  
Среди улиц глухого квартала,  
Переулков и пыльных садов —  
Никогда я еще не бывала  
В низких комнатах старых домов.

Но Она от томительных будней,  
От слепых паутин вечеров —  
Хочет только заснуть непробудней,  
Чтоб уйти от неверных оков,  
Горьких грез и томительных будней.

Я так знаю черты ее рук,  
И, во время моих новолуний,  
Обнимающий сердце испуг,  
И походку крылатых вешуний,  
И речей ее вкрадчивый звук.

И мое на устах ее имя,  
Обо мне ее скорбь и мечты,

И с печальной каймою лпсты,  
Что она называет своими,  
Затаили мои же мечты.

И мой дух ее мукой волнуем...  
Если б встретить ее наяву  
И сказать ей: «Мы обе тоскуем,  
Как и ты, я вне жизни живу» —  
И обжечь ей глаза поцелуем <sup>65</sup>.

\* \* \*

С этого момента история Черубины начинает приближаться к концу. Прямое развитие темы делает крутой и неожиданный поворот. Мы с Лилей стали замечать, что кто-то другой, кроме нас, вмешивается в историю Черубины. Маковский начал получать от ее имени какие-то письма, писанные не нами. И мы решили оборвать.

Вячеслав Иванов <sup>66</sup>, вероятно, подозревал, что я — автор Черубины, так как говорил мне: «Я очень ценю стихи Черубины. Они талантливы. Но если это мистификация, то это гениально». Он рассчитывал на то, что «ворона каркнет». Однако я не каркнул. А А. Н. Толстой давно говорил мне: «Брось, Макс, это добром не кончится».

Черубина написала Маковскому последнее стихотворение. В нем были строки:

Милый друг, Вы приподняли  
Только край моей вуали... <sup>67</sup>

Когда Черубина разоблачила себя, Маковский поехал к ней с визитом и стал уверять, что он уже давно обо всем знал. «Я хотел дать Вам возможность дописать до конца Вашу красивую поэму» <sup>68</sup>. Он подозревал о моем сообщничестве с Лилей и однажды спросил меня об этом, но я, честно глядя ему в глаза, отрекся от всего. Мое отречение было встречено с молчаливой благодарностью.

Неожиданной во всей этой истории явилась моя дуэль с Гумилевым. Он знал Лилию давно и давно уже предлагал ей помочь напечатать ее стихи, однако о Черубине он не подозревал истинно. За год до этого, в 1909 г[оду] летом, будучи в Коктебеле вместе с Лилей, он делал ей предложение <sup>69</sup>.

В то время когда Лилия разоблачила себя, в редакционных кругах стали расти сплетни.

Лилия обычно бывала в редакции одна, так как жених ее, Воля Васильев, бывать с ней не мог. Он отбывал воинскую повинность <sup>70</sup>. Никого из мужчин в редакции она не знала. Одному немецкому поэту, Гансу Гюнтеру, который завладел оккультизмом, удалось завладеть доверием Лили. Она была в то время в очень нервном, возбужденном состоянии. Очевидно, Гюнтер добился от нее каких-нибудь признаний <sup>71</sup>. Он стал рассказывать, что Гумилев говорит о том, как у них с Лилей в Коктебеле был большой роман. Все это в очень грубых выражениях. Гюнтер даже устроил Лиле «очную ставку» с Гумилевым, которому она принуждена была сказать, что он лжет. Гюнтер же был с Гумилевым на «ты» и, очевидно, на его стороне. Я почувствовал себя ответственным за все это и, с разрешения Воли, после совета с Леманом, одним из наших общих с Лилей друзей <sup>72</sup>, через два дня стрелялся с Гумилевым.



*М. А. Волошин и А. Н. Толстой в Коктебеле. Лето 1909 г.*



*Е. И. Дмитриева (вторая слева) и А. Н. Толстой (первый справа) в Коктебеле. Лето 1909 г. Фотография М. А. Волошина*



Мы встретились с ним в мастерской Головина в Марийском театре во время представления «Фауста». Головин в это время писал портреты поэтов, сотрудников «Аполлона»<sup>73</sup>. В этот вечер я ему позировал. В мастерской было много народу, в том числе Гумилев. Я решил дать ему пощечину по всем правилам дуэльного искусства, так как Гумилев, большой специалист, сам учил меня в предыдущем году: сильно, кратко и неожиданно<sup>74</sup>.

В огромной мастерской на полу были разостланы декорации к «Орфею»<sup>75</sup>. Все были уже в сборе. Гумилев стоял с Блоком на другом конце залы. Шаляпин ввизу зашел «Закливание цветов». Я решил дать ему кончить. Когда он кончил, я подошел к Гумилеву, который разговаривал с Толстым, и дал ему пощечину. В первый момент я сам ужасно опешил, а когда опомнился, услышал голос И. Ф. Анненского, который говорил: «Достоевский прав. Звук пощечины — действительно мокрый»<sup>76</sup>.

Гумилев отшатнулся от меня и сказал: «Ты мне за это ответишь». (Мы с ним не были на «ты».) Мне хотелось сказать: «Николай Степанович, это не брудершафт». Но я тут же сообразил, что это не вязалось с правилами дуэльного искусства, и у меня внезапно вырвался вопрос: «Вы поняли?» (То есть: поняли ли за что?)

Он ответил: «Понял»<sup>77</sup>.

[Я] увидел Алекс[андра] Яков[левича] Головина, добрейшего, пленительнейшего, немного растерянно[го], который шел ко мне с немного спутанной прической, падавшей на лоб.

Я сделал к нему несколько шагов: «Алекс[андр] Яков[левич], ради Бога простите меня, что я вынужден был у Вас..» — Мак[симилиан] Алек[сандрович], пожалуйста, если Вам как-нибудь еще понадобится..

Я понял, что когда мне кого-нибудь понадобится в жизни еще раз бить, то его мастерская к моим услугам. Явно он был так растерян, что совсем не сознавал смысла св[оих] слов.

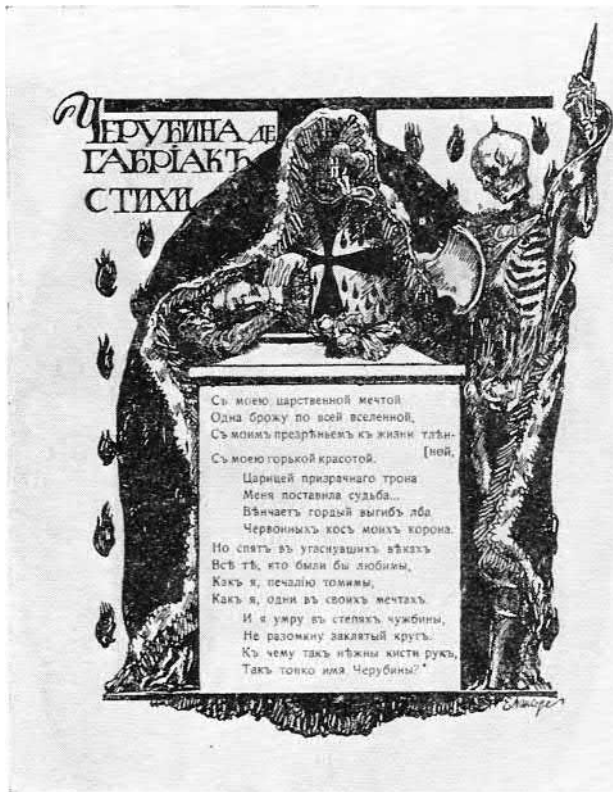
Следующим, с кем я столкнулся, был Рара Мако. Он мне сказал очень корректно: «У Вас, конечно, будет дуэль. Вы знаете, я даже рад этому инциде[н]ту. Это по к[р]айней мере научит этих злых журналистов, которые стали слишком вольно писать об «Аполлоне», некоторой сдержанности. Года 3 назад у меня был такой же инцидент с одним приятелем, мы дрались. Я прострелил ему ногу».

Следующим, с кем я встретился, был Вяч. Иванов. Он тоже был растерян и шел ко мне с протянутой рукой и расширенными глазами.

«Макс, я, конечно, узнаю твой характер.. Но взвесил ли ты, насколько слова г[осподин]а В., сказанные о г[оспож]е Н., были правдой или выдумкой». Он был явно сбит с толку. Этот уди-

Н. С. Гумилев

И. фон Гюнтер



Стихи  
Черубины  
де Габриакъ  
в «Аполло-  
не», 1910 г.

Разворот  
стихов  
Черубины  
де Габриакъ  
в «Аполло-  
не», 1910 г.

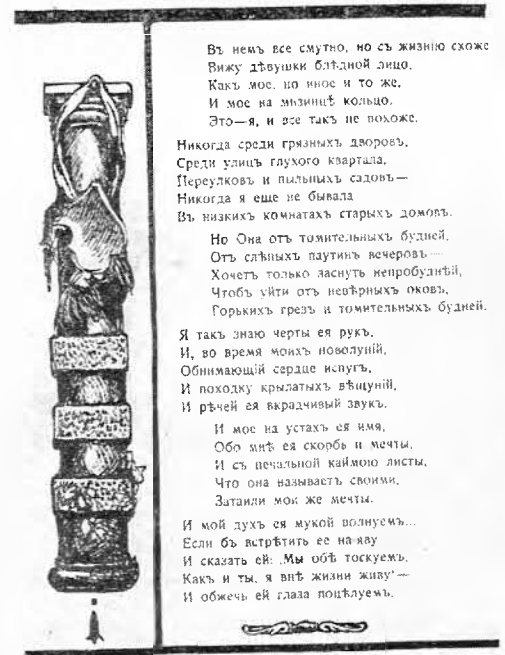


вительно умный и тактичный человек в первый момент совершенно растерялся, не знал, какой взять тон, но, памятуя правило «Дуэльного кодекса» о том, что, обменявшись оскорблениями, сразу забывают имена друг друга и говоря друг с другом, называют друг друга: г-н А и г-н Б.

Он, совершенно растерявшись, перенес это же правило поведения на частный разговор. Так что я ему ответил: «Вячеслав, мне кажется, что дело вовсе не в том, чтобы проверять слова Гумилева. Если он говорил правду, то его поведение вовсе не облегчается, а, напротив, становится еще хуже <sup>78</sup>.

На другой день рано утром мы стрелялись за Новой Деревней возле Черной речки, если не той самой парой пистолетов, которой стрелялся Пушкин, то, во всяком случае, современной ему. Была мокрая, грязная весна, и моему секунданту Шервашидзе, который отмеривал нам 15 шагов по кочкам, пришлось очень плохо. Гумилев промахнулся, у меня пистолет дал осечку. Он предложил мне стрелять еще раз. Я выстрелил, боясь, по неумению своему стрелять, попасть в него. Не попал, и на этом наша дуэль окончилась. Секунданты предложили нам подать друг другу руки, но мы отказались <sup>79</sup>.

После этого я встретился с Гумилевым только один раз, случайно, в Крыму, за несколько месяцев до его смерти. Нас представили друг другу, не зная, что мы знакомы; мы подали друг другу руки, но разговаривали недолго: Гумилев торопился уходить <sup>80</sup>.



## ЧЕРУБИНА ДЕ ГАБРИАК

ИСПОВЕДЬ <sup>81</sup>

Посвящается Евгению Архипову.

«Я только Вам могу рассказать правду о своем отношении к Николаю Степановичу Гумилеву. Почему Вам, Евгений, — не знаю. Думаю, что, может быть, из-за Ваших глаз. А Ваши глаза так много видали... При жизни моей обещайте „Исповедь“ никому не показывать, а после моей смерти — мне будет все равно».

Из письма Черубины к Е. Я. Архипову

...В первый раз я увидела Н. С. в июле 1907 г. в Париже в мастерской художника Себастьяна Гуревича, который писал мой портрет <sup>82</sup>. Он был еще совсем мальчик, бледный, мрачное лицо, шепелявый говор, в руках он держал небольшую змейку из голубого бисера. Она меня больше всего поразила. Мы говорили о Царском Селе, Н. С. читал стихи (из «Ром[антических] цвезтов») <sup>83</sup>. Стихи мне очень понравились. Через несколько дней мы опять все втроем были в ночном кафе, я первый раз в моей жизни. Маленькая цветочница продавала большие букеты пушистых гвоздик, Н. С. купил для меня такой букет, а уже поздно ночью мы все втроем ходили вокруг Люксембургского сада, и Н. С. говорил о Пресвятой Деве. Вот и все. Больше я его не видела. Но запомнила, запомнил и оп.

Весной уже 1909 г[ода] в Петербурге я была в большой компании на какой-то художественной лекции в Академии художеств — был Максимилиан Александрович Волошин, который казался тогда для меня недостижимым идеалом во всем. Ко мне он был очень мил. На этой лекции меня познакомили с Н. Степ., но мы вспомнили друг друга. Это был значительный вечер «моей жизни». Мы все поехали ужинать в «Вену» <sup>84</sup>, мы много говорили с Н. Степ. — об Африке, почти в полусловах понимая друг друга, обо львах и крокодилах <sup>85</sup>. Я помню, я тогда сказала очень серьезно, потому что я ведь никогда не улыбалась: «Не надо убивать крокодилов». Ник. Степ. отвел в сторону М. А. и спросил: «Она всегда так говорит?» — «Да, всегда», — ответил М. А.

Я пишу об этом подробно, потому [что] эта маленькая глупая фраза повернула ко мне целиком Н. С. Он поехал меня провожать, и тут же сразу мы оба с беспощадной ясностью поняли, что это «встреча» и не нам ей противиться. Это была молодая, звонкая страсть. «Не смущаясь и не кроясь, я смотрю в глаза людей, я нашел себе подружку из породы лебедей», — писал Н. С. на альбоме, подаренном мне.

Мы стали часто встречаться, все дни мы были вместе и друг для друга. Писали стихи, ездили на «Башню» и возвращались на рассвете по просыпающемуся серо-розовому городу. Много раз просил меня Н. С. выйти за него замуж, *никогда* не соглашалась я на это; в это время я была невестой другого, была связана жалостью к большой, непонятной мне любви. В «будни своей жизни» не хотела я вводить Н. Степ.

Те минуты, которые я была с ним, я ни о чем не помню, а потом плакала у себя дома, металась, не знала. *Всей* моей жизни не покрывал Н. С. — и еще: в нем была железная воля, желанье даже в ласке подчинить, а во мне было уп-

рямство — желанье мучить. Воистину, он больше любил меня, чем я его. Он знал, что я не его — невеста, видел даже моего жениха. Ревновал. Ломал мне пальцы, а потом плакал и целовал край платья. В мае мы вместе поехали в Коктебель.

Все путешествие туда я помню, как дымно-розовый закат, и мы вместе у окна вагона. Я звала его «Гумми», не любила имени «Николай», — а он меня, как зовут дома, «Лилия» — «имя, похожее на серебрястый колокольчик», как говорил он.

В Коктебеле все изменилось. Здесь началось то, в чем больше всего виновата я перед Н. С.

Судьбе было угодно свести нас всех троих вместе: его, меня и М. А. — потому что самая большая моя любовь в жизни, самая недостижимая, это был Макс[имлиан] Ал[ександрович].



Е. Н. Дмитриева,  
1910-е годы



*Н. С. Войтинская.  
Михаил Кузмин.  
Бум.  
литогр.  
19,5×22,3,  
1909 г.*

*Н. С. Войтинская.  
Николай Гумилев.  
Бум.  
литогр.  
19,5×22,3,  
1909 г.*

Если Н. Ст. был для меня цветением весны, «мальчик», мы были ровесники, но он всегда казался мне младше, то М. А. для меня был где-то вдаль, кто-то, никак не могущий обратить свои взоры на меня, маленькую и молчаливую.

Была одна черта, которую я очень не любила в Н. С., — его неблагоприятное отношение к чужому творчеству: он всегда [всех] бранил, над всеми смеялся — мне хотелось, чтобы он тогда уже был «отважным корсаром», но тогда он еще не был таким.

Он писал тогда «Капитанов» — они посвящались мне. Вместе каждую строчку обдумывали мы. Но он ненавидел М. Ал. — мне это было больно, очень здесь уже неотвратимостью рока встал в самое сердце образ Максим[илиана] Алекс[андровича].

То, что девочке казалось чудом, — совершилось. Я узнала, что М. А. любит меня, любит уже давно — к нему я рванулась вся, от него я не скрывала ничего. Он мне грустно сказал: «Выбирай сама. Но если ты уйдешь к Г[умилеву] — я буду тебя презирать». Выбор уже был сделан, но Н. С. все же оставался для меня какой-то благоуханной, алой гвоздикой. Мне все казалось: хочу обоих, зачем выбор! Я попросила Н. С. уехать, не сказав ему ничего. Он счел это за каприз, но уехал, а я до осени/сентября жила лучшие дни моей жизни. Здесь родилась Черубина. Я вернулась совсем закрытая для Н. С., мучила его, смеялась над ним, а он терпел и все просил меня выйти за него замуж. А я собиралась выходить замуж за Макс[имилиана] Ал[ександровича]. Почему я так мучила Н. С.? Почему не отпускала его от себя? Это не жадность была, это была тоже любовь. Во мне есть две души, и одна из них верно любила одного, другая другого.

О, зачем они пришли и ушли в одно время! Наконец, Н. С. не выдержал, любовь ко мне уже стала переходить в ненависть. В «Аполлоне» он

остановил меня и сказал: «Я прошу Вас последний раз: выходите за меня замуж». Я сказала: «Нет!»

Он побледнел. «Ну тогда Вы узнаете меня».

Это была суббота. В понедельник ко мне пришел Гюнтер и сказал, что Н. С. на «Башне» говорил бог знает что обо мне. Я позвала Н. С. к Лидии Павловне Брюлловой, там же был и Гюнтер. Я спросила Н. С.: говорил ли он это. Он повторил мне в лицо. Я вышла из комнаты. Он уже ненавидел меня. Через два дня Макс[имилиан] Ал[ександрович] ударил его, была дуэль.

Через три дня я встретила его на Морской. Мы оба отвернулись друг от друга. Он ненавидел меня всю свою жизнь и бледнел при одном моем имени.

Больше я его никогда не видела.

Вот и все. Но только теперь, оглядываясь на прошлое, я вижу, что Н. С. отомстил мне больше, чем я обидела его. После дуэли я была больна, почти на краю безумия. Я перестала писать стихи, лет пять я даже почти не читала стихов, каждая ритмическая строчка причиняла мне боль. Я так и не стала поэтом: передо мной всегда стояло лицо Н. Ст. и мешало мне.

Я не могла остаться с Макс[имилианом] Ал[ександровичем]. В начале 1910 г. мы расстались, и я не видела его до 1917 г. (или до 1916-го?). Я не могла остаться с ним, и моя любовь и ему принесла муку.

А мне?! До самой смерти Н. С. я не могла читать его стихов, а если брала книгу — плакала целый день. После смерти стала читать, но и до сих пор больно. Я была виновата перед ним, но он забыл, отбросил и стал поэтом. Он не был виноват передо мной, очень даже оскорбив меня, он еще любил, но моя жизнь была смята им — он увел от меня и стихи, и любовь...

И вот с тех пор я жила неживой; шла дальше, падала, причиняла боль, и каждое мое прикосновение было ядом. Эти две встречи всегда



стояли передо мной и заслоняли все: а я не смогла остаться ни с кем.

Две вещи в мире всегда были для меня самыми святыми:

стихи  
и  
любовь.

И это была плата за боль, причиненную Н. С.: у меня навсегда были отняты

и любовь  
и  
стихи.

Остались лишь призраки их...<sup>86</sup>.

Ч.

СПб.  
1926 г.  
Осень.

\* \* \*

Е. Васильева.

Памяти Анатолия Гранта

Памяти 25 августа 1921 г.<sup>87</sup>

Как-то странно во мне преломилась  
Пустота неоплаканых дней.  
Пусть Господня последняя милость  
Над могилой пребудет твоей.

Все, что было холодного, злого,  
Это не было ликом твоим.  
Я держу тебе данное слово  
И тебя вспоминаю иным.

Помню вечер в холодном Париже,  
Новый мост, утонувший во мгле...  
Двое русских, мы сделали ближе,  
Вспоминаю о Царском Селе.

В Петербург мы вернулись — на север.  
Снова встреча. Торжественный зал.  
Черепашовый бабушкин веер  
Ты, стихи мне читая, сломал.

После «Башни» привычные встречи,  
Разговоры всегда о стихах,  
Неуступчивость вкрадчивой речи  
И змеиная цепкость в словах.

Строгих метров мы чтить законы  
И смеялись над вольным стихом,  
Мы прилежно писали канцоны  
И сонеты писали вдвоем<sup>88</sup>.

Я ведь помню, как в первом сонете  
Ты нашел разрешающий ключ...  
Расходились мы лишь на рассвете,  
Солнце вяло вставало меж туч.

Как любили мы город наш серый,  
Как гордился мы русским стихом...  
Так не будем обычною мерой  
Измерять необычный пзлом.

Мне пустынная помнится дамба,  
Сколько раз, проезжая по ней,  
Восхищались мы гибкостью ямба  
Или тем, как напевен хорей.



Накануне мучительной драмы...  
Трудно вспомнить... Был вечер... И вскачь  
Над канавкой из «Пиковой дамы»  
Полетел петербургский лихач.

Было сказано слово неверно...  
Помню ясно сияние звезд...  
Под копытами гулко и мерно  
Простучал Николаевский мост.

Разошлись... Не пришлось мне у гроба  
Помолиться о вечном пути,  
Но я верю — ни гордость, ни злоба  
Не мешали тебе отойти.

В землю темную брошены зерна,  
В белых розах они расцветут...  
Наклонившись над пропастью черной,  
Ты отвел человеческий суд.

И откроются очи для света.  
В небесах он совсем голубой.  
И звезда твоя — имя поэта  
Неотступно и верно с тобой<sup>89</sup>.

16.IX 1921 (Екатеринодар)

Н. С. Вой-  
тинская.  
Максими-  
миан  
Волошин.  
Бум.  
литогр.  
19,5×22,3,  
1909 г.

\*

<sup>1</sup> Анненский И. О современном лиризме // Аполлон. 1909. № 3. С. 27–28.

<sup>2</sup> Волошин М. Лица творчества: Гороскоп Черубины де Габриак // Аполлон. 1909. № 2. Хроника. С. 4–4.

<sup>3</sup> Брюсов В. Будущее русской литературы: Антология к-ва «Мусагет» // Русская мысль. 1911. № 8, отд. III. С. 18.

<sup>4</sup> Александр Блок: Литературное наследство. М., 1982. Т. 92, кн. 3. С. 384.

<sup>5</sup> Цветаева М. Соч.: В 2-х т. М., 1980. Т. 2. С. 201–208.

<sup>6</sup> Эренбург И. Люди, годы, жизнь. М., 1961. С. 181–182.

- <sup>7</sup> Толстой А. Н. Гумилев: Последние новости (Париж), 1921, 23 окт. — То же (под заглавием «Из дневника») // Фигаро (Тифлис), 1922, 6 февр.
- <sup>8</sup> *Маковский С.* Портреты современников. Нью-Йорк, 1955, С. 333–358.
- <sup>9</sup> *Бунина В. Н.* Беседы с памятью // Литературное наследство. М., 1973, Т. 84, кн. 2: Иван Бунин, С. 172.
- <sup>10</sup> *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Париж, 1976, Т. 1, С. 152.
- <sup>11</sup> Горький и советские писатели: Неизданная переписка // Литературное наследство. М., 1963, Т. 70, С. 243.
- <sup>12</sup> Писатели современной эпохи: Биобиблиографический словарь русских писателей XX века. М., 1928, С. 65; Краткая литературная энциклопедия. М., 1978, Т. 9; История русской литературы. Л., 1983, Т. 4, С. 479
- <sup>13</sup> *Оболенская Ю.* Из дневника 1913 г.: Коктебель // Рукопись. Дом-музей М. А. Волошина (пос. Плаверское). Записи 26 июля, 3 и 15 сент.
- <sup>14</sup> Письмо Н. И. Сырокомской Волошину из Харькова от 14 окт. 1922 г. (ИРЛИ, Ф. 562, Оп. 3).
- <sup>15</sup> *Розанов И. Н.* Дневник за 1926 год: Запись за 2 июля // Рукопись. Дом-музей М. А. Волошина.
- <sup>16</sup> ЦГАЛИ, Ф. 1458, Оп. 1, Ед. хр. 61.
- <sup>17</sup> ИРЛИ, Ф. 562, Оп. 3, № 38.
- <sup>18</sup> *Бэлза С.* Внучки Козьмы Пруткова // Неделя, 1969, № 10, С. 23.
- <sup>19</sup> *Куприянов И.* Литературная мистификация в «Аполлоне» // Радуга (Киев), 1970, № 2, С. 168–173.
- <sup>20</sup> *Лидин В.* Друзья мои — книги // В мире книг, 1970, № 9, С. 45–46. Затем в книге: *Лидин В.* Друзья мои — книги: Рассказы книголюбца. М., 1976, С. 215–218.
- <sup>21</sup> *Самвелян Н.* Загадка Черубины де Габриак // В мире книг, 1975, № 6, С. 89–90; Об алгебре, гармонии, горе Карадаг и дуэли, на которой погибла Черубина де Габриак // Литературная Россия, 1986, 11 июля.
- <sup>22</sup> *Марков А.* Максимилиан Волошин — Черубине де Габриак // Дружба народов, 1975, № 7, С. 283.
- <sup>23</sup> *Карпов В.* Поэт Николай Гумилев // Огонек, 1986, № 36, С. 21.
- <sup>24</sup> *Смиренский В.* Перо и маска. М., 1967, С. 73–75.
- <sup>25</sup> Фрагменты из него были приведены в кн.: Жизнь и творчество Самуила Яковлевича Маршака. М., 1975, С. 454–456.
- <sup>26</sup> ИРЛИ, Ф. 562, Оп. 1, № 365.
- <sup>27</sup> ЦГАЛИ, Ф. 1458, Оп. 1, Ед. хр. 36, Л. 19.
- <sup>28</sup> Там же, Оп. 2, Д. 13, Л. 1–54.
- <sup>29</sup> *Боден Жан* (Bodin, 1530–1596) — франц. юрист, автор политических трактатов, «De monopoliis» (1580) посвящена доказательствам существования колдунов. В волошинской библиотеке в настоящее время этой книги нет.
- <sup>30</sup> Неточно: в 1909 г. Дмитриевой был 21 год.
- <sup>31</sup> Запись рассказа Дмитриевой о ее детстве была сделана Волошиным летом 1909 г. в Коктебеле в дневнике «История моей души» (ИРЛИ, Ф. 562, Оп. 1, № 442, С. 75–79). Волошина всегда интересовала детская психология и детское мифотворчество. «Ребенок живет полнее, сосредоточеннее и трагичнее взрослого», — утверждал он в статье «Откровения детских игр» (Золотое руно, 1907, № 11/12, С. 68). Там же он касался проблемы детской жестокости, а позднее, в 1916 г., ставил эти же вопросы в лекции «Жестокость в жизни и ужасы в искусстве».
- <sup>32</sup> В статье о Е. И. Васильевой в справочнике «Писатели современной эпохи» (М., 1928) указано, что она занималась испанистикой в Петербургском университете у профессора Д. К. Петрова (1872–1925), ученика А. Н. Веселовского.
- <sup>33</sup> Согласно справочнику «Весь Петербург» на 1909 г., Дмитриева была учительницей Петровской женской гимназии (Петроградская сторона, Плуталова ул., 24). Упоминания о ее преподавательской деятельности находим в двух ее письмах к Волошину. 30 сентября 1908 г. она писала: «Даю уроки русской истории в гимназии. У меня много девочек, которые говорят, что „Олег был царь варягов и сделал Корсунь русской столицей“. Мне жаль, что их нужно поправлять». 8 октября: «Одна маленькая девочка из моего класса мне сказала с самым серьезным видом, что Владимир Святой был лютеранин...» (ИРЛИ, Ф. 562, Оп. 3, № 317).
- <sup>34</sup> В Коктебеле летом 1909 г. Дмитриевой были написаны стихотворения: «Портрет графини С. Толстой (Она задумалась. За парусом фелуки...», «В глубоких бороздах ладони...», «Горький и дикий запах земли...» Приводим, как пример, последнее:
- Горький и дикий запах земли:  
Темной гвоздикой поля проросли!
- В травы одежду скинув с плеча,  
В поле вечернем горю, как свеча.
- Вдаль убегая, влажны следы,  
Нежно нагая, цвету у воды.
- Белым кораллом в зарослях лоз,  
Алая в алом, от алых волос.
- (Аполлон, 1909, № 2, С. 9)
- <sup>35</sup> Первый номер «Аполлона» вышел из печати 24 октября 1909 г. В объявлении от редакции, помещенном в конце журнала, указывались и произведения Черубины де Габриак.
- <sup>36</sup> *Маковский Сергей Константинович* (1878–1962) — поэт и искусствовед, сын художника К. А. Маковского. Он значился редактором и издателем (наряду с М. К. Ушковым) журнала. Волошин имел к Маковскому ряд претензий (частью обоснованных), но изображение редактора «Аполлона» в «Истории моей души» глуповатым снобом далеко от справедливости. Слouchение многих выдающихся творцов России предреволюционной поры вокруг «Аполлона» требовало от Маковского не только огромной энергии и умения подойти к людям, но и тонкого вкуса, большой культуры, широкого кругозора.
- <sup>37</sup> Редакция «Аполлона» находилась сначала на набережной Мойки (д. 24, кв. 6).
- <sup>38</sup> Подобную редакторскую — и мужскую! — требовательность к облику женщины-автора точно изобразил за три года до этого в очерке «Писательница» Влас Дорошевич (Собр. соч. Т. XI, М., 1909). Однако неясно: прино-

сила ли Дмитриева свои стихи в редакцию, видел ли ее Маковский? Ее перевод из М. Барреса переслал Волошин, собственные ее стихи предлагал передать Гумилев. Может быть, было решено а priori, что «Лилия» не сможет «удовлетворить» редактора-эстета — нечего и соваться?..

Такой вариант подтверждает и М. И. Цветаева (напомним: слышавшая всю эту историю из уст Волошина в 1910 г., по горячим следам!). «Прежде всего он понял, что школьная учительница такая-то и ее стихи — кони, плащи, шпаги — не совпадают и не совпадут никогда. Что боги, давшие ей ее сущность, дали ей этой сущности обратное — внешность: лица и жизни. ...Напечатай Е. И. Д. завтра же свои стихи, то есть влюбись в них, то есть в нее, весь „Аполлон“ — и приди она завтра в редакцию „Аполлона“ — самолично — такая, как есть, прихрамывая, в шапочке, с муфточкой — весь „Аполлон“ почувствует себя обокраденным, и мало разлюбит, ее возненавидит весь „Аполлон“. ...Как же быть? Впервые и в главных: дать ей самой перед собой *быть*, и быть целиком. Освободить ее от этого среднего тела — физического и бытового, — дать ей другое тело: ее. Дать ей *быть* ею! Той самой, что в стихах, душе дать друду — плоть, дать ей тело этой души»... (Цветаева М. Соч. Т. 2. С. 202, 203).

<sup>39</sup> В произведениях американского писателя Френсиса Брет Гарта (1836—1902) такого сюжета пока не обнаружено.

<sup>40</sup> Стихотворение было опубликовано во втором номере «Аполлона» (вышел 15 ноября 1909 г.). *Червель* — смесь сурика и киновари. «Знака нет» — т. е. щит пустой, без изображения. *Датура* — латинское название дурмана, сильно ядовитого растения из семейства пасленовых. *Роза храма* — большое круглое окно, расчлененное фигурным переилетом на части в виде звезды или распустившегося цветка (в церквях романского и готического стилей). *Тубал* — мифический основатель металлургии, иначе — Тувал-Канин («отец кузнецов»).

В статье «Лики творчества. Гороскоп Черубины де Габриах» («Аполлон», 1909, № 2. Хроника) Волошин так комментировал это стихотворение: «Она не знает еще, какой путь выберет: путь „Розы и Креста“ или испепеляющий путь земного огня, „путь безумья всех надежд — неотвратимый путь гордыни: в нем пламя огненных одежд (принятых как искупление рыцарями храма) и скорбь отвергнутой пустыни“». Здесь имеется в виду: братство розенкрейцеров — тайное общество XVII в., в гербе которого был андреевский крест с розами (символ тайны), и казнь в 1310 г. рыцарей-тамплиеров (храмовников), сожженных на костре в Париже.

*Хирам-Авив* — легендарный финикийский литейщик («тезка» тирского царя), участвовавший в строительстве храма Иеговы, построенного царем Соломоном в Иерусалиме. По позднейшей легенде, выставляющей Храма архитектором, он был убит строителями. Массоны установили культ Храма, как великого мастера, жертвы алчных подмастерьев, сделав из него символ всех мучеников идеи. На могилу Храма были будто бы возложены ветви

акации — символ вечности духа и добрых дел.

<sup>41</sup> *Брюллова Лидия Павловна* (1836—1954), в замужестве Владимирова, — дочь художника П. А. Брюллова, внучатая племянница К. П. Брюллова; поэтесса, антропософка.

<sup>42</sup> Адрес Маковского в 1909 г. (Гусев переулочек, 6) и его телефон (223—60) значатся в адресной книжке Волошина.

<sup>43</sup> А. Н. Толстой рассказывает: «Помню, в теплую звездную ночь я вышел на открытую веранду волошинского дома, у самого берега моря. В темноте, на полу, на ковре лежала Д. и вполголоса читала стихотворение. Мне запомнилась одна строчка, которую через два месяца я услышал совсем в иной оправе стихов, окруженных фантастикой и тайной (Черубина де Габриах)» (Figaro, 1922, 6 febr.).

<sup>44</sup> Волошин глубоко заинтересовался католицизмом летом 1902 г., поехав в Ватикан. «Осознал его как спящий хребет всей европейской культуры», — писал он в «Автобиографии» (1925). В рецензии на постановку «Сестры Беатрисы» М. Метерлинка Волошин пояснил: «Я люблю католицизм потому, что он принял в себя все живое, настоящее, жизненное, что было в язычестве» (Русь, 1906, 9 дек.).

<sup>45</sup> Напечатано в «Аполлоне» (1909, № 2. С. 5). *Святой Игнатий* — Игнатий Лойола (1491—1556), основатель ордена иезуитов. Волошина-романтика увлекала безудержность Лойолы, через «буйную молодость и неудержимые страсти» пришедшего к религиозному аскетизму. Лойола готов «перевернуть небо и землю для торжества своей идеи» (Волошин М. Cartuja de Valdemosa: Места Жорж Занд и Шопена. Незаконченная статья // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. № 168).

<sup>46</sup> Аполлон. 1909, № 2. С. 7. *Орифламма* — стандарт французских королей в XIII—XV вв., первоначально — запрестольная хоругвь церкви Сен Дени.

<sup>47</sup> В «Гороскопе Черубины де Габриах» Волошин комментировал это стихотворение: «Вера подымается иногда до такой высоты, что не страшится соприкоснуться с кощунством. (...) Черубина де Габриах, по примеру Св. Терезы, говорит о Христе, как женщина о мужчине». *Св. Тереза* (1515—1582) — испанская монахиня, автор проповедей («страстных, полных чувственных образов», по выражению Волошина). Канонизирована в 1622 г. Дмитриева перевела «Октаву святой Терезы» (Вестник теософии, 1908, № 3. С. 67). *Эриний* (эвмениды) — в древнегреческой мифологии богини мести.

<sup>48</sup> Надо думать, что писала все же Дмитриева, так как почерк Волошина Маковский хорошо знал.

<sup>49</sup> *Сирано де Бержерак* (1619—1655) — французский писатель, герой одноименной пьесы Э. Ростана (1898), где он пишет письма красавице Роксане от имени влюбленного в нее Кристиана, одновременно являясь и ее другом.

<sup>50</sup> Сонет Маковского, посвященный Черубине, был опубликован в сборнике «На рассвете» (Казань, 1910, С. 5).

<sup>51</sup> Посылать в письме цветок, лист или травинку было обыкновением Дмитриевой и в пе-

- реписке с Волошиным, до мистификации. «Язык цветов» — условный способ выражать различные понятия и чувства посредством разных растений, ведущий свое происхождение с Востока, где он возник в гаремах (под названием «Салам»). В средние века был в употреблении и в Западной Европе; руководства выходили в конце XIX в. на французском, немецком, английском языках.
- <sup>52</sup> В сборнике стихотворений Черубины, собранных Е. Архиповым, это стихотворение названо «Савонарола» — по имени Джироламо Савонарола (1452–1498), флорентийского религиозно-политического деятеля и поэта (ЦГАЛИ, Ф. 1458, Оп. 1, Ед. хр. 102).
- <sup>53</sup> Аполлон. 1910. № 10. Литературный альманах. С. 8.
- <sup>54</sup> Там же. С. 4, 10.
- <sup>55</sup> Там же. С. 3.
- <sup>56</sup> 8 ноября 1909 г. поэт Виктор Гофман (не принадлежавший к кругу «Аполлона») писал А. А. Шемшурину в Москву: «Последняя литературная новость — появилась новая поэтесса Черубина де Габриак. (Она уже числится сотрудницей „Аполлона“ — Вы видели?) Кто она такая — неизвестно. Откуда явилась — тоже. Говорят, что она полуфранцузка-полуиспанка. Но стихи пишет по-русски, сопровождая их, однако, французскими письмами (в „Аполлон“). Говорят еще, что она изумительной красоты, но никому не показывается. Стихами ее теперь здесь все бредят — и больше всех Маковский. Волошин все знает наизусть. Стихи действительно увлекательные, пламенные и мне тоже нравятся. Характерная черта их — какой-то испуганный католицизм; смесь греховных и покаянных мотивов (гимн Игнатию Лойоле, молитвы к Богородице и т. д.). Во всяком случае, по-русски еще так не писали. Дело, однако, в том, что все это несколько похоже на мистификацию...» (ГБЛ, Ф. 339, К. 11, Ед. хр. 13).
- <sup>57</sup> Аполлон. 1910. № 10. Литературный альманах. С. 5. О двух последних строках предпоследней строфы этого стихотворения М. И. Цветаева писала: «Образ ахматовский, удар — мой, стихи, написанные и до Ахматовой, и до меня» (*Цветаева М.* Соч. Т. 2. С. 206).
- <sup>58</sup> Ошибка Волошина: праздник Пасхи — весной.
- <sup>59</sup> Трубинов Александр Александрович (1883–1966) — искусствовед, сотрудник Эрмитажа, автор книги «Моя Италия» (СПб., 1908).
- <sup>60</sup> «Поэтическая академия» и называлась иначе Обществом ревнителей художественного слова. Была создана при редакции «Аполлона» ранней осенью 1909 г.; заседания проходили или в редакции, или в квартире В. И. Иванова, на «Башне» (Таврическая ул., д. 25).
- <sup>61</sup> Сотрудники португальского посольства поименованы в справочнике «Весь Петербург», и справиться о любом из них при желании было не слишком сложно.
- <sup>62</sup> Выставка женских портретов была открыта в редакции «Аполлона» с 17 января по 7 февраля 1910 г., ее посетило 4255 человек (*Н. В.* Выставки и художественные дела // Аполлон. 1910. № 5. С. 261).
- <sup>63</sup> Врангель Николай Николаевич (1880–1915) — искусствовед, сотрудник журналов «Старые
- годы» и «Аполлон». Каменноостровский проспект — ныне Кировский. В справочнике «Весь Петербург на 1909 год» значится семь графинь Нирод, но все они проживали в других районах города.
- <sup>64</sup> Аполлон. 1909. № 2. С. 10.
- <sup>65</sup> Аполлон. 1910. № 10. С. 6.
- <sup>66</sup> Иванов Вячеслав Иванович (1866–1949) — поэт, драматург, критик. Маковский свидетельствует, что Иванов «восторгался искусственностью» Черубины «в мистическом эросе» (*Маковский С.* Портреты современников. С. 340).
- <sup>67</sup> Вот это стихотворение:

К о н е ц

С. Маковскому

Милый рыцарь Дамы Черной,  
Вы несли цветы учтиво,  
Власти призрака покорный,  
Вы склонялись молчаливо.

Храбрый рыцарь. Вы дерзнули  
Приподнять вуаль мой шпайгой...  
Гордый мой венец согнули  
Перед дерзкою отвагой.

Бедный рыцарь. Нет отгадки,  
Ухожу незримой в дали...  
Удержали вы в перчатке  
Только край моей вуали.

- <sup>68</sup> Маковский рассказывает, что Черубину разоблачил М. А. Кузмин, и признается: «Нет! До того я ни о чем не „догадывался“. Нет, я не предполагал никакой мистификации, сознаюсь честно. Миф Черубины, которому так единодушно поверили аполлоновцы, подействовал на меня с гипнотической силой... Я перестал „не верить“ лишь после того, как на мой телефонный звонок по номеру, указанному Кузминым, действительно отозвался — тот, ее, любимый, волшебный голос. Но и тогда я продолжал надеяться, что все кончится к лучшему. Ну что ж, соображал я, пусть исчезнет загадочная рыжеволосая „инфанта“ — ведь я и раньше знал, что на самом деле она не совсем такая, какой себя рисует. Пусть обратится в какую-то другую, в какую-то русскую девушку, „выдуманную себя“, чтобы вернее мне нравиться, — ведь она добилась своим умом, талантом, всеми душевными чарами того, что требовалось: стала близкой мне той близостью, когда наружность, а тем более романтические прикрасы перестают быть главными, когда неотразимо действует „средство душ“... Было 10 вечера, когда раздался ее звонок. Я стал прислушиваться к шагам горничной, побежавшей на звонок в переднюю, затем к ее, Черубининым, шагам... Дверь медленно, как мне показалось, очень медленно растворилась, и в комнату вошла, сильно прихрамывая, невысокая, довольно полная темноволосяя женщина с крупной головой и каким-то поистине страшным ртом, из которого высовывались клыкообразные зубы. Она была на редкость некрасива. Или это представилось мне так по сравнению с тем образом красоты, что я выносил за эти месяцы?.. Я усадил мою гостью в кресло, пил чай. Она сразу заговорила. Так, до конца свидания»

ния, кажется, и не удалось мне вставить ни слова.

Смысл ее взволнованной, сбивчивой речи был таков:

„Вы должны великодушно простить меня. Если я причинила Вам боль, то во сколько раз больнее мне самой. Подумайте. Ведь я-то знала — кто Вы, я-то встретила Вас, Вы-то для меня не были тенью! О том, как жестоко искупаю я обман, — один бог ведает. Сегодня, с той минуты, когда я услышала от Вас, что все открылось, с этой минуты я навсегда потеряла себя: умерла та единственная, выдуманная мною «я», которая позволяла мне в течение нескольких месяцев чувствовать себя женщиной, жить полной жизнью творчества, любви, счастья. Похоронив Черубину, я похоронила себя и никогда уже не воскресну..“

На припуренных глазах показались слезы, и голос, которым я так привык любоваться, обратился в еле слышный шопот.

Она ушла, крепко пожав мне руку...» (Макковский С. Портреты современников. С. 349–352).

<sup>69</sup> А. Н. Толстой рассказывает об этом: «Летом того же года Грант („Анатолий Грант“ — псевдоним Н. С. Гумилева. — З. Д., В. К.) приехал на взморье, близ Феодосии, в Коктебель, на дачу Волошина. Мне кажется, что его влекла туда встреча с Д., молодой девушкой, судьба которой впоследствии была так необычна. С первых же дней Грант понял, что приехал напрасно: у Д. началась, как раз в то время, ее удивительная и короткая полоса жизни, сделавшая из нее одну из самых фантастических и печальных фигур в русской литературе.

Грант с иронией встретил любовную неудачу: в продолжение недели он занимался ловлей тарантулов. Его карманы были набиты пауками, посаженными в спичечные коробки... Затем он заперся у себя в чердачной комнате дачи и написал замечательную, прославленную впоследствии поэму «Капитаны».

После этого он выпустил пауков и уехал» (Figaro. 1922. 6 febr.).

<sup>70</sup> Васильев Всеволод Николаевич (1883–1940-е годы) — инженер-гидролог.

<sup>71</sup> Гюнтер Иоганнес фон (1886–1973) — немецкий поэт и переводчик, сотрудничавший в «Аполлоне». В своих воспоминаниях «Ein Leben im Ostwind» («Жизнь в восточном ветре», нем. — З. Д., В. К.) (Мюнхен, 1969. С. 286–291) он так рассказывает о своем сближении с Дмитриевой (пер. Е. А. Миллиор): «Был прохладный октябрьский вечер. Наша прогулка оказалась длительной. Она рассказывала мне о своей жизни, я, собственно, не знаю почему. Она рассказала, что гостила у Максимилиана Волошина в Коктебеле в Крыму и долго жила в его уютном доме. „А! — думал я. — Значит, она была возлюбленной Макса“. Я немного пошутил по поводу антропософского увлечения Волошина Рудольфом Штейнером, который преимущественно проявляет интерес к пожилым состоятельным дамам. К этому она отнеслась холодно и призналась мне, что летом познакомилась у Волошина с поэтом Гумилевым. В ее голосе звучало что-то вроде жалобы. Я стал внимательней. Значит, что-то произошло также между ней и Гумилевым..“

Вдруг мне пришла в голову идея.

— А-а, теперь вы издеваетесь над Черубиной де Габриах, потому что ваши приятели, Макс и Гумми, влюбились в эту испанку?

Она остановилась. Пораженный, я смотрел, как она тяжело дышит. Она повернула ко мне голову, бросила взгляд, глубокий до жутости...

Я хочу Вам что-то сказать, но Вы должны навсегда сохранить эту тайну. Обещаете?

В такие минуты обещания дают иногда слишком поспешно. Возлюбленная Макса и Гумми... Любопытно? Сочувствие? Сколько порой мы даем обещаний! (...)

Она отступила, решительно подняла голову — угрожающий взгляд. И вот она бросила почти жестоко:

— Черубина де Габриах — это я...

Я холодно усмехнулся. Она повторила:

— Я могу доказать это. Вы ведь знаете, что Черубина ежедневно в послеобеденные часы звонит по телефону в редакцию для беседы с Сергеем Константиновичем.

— Это знает каждый.

Завтра я ему позвоню и спрошу о Вас. Этого достаточно?..

На следующий день в пять часов в редакции зазвонил телефон. Взволнованный Макковский поднял трубку. Это была она...

<sup>72</sup> Леман Борис Алексеевич (1882–1945) — искусствовед, поэт (псевдоним Б. Дикс), антропософ.

<sup>73</sup> Головин Александр Яковлевич (1863–1930) — художник, декоратор Мариинского театра. В своих воспоминаниях (Головин А. Встречи и впечатления. Л.: М., 1960. С. 100) он рассказывает об этом «сеансе». Согласно письму А. Блока (к матери), инцидент произошел 19 ноября 1909 г. См.: Блок А. Письма к родным. Л., 1927. Т. 1. С. 286.

<sup>74</sup> Еще в 1906 г. Н. С. Гумилев писал Брюсову о наличии у него статьи «Защита чести» — специального «эстетического обоснования поединков всякого рода» (письмо от 30 октября 1906 г.; см.: ГБЛ. Ф. 386. К. 84. Ед. хр. 18).

<sup>75</sup> «Орфей и Эвридика» — опера австрийского композитора К. В. Глюка (1714–1787).

<sup>76</sup> Имеется в виду эпизод из «Бесов» — оскорбление, нанесенное Шатовым Ставрогину (ч. I, гл. 5, VIII).

<sup>77</sup> Вопрос Волошина Гумилеву и ответ того зафиксированы в заметке «Эпидемия дуэлей» (Русское слово. 1909. 24 нояб.): «Гумилев резко и несправедливо отозвался об одной девушке, знакомой Волошину. Волошин подошел к нему, дал ему пощечину и спросил: „Вы поняли?“ — „Да“, — ответил тот».

<sup>78</sup> Эта вставка к записи Т. Б. Шанько написана самим Волошиным на отдельном листке, но, по-видимому, затерялась в его бумагах (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. № 364. Л. 9).

<sup>79</sup> Подробнее описывает дуэль А. Н. Толстой (Figaro. 1922. 6 febr.): «Весь следующий день между секундантами шли отчаянные переговоры. Грант предъявил требование — стреляться в пяти шагах до смерти одного из противников. Он не слушал. Для него, конечно, из всей этой путаницы, мистификации и лжи — не было иного выхода, кроме смерти.

С большим трудом, под утро, в ресторане Альберта, секундантам В[олошина] — князю Шервашидзе и мне — удалось уговорить се-

кудантов Гранта — Зноско-Боровского и М. Кузмина — стреляться на пятнадцать шагах. Но надо было уломать Гранта. На это был потрачен еще один день. Наконец на рассвете третьего дня автомобиль выехал за город, по направлению к Новой деревне.

Дул морской мокрый ветер, и вдоль дороги свистели и метались голые вербы. За городом мы нагнали автомобиль противников, застрявший в снегу. Мы позвали дворников с лопатами, и все, общими усилиями, вытащили машину из сугроба. Грант, спокойный и серьезный, заложив руки в карман, следил за нашей работой, стоя в стороне.

Выехав за город, мы оставили автомобили и пошли на голое поле, где были свалки, занесенные снегом. Противники стояли поодаль, меня выбрали распорядителем дуэли. Когда я стал отсчитывать шаги, Грант, внимательно следивший за мной, просил мне передать, что я шагаю слишком широко. Я снова отмерил 15 шагов, просил противников встать на места и начал заряжать пистолеты. Пыжей не оказалось. Я разорвал платок и забил его вместо пыжей. Гранту я понес пистолет первому. Он стоял на кочке, длинным и черным силуэтом разливчимый в мгле рассвета. На нем был цилиндр и сюртук, шубу он сбросил на снег. Подбегая к нему, я провалился в яму с талой водой. Он спокойно выжидал, когда я выберусь, — взял пистолет, и тогда только я заметил, что он, не отрываясь, с ледяной ненавистью глядел на В., стоящего, расставив ноги, без шапки.

Передав второй пистолет В., я, по правилам, в последний раз предложил мириться. Но Грант перебил меня, сказав глухо и зло: „Я приехал драться, а не мириться“. Тогда я просил пригнуться и начал громко считать: „Раз, два... (Кузмин, не в силах долее стоять, сел в снег и заслонился хирургическим ящичком, чтобы не видеть ужасов)... Три!“ — крикнул я. У Гранта блеснул красноватый свет, и раздался выстрел. Прошло несколько секунд. Второго выстрела не последовало. Тогда Грант крикнул с бешенством: „Я требую, чтобы этот господин стрелял!“ В. проговорил в волнении: „У меня была осечка“. — „Пускай он стреляет во второй раз, — крикнул опять Грант, — я требую этого!“ В. поднял пистолет, и я слышал, как щелкнул курок, но выстрела не было. Я подбежал к нему, выдернул у него из дрожащей руки пистолет и, целя и снег, выстрелил. Гашеткой мне ободрало палец. Грант продолжал неподвижно стоять. „Я требую третьего выстрела“, — упрямо проговорил он. Мы начали совещаться и отказали. Грант поднял шубу, перекинул ее через руку и пошел к автомобилям.

Согласно газетным отчетам (Новая Русь. 1909. 23 нояб. и др.), дуэль состоялась 22 ноября 1909 г., расстояние между противниками было 20 шагов. Впоследствии в «Известиях по литературе книжных магазинов Вольфа» (1910. № 11, Ст. 175) 22 ноября превратилось в 29-е — и эта ошибочная дата перекочевала в некоторые позднейшие статьи. Окружной суд приговорил дуэлянтов к домашнему аресту: Гумилева — на 7 дней, Волошину — на 1 день.

<sup>80</sup> Встреча Волошина и Гумилева состоялась ле-

том 1921 г. в Феодосии. Волошин вспоминал (30 марта 1932 г.): «Не помню уже почему — мне понадобилось зайти в контору Цетросоюза. И Коля Нич, который там служил, спросил меня: „А Вы знаете поэта такого-то?“ И подсунил мне карточку: „Николай Степанович Гумилев“. „Постой, да вот он сам, кажется“. И в том конце комнаты я увидел Гумилева, очень изменившегося и возмужавшего. „Да, с Николаем Степановичем мы давно знакомы“, — сказал я...

Я давно думал о том, что мне нужно будет сказать ему, если мы с ним встретимся. Поэтому я сказал: „Николай Степанович, со времени нашей дуэли проф[изо]шло слишком много разных событий такой важности, что теперь мы можем, не вспоминая о прошлом, подать друг другу руки“. Он нечленораздельно пробормотал мне что-то в ответ, и мы пожали друг другу руки. Я почувствовал совершенно неуместную потребность договорить то, что не было сказано в момент оскорбления:

„Если я счел тогда нужным прибегнуть к такой крайней мере, как оскорбление личности, то не потому, что сомневался в правде Ваших слов, но потому, что Вы об этом сочли возможным говорить вообще“. — „Но я не говорил. Вы поверили словам той сумасшедшей женщины... Впрочем, если Вы не удовлетворены, то я могу ответить за свои слова, как тогда...“

Это были последние слова, сказанные между нами. В это время кто-то ворвался в комнату и крикнул ему: „Адмирал Вас ждет, миноносец сейчас отваливает“» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. № 445).

<sup>81</sup> Текст — по рукописной копии, снятой К. Л. Архипповой, вдовой Евгения Яковлевича, для В. П. Купченко 12 марта 1973 г.

<sup>82</sup> Окончив Царскосельскую гимназию в 1906 г. Гумилев уехал в Париж, где слушал лекции в Сорбонне, изучал живопись и французскую литературу. *Гуревич Шеба (Себастьян) Абрамович* — художник, принимавший участие в журнале «Сириус», издававшемся Гумилевым в Париже.

<sup>83</sup> «Романтические цветы» — сборник стихов Гумилева, вышедший в 1908 г. в Париже.

<sup>84</sup> «Вена» — ресторан на улице Гоголя, 13; излюбленное место литераторов, художников, артистов.

<sup>85</sup> Гумилев впервые был в Африке осенью 1908 г. (в Египте, два месяца).

<sup>86</sup> Неуверенность в собственном творчестве всю жизнь мучила Е. И. Дмитриеву (Васильеву). «Разоблачение» Черубины стало для нее глубочайшей травмой. «Ничего моего в печати больше не появится. Я — художник умерла», — писала она Волошину 16 ноября 1910 г. Однако через пять лет стихи вернулись к ней, и, вспоминая дни мистификации, она писала Волошину 26 мая 1916 г.: «„Черубина“ для меня никогда не была игрой, чем больше я ее ни делала игрой во мне. „Черубина“ повстала была момм рождением... (...) Я несу в себе все, что было 6 л[ет] назад, как зарытый талант».

С начала 1920-х годов (в Краснодаре) в творческой обстановке кружка С. Я. Маршала поэзия Васильевой обретает новые, более «земные» черты. Вот, например, как она вспо-

минает родной город:

Там ветер сквозной и колючий,  
Там стынет в каналах вода,  
Там темные сизые тучи  
На небе, как траур, всегда.

Там лица и хмуры, и серы,  
Там скупы чужие слова,  
О, город, жестокий без меры,  
С тобой и в тебе я жива.

Я вижу соборов колонны,  
Я слышу дыханье реки,  
И ветер твой, ветер солепый,  
Касается влажной щеки.

Отходит обида глухая,  
Смолкает застывшая кровь,  
И плачет душа, отдыхая,  
И хочется, хочется вновь

Туда, вместе с ветром осенним  
Прижаться, припасть головой  
К знакомым холодным ступеням,  
К ступеням над темной Невой.

12 июня 1922 г. снова в Петрограде Васильева признавалась Волошину: «Я иногда стала думать, что я — поэт. Говорят, что надо издавать книгу. Если это будет, я останусь „Черубиной“, п. ч. меня так все приемлют и п. ч. все же корни мои в „Черубине“ глубже, чем я думала».

Однако в своем позднейшем творчестве Е. И. Васильева «переросла» Черубину, ее

поэзия стала менее камерной, выйдя из «молчанья темных комнат». Имя Черубины еще можно поставить под переводами Васильевой со старофранцузского — под стихами, под рыцарской поэмой «Мул без узды» (М; Л., 1934). Но этот псевдоним уже плохо вяжется с «Театром для детей» — сборником остроумных стихотворных пьес, написанных в соавторстве с С. Я. Маршаком (Краснодар, 1922, затем еще три издания), и с циклом тонких философских семистихий «Домик под грушевым деревом» (1927, публиковались частично). А еще была отличная повесть для детей «Человек с луны (Миклухо-Маклай)», раскрывшая совершенно новую грань дарования Васильевой (книга вышла двумя изданиями, Л., 1926 и М.; Л., 1929).

Но корни всего ее творчества оставались в «Черубине»...

<sup>87</sup> Дата гибели Н. С. Гумилева.

<sup>88</sup> Маковский свидетельствует, «Стихи были всей его жизнью. Никогда не встречал я поэта до такой степени „стихомана“. „Впечатления бытия“ он ощущал постольку, поскольку они воплощались в метрические строки. Над этими строками (заботясь о новизне рифмы и неожиданной яркости эпитета) он привык работать упорно с отроческих лет. В связи отчасти с этим стихотворным фанатизмом была известная ограниченность его мышления, прячущая молинейная подчас наивность суждений» (На Парнасе... С. 199).

<sup>89</sup> Публикуется впервые.

## ПИСЬМО МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ К А. М. КОЖЕБАТКИНУ

*К. М. Азадовский*

В жизни Цветаевой было немало знакомств и «дружб». Одни оставили в ее душе неизгладимый след, ярко отразились в ее поэтическом творчестве. Другие же, оказавшись мимолетными, быстро забылись, и упоминания о них вообще не встречаются в обширной ныне литературе о Цветаевой.

К числу последних следует отнести и знакомство Цветаевой с Александром Мелентьевичем Кожебаткиным (1884—1942), редактором и издательским работником. Кожебаткин был техническим руководителем и секретарем в известном московском издательстве «Мусагет»; позднее он стал владельцем издательства «Альциона». В советское время Кожебаткин также работал в московских издательствах, увлекался коллекционированием и библиофильством. Выразительный облик Кожебаткина запечатлен в воспоминаниях театрального критика и библиофила С. Г. Кара-Мурзы (1878—1956), члена «Русского общества друзей книги» (1920—1929). Кожебаткин был товарищем председателя правления этого общества.

«Сын некогда богатого волжского пародовладельца, впоследствии оскудевшего, говоривший с явно выраженным нижегородским акцентом, Кожебаткин был очень примечательной красочной московской фигурой,— писал Кара-Мурза.— Одно время он был близок к социал-демократам и исполнял их поручения, обремененные некоторой гайной.

В то время когда я с ним познакомился, он занимался изданием книг модернистского направления М. А. Кузмина и др. Между прочим, в 1916 г. он издал мои воспоминания о художнике Сапунове, поместив их в мемуарном сборнике, посвященном памяти Николая Николаевича. Но осуществлял он свою издательскую деятельность очень странно: не за свой счет, а на средства, привлекаемые со стороны. Его же фамилия называлась лишь в уве-

домлении о том, что «книга издана под наблюдением Кожебаткина»...

Александр Мелентьевич несомненно обладал художественным чутьем и тонким пониманием полиграфического искусства. Все его издания и в отношении бумаги, шрифта, обложки, краски и иллюстраций отмечены печатью благородного типографского вкуса и высокого технического мастерства.

Александр Мелентьевич сам ничего не писал и не делал докладов в обществе; но типичный русский интеллигент, человек с безупречным художественным вкусом, широко осведомленный по части последних книжных новинок, в курсе всех литературных, театральных и артистических событий дня, знакомый со всей Москвой, он был всегда желанным и интересным участником бесед на злободневные темы.

Анатолий Васильевич Луначарский, сам великолепный собеседник, говорил о Кожебаткине, что это блестящий козёр<sup>1</sup>.

Аналогично отзывается о Кожебаткине и художник Д. Б. Даран (1894—1964), знавший его по работе в издательстве «Московское товарищество писателей», где Кожебаткин заведовал иллюстративным отделом. «Душа общества, изумительный рассказчик с блестящей памятью, Александр Мелентьевич был вхож в любой дом. А если вам нужен для работы какой-нибудь материал, будь то книга, альманах или фотография,— все это вы непременно получите у Александра Мелентьевича». Мемуарист добавляет, что «Кожебаткина любили за его острый ум и умение разговаривать с людьми»<sup>2</sup>.

Знакомство Цветаевой с Кожебаткиным относится к периоду раннего «Мусагета». Как известно, это издательство объединяло вокруг себя ведущих деятелей «младшего» русского символизма. Одним из вдохновителей этого начинания был Андрей Белый. Близкое участие в делах «Мусагета» принимал Вяч. Иванов. В «Муса-



гете» издавались книги Блока («Ночные часы», три тома «Собрания стихотворений»). Все эти писатели активно общались с Кожебаткиным в начале 1910-х годов, встречались с ним в «Мусагете» и переписывались с ним<sup>3</sup>. «Кожебаткин очарователен,— писал Блок Белому 8 мая 1911 г.— в нем какая-то мягкая человеческая нежность»<sup>4</sup>. В дальнейшем отношения с Кожебаткиным Блока, как и других участников «Мусгета», осложнились, однако 1 декабря 1912 г. в письме к Э. К. Метнеру, руководителю издательства, Блок вновь замечает, что Кожебаткин «не лишен симпатичности»<sup>5</sup>.

В мусгагетском кругу вращалась в те годы и Марина Цветаева. В своем очерке об Андрее Белом она упоминает, что в «Мусгагет» ее впервые привел Максимилиан Волошин. Там же Цветаева рассказывает о своих посещениях «Мусгета», о знакомстве с филологом и поэтом-переводчиком В. О. Нилендером, поэтом (впоследствии священником) С. А. Соловьевым, Асей Тургеневой (первой женой Белого) и др.<sup>6</sup> О связях Цветаевой с кругом московских символистов вспоминает и ее сестра А. И. Цветаева: «В разговорах Марины часто мелькали слова: „Мусгагет“, „Весы“, „Скорпион“. Марина знала о них, где-то порой бывала»<sup>7</sup>.

Следует особо отметить дружбу юной Цветаевой с поэтом и переводчиком Эллисом (псевдоним Л. Л. Кобылинского), который в те годы активно сотрудничал в «Мусгагете» (здесь были изданы его книга «Русские символисты» (М., 1910) и сборник стихотворений «Stigmata» (М., 1911)). «Эллис являлся почти каждый день на квартиру его (И. В. Цветаева.— К. А.) проповедовать Марине и Асе, его дочерям, символизм»,— вспоминает Белый<sup>8</sup>. Сохранилось два письма Марины Цветаевой к Эллису. В одном из них — от 2 декабря 1910 г.— содержится просьба переделать отдельные места в ее стихотворениях «Мальчик с розой» и «На бульваре», предназначенных для поэтической антологии «Мусгагет»<sup>9</sup>. Из письма явствует, что как раз накануне Цветаева была в редакции этого издательства. «В Мусгагете много милых и мне симпатичных людей»,— замечает она<sup>10</sup>.

В том же письме упомянут и близкий друг Эллиса скульптор К. Ф. Крафт, в мастерской которого в те годы часто собиралась московская поэтическая молодежь.

Этот кружок, группировавшийся вокруг Эллиса, Белый в своих воспоминаниях называет «молодым Мусгагетом» и упоминает о Марине Цветаевой, тоже «бывшей в кружке»<sup>11</sup>. Об Эллисе Белый пишет, что именно он «открыл» Кожебаткина и «непрощенно втолкнул» его в «Мусгагет»<sup>12</sup>. «Эллис ведь новых людей вырывал, как коренья,— пишет Белый,— являясь... то с где-то подобранным им Кожебаткиным, то с Асей и Мариной Цветаевыми»<sup>13</sup>, то с К. Ф. Крахтом, скульптором, принесшим в дар свою студию, где некогда отгремел молодой „Мусгагет“»<sup>14</sup>. Можно предположить, что именно Эллис был посредником в знакомстве М. Цветаевой с Кожебаткиным, одним из тех «милых» и «симпатичных» людей, которых она встречала в редакции «Мусгагета»<sup>15</sup>.

М. Цветаева виделась с Кожебаткиным не только в «Мусгагете»; она не раз заходила и к нему в гости. Кожебаткин был ее ближайшим соседом: он жил в том же самом, воспетом Цветаевой, Трехпрудном переулке (адрес на открытке: «Москва, Трехпрудный пер. 5/7»), тогда как Цветаевы жили через дорогу, в доме 8. Об одном из таких посещений Цветаева вспоминает в очерке «Герой труда», посвященном Брюсову. Рассказывается о том, как вместе со своим мужем С. Я. Эфроном она зашла однажды к «издателю Кожебаткину»; визит относится, видимо, к февралю 1912 г. («я только что вышла замуж»<sup>16</sup>).

Открытка Цветаевой к Кожебаткину<sup>17</sup> была отправлена из Палермо, куда 29 февраля 1912 г. уехала из Москвы в свадебное путешествие молодая пара. Вероятно, оба вдохновлялись примером Андрея Белого, который посетил Палермо в декабре 1910 г. вместе с Асей Тургеневой (вскоре после того, как они поженились) и писал оттуда в Россию восторженные письма<sup>18</sup>.

Увлекательно протекало и путешествие по Сицилии четы Эфрон. «Сицилия во многом напоминает Коктебель,— писал Сергей Эфрон М. А. Волошину 1 апреля 1912 г. из Палермо.— Те же горы, та же польнь с ее горьким запахом. Флора почти тропическая: пальмы, кактусы, апельсиновые и лимонные рощи! Много развалин испанских и генуэзских замков. Есть развалины и более древние. Вообще здесь прекрасно». В том же письме Эфрон сообщает Волошину, что, проезжая по Сицилии, он и Марина «видели разрушенную Мессину»<sup>19</sup>.

Приблизительно в той же манере, хотя и более красочно, написана «пасхальная» открытка Марины к Кожебаткину — ценное и, вероятно, единственное свидетельство ее дружеских отношений с секретарем «Мусагета». (О том, как протекало их знакомство после 1912 г., материалов обнаружить не удалось.)

Палермо, 4-го апр[еля] 1912 г.<sup>20</sup>

Христос Воскресе,

милий Александр Мелентьевич! Мы встречаем Пасху в Палермо, где колокола и в постные дни пугают силой звона. Самое лучшее в мире, пожалуй, — огромная крыша, с к[отор]ой виден весь мир. Мы это имеем. Кроме того, на всех улицах запах апельсиновых цветов. Здесь много старинных зданий. Во дворе нашего отеля старинный фонтан с амуром<sup>21</sup>. С нашей крыши виден двор монастырской школы. Сегодня мы наблюдали, к[а]к ученики принесли аббату подарки на Пасху и целовали ему руки. Пишите о Москве. Всего лучшего.

Марина Эфрон

Мой адр[ес]: Italie. Palermo. Via Allora. Hôtel Patria, N 48. M-me Marina Efron<sup>22</sup>.

\*

- <sup>1</sup> *Кара-Мурза С. Г.* Русское общество друзей книги: (Московские библиофилы): Воспоминания. М., 1944 // ГБЛ. Ф. 382. К. 23 № 32. Л. 15.
- <sup>2</sup> ЦГАЛИ Ф. 2436. Оп. 1. № 42. Л. 10–10 об.
- <sup>3</sup> Письма А. Блока к А. М. Кожебаткину опубликованы П. В. Куприяновским в журнале «Советская Украина» (1961, № 8. С. 176–180). Письма Белого к Кожебаткину хранятся в ЦГАЛИ (Ф. 53. № 224).
- <sup>4</sup> Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. М., 1940. С. 256.
- <sup>5</sup> *Фрумкина Н. А., Флейшман Л. С.* А. А. Блок между «Мусагетом» и «Сиринком»: (Письмо к Э. К. Метнеру) // Блоковский сборник. II. Тарту, 1972. С. 392.
- <sup>6</sup> *Цветаева М.* Пленный дух: (Моя встреча с Андреем Белым) // Соч.: В 2-х т. М., 1984. Т. 2. С. 242 и др.
- <sup>7</sup> *Цветаева А.* Воспоминания. 2-е изд. М., 1974. С. 305.

- <sup>8</sup> *Белый А.* Между двух революций. М., 1934. С. 370.
- <sup>9</sup> В изданной «Мусагетом» поэтической «Антологии» (М., 1911) было напечатано два стихотворения М. Цветаевой «Девочка-смерть» и «На бульваре» (с. 251–252). Стихотворение «Мальчик с розой» в «Антологию» не вошло.
- <sup>10</sup> *Цветаева М.* Неизданные письма. Р., 1972. С. 19.
- <sup>11</sup> *Белый А.* Указ. соч. С. 384.
- <sup>12</sup> *Белый А.* Начало века. М.; Л., 1933. С. 86.
- <sup>13</sup> Анастасия Цветаева, как и Марина, была в те годы дружна с Эллисом. Сохранилось несколько ее писем к нему. В одном из них А. И. Цветаева признается Эллису: «Я много и часто о Вас думаю, и мне кажется, что, что бы ни случилось, сколько бы раз мы ни расходились с Вами, мое отношение к Вам останется неизменно хорошим. ...Иногда я думаю о том, что Вы так глубоко глядите в душу, что кажется, от Вас ничего нельзя скрыть» (ЦГАЛИ. Ф. 575. Оп. 1. № 49. Л. 1; Письмо от 20 ноября 1910 г.).
- <sup>14</sup> *Белый А.* Начало века. С. 358.
- <sup>15</sup> Отношения Цветаевой с кругом «Мусагета» — отдельный и принципиально важный вопрос, который, в свою очередь, является составной частью более общей проблемы «Цветаева и русский символизм» — основополагающей при выявлении истоков цветаевского творчества.
- <sup>16</sup> *Цветаева М.* Проза. Нааглем, 1969. С. 98.
- <sup>17</sup> Хранится в ИРЛИ. Р. III. Оп. 2. № 516.
- <sup>18</sup> «Живу в отеле, где хозяин помнит еще Вагнера; в этом отеле Вагнер кончал Парсифаля», — писал, например, Белый Блоку из Палермо (Александр Блок и Андрей Белый: Переписка. С. 243).
- <sup>19</sup> ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1347.
- <sup>20</sup> Штемпель на открытке: Pалермо. 6.4.12; Москва. 30.3.12.
- <sup>21</sup> В тот же день, 4 апреля (штемпель: Pалермо. 6.4.12; Москва. 29.3.12), Цветаева писала Волошину: «Мы живем на 4-м этаже у самого неба. В нашем дворе старинный фонтан с амуром. Мы много снимаем» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 1255).
- <sup>22</sup> Италия. Палермо. Улица Аллора. Гостиница «Патриа», № 48. Мадам Марина Эфрон (фр.). На обратной стороне открытки — приписка С. Я. Эфрона: «Христос Воскресе! 4/IV 12 г. С. Эфрон».

# ИСКУССТВО

Документы о деятельности итальянской группы в России в 30-е годы XVIII века в русском любительском театре этого времени

Артистическое кабаре «Привал комедиантов»

Неизвестная нотная рукопись Леонарда Эйлера

Музыкальный альбом начала XIX века

Л. И. Шестакова. Мои вечера

Дата первых грамофонных записей Ф. И. Шаляпина

Мастер иконы «Архангел Михаил с деяниями», середины — конца XIV века, из села Стороннка на Бойковщине

Родословие Дионисия Иконника

О северной деревянной скульптуре начала XVII века

Икона «Спас на престоле с припадающим митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» из собрания Московского областного краеведческого музея

Икона «Макарий Желтоводский» Симона Ушакова

О неизвестном портрете Анны Леопольдовны, приписываемом Луи Кравакку

Рисунки Доменико Феличе Ламони в собрании Государственного музея истории Ленинграда

Неизвестные портреты работы И. Е. Эггинка

Художник-миниатюрист Н. Д. Шпревич

/Из истории художественной жизни Москвы второй трети XIX века/

Из истории отдела древнерусского искусства Русского музея /1898—1917/

Каменная иконка из Триполья

Раннепалеологовская иллюминированная рукопись в Москве /ГИМ, Муз. 3648/

Новая атрибуция экипажа XVII века

Поморские датированные складни

Работы оловянишника Егора Иванова в собрании Русского музея

Новые материалы о жизни и творчестве ростовского живописца по эмали А. И. Всесвятского

О двух памятниках колокольного литья домонгольского времени

Атрибуция одного из поддужных колокольчиков XIX века

Колокол кимженского литья в Архангельском музее деревянного водчества

Строительные работы в Руане в 1352 году

Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах

Об архитекторе петровского времени Григории Устинове

Последний дворец А. Д. Меншикова «Монкураж»

Исторический ландшафт Древнего Радонежа. Происхождение и семантика

Новые материалы о Елабуге. Этапы формирования и принципы композиции города

Фрагмент памятной плиты первой половины XVII века из Иосифо-Волоколамского монастыря

Лазаревская усыпальница — памятник русской культуры XVIII—XIX веков

Некрополь Аскольдова могила в Киеве

Резные каменные стелы /еврейские надгробия Молдавии и Западных областей Украины XVIII—XIX веков/

# НОВЫЕ ДОКУМЕНТЫ О ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ИТАЛЬЯНСКОЙ ТРУППЫ В РОССИИ В 30-е ГОДЫ XVIII В. И РУССКОМ ЛЮБИТЕЛЬСКОМ ТЕАТРЕ ЭТОГО ВРЕМЕНИ

*Л. М. Старикова*

30 августа 1756 г. указом императрицы Елизаветы Петровны был официально основан русский национальный профессиональный театр. Но процесс его зарождения, формирования и развития начался задолго до этого и истоками своими уходил в век XVII, точнее, в последнюю его треть. Именно тогда в культурном развитии России произошли коренные изменения, связанные с переходом ее от средневековья к культуре Нового времени. Это означало, что старая Русь порывала со своей средневековой замкнутостью, вливалась в мировой культурный процесс, вступала во взаимодействие с ним. Взаимодействие это на первых порах проявлялось в том, что Россия сначала вглядывалась в новые для нее элементы культуры и быта и как бы примеряла их к себе, заимствуя готовые формы, затем вживалась в них и, наконец, освоив на свой лад, сбрасывала чужую оболочку, ставшую ненужной, являя новое и самобытное создание.

Одним из главных элементов культуры Нового времени явился театр. Но чтобы этот новый элемент стал неотъемлемой частью национальной культуры, нужно было время, в течение которого театральное искусство пустило бы корни и прижилось во всех слоях русского общества.

На развитие русской культуры Нового времени оказали влияние многие факторы, которые схематично можно разделить на «внутренние» (связанные с сильным воздействием своей древнерусской культуры и литературы) и «внешние» (связанные с взаимодействием с культурой западноевропейской)<sup>1</sup>. Одним из таких «внешних» факторов, оказавшим активное воздействие на развитие нашего национального профессионального театра, явилась деятельность иностран-

ных западноевропейских трупп в России в начале XVIII в. Еще до организации первого русского театра при дворе Алексея Михайловича во второй половине XVII в. к нам наведывались отдельные гастролеры и группы актеров. Во времена Петра I приезды их участились, и в 20-е годы XVIII в. Россию посещали уже целые труппы.

Но особенно важное значение имела *постоянная*, а не эпизодическая деятельность западноевропейских трупп в России XVIII в., начавшаяся с 1731 г. К торжествам по случаю первой годовщины восшествия на престол Анны Иоанновны ко двору была приглашена первая итальянская труппа<sup>2</sup>. Все историки русского театра, констатируя этот факт, однако, подавали его чаще всего изолированно, и значение его в связи с развитием русского драматического театра особо подчеркнуто не было. Между тем деятельность этой первой, постоянно действующей профессиональной труппы в тот момент можно расценить как сильный внешний толчок, повлиявший в определенной мере на создание внутренних предпосылок развития русского национально-го театра.

Исследователи русского драматического театра XVIII в. не придавали особого значения деятельности итальянской труппы в России в это время оттого, что, во-первых, они считали ее оперной, во-вторых, она была придворной и спектакли ее мог посещать не очень широкий круг зрителей. В. Н. Всеволодский-Гернгросс, специально изучавший театр этой эпохи, писал: «В 1731 году при дворе выступает итальянская опера»<sup>3</sup>. А. А. Гоzenпуд в фундаментальном труде «Музыкальный театр в России» сообщал, что в этот момент «...в Россию была приглашена одна из лучших в Европе итальянских

оперных трупп, состоявшая на службе у Августа, короля Польского и курфюрста Саксонского»<sup>4</sup>. Однако заключение, что Россию в это время посетила именно оперная труппа, было сделано потому, что точный состав этой первой итальянской труппы был до сего времени недостаточно известен.

Первые упоминания о приезде итальянских артистов в Россию в конце 1730 — начале 1731 г. встречаются еще у первого историка русского театра Я. Штелина: «Во времена императрицы Анны в 1730 году сюда прибыл синьор Косимо со своей женой из Дрездена, присланные королем Августом, и играли при дворе итальянские интермеццо»<sup>5</sup>. Затем Штелин сообщает еще несколько имен музыкантов и артистов, приехавших в Россию, причем, как теперь выяснилось, он называет вместе и тех, кто прибыл с первой труппой в 1731 г., и тех, кто появился в последующие годы.

В. Н. Всеволодский-Гернгросс в начале XX в. нашел подлинные документы о составе иностранных музыкантов, числившихся на службе при русском дворе начиная с конца 1731 г. О составе же первой итальянской труппы, выступавшей с начала 1731 г., он писал: «Проследить, кто именно были эти актеры и музыканты, невозможно и удастся установить только некоторых из них, а именно: композитора Дживанни Альберто Ристори, басиста Козимо Эрмини, его жену певицу Маргариту Эрмини, певицу Людовику Зейффрид и виолончелиста Гаспаро Янекки (Janeschi). С ними приехали еще 34 человека, между которыми с уверенностью можно назвать комика Томазо Ристори»<sup>6</sup>. Из состава, названного Всеволодским-Гернгроссом, действительно можно заключить, что речь идет об оперной труппе.

А. А. Гозенпуд в упоминавшейся уже книге использовал материалы труда Р.-А. Мозера «*Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIII siècle*», в котором автор собрал документы о музыкальном театре в России в XVIII в. На основании их Гозенпуд говорит: «Кроме оперных певцов, в Москву прибыла драматическая труппа, а также инструменталисты... Драматическая труппа включала полный ансамбль комедии дель'арте»<sup>7</sup>, и далее он перечисляет основных актеров. Позднее на основании тех же материалов Мозера об этом писал

и Ю. В. Келдыш<sup>8</sup>. Но историки драматического театра не обратили внимания на это очень важное сообщение, вероятно, потому, что оно промелькнуло в контексте, посвященном оперному театру, и они продолжали считать, что первая итальянская труппа комедии масок посетила Россию лишь в 1733 г. Это мнение базировалось на том, что в 1733—1735 гг. были напечатаны в русском переводе сценарии иггранных в эти годы на петербургской сцене итальянских комедий и интермедий<sup>9</sup>, причем историками предполагалось, что после 1735 г. комедия дель'арте опять уехала из России (т. е. выступления ее носили эпизодический характер). Так, например, в сборнике «Ф. Г. Волков и русский театр его времени» писалось: «Таких актеров (т. е. итальянской комедии масок.— Л. С.) в 1735 года в России не было»<sup>10</sup>. В книге В. Н. Асеева «Русский драматический театр от истоков его до конца XVIII века» также сообщается, что итальянская комедия масок играла в России с 1733 по 1735 г.<sup>11</sup>

На самом же деле в начале 1731 г. в Россию прибыла не итальянская опера, а труппа, представлявшая собой прежде всего полный ансамбль комедии дель'арте, при которой было всего несколько певцов и музыкантов<sup>12</sup>. Это удалось выяснить из документа, рассказывающего об отправлении этой первой труппы в Россию, где поименованы все члены ее, а у актеров названы их роли-маски (док. № 1). К приезду и пребыванию в России этой первой итальянской труппы относятся еще «Дело об отправлении в Санкт-Петербург комедианского платья» и «Роспись уборам и инструментам к театру италянскому» (док. № 2, 3), по которым мы можем составить представление о гардеробе и оформлении спектаклей, а также об их быте.

В. Н. Всеволодский-Гернгросс о составе первой итальянской труппы писал: «С ними приехали еще 34 человека» (см. выше). Публикуемое «Дело» о приезде актеров (док. № 1) это полностью отрицает. Однако Всеволодский-Гернгросс приводит найденный им «Штат певцов и музыкантов, состоящих на службе двора в декабре 1731 года», в котором действительно числятся 34 человека музыкантов (среди них несколько певцов) и еще 17 человек трубочей, валторнистов и литаврщиков»<sup>13</sup>. При этом в данном «Шта-

те» встречаются только два имени из состава первой итальянской труппы — «Вероке и Васпарии» (это скрипач Верокаи и виолончелист Гаспарий Танески, имя которого так своеобразно транскрибировали тогдашние писцы). На основании этого можно было бы предположить, что к декабрю 1731 г. комическая итальянская труппа уже уехала и перечисленные в «Штате» музыканты и певцы приехали на смену ей (и лишь двое из первого состава остались в России). Но, по сведениям Мозера, «последний известный нам спектакль итальянской труппы в 1731 году состоялся 11 декабря (пастораль «Калаandro»)»<sup>14</sup>, а «Штат», опубликованный Всеволодским-Гернгроссом, был подписан, как удалось установить теперь, 9 декабря<sup>15</sup>. Кроме этого, в док. № 1 есть запись, датированная 19 августа: «... на содержание комедиантов, к прежде отпущенным двадцати тысячам рублей, отпустить еще десять тысяч»<sup>16</sup>. Из этого следует, что если с января по август, на восемь месяцев, труппе было отпущено 20 000 рублей, то следующие 10 000 предназначались на четыре месяца, т. е. как раз до конца 1731 г. Стало быть, первая итальянская труппа пробыла в России по крайней мере до конца декабря и упоминающиеся в «Штате» музыканты и певцы прибыли не на смену комической труппе. В таком случае эти музыканты или уже были при русском дворе до приезда первой итальянской труппы, или они были выписаны помимо итальянских комедиантов.

Известно, что уже в 20-е годы XVIII в. при русском дворе был заведен довольно значительный штат музыкантов (которых начали собирать с самых первых лет XVIII в.; см. примеч. 71, 80). Так, в 1724 г. «по указу ЕИВ государыни императрицы отдано для коронации: музыкантам — 9 человекам, валторнистам — 4, трубочкам — 6, политаврщику — 1, итого 20 человекам, которых при дворе их императорских величеств содержится»<sup>17</sup>. В начале 1728 г. говорится о 26 музыкантах, а затем упоминаются уже 32 человека<sup>18</sup>. Были обнаружены документы, позволяющие полностью представить штат придворных музыкантов в 1730 г. (док № 4) и начале 1731 г. с их окладами, свидетельствами о профессиональном уровне (док. № 5); с 1730 г. в штате появляется еще и танцмейстер<sup>19</sup>.

Итак, мы выяснили, что в 1730—1731 гг. при русском дворе состоял большой штат музыкантов, кроме прибывшей в начале 1731 г. итальянской комической труппы. Однако в «Штате» декабря 1731 г., опубликованном Всеволодским-Гернгроссом, есть целая группа певцов и музыкантов, имена которых мы не встретили ни в составе итальянской комедийной труппы, ни в числе придворных музыкантов: «Мадам Аволио — певчая, с мужем и сестрою — 1000 руб., кастрат Дреер — 1237 руб. 50 коп., брат ево Дреер — 500 руб., басист Эселт — 300 руб., габоист Деберт — 300 руб., копиист (нотный.—Л. С.) Графт — 130 руб., кляфцимбалист Гвер — 400 руб»<sup>20</sup>. По мнению Всеволодского-Гернгросса, они могли прибыть на смену первой итальянской труппе, но, как мы выяснили, она в это время (т. е. 9 декабря) еще находилась и выступала в России.

В документах Дворцового архива удалось найти письмо оберинтенданта Кормедона графу Лёвенвольде, поведавшее о том, что к торжествам по случаю годовщины коронации, помимо итальянской комической труппы, были выписаны еще и «Гамбургские музыканты» (док. № 6).

Можно с полным основанием предположить, что перечисленные выше певцы и музыканты во главе с мадам Аволио и были теми «Гамбургскими музыкантами», приглашенными на русскую службу концертмейстером Гибнером<sup>21</sup> и оставшимися затем на несколько последующих лет в России.

Стало быть, в самом начале 1730-х годов в России, помимо бывших уже давно придворных оркестрантов, существовала еще целая труппа певцов и музыкантов, которая выступала независимо от комедийной, а итальянская комедия дель'арте начиная с 1731 г. (а не только в 1733—1735 г., как считали раньше) постоянно играла перед русским зрителем. Этот факт для историков русского драматического театра устанавливает то, что с начала 1731 г. в театральной жизни России появился еще один серьезный и постоянно присутствующий «раздражитель», который должен был пробуждать у русского зрителя интерес к постоянным профессиональным театральным представлениям (не только зрелищно-пышным оперно-балетным, появившимся поз-

же, в 1736 г., а именно драматическим) и который развивал навык восприятия этих спектаклей. Этот новый «раздражитель» действовал наряду с другими, ставшими уже привычными, — в России с начала XVIII в. процветал и давал более или менее постоянные спектакли школьный театр, а также иногда устраивались светскими любителями представления вне школьной сцены.

Постоянное функционирование профессиональной итальянской труппы в России в дальнейшем — в 1733—1735 гг. — вызвало необходимость издания в русском переводе «сценариев» комедий и интермедий, играных труппой дель'арте (той или другой — уже не важно), — теперь русские зрители хотели не только смотреть и «дивиться», но и с пониманием следить за сценическим действием. Эти сценарии читали прежде всего посетители театра, но их читали и те, кто в придворный театр попасть не мог<sup>22</sup>. Тем самым эти изданные сценарии служили (и очень интенсивно) развитию интереса к театру у круга более широкого, чем только придворный зритель, вызывая желание подражать: доказательством этому может служить перевод сценария «интермедии на музыку» «Игрок в карты», выполненный в двух различных вариантах, один из которых — стихотворный<sup>23</sup> — предназначался, несомненно, для сценического исполнения русскими любителями этого времени.

Непрерывное существование в России на протяжении 1730-х годов постоянно действующей профессиональной театральной труппы, какой явилась в это время итальянская, спровоцировало появление в русской печати первых теоретических статей<sup>24</sup> о театральном искусстве, которое принято считать «начальным этапом русской театральной критики». Появление их свидетельствует об активном взаимодействии западноевропейского и начинающего русского театрального искусства, так как статьи эти предназначались не только для развития зрителей, но и для практиков нашего национального театра, находившегося пока на стадии любительской.

Начало любительским спектаклям было положено в России, как известно, в первые годы XVIII в., а отдельные представления устраивались еще в самом конце XVII столетия. Это были и школьные

спектакли в Славяно-греко-латинской академии, семинариях, и выступления светских любителей. В 1730-е годы устройство при дворе спектаклей силами русских любителей активизируется. Конечно, нельзя постановку этих русских комедий ставить в прямую зависимость только от появления в России итальянских трупп, но несомненно то, что на эти представления профессиональные западно-европейские артисты оказали достаточное влияние.

Отрывочные сведения о любительских спектаклях при дворе Анны Иоанновны в 30-е годы XVIII в. историки театра имели давно: до нас дошли некоторые документы о постановке «комедии об Иосифе», как условно называли ее исследователи. Одним из первых нашел эти материалы в архивных делах П. П. Пекарский и опубликовал их под названием «Роспись театральным принадлежностям для придворного спектакля 1732 года»<sup>25</sup>. Этот документ сохранился до нашего времени<sup>26</sup> и представляет собой отрывки бумаг (без датировки) о постановке какой-то комедии, вернее, о пошивке участникам ее костюмов и устройстве бутафории. В. Н. Всеволодский-Гернгросс относил постановку данной комедии к 1735 г., высказав при этом мнение, что императрица «затеяла ставить любительские спектакли» из-за отсутствия в это время («в течение всего начала 1735 года») итальянских комедиантов, отбывших на родину<sup>27</sup>.

Однако обнаруженные новые документы опровергли и датировку Пекарского, и высказывания Всеволодского-Гернгросса: удалось выяснить, что перерыва в постоянной деятельности итальянской труппы с 1731 по 1735 г. (и вообще на протяжении всех 30-х годов) не было, из чего следует, что причиной появления русских любительских комедий при дворе Анны Иоанновны являлось отнюдь не временное отсутствие итальянских артистов.

Непрерывность деятельности итальянской труппы в России в эти годы была подтверждена следующим образом. Как мы уже выяснили, первая труппа комедии дель'арте пробыла здесь весь 1731 г. и затем отбыла. На 1732 г. при русском дворе осталась труппа певцов и музыкантов во главе с Аволио (несмотря на то что они прибыли из Гамбурга и, за редким исключением, были не итальянцами по на-



циональности, их объединили под именем «итальянских музыкантов»). Всеволодский-Гернгросс, говоря о них, считал, что они могли составить лишь камерные концерты<sup>28</sup> и, по его мнению, спектаклей не было. Однако известно, что еще в 1731 г. в пасторали «Каландро» вместе с актерами комедии дель'арте участвовали «сопранист Дреер, артистка Аволио и др.»<sup>29</sup>. Из этого следует вывод, что с отъездом первой итальянской комической труппы могли даваться «интермедии на музыку» силами этих оставшихся артистов: ведь в труппе были две актрисы-певицы — Мария Аволио и ее сестра и несколько певцов-актеров. Кроме того, найден документ, из которого следует, что в самом начале 1732 г. («генваря с 1 числа») были «определены ко двору» еще несколько итальянских актеров, в частности «Петр Миро и Яган Парадизи с жалованьем по 700 рублев в год, и капельдинер Иозеф Регальски»<sup>30</sup>. Пьетро Миро был скрипачом и актером, исполнявшим часто в комедиях и интермедиях роль Петрилло (за что он и получил такое прозвище, став впоследствии чем-то вроде шута при Анне Иоанновне, которому она очень благоволила). В самом конце 1732 г., как следует из некоторых финансовых документов<sup>31</sup>, уже выплачивается «квартальное жалованье» принятым в Италии на русскую службу комедиантам, и с самого начала 1733 г. прибывает новая труппа комедии дель'арте.

Состав этой итальянской труппы, игравшей в 1733—1734 гг., был совершенно неизвестен историкам русского театра (хотя именно в ее бытность и появились переводы сценариев). Пока не удалось найти документа, где она поименовывалась бы полностью, но некоторых артистов удалось установить. Автором данной публикации найден «Щёт», составленный Аволием в 1734—1736 гг. (док. № 11). В нем названы имена некоторых членов труппы: это актеры «Антоний Сак<sup>32</sup>, Петр Пертичи, Фердинанд Коломб, Кандаке», актрисы «Нина Сак<sup>33</sup>, Яна Сак<sup>34</sup>, Александра Стабилла». К ним нужно присовокупить танцмейстера Антония Арман с женой, участвовавших во многих комедиях и интермедиях. Из других документов удалось установить, что в 1733 г. состоял при дворе еще и «итальянский комедиант Герман»<sup>35</sup> (это Франческо Эрман — «второй любовник в коме-

диях»<sup>36</sup>), а также скрипач-виртуоз Пьянтонида и его жена певица и актриса Пастерля<sup>37</sup>; находился в труппе в это время и «машинист Карл Жибелли»<sup>38</sup>.

В 1735 г., как уже было известно историкам театра, в Россию прибыла новая многочисленная итальянская труппа, включавшая комедийных, оперных и балетных артистов. Точная дата их приезда пока не зафиксирована. Всеволодский-Гернгросс сообщал по этому поводу, что 23 мая 1735 г. было отпущено «на дачу приезжим ко двору» актерам итальянской труппы 20 000 руб.<sup>39</sup>, а из «Щёта» Аволио мы узнаем, что они в конце апреля уже играли в спектаклях. Однако из вновь найденных документов видно, что еще раньше, с 1 января 1735 г., в штате числилась уже целая группа итальянских комедиантов (док. № 7), которые оставались в России и в последующие годы. Можно сделать предположение, что какая-то часть из перечисленных в док. № 7 актеров приехала еще в 1733 г., а затем продлила свои контракты (подписывавшиеся тогда, как правило, на два года) и вошла в итальянскую труппу 1735 г., состав которой был найден и опубликован еще Всеволодским-Гернгроссом<sup>40</sup>, а в различных документах она стала называться теперь «Итальянской компанией».

Итак, мы документально подтвердили, что итальянская труппа с 1731 по 1735 г. давала постоянные спектакли и, стало быть, любительские комедии при дворе возникли в это время не из-за отсутствия итальянских артистов. Постановка их в данный момент была проявлением определенной закономерности в развитии русского национального театра, и как раз эти любительские спектакли, в частности «комедия об Иосифе», могут служить иллюстрацией процесса взаимодействия западноевропейского и нашего театрального искусства.

Когда же была поставлена «комедия об Иосифе»? Пекарский датировал ее 1732 г., мотивируя тем, что в «Росписи» среди участников комедии находились два сына Бирона и имя одного из них, Петра (названного в «Росписи» «Петруша»), было зачеркнуто, а сверху написано: «ротмистр». А так как Петр Бирон был пожалован в ротмистры 16 февраля 1732 г., то Пекарский и решил, что комедия была поставлена именно в этом году. Эту же дату повторил и П. О. Морозов<sup>41</sup>,

ссылаясь на документы и доводы, выдвинутые Пекарским.

Всеволодский-Гернгросс, Гозенпуд и другие историки датировали постановку «комедии об Иосифе» 1735 г., опираясь на письмо, посланное в этом году императрицей Анной Иоанновной Феофану Прокоповичу с просьбой прислать ей хороших певчих для комедии. Это письмо дошло до нас в «черновом отпуске»<sup>42</sup> (т. е. копии-черновике) без даты и без подписи. Первые его нашел и опубликовал в 1868 г. И. А. Чистович (правда, он считал автором этого письма цесаревну Елизавету Петровну, которая тоже устраивала в эти годы комедии при своем дворе)<sup>43</sup>. Несколько годами позже это письмо процитировал Пекарский<sup>44</sup>, высказав твердое мнение, что написано оно Анной Иоанновной, так как «черновой отпуск» с него писан рукой Авраама Полубояринова, бывшего с 1734 г. секретарем императрицы. Датировка этого письма 1735 г. установлена косвенно, но она не подлежит сомнению: на оборотной стороне листа, на котором находится «черновой отпуск» с письма к Прокоповичу, рукой того же Полубояринова написана копия-черновик еще одного письма (по делам, совсем не относящимся к театру, «к господину камергеру Голицыну»), подписанного 18 марта 1735 г.<sup>45</sup> что дает основание и письмо к Феофану Прокоповичу датировать если не этим днем, то во всяком случае 1735 г. Однако в данном письме к Прокоповичу речь не идет конкретно о «комедии об Иосифе», а говорится вообще: «делаю я комедию», и точная датировка этого письма еще не дает нам точного года постановки «комедии об Иосифе». Уточнить датировку удалось благодаря «Щёту» и другим новым документам.

Историки, обращавшиеся в разное время к упоминавшемуся уже документу о постановке «комедии об Иосифе» (опубликованному Пекарским под названием «Роспись»), отмечали: текст его свидетельствует о том, что эта комедия и еще какая-то (условно названная «о царевиче Иоасафе»<sup>46</sup>) ставились при дворе не единожды. Действительно, подробно изучая этот старый документ в подлиннике, приходишь к мнению, что в нем есть как бы несколько пластов текста, т. е. существует первоначальный текст документа, написанный одними чернилами и одной рукой, на котором были сделаны пометки и до-

полнения в более позднее время<sup>47</sup>. Пометки эти, кроме того, что они сделаны другими чернилами и почерком, и по характеру своему вторичны. Благодаря им из документа и вытекает, что комедии ставились еще раньше, т. е. до момента составления «Росписи», так как в нескольких местах имеются следующие записи: «таким подобием, как на ротмейстере было»: «как было тогда»; «такое же, как у царевича Иоасафа было»<sup>48</sup>. Причем это написано почерком и чернилами первоначального текста документа. Вторичные пометки говорят о постановке этой же «комедии об Иосифе» еще раз (а может быть, не единожды) в более позднее время — многие из вторичных пометок стоят под именами первых исполнителей и представляют собой следующие записи: «ныне быть Мураzinу», «ныне быть Брылкину» и т. п. Часть вторичных помет и дополнений относится к бутафории спектакля, например: в первичном тексте написано «зделать кровать», а во вторичном — «зделать Аволио или из старой сыскать в казенной». Из вторичных помет видно, что во второй постановке «комедии об Иосифе» очень многое было поручено «зделать Аволио».

Имя Иозефа Аволио впервые встречается в документах 1731 г., где он значился как «муж певчей мадам Аволио», которая, будучи примадонной, получала вместе «с мужем и сестрою 1000 рублей». Сам Аволио, по всей вероятности, выполнял функции администратора в этой труппе (но директором он нигде не назван). Затем его значение в придворном театре возрастает, в связи с чем в июле 1733 г. ему определяется дополнительное (отдельное от жены его) жалованье (док. № 8). Эта милость исходила от императрицы, конечно же, за особые заслуги Аволио, выразившиеся в его прямом участии в постановках русских любительских комедий при дворе, в которых на него падала известная организаторская роль. Об этом поведали финансовые отчеты Аволио за различные траты, «касающиеся к опере, комедиям и интермедиям и танцам» (док. № 10, 11). Отчитывался Аволио в связи с отъездом в 1736 г. на родину (док. № 9).

Из публикуемых отчетов видно, что в 1732—1733 гг. следуют лишь единичные траты «на комедианский убор», а с июля 1733 г. начинаются серьезные затраты.

Это по времени совпадает с указом о даче Аволио специального жалования (док. № 8), в связи с чем можно предположить, что именно в этот момент была предпринята первая большая постановка русской придворной комедии силами любителей (может быть, это и была «комедия о царевиче Иоасафе»).

Постановку же «комедии об Иосифе» удалось точно датировать 1734 г. Этот вывод базируется на следующих соображениях: среди исполнителей основных ролей в этой комедии и в первой и во второй постановках встречаются имена двух певчих: роль Благолепия исполнял Иван Шпунт, а роль Смирения — Василий Люстрицкий. Из новых материалов выяснилось, что Василий Люстрицкий был взят в придворные певчие, «в дышканты», 14 февраля 1733 г.<sup>49</sup> Иван Шпунт (Шпунтовской) взят был в 1734 г. «из Лубенского полку из местечка Лохвиц ко двору ЕИВ и определен певчим»<sup>50</sup>. Следовательно, «комедия об Иосифе» могла быть поставлена не ранее 1734 г. (где-то летом, так как Шпунт был принят именно в это время). Подтверждают постановку этой комедии в 1734 г. и данные из «Щёта» Аволио (док № 11).

Начат этот «Щёт» Аволием 18 мая 1734 г., и в нем подробно зафиксированы все, даже самые мелкие, траты как на спектакли итальянцев, так и на русские придворные комедии. В тратах за июль встречаются уже записи, свидетельствующие о подготовке русской любительской комедии, например: покупаются «для графа Карла фон Бирон две пшаги арлекинские», для «танцов карлов» шьются специальные «платья на карлов», делаются «перуки карлам» и т. п. Но если перечисленные покупки не говорят еще напрямую о приготовлении именно «комедии об Иосифе», то дальнейшие записи подтверждают это неоспоримо: в начале августа покупается «холста толстого шестьдесят аршин для малевания всяких зверей — приказный в Питер Гофе»<sup>51</sup>, «за хвосты, за рога тем зверям» заплачено было 1 руб. 10 коп. Данный «холст» со зверями нужен был для изображения «сна Фараона» (как видно из известной уже нам «Росписи»), а звери, которым покупались «хвосты и рога», фигурировали в «сне Иосифа». Отражены в «Щёте» расходы на покупку материи для всех костюмов, которые описаны в той же «Росписи»,

например: «четыре платья персиянского с позументом», «пара платья турецкого», «за шитье одной пары платья пастушеского для графа Карла фон Бирон» (он исполнял, как значится в «Росписи», роль Вениамина).

Итак, первая постановка «комедии об Иосифе» состоялась примерно в августе 1734 г. Вторую постановку этой комедии (с новым составом исполнителей) стало возможным датировать апрелем (около 11 числа) 1735 г. Еще Пекарский нашел и опубликовал «Реестр, кто были в комедии»<sup>52</sup> (этот документ сохранился до нашего времени<sup>53</sup>). «Реестр» этот представляет собой список лиц (без датировки), где поименованные разделены по группам: «кадеты», «пажи», «карлы», «калмыки», «певчие» и др. — и против каждой группы лиц или отдельной фамилии обозначен размер вознаграждения, общая сумма которого составляет «675 руб.». Пекарский относил этот документ к 1732 г. по аналогии с датировкой постановки «комедии об Иосифе». Действительно, это награжденные за участие в «комедии об Иосифе», так как в основном все лица, указанные в этом «Реестре», встречаются среди ее исполнителей. Однако еще Всеволодский-Гернгросс датировал этот «Реестр» 1735 г. (без числа и месяца)<sup>54</sup>. Теперь же удалось в финансовых документах 1735 г. найти запись, устанавливающую момент выдачи вознаграждения: «1735 году, апреля 11 — о выдаче секретарю Аврааму Полубояринову на дачу кадетам, пажам, карлам и другим, бывшим в доме Ея Императорскаго Величества в отправление комедии — 675 рублей»<sup>55</sup>. Исходя из этого, мы можем заключить, что повторный спектакль «комедии об Иосифе» состоялся 11 апреля<sup>56</sup> (или чуть раньше) и прошел так успешно, что императрица даже особо отметила участников его вознаграждением.

Среди награжденных — шесть человек певчих: Иван Левицкий, Василий Люстрицкий, Иосиф Билкевич, Никита Капуновской, Павел Соболевской, Иван Шпунт. Из них только двое исполняли главные роли (Люстрицкий и Шпунт), а фамилии остальных четырех не встречаются среди исполнителей ни главных ни второстепенных ролей; более того, их имена не значатся вообще среди штата придворных певчих в это время. В связи с этим можно предположить, что эти че-

твердо и были те самые певчие, присланные Феофаном Прокоповичем, о которых просила императрица в своем письме, poslanном ему в марте.

В указанном «Реестре» награжденных за комедию есть фамилии двух участников, получивших самое большое по сравнению со всеми остальными вознаграждение: «Тредьяковской и Полубояринов — по 100 рублей», однако их имена не встречаются в списке исполнителей каких бы то ни было ролей в этой комедии. Учитывая, что Тредьяковский занимался в это время, как известно, переводом сценариев итальянских комедий и интермедий, вполне можно предположить, что он мог быть автором текста «комедии об Иосифе». Что же касается Авраама Полубояринова, то, судя по тому, что именно ему поручается раздача вознаграждения всем участникам спектакля, он был одним из основных организаторов и этой, и более ранних комедий<sup>57</sup>.

Непосредственное участие В. К. Тредьяковского в постановке придворных комедий (а может быть, и авторство текста) наводит на мысль о том, что уровень данных любительских спектаклей становится более высоким по сравнению с подобными опытами предшествующего времени, что можно расценивать как новую ступень в развитии русского театра. Именно в постановках этих любительских комедий естественно и прихотливо соединялись национальные и заимствованные компоненты. Начинаящий русский театр заимствует у итальянцев форму «комедии на музыке»<sup>58</sup> и вкладывает в нее свое знакомое уже содержание — пьесу, основанную на библейской притче, близкую по изложению школьной драме<sup>59</sup>. Исполнителями ее являются также традиционные для русского любительского театра участники: учащиеся (правда, уже не духовного, а светского учебного заведения) —

кадеты, певчие, карлы, пажи и другие придворные. Но внешнее оформление этих комедий под влиянием машинерии, применяемой в спектаклях итальянской труппы, уходит далеко от привычных примитивных постановок школьных драм. В «Щёте» Авوليو имеются подробности, касающиеся не только костюмов и бутафории, но и декорационного оформления русских комедий. Они изобиловали всевозможными сценическими эффектами, среди которых особенно частыми бывали «летания по веревкам», появление «пламеней», исчезновения и т. п. Мы узнаем, что молниеносная смена декораций могла производиться посредством особой системы разбираемых «ширм», которые, вероятно, крепились на «пяльца на колесах» (большие деревянные рамы), могущие быстро выдвигаться, задвигаться и вообще маневрировать на сцене. В «Щёте» упоминаются два театра: «большой» и «малый»; сообщается, что 30 августа 1735 г. состоялось представление «комедии русской о двух персонах философских»<sup>60</sup>. Кроме всей перечисленной информации, «Щёт» может дать историкам театра еще много ценнейших сведений о репертуаре итальянской труппы, о регулярности ее представлений, о костюмах и аксессуарах к комедийным, интермедийным, оперным и балетным спектаклям 30-х годов XVIII в.

Публикуемый «Щёт» наглядно свидетельствует о постоянном активном взаимодействии развивающегося русского и профессионального итальянского театра: кроме Авوليو, имевшего непосредственное отношение к придворным любительским спектаклям, в устройстве и обслуживании русских комедий принимали участие многие члены итальянской труппы — «машинист Карл Жибелли», «аппаратор Стефан Буфелли», «столяр Юзеп (Муцио) и др.»<sup>61</sup>

## ДОКУМЕНТЫ \*

док. № 1<sup>62</sup>. *Дело о выдаче взятых на отправление комедиантов генералом фон Вейсбахом тысячи червонных специй по присланному от него векселю Николаю Христицу из Штатс конторы по определению на тех комедиантов на содержание их суммы 20 000 рублей*

(л. 710) Правительствующему Сенату предложение.

По указу Ея Императорского Величества велено генералу фон Везбаху призвать в службу Ея Императорского Величества несколько человек комедиантов, а не получил я от него генерала

\* При публикации сохраняется орфография подлинника; пунктуация принадлежит нам.

фон Везбаха вексель о заплате Николаю Христиду тысячи червонных specie, которые в Варшаве взяты у служителя ево на отправление вышеписанных комедиантов; который вексель при сем прилагаю, по которому да благоволит Правительствующий Сенат повелеть тому Христиду толикое число червонных выдать из Штатс-конторы. А понеже оные комедианты по известию генерала фон Везбаха в пути, и того ради на содержание оных потребна сумма до двадцати тысяч рублей, которую да соизволит Правительствующий Сенат определить, откуда заблагорассудит изволит, чтоб она была в готовности и никуда в расход не держана.

У подлинного подписано тако:  
Павел Ягужинской.  
С подлинным читал канцелярист  
Яков Бахирев.

(л. 711) Перевод (под оной титул)  
Ево превосходительство господин генерал аншеф фон Ягужинской и прочая, да соизволите предказателю сего господину Николаю Христиду или кому он прикажет заплатить тысячу червонных specie, а то ж число принять здесь у служителя ево Петра Осипова на отправление комедиантов, о которых шет подан будет впредь вдобавок.

Ноября 18 дня 1730 году Н. Весбах.  
Переводил сенатской переводчик  
Аврам Хег.

(л. 712). Ведение, что я по приказу ево превосходительства господина генерала фон Вейсбаха о принятых у него тысячи пятисот червонных для отправления из Варшавы италийских музыкантов и комедиантов ко двору Ея Императорского Величества, как в Варшаве, так и в пути к Москве истратил и издержал:

Музыкантам и комедиантам выдано на три месяца вперед костгельд, или кормовых денег, считая ото дня их выезда из Варшавы, которое продолжается по приезд их возвратно в Варшаву

Капельмейстеру Ристорию, одному — 52 черв. \*  
му лакею

Певце Лудовике, одному ж лакею — 52 черв.

Певцу Козиму Эрмини, жене ево — 105 черв.  
Маргарите, двум лакеям

Музыканту Танески с дачей ево — 100 черв.  
жалованья

Музыканту Верокаю тако ж — 100 черв.  
в зачет ево жалованья

#### Комедиантам

Директору Ристорию, жене ево, — 125 черв.  
двум служителям, которые на театре работают

Берголдию или Панталону, жене — 85 черв.  
ево, одному лакею

Белотти — Арлекину, тако ж одному лакею — 52 черв.

Малуцеллию, жене ево, одному — 76 черв.  
лакею

Фантарию, жене ево, одному лакею — 76 черв.

Димю комедиантке, одному лакею — 43 черв.

Эрману с лакеем — 43 черв.

Вердеру с лакеем по тому ж — 43 черв.

Кафанию с лакеем по тому ж — 43 черв.

с у м м а — 949 черв.

в Москве 3 марта 1731 году переводчик  
Василий  
Томилов \*\*.

(л. 718) Выписка из реляции генерала фон Вейсбаха  
Из Варшавы декабря от 12-го 1730 году.

Получена 2-го января 1731 году.

Комедианты в будущий вторник, то есть 15 декабря, отсель в путь свой чрез Киев и Москву заподлинно отправятся, и понеже потребно в пути иметь такого человека, который мог бы им так в переводе языка, якоже и в протчих дорожных нуждах вспоможение чинить, того ради посылаю при них переводчика Томилова; и Вашему Императорскому Величеству повторительно представляю о посылке в Киев, дабы помянутые комедианты по прибытии их на границу немедленно и с надлежащим довольством до Москвы препровождены были.

(л. 720) Против сего послать к киевскому губернатору указ с полным известием, что те комедианты чрез Киев едут, и того ради удовольствовал их во отправлении подвод и в протчем, чего требовать будет обретающийся при них переводчик Томилин, и послать тот указ отселе до Киева с нарочным курьером, которому дать указ с прочетом, чтоб в пути по городам и по ямам в подводах нигде остановки не было.

Подлинное письмо писано карандашом рукою статского советника господина Маслова.

(л. 724) Копия. 1731 января в 3-е (число Л. С.) по указу Ея Императорского Величества Правительствующий Сенат приказали по известию от генерала Вейсбаха, когда комедианты в Киев пребудут, тогда их подводами и протчим, что требовать будет обретающийся при них переводчик Томилин, по прежнему указу удовлетворять и отправить в Москву немедленно. Чего ради послать в Киев с указом нарочного из Сената курьера и дать ему указ с прочетом, чтоб в пути по городам и ямам в подводах нигде остановки не было; и велеть тому курьеру возвратитца с теми комедиантами.

Подлинной за подписанием Правительствующего Сената января 1 дня 1731 году.

Протоколист Григорий Баскаков.

(л. 722) Инструкция сенатскому курьеру Степану Некрасову.

Послать сего дня курьера в Киев, чтоб, едуци поскорее, о едущих комедиантах разведывал и где их встретит, с того места тотчас до Москвы воротил.

\*\* Далее в деле следуют сообщения о разных дорожных тратах: на лошадей, на починку колясок, на обеды и ночлеги; среди всех трат для нас интересна следующая: «... принятым 3-м валторнистам...»

\* В деле рядом с суммой в червонных стоит перевод в рубли и ефимки, который мы опускаем.



прежде о том с господином Брилем, на то не поступил, ибо как о нем, так и о господине Тавеском показано, что еще в королевской службе не были; однако ж имянно от короля из Дрездена сюда призван и последний вскоре придет.

В 3-е декабря посылал переводчика Томилова к комедиантам для платежа каждому с роспискою на три месяца кормовых денег, на что ему шесть сот червонных золотых дано было, но оной, возвратясь назад, сказал, что того принять не хотели, но всемерно по ефимку, а не по ходячему талеру требовали, ибо я по тому ж им уже обещал, на что я им в ответ сказать велел, что я им обещал, сколько от его величества им дано, и что тогда письменно росписи не имел, ныне ж, оную получа, тем, которым по ефимку или по рублю на день в оной означено — по ефимку, а другим, как поставлено — по ходячему талеру давать буду и что о служителях их весьма ничего не упомянуто, також и на проезд о кормовых деньгах ничего не поставлено; и по тому ж им оных дать не можно, а понеже от двора в том расположение уже учинено, то и я у господина Бриля о том, паки осведомясь, ответа ожидать буду, они же, упоминая, что с ними таким же образом, как с директором и другими поступить надлежит, ибо им без оных, а тем без них действовать не можно.

Того ж числа я пункты написал о комедиантах и господина камергера Бриля осведомиться велел, который тотчас королю о том докладывал и по каждым пунктам ответ учинил.

Того ж числа господин Бриль ко мне писал, уведомляя, что его величество король вознамерен господина Биркгольца с комедиантами отправить и тако б я, что до пути касаетца и для него потребное, распорядить изволил.

В 6-е декабря был я при дворе на асамблее, где его величеству королю за отпуск комедиантов благодарил и о потребных паспортах просил. (л. 727) Декабря 10 дня прошлого 1730 году по указу Ея Императорского Величества по предложению генерала и кавалера графа Павла Ивановича Ягужинского в Правительствующем Сенате определено на содержанье комедиантов 20 000, в том числе в доимочной 7000, в раскольнической 8000, из ратуши 5000, и ни на какие расходы употреблять не велено, а по репортам из оных мест показано, что оные деньги хранились.

1731 году февраля 4 дня \*.  
(л. 730) 1731 году августа 19-го. По указу Ея Императорского Величества Правительствующий Сенат приказали: на содержанье комедиантов к преждеотпущенным двадцати тысячам рублей отпустить еще десять тысяч.

док. № 2<sup>62</sup>. *Дело об отправлении в Санкт-Петербург комедиантского платья*

(л. 1) Сиятельный граф и обер гофмейстер и лейб гвардии Преображенского полку подполковник и Ея Императорского Величества генерал адъютант и кавалер, милостивый государь мой! Понеже в Москве, оставшее после итальянских музыкантов комедиантское платье, тако ж театр

и протчия, к тому подлежащая уборы, имеются во охранении архитектора Якова Брокета у жены его, того ради вашего сиятельства прошу: благоволите приказать означенное платье из Москвы прислать в Санкт-Петербург с женою упомянутого архитектора Брокета на ямских или наемных подводах. А театр и протчия, подлежащая к тому уборы, отдать во охранение господину Якову или, кому ваше сиятельство соизволите.

апреля 5 дня 1733 года  
Санкт-Петербург

Вашего милостивого государя моего покорный слуга граф Левенвольде.

(л. 3) Роспись вещам, которые по указу весты мне (Анне Брокет. — Л. С.) в Санкт-Петербург:

- 1 платье стамедное красное, камзол с штанами зеленой з галуном мишурным белым
- 1 платье тафтяное красное з голуном мишурным
- 1 платье тафтяное серое, камзол и штаны с лентами
- 1 платье тафтяное голубое з голуном мишурным
- 2 роба тафтяные, черной да голубой
- 1 платье и штаны скороходские зеленые тафтяные з галуном таким же
- 4 юпки скороходския: 3 полотняные, 1 шерстяная з голуном таким же
- 2 платья полотняныя
- 1 шапка скороходкая тафтяная красная с кружком таким же
- 1 шляпа касторовая з голуном таким же
- 1 шляпа серая з голуном таким же
- 3 шапки турецкия сатиновые
- 2 шапки турецкие полотняные
- 1 плафрок тафтяной бруснишной
- 1 юпка бархатная черная
- 1 камзол и юпка тафтяные белыя с кружком таким же
- 1 платье женское голубое с юпкою и епанечкою, обложено таким же
- 3 казакина зеленые камчатныя, обложены таким же
- 2 юпки ис камки зеленой
- 1 парасоль з галуном таким же
- 1 плафрок зеленой китайчетой
- 1 камзол бумажной белой
- 1 шапка Кабирецкая
- 1 завеска того ж
- 2 пояса тафтяные скороходския
- 1 нагрудник Марсовой серебряной

С подлинной росписи за рукою Брокетовой жены Анны переведил с французского языка государственной иностранных дел коллегии переводчик Иван Меркурьев

док. № 3<sup>64</sup>. *Роспись уборам и инструментам к театру итальянскому*

1733 году апреля 18 дня  
По указу ЕИВ... оставшее после итальянских музыкантов театр и протчие, к тому принадлежащие уборы, которые имеются во охранении архитектура Якова Брокета у жены его, по приложенной при том указе росписи, принять и содержать оные уборы до указа в добром состоянии, дабы оным уборам не учинилось какого повреждения. Того ради, по силе вышеписанного ЕИВ указу у показанной Брокетши театр и протчие, к тому принадлежащая уборы, по прис-

\* Далее в деле на л. 728 следует указ канцелярису Ивану Балбекову состоять «у приходу и расходу» денег на содержанье комедиантов.

ланной при указе росписи принять двора ЕИВ служителю Ивану Иванову и по приеме записать в приход в особую книгу имянно и тою книгу закрепить по листам секретарю Петру Баскакову и содержать те уборы ему, Иванову, в удобном месте в своем охранении. А что чего принято будет, о том в кантору интенданских дел ему, Иванову, подать ведомость за своею рукою и о приеме помянутого театра и прочих, принадлежащих к тому уборов, с сего определения ему, Иванову, дать копию, при которой с присланной росписи, сообщить реестр о приня-

тии того театра и уборов к его графскому сиятельству репортовать. Маэор Янков.

В кантору интенданских дел репорт.

Сего апреля 18 дня, по присланному ордеру, велено мне принять у архитектурской Яковой жены у Анны Брокетши театр италийской и прочия, к тому принадлежащая уборы, по приложенной росписи и по тому ордеру в Лефортовском Ея Императорскаго Величества доме у показанной Брокетши по росписи. Что велено мне принять и по свидетельству моему, что принято и чего порознь, о том значить ниже сего. А имянно:

по присланной росписи велено принять	по свидетельству принято налицо
310 аршин сукна красного	300 аршин в разных штуках резонного, разных фабрик, щетом малых и средних и больших штук 41
108 аршин сукна красного ж поуже	100 аршин драного пополам, разных фабрик, в лоскутках щетом 20 штук
1120 аршин крашенины разных цветов	в разных штуках малых и средних 1094 аршина да резаной крашенины в длину пополам 25 аршин, в которой имеется во всей крашенине от гвоздей пробойны; разных цветов
46 штук крашенины писаной	и по холсту 46 штук, в том числе имеются штуки самые малые и погнили
115 стулов кожаных	тож, в том числе ветхих 20, да ломаных: верхи и пошки и кожи разодраны у десяти стулов
45 столов липовых	тож, липовых, дубовых и сосновых, в том числе 15 столов ломаных: пошки и доски колотыя
2 зеркала французские, рамы золочены	тож, средние
2 зеркала меньших, рамы золоченыя	тож
3 зеркала такие же, рамы серебряныя	тож
6 комодов	тож, секретов выносных, у трех крышки сломаны и петель нет
139 шендалов жестяных	138, в том числе 20 ломаных
10 листов жести	10 листов жестяных, которые зделаны ящичками узкими
16 ручек деревянных золоченых с шендалами жестяными	тож, с одной стороны бумага, по местам позолочены поталью
2 паникадила деревянные золоченые	тож, многие штуки поломаны и жестяных пяти подсвешников нет
4 трубки медныя	4 трубы медные пожарные попорчены и у одной трубы дву ручек нет и выпты поломаны
4 затворки железных от печи	4 заслона железных от печи
2 тынка	двои ширмы холстинные писаные
1 поставец дубовой	тож
8 поставцов простых	тож, сосновыя
11 дерев кроватных	тож, ветхия
12 скамей деревянных простых	тож, малыя
15 налойцов на ноты простые	тож, малыя
8 шендалов медных	тож, средние, в том числе три поменьше, один попорчен
4 малых театра кукольных	тож, зделаны из дерева, оклеены бумагой серой и во многих местах погнили
1 седло	тож, кожаное простое, без стремян и под ним попорчен
1 ножницы жестяные	тож
1 бритва большая жестяная	тож



по присланной росписи велено принять	по свидетельству принято налицо
1 топор жестяной	тож
и многия фигуры писанные	да фигур писаных на холсте разных: месяцев, сонца и звезды и другия разныя личины и многия погнили
12 матласов из гривы лошадиной	тож, наволоки тыковые (тыковые.— Л. С.)
12 изголовьев	тож, малых круглых, наволоки тыковые
10 колокольчиков литых	тож, в том числе у одного языка нет
6 ушатов	тож, ветхия
6 ковшей	тож, ветхия, деревянные
6 скамей простых	тож
2 лейки жестяные	тож
28 прутков железных <sup>65</sup>	тож
в погребѣ доски и козлы от театра <sup>66</sup>	по счету досок еловых, которые в деле были 125; щитов, которые сколочены из досок 40; рам, которые зделаны из брусков 18; слег тесаных 25
апреля 19 дня 1733 году	о сем подал служитель Иван Иванов.

док. № 4<sup>67</sup>. *Выписка из Штата двора ЕИВ 1730 года апреля 15 дня*

*Музыканты:* концертмейстер Яган Гибнер, камор музыкант и композитор Андреас Гибнер, капель мейстер Яган Поморский, Франц Румп, Гиндрик Шварц, Яган Готфрид Разе, Яган Лич, Яков Медлин, Юлиус, Петр Дибек, Бартоломеус Шлаковский, Яган Штраус, Кашпер Кугерт, Яган Зейн, Самойла Фатер, Яган Клибер, Георгий Поморский, Яган Кернер, Тоблас Михлер, Яган Ридель, при концертмейстере Гибнере ученик.

*Трубачи:* Гиндрик Норман, Фридрих Венкстерн, Готфрид Борициус, Яков Венкстерн, Карл Голмштет, Григорий Мазур.

*Валторнисты:* Антон Шмит, Матис Волковский, Фридрих Убершер, Яган Гефлер.

*Литавричики:* Яган Карл Винтер, Андрей Винтер, из арапов Федор Иванов.

Ягану Клиберу <sup>78</sup>	— 156 руб.
Ягану Кернеру <sup>79</sup>	— 180 руб.
Францу Румпу <sup>80</sup>	— 180 руб.
Ягану Зейну <sup>81</sup>	— 140 руб.
Ягану Брунсту <sup>82</sup>	— 156 руб.
Ягану Риделю <sup>83</sup>	— 450 руб.
Христофору Шварцу <sup>84</sup>	— 180 руб.

*валторнистам*

Антону Шмиту	— 220 руб.
Матиусу Валковскому <sup>85</sup>	— 220 руб.
Фридриху Ибершеру <sup>86</sup>	— 160 руб.

*трубачам*

Гиндрику Норману	— 200 руб.
Фридриху Венкстерну	— 200 руб.
Готфриду Борициусу	— 180 руб.
Якову Венкстерну	— 170 руб.
Карлу Голмстену <sup>87</sup>	— 192 руб.
Григорию Мазуру	— 170 руб.

*литавричикам*

Яган Карлу Винтеру <sup>88</sup>	— 200 руб.
Андрею Винтеру <sup>89</sup>	— 100 руб.
из арапов Федору Иванову <sup>90</sup>	— 100 руб.

*бандуристу*

Ивану Войнаровскому <sup>91</sup>	— 120 руб.
-----------------------------------	------------

*гуслисту*

Матвею Малковскому	— 60 руб.
--------------------	-----------

док. № 5<sup>68</sup>. *По штату, за подписанием ЕИВ собственныя руки нынешняго 1731 году апреля 14 дня, определено двора ЕИВ служителям в год денежного жалованья, в том числе:*

*музыкантам*

концертмейстеру и композитору Ягану Гибнеру <sup>69</sup>	— 450 руб.
камор музыканту и композитору Андреасу Гибнеру <sup>70</sup>	— 450 руб.
Ягану Поморскому <sup>71</sup>	— 292 руб.
Ягану Готфриду Юлиусу <sup>72</sup>	— 140 руб.
Георгию Поморскому	— 180 руб.
Ягану Готфриду Разе	— 150 руб.
Гиндрику Шварцу <sup>73</sup>	— 150 руб.
Бартоломею Шлаковскому <sup>74</sup>	— 150 руб.
Самойле Фатеру <sup>75</sup>	— 150 руб.
Ягану Штраусу <sup>76</sup>	— 150 руб.
Кашперу Кугерту <sup>77</sup>	— 250 руб.

док. № 6<sup>92</sup>. *Письмо обер интенданта Кормедона графу Лёвенвольде*

Подано марта 3 дня 1731 года.  
Сиятельнейший граф, государь мой!  
В дворцовой канторе господин почт директор Ап доношением объявил: уведомил де он, что Ваше графское сиятельство изволили ко мне писать, чтоб Гамбургских музыкантов, которые

до того Вашего графского сиятельства письма им, господином Ашем, в Москву отправлены, выдать им дворцовой канторы денег, что надлежит. А им де, господином Ашем, оным музыкантам дано на десять подвод двадцать три рубли пятьдесят девять копеек, и чтоб оные деньги ему, Ашу, из дворцовой канторы выдать. А понеже по получении мною Вашего графского сиятельства декабря 3 дня прошлого 1730 году письму велено: оных музыкантов отправить в Москву неумедля, дав им на дорожной их проезд денег, что надлежит. И на оное Вашего графского сиятельства письмо писал я к Вашему графскому сиятельству во известие, что оные музыканты, по объявленному дворцовой канторе письму, почт директором Ашем в Москву отправлены и дан им паспорт от оной канторы ноября 30 дня, а денег ничего не требовали. Того ради, по требованию помянутого господина почт директора Аша, о выдаче ему показанных денег из дворцовой канторы о присылке из главной дворцовой канцелярии послушного сюда указа не соблаговолите ль сообщение приказать возыметь в тою канцелярию.

Вашего графского сиятельства покорный слуга

Антон Кормедон.

февраля 16 дня 1731 году

док. № 7<sup>93</sup>. Выписка из «Штата» о жалованье придворным на 1735 год

...ЕИВ Придворной канторы канцеляристу Балбекову: справясь при сем подписать — ЕИВ денежного жалованья итальянским музыкантам на сей 1735 год не было ль ис приему твоего в даче и буде было — кому имяны: генваря с 1-го мая по 1-е число 1735 году, а именно: Констанция Пустерли — 200 руб., Ягану Пьянтониде — 83 руб., Петру Пертичи — 166 руб., Закарди — 180 руб., Герониму Феррари — 100 руб., Франциске Герману — 50 руб., Герониму Бону живописцу — 66 руб., Живелию (машинист. — Л. С.) — 50 руб., Степану Буфелли — 33 руб., Антонию Герману (танцмейстер Эрман. — Л. С.) — 33 руб., служителю при комедии Бону (переводчик при живописце Боне. — Л. С.) — 8 руб., Павлу Ниоле, служителю от комедии — 6 руб., Лудовику Пасквилл, служителю от комедии — 9 руб.

док. № 8<sup>94</sup>. Указ о даче Иозефу Аволио дополнительного жалования

Ея Императорское Величество имянным своего ИВ указом указала итальянской компании певчей мадам Аволии мужу ее Иозефу Аволио определить своего Императорского Величества жалованья сверх оклада жены ево и давать в год по чотыреста рублей, которое в дачу производить ему июля с 15-го числа сего 1733 года...

Сентября 10 дня 1733 году Подлинной за подписанием его сиятельства обер гоф маршала и кавалера графа фон Лёвенвольда.

С подлинным имянным указом читал канцеляриет Андрей Тихомиров.

док. № 9. Дело об отпуске Аволио в отечество

Ея Императорское Величество своего ИВ указом изволила указать<sup>95</sup>: итальянской компании

Иозефа Аволио с женою ево певчей Аволио отпустить в отечество их в Ыталию и дать аншит и на дорожной их проезд выдать от придворной канторы по 150 рублей.

Марта 1 дня 1736 году.

По справке в Придворной канторе:

...сего марта 1 дня в поданном в Придворную кантору вышеозначенного Аволия доношении и при том сообщенном щете показано: в прошлом 1733-м, 1734-м годах в разных месяцах и чисел во определенной ему должности при дворе Ея Императорского Величества имелось в приеме им от камор цалмейстерской канторы для случающихся при дворе ЕИВ к действиям опер, комедий и интермедий и ко оным касающиеся строения платья и прочего, что к тем надлежит, на всякие мелочные покупки денег 616 рублей 61 копейка, о которых де от него, Аволия, в камор цалмейстерскую кантору подан щет.

док. № 10<sup>96</sup>. В следственной комиссии о камор цалмейстерском правлении

По справке с расходными камор цалмейстерской канторы книгами в нижеписанных годах показано в расходе на разные мелочные расходы шпоземцу Аволию к камедианскому строению покупки и на раздачу работным людям, а имянно: в 1731 году декабря 22 дня за издержанные ево материалы на мушкаратное платье — 28 руб. 86 коп.

в 732 году генваря 29 дня за издержанные материалы к платью Лакосте (известный шут Анны Иоанновны. — Л. С.) — 14 руб. 33 коп.

в 733 году июля 29 дня по имянному ЕИВ указу за галуны мишурные — 222 руб. 24 коп.

августа 21 дня для покупок разных материалов — 200 руб.

в 734 году мая 10-го по мелочному расходу к камедианским уборам — 16 руб. 61 коп.

в том же 734 году на разные к камедианскому строению покупки и на раздачу работным людям апреля 10 дня — 400 руб.

июня 16 дня — 400 руб.

сентября 30 дня — 300 руб.

в 735 году октября 19 дня — 1000 руб.

в том же году по особым роспискам ноября 3-го и 13-го да декабря 3-го чисел — 900 руб.

Всего в вышеписанных годах три тысячи чотыреста восемьдесят два рубля 4 копейки.

Марта 1 дня 1736 года

док. № 11<sup>97</sup>. Щет, коликое число в расходе денег издержано мною на всякие мелочные покупки, касающиеся к опере, к комедиям и интермедиям и танцам, о том явствует ниже сего, а имянно

числа	1734 году мая	рубли	копейки
18	Для комедии называемой Тартаны за один парук для Александры Стабиллы и три парука для танцов десяти человекам салдатам, которые делали артикул	9	
			2

числа	1734 году мая	рубли	копейки	числа	1734 году мая	рубли	копейки
	апаратору за нитки, инструменты потребные	1	44		за шитье двух пар мужского платья	2	50
	заплачены Фердинанду Коломбу за машкары великанские	3	50		за пару французского женского платья	2	30
	за машкару обезьяны и за две тит- ки алебастровые	1	50		за одну шляпу высокую Пуричи- нелли	1	50
	за дерева помаранцовые от делания трость толстая	4			за три шляпы деревенских	2	25
	за две шляпы старые	1	25		шести швеям за шитье платья за неделю	5	50
	за перенос платья и прочего в театр	1	50		за три парuka мужския крестьян- ския и за три парuka женския	9	
	заплачены Гвере за мелочные из- держки в театре:	8	15		за один вечер парук махеру	1	
	за гвозди, за ящики, за холст, за бумагу красную и желтую, за клей, за обручи, за крашенину красную		85		портному мужского платья, кото- рой повинен быть в театре	1	
	за обручи и за иглы для шитья маш- кар и платья великанского		35		за одну шарпу французскую	8	
	за бумагу картузную и за работу шапок великанских		72		за девять пар башмаков мужских и женских, в том числе за три пары с позументом серебряным	13	90
	за бумагу ж и за ленты простые		30		за девять пар перчаток	2	25
	за помаранцы, за яблоки и прочее		25		за платье Пуричинельское	2	
	за 12 стаканов, за охлопки, за кош- ку и за кочета, и за клетки	2	25		за три пары женского крестьянско- го платья	7	25
	портному за работу от платья вели- канского	1	75		за платье Пантолонское и лимоны	3	75
	за шитье трех пар платьев, за при- бавочных салдат	3			за одну дюжину пуговиц		12
	парук махеру	1			за пару штанов черных Антонию Саку		50
	за перчатки великанские	1			за шлифы		30
	за стулы и за подушки Гаспару и Пьянтониде в комедии		50	25	за бумагу картузную и за усы на платье Пуричинельское		90
	за пару перчаток с позументом Саку		35		Для комедии четырех арлекинов		
	за один мужской шафор и за шта- ны Петру Пертичи	1	70		за яблоки, апельсины и за охлопье		37
	за полукафтаны желтое ему ж Пер- тичи	1	50		за один стул для делания шуток	1	28
	за три пары платья деревенского с лентами шелковыми	4			за хлеб		18
	за две пары платья великанского	3	50		за четыре колокольчика медные да за один железной	1	90
20	Для интермедии Графини Арбельской		60		за четыре ремня с пряжками	1	30
	за один патент с печатями боль- шими		1		за трубочки, кувшины, ленты, бо- роды и за шапки	1	60
	за шитье полукафтаны	1			за бумагу, за зеркало малое и за муку		80
	за шляпу большую	2			за машкары арлекинские	3	75
	за башмаки и за перчатки мужские и женские	4	75		за четыре кореника для отнесу платья в театр	1	50
	за одни фижмы для Александры Стабиллы	7			заплачены Карлу Жибелли в зачет камедии рождения Арлекинова	20	
	за три пальцы немецкого манеру с колесцами*	5	50		шелку красного за три лота	1	5
	за починку платья петит мейстеру Саку	1	38		шелку зеленого за три лота	1	5
	за пару платья графини Арбельской для танцов	2	50		шелку красного за три лота	1	5
					шелку желтого за три лота	1	5
					шелку лазоревого за три лота	1	5
					парук махеру	1	
					за бумагу картузную и простую для рисунков	3	50
					за четыре пары башмаков и за че- тыре пары гарусных чулок, отда- нные служителям от комедии	6	
					за десять петинков ниток белых	1	

\* Здесь и далее курсив наш.

Продолжение

числа	1734 году майя	рубли	копейки	числа	1734 году майя	рубли	копейки
31	за тридцать лент широких по 20 коп. за ленту	12			за шитье мужского платья с позументом	2	
	за пару башмаков и за пару перчаток для Доктора	4	25		отданы аппаратору за дело махин для Балакиревой (шутки.— Л. С.) и пажа	4	75
	за четыре пары башмаков, легких для Арлекинов	4			за две пары перчаток аппаратору и машинисту	1	95
	И ю н я				за четыре пары перчаток же служителям, которые летали по веревкам	2	80
1	Для комедии Монсю Петита				за крухмал, за бумагу и за большой стол	3	50
	за три шпаги простые	2	70		15 Для комедии о крухмальщице		
	за пару башмаков легких	1			за один плащ		90
	за три пары перчаток		75		перук махеру	1	
	за салат, за хлеб, за принос платья в комедию		30		портным двум	2	
	за три игры карт		48		за одну бочку и за лотку	1	30
	перук махеру	1			за свечи, за обручи, за бумагу простую и картузную	2	50
3	Для интермедии притворной немки и для танцов карлов				булавок, бобов турецких, муки и бумаги картузной	1	25
	за обруч		45		за принос платья в театр		25
	за бумагу картузную		50		за проволоку железную		18
	за клей		10		за упат и за уполовики		30
	за ленты		14		за шерсть на четыре подушки		90
	за нитки толстые и за иглы		33		за три шпаги	1	50
	за штаны черные и за шляпу	1	45		за башмаки Кандаке	1	
	за перук карлам	1			за перстень		15
	за перлы карлих	1	30		одинадцати швеям за шитье платья оперы на неделю по 15 копеек каждой	11	90
	за шитье платья на карлов	5			куплено для графа Карла Бирона две шпаги арлекинские, ремень с пряжкой и башмаки белые	2	
	семи швеям за шитье за неделю по 15 копеек	7	35		за шестеры полношши для шитья платья	6	20
	за десять пар перчаток	2	25		за два замка к двум покоем	1	50
	за принос платья в театр		68		19 Для интермедии басеты Петрилла		
	парук махеру	1			за девять пар перчаток для Петрилла и для танцов, и за перлы Нине Саковой	2	25
	портному мужского платья	1			за принос платья в театр		35
	портному женского платья	1			за бумагу		40
	за яблоки		45		парук махеру	1	
	за башмаки Петру Пертичи	1			портным мастерам двум	2	
	за башмаки Александре Стабили	2	50		20 Для комедии о рождении Арлекиновом		
	за шесть пар башмаков для танца	8	50		за кольца железные и за веревки тонкие		78
	за три пары платья мужского скарамущского с позументом	9			за клистир, за шерсть и за трости	3	80
	за три ж пары женского платья с позументом	9			за пузыри, за калифон и за свинец, и за переменения	1	70
	за пару сапог Антонию Арману	1	20		соломы за мешок, за пробой и за мыло		51
	семи швеям за шитье за неделю	7	35				
11	Для комедии о прачке						
	за пару башмаков Кандаке	1					
	за четыре пары башмаков служителям	4					
	парук махеру	1					
	портным мастерам двум	2					
	заплачено Нине Саковой за фижмы	7					
	за шитье платья притворной немке	1	50				
	за шитье богатого ей же платья с позументом	5					

Продолжение

числа	1734 году майя	рубли	копейки	числа	1734 году майя	рубли	копейки
	за багинеты, за пояс и за пряжки для перемены	1	53	5	за шитье 15 пар платья персического для оперы по 1 руб. по 75 коп. пара	26	25
	за кожу для машкары обезьяниной за карманную чернильницу и за принос платья в театр	1	50		за шитье пары платья турецкого	2	
	за три фунта усов для перемены	5	60	7	Для комедии о Ненавиденной		
	за чулки Петриллы и Нине Саковой для интермедии	8			за редьку, за лук и за капусту		35
	парук махеру	1			за пузыри, муку и за веревки		35
	портным мастерам двум	2			за принос платья в театр		30
22	пяти швеям от 16-го по 22-е число	5	25		парук махеру	1	
	за пару башмаков Нине Саковой для интермедии	2	25		портным мастерам двум	2	
	за пару башмаков Петриллу	1			Яне Саковой	5	
	за пару башмаков французу	1			за платье русское ей же	1	
	за шесть башмаков для танцов италианцам	9	23		за один плащ красной		50
27	за вышписанную комедию рождения Арлекинова заплачено Карлу Жибелле достальных	30			осьми швеям от 25-го по 31-е число	6	40
	заплачены для танцмейстера француза за пару чулок шелковых пунсовых	6		10	Для комедии любовников ревнивых		
28	Для комедии Аркадии				за больше, средние и малые горшки и за блюдо		80
	за лимоны, за яблоки, за померанцы		63		за муку и за макароны		75
	за один перст вместо скипетра калифони и канфары		50		за бумагу красную и белую для убору на лошадей		25
	за блюдо для разбивания		25		за веревки тонкие, за яиц, за хлеб		25
	за макароны		10		за пузыри, за трубки курительные, за кочета и за курицы	1	13
	кудели и за горшок, и за цветы		40		за орехи, за шомполы и за чищения ружья		30
	за два колпака	1			за принос платья в театр		30
	за одну шапку священническую ветхого закона		52		парук махеру	1	
	за пузыри, за веревки тонкие, за репу и за травы		95		портным мастерам	2	
	за принос платья в театр		30		осьми швеям от 6-го до 12-е чисел	8	40
	за два колпака железные		45	11	за десять пар перчаток	2	50
	за склянницу		5		за принос платья в театр		30
	парук махеру	1			за шитье 15 пар платья арлекинского для оперы по 1 руб. по 75 коп. за пару	26	25
	портным мастерам двум	2			за шитье одной пары платья пастушеского для графа Карла фон Бирона	2	50
	осьми швеям от 23-го по 29-е число	6	40		за одну палку дохторскую и за шляпу пастушескую	2	50
	за машкары арлекинские графу Карлу фон Бирону	2			за пару башмаков белых		80
	за три шпаги ж арлекинские ж с паргаментом	2	50		заплачено Гвере за простой холст	1	92
	за пару башмаков		80		осьми швеям от 13-го по 20-е число по 15 коп. на день каждой	7	20
					за бумагу картузную		30
					за бумагу красную и желтую		20
					обручей десять копеек		10
					крухмалу		25
					четыре копы		30
					четыре щита		30
					крашенины красной		70
					проволоки железной		20
					Августа		
2	Для интермедии о Клеопатре			10	холста толстого сто шестьдесят аршин для малевания всяких зверей		
	парук махеру	1					
	портным мастерам двум	2					
	за принос платья в театр и за муку		50				
	за девять пар перчаток	2	25				
	для переделки платья клеопатрина	1					



Продолжение

числа	1734 году мая	рубли	копейки	числа	1734 году мая	рубли	копейки
	М а й						
2	Для интермедии и танцов				за парук французский ему ж		5
	за шесть фижмин простые для танцов и за ленты флорентовые	4	97		за 14 шляп соломенных больших	4	60
	за шелк разных цветов для шитья	1	87		парук махеру		1
	за цветки четыре дюжины		12		портным мастерам двум		2
	за четыре шляпы соломенные	1	35		за шитье турбана турецкого Крике	1	80
	16 бабам за пять дней за шитье платья для того что багаж комедианской не был привезен	11			за пару папуч турецких ему ж		60
	за маску Арлекинки	1			за 12 аршин лент широких	1	20
	за пару платья женского скарамужского с шнурованьем на усах с позументом	7	50		за 12 аршин лент узких		60
	за пару ж платья женского крестьянского с шнурованьем на усах	5			за принос и относ платья		35
	за штаны и за камзолчик тафтяной алой	1	50		за четыре пары перчаток для служителей в театре	1	30
	для Юлии Портези за шнурованье на усах и за пару платья крестьянского	5	50		за 4 пары чулок гарусных красных для оных же	3	20
	за починку женского платья арлекинского	2	30		за 4 пары башмаков для оных же	2	50
	для Тези пару платья французского с позументом и за шнурованье на усах	5	50		за зеркало, за усы и за стакан деревянной	1	
	для ее ж за пару платья крестьянского	2	30		за шесть лотов позументу доброго для пришивавия к женским башмакам	4	60
	за шнуровье на усах и за пару платья крестьянского для Арманши	5	50		за пару башмаков Крике		1
	за пару платья женского армянского	1	35		за украшение воза бакусова воску 13 фунтов по 30 коп. фунт	4	5
	за три пары штанов и за три камзолчика тафтяных алых	4	50		за 16 дестей бумаги белой	4	80
	за четыре пары поясов черных и за четыре пары пряжек к штанам для танцованья	2	20		за 6 фунтов сканой проволоки	1	20
	за две пары платья с позументом одна пара Бахусу, а другая крестьянская для Автония Фосана	7	58		за пару пожит		80
	за починку платья арлекинского ему ж	2	35		за тиски		10
	за пару платья карамужского с позументом для Юзена Брунора	5	50		за 11 пар башмаков для танцованья	11	
	за пару платья крестьянского ему ж	2	50		за 2 пары чулок шелковых аглицких для интермедии и танцов	12	
	за пару платья французского с позументом для Тези	6	50		за 4 пары чулок шелковых простых	12	
	пару платья крестьянского ему ж	2	50		за 1 дюжину перчаток мужских	3	
	пару платья крестьянского Арману	2	50		за 5 пар перчаток женских	1	25
	пару платья армянского ему ж	2	50		за 5 аршин кружив	6	25
	за шнурованье на усах и за пару платья женского Розе Рувинети	6	50		за 2 шляпы для Крики и Тези	4	
	за парук женской ей же	4	50		за 6 лотов серебра для убору женских башмаков	6	
	за фуфайку и за штаны с шпифами и с пряжками	2	86		отдано в первом и интермедии для танцов 10 кусков лент разных цветов за 30 аршин кисей простой		
	за пару платья французского Крике	7	50		Заплачено Юзепу Борсатини за вывезенные им из Италии разные инструменты для рисунков и для вышивания платья золотом и шелком для оперы	6	40
	за штаны бархатные червые с шпифами и с пряжками	2	20	28	Для комедии о лошаке		
					парук махеру		1
					за пару платья черного для горбуна	1	80
					за платье стамедное и за штаны и за галстук	1	25
					за полушляфор		80
					за очки большие и малые		40
					за ленты простые разных цветов		27

Продолжение

числа	1734 году майя	рубли	копейки	числа	1734 году майя	рубли	копейки
	за шитье и мытье колпаков		25		за 2 ушата		30
	за бумагу		8		за салат за капусту за ретьку и за разные травы		35
	за веревки тонкие и за принос платья		38		за карты		18
	за горшок оловянной		70		за два кореника для платья		20
	за зделание лошака	1	50		за принос платья и в театр		50
	<b>И ю н ь</b>				Карлу Жибелли за носильную коляску	1	50
17	заплачено Ельзелю за две струны большого баса и за принос платья, за бумагу, за стакан и за нитки		38		за клей и за гвозди и за прочее железе		70
3	для интермедии о душеприказчике и для танцов новых			12	Для интермедии о служащей непостоянной и для танцов		
	за 22 аршина кружива черного для платья Крике по 15 коп. аршин	3	37		за парук Розе Рувинети	4	50
	за пару башмаков для Розы Рувинетты	3	50		парук махеру	1	
	парук махеру	1			за шелк разных цветов	1	70
	отданы ленты июня с 11 числа на весь год за 25 аршин черного флеру на платье для Крики	2	50		за пару башмаков Рувинете мужских	1	
	за шелк зеленой красной лазоревой и желтой	1	25		за пару башмаков Крике	1	
	7 швеям за шитье платья для интермедии и танцов	8	40		за пару башмаков женских Рувинете	3	
	за 3 пары башмаков женских для танцов	7	50		за пару чулок шелковых пунсовых	6	
	заплачено Юлии Портезе за башмаки итальянские	3			за две пары чулок шелковых Рувинете мужских и женских	7	
	за 2 пары башмаков мужских Тезе за желтые и черные	2			за пару башмаков Арману	1	
	за 3 пары башмаков мужских для танцов	3			за блюмаж Крике	3	50
	за перчатки мужские и женские для интермедиев и танцов	3	50		за перчатки Рувинете мужские и женские		50
	за одну шляпу	2			за перчатки Крике		25
	за 11 пар чулок шелковых	33			за 11 пар перчаток для танцов	2	75
	за парук гребецкой	1	25		шести швеям за шитье платья для интермедии и танцов	6	40
	за парук гишпанской	3	70		за принос платья в театр		30
	за карты		8		за хлеб		2
	за ленты нитяные		25		за воз		17
	за принос платья в театр		35		за копии шесть книг простых в академии		90
	за 7 аршин ленты белой		70	17	Для комедии о волшебнице		
6	Для комедии о обезьяне				за парук для Розы Пантремоли	3	50
	за везр и за 2 пары перчаток	1	80		парук махеру	1	
	парук махеру	1			за пару чулок шелковых	3	
	за пару башмаков и за чулки	1	80		за одну шляпу	1	
	за принос платья в театр		25		отдано оной же тридцать аршин лент разных цветов за башмаки и за перчатки	1	50
10	Для комедии о огороднице				за шесть пар перчаток оленьих для служителей для летания по веревкам	3	60
	парук махеру	1			за яблоки и за починку махин	1	80
	отдано Занете Касанов за чулки	5			за три фунта бобов турецких		15
	за перчатки за башмаки легкие	1	25		за калифонь и скипидар		30
	отдано Розе Пантремоли 12 аршин лент за одну пару туфель для Панталона	1			за принос платья в театр из макароны		38
					издержанных Карлом Жибелли за гвозди и за железе	2	30
					за ящичек малой для алмазных вещей		50



Продолжение

числа	1734 году мая	рубли	копей- ки	числа	1734 году мая	рубли	копей- ки
	за копии шесть книг в академию		90		за разные сорта гвоздей		50
	за две книги ж		30		за кисти большие и малые		59
	за пять дестей бумаги для рисунков	1	20		работникам в театре на харч		90
	шты швеям за шитье платья для танцов	6	50		солдатам за труды		25
21	для комедии				за принос и относ платья и протчих инструментов		50
	парук махеру	1			за пузыри и за кости		38
	за книги печатные в академию		90		за щиты жестяные	1	20
	за принос платья в театр		30		за скулу деревянную		15
	Антонию Арману за копии за перья	4			за ленты простые		24
	за чернила и за бумагу				за солому для подушек и болванов		25
25	Для интермедии о игроке в карты				за сапоги Сильвию	1	75
	за парук Пертичу	5			сапоги ж Вулкану	1	75
	за флер черной Рувинете	2	10		за сапоги ж Пиве	1	75
	парук махеру	1			за сапоги ж Жибелли	1	75
	за кисею за полтора аршина	1	5		за шесть пар перчаток	1	50
	за восемь аршин ленты белой шелковой		80		за перчатки желтые		50
	за пару чулков женских Рувинете	2			Месяц июль		
	за нитки и за ленты нитяные	1	75	1	Для интермедии вторично о игроке в карты		
	за шестнадцать листов бумаги картузной на шапки	1	60		парук махеру	1	
	за шелк разных цветов	1	30		за шесть книг печатных в академию		90
	за подпужовники за бумагу картузную		92		за восемь пар чулков шелковых	24	
	за один фунт усов	2	30		за тринадцать пар перчаток	3	25
	шести швеям за шитье платья за неделю	5	50		за башмаки женские для танцов	6	
	за шесть книг печатных в академию		90		Юлие Портезе за башмаки итальянские	3	
	за пятнадцать пар перчаток для интермедии и танцов	3	75		за башмаки Крике	1	
	за пару башмаков Перенчу	1			за четыре пары башмаков мужских черных да за одну желтых	5	
	за колокольчики большие и малые на платье для Тези		60		за принос и относ платья в театр	30	
	за бумагу картузную для махин		90		пяти швеям за шитье платья за неделю по 20 коп. на каждой день	6	
	за бумагу пишую и за принос платья в театр		42	4	Для комедии о величайшей славе		
	за ленты нитяные белые		40		парук махеру	1	
	за проволоку железную		75		за книги печатные в академию		90
	за ситцо с колокольчиками для танцов		60		для ея высочества благоверных государыни принцессы		
28	для трагикомедии о Самсоне				Анны за три книги ж		45
	за шесть книг печатных		90		за книги для архирея и архимандрита		30
	за четыре книги печатные для архирея		60		за принос платья в театр		25
	парук махеру	1			за колокольчики большие и малые		70
	за тридцать дестей бумаги для полат	9			за разные трубочки и за веревки и за пояс		90
	за шестьдесят аршин холста простого	1	35	8	за шелк несканой разных цветов для шитья платья		
	за клей		35		для оперы за 89 лотов по 14 коп. за лот	12	50
	за веревки тонкие		50		за перенос платья в большой театр	1	35
	за бумагу книжную	1	70		за бумагу картузную на рисунки	2	30
					за одну щетку		18

Продолжение

числа	1734 году майя	рубли	копейки	числа	1734 году майя	рубли	копейки
	за суровые нитки		25		за шелк несканой за 18 лотов по 14 коп. за лот	2	52
	за клей крепкой за муку и за горшки		20		шти швеям на шесть дней за шитье	7	20
	за шелк несканой за 18 лотов по 14 коп. за лот	2	59	А в г у с т			
	осьми швеям за шитье платья на шесть дней по 20 коп. на день каждой	9	60	20	Для интермедии вторично о служащей непостоянной		
	за бумагу картузную	1	60		парук махеру	1	
	за нитки красные и белые и за гвозди для пялец		75		за шестнадцать пар перчаток	4	
	за принос оных		18		за хлеб на стол		4
	швеям за шитье от 13-го по 18-е число	6			за шесть книг печатных в академию		90
	за пергамент для клейки		18		за принос платья в театр		30
	швеям за шитье от 18-го по 26-е число	9	80		за пару лапир Крике и Рувинете с ножнами	4	40
	за ленты флорентовые для вышивания платья женского крестьянского	3	80	23	за парук Крике	3	
	за починку стулья за муку и за горшки		37		Для комедии о неповинной		
	швеям за шитье от 28-го по 6-е августа	9	20		парук махеру	1	
	за поясы нитяные широкие за одиннадцать аршин		43		за один большой мешок холстинной		68
	за двенадцать листов картузной бумаги	1	20		за пару перчаток Занете		25
	за гвозди		8		за легкое		8
	за ленты флорентовые за 221 аршин для обшивания мужского платья	4	48		за шесть книг печатных в академию		90
	за веревки тонкие для пяльцев		10		за десть бумаги		8
	за нитки суровые		25		за принос платья в театр		30
	за гвозди и за клей крепкой		25		осьми швеям за шитье за 6 дней	9	60
6	за шелк несканой всяких цветов за 36 лотов по 14 коп. за лот	5	11		за пряденую мишуру красную за 55 лотов по 15 коп. за лот	8	25
	за снурок мишурной белой за 90 лотов же по 15 коп. за лот	12			за три пары башмаков для Юлии Портези	6	
	за чернила, за бумагу картузную и за пергамент		92	26	Для интермедии о Галопше и для танцов новых		
	осьми швеям за шитье за неделю	8	60		парук махеру	1	
	за относ двух ящиков в театр		10		за перчатки большие Крику	1	
	за замки		45		за двадцать аршин кружив толстых по 10 коп. за аршин	1	20
	за скань мишурную красную за 30 лотов по 15 коп. за лот	4	50		за тринадцать пар перчаток для танцованья и Рувинете	3	25
	за десять пар башмаков для интермедии и танцов	10			за принос платья в театр		25
	за позумент серебряной на башмаки Рувинете	1	66		за карты		10
	доставленные от прошлой недели за шитье		60		за пару башмаков и за пару чулков служителю Петриллину в интермедии	1	50
	за нитки суровые		30		за две пары чулков шелковых для Крика и Рувинети	6	
	за серебряный снурок		50		за башмаки для танцованья и для интермедии	10	
	за бумагу картузную	1	20		за позумент и за башмаки для Рувинети	2	75
	за бумагу для рисунков		35		за бумагу картузную на шляпу Крику		20
	за ляпис для рисунков		30		за бумагу картузную на шляпы для Тези з женою		50
	за пергамент		12		за линейки		20
					за витье мишуры	1	50
					за нитки суровые		30

Продолжение

числа	1734 году мая	рубли	копейки	числа	1734 году мая	рубли	копейки
	за бумагу для рисунков		30		Сентября		
	за мишуру сканую за шестьдесят	9	75	4	Для комедии о маркеше		
	за пять лотов по 15 коп. за лот				парук махеру	1	
	шти швеям за шитье платья за не-	7	20		за горшки и за блюда		30
	делю				за пару перчаток Жибелли		25
	за шестьдесят листов бумаги кар-		60		за принос и относ платья		30
30	тузной	13	50		за яблоки		10
	за шелк несканой всяких цветов				за одне часы		10
	за четыре фунта с полу по три руб-				7-ми швеям за шитье платья за не-	8	40
	ля фунт	1	60		делю		
	за свечи сальные для шитья за один				за 5 машкар из Францы		5
	пуд			9	Для интермедии о рубине		
	<i>Для комедии русской о двух</i>				парук махеру	1	
	<i>персонах философских</i>				за 14 пар перчаток	3	50
	парук махеру	1			за принос и относ платья		30
	за 3 машкары мужские и 2 женские	5			за одну машкару коженую дохтур-	3	
	за палки пергаментовые		80		скую		
	за принос платья в театр		20		за башмаки Тези и Брунору		2
	за два перся		12	12	Для комедии о притворной ста-		
	заплачено Мартелли за разные фор-	8			туе		
	мы машков		40		парук махеру	1	90
	заплачено Жибелли за 4 пары щип-				за башмаки чулки и перчатки малые		
	цов		50		за перчатки черные и белые Арле-		50
	за 4 пары пробоев к дверям		30		кину		
	за головы деревянные пустые		50		за яйца		8
	за 4 петли железные к дверям		50		за сухари		25
	за две трубки жестяные для пламе-		50		за ленту белую, за бумагу и за горш-		56
	ний				ки		
	за ящик большой для карлов		70		за принос платья в театр		30
	за иглы, нитки швеям на шитье	3	80		за шелк белой, звезды, лучи, ком-		
	платья, за оружие и за арапы и за				пас, бумага золоченая		
	стены градские				мука и бумага картузная	1	60
	за ящик для Балакирева и за при-	1	30		8-ми швеям за шитье платья за 6	9	60
	нос в театр				дней		
	за муку на клейку бумаги		30		за пару башмаков Арлекину		1
	за трубочки в театре для ширм	1	30	15	Для интермедии о душеприказ-		
	за мыло для ширм		70		чике		
	за принос блоков и пяльцев для вы-		30		парук махеру	1	
	крашивания				за 13 пар перчаток	3	25
	за 12 аршин кружив простых	2	25		за два стула	1	50
	за 2 винта железных для комедии		30		ща бумагу хлопчатую		5
	бригеллиной				за принос платья в театр		30
	за гвозди, купленные в два раза	1	50		за 8 пар чулков для танцования	24	
	за винты для танцования Бернады		40		за башмаки Тези	1	
	Вулкани				за тридцать фунтов свечей сальных	1	20
	за принос возу Гверейки (Гвера.—		45		за тридцать листов бумаги картуз-	3	
	<i>Л. С.) и всех пялец</i>				ной		
	за принос всяких форм лебастровых		35		6-ти швеям за шитье платья за не-	9	60
	за веревку для взятия разных ма-		50		делю		
	териалов от господина Кормедона				для точения инструментов для вы-		36
	за бумагу резаную для голов раз-		60		резывания на бумаге		
	<i>ных зверей</i>				за два замка		20

Продолжение

числа	1734 году майя	рубли	копейки	числа	1734 году майя	рубли	копейки
21	за 3 фунта клею рыба	1	20		осьми швеям от 21-го по 27-е число	9	60
	за бумагу для рисунков		30		за один замок нутряной		25
	за пяльца большие	1	80		за ленты флорентовые за красные и белые	1	
	за гвозди и за веревки тонкие к пяльцам		96		за булавки и за свинец		50
	за 4 пары щипцов по 15 коп.		60		осьми швеям за шесть дней	9	60
	8-ми швеям за шитье платья от 21-го по 27-е чисел по 20 коп. на день каждой	9	60		за две пары башмаков Брунору	2	
	двум работникам у портнова в прибавку за неделю	3			за две пары башмаков Тези	2	
	за покупное круживо широкое за 8 аршин	2	20		Арману за женские башмаки	1	
22	за 5 дестей бумаги		50		за веревки тонкие к пяльцам		50
	за 50 аршин снурка черного на обшивку	1			за гвозди и за бумагу		65
	за гвозди для балясов	1			за 30 фунтов свеч сальных	1	20
	О к т я б р ь				за нитки белые		60
8	8-ми швеям за шитье платья за 6 дней	9	60		осьми швеям от 28 октября по 4 ноября	9	60
	за 30 фунтов свеч сальных для швей	1	20		за шелк разных цветов	1	80
	за 8 фунтов муки крушчатой		24		за 225 аршин крашенины белой для обшивок	9	25
	за александрийскую бумагу для рисунков		50		за пять фунтов усов рыбьих на фижмы мужские по рублю по 80 коп. фунт	9	
	за 10 листов бумаги картузной	1			Н о я б р я		
	8-ми швеям от 8-го по 14-е число за шитье платья	9	60	4	Для комедии о четырех арлекинах		
12	заплачено портному по контракту за 4 месяца по приказу господина Кайсарова	50			за фонарь большой		50
15	Для комедии убожестве Ривальда				за поясы нитяные на камзолы для летания по веревкам и кольца железные и пряжки	1	29
	за 40 аршин сукна простого	2	45		за бутылки, за сыр, за яблоки и за хлеб		80
	за горшки для разбивания	1	15		за жезл и за два факла (факела.— Л. С.) деревянных		25
	за башмаки, чулки и перчатки мальчику		4		за горшки и за скипидар		7
	за хлеб		4		парук махеру	1	
	за 8 пар перчаток	2			за 120 аршин лент флорентовых разных цветов	3	
	за перчатки лосиные Вулкану		60		за 150 листов бумаги картузной	15	
	за книгу из бумаги золоченой		25		за ленты нитяные белые на фижмы		30
	за принос платья и прочего и за ящик	1			осьми швеям за шитье 6 дней	9	60
	парук махеру	1		18	Для интермедии о ревнивом муже		
	за зделание большой палки, на которой был флаг, и за флаг		25		парук махеру	1	
	за палку ж разрезную для Арлекина		10		за 16 пар перчаток	4	
	за принсс всякого платья из малого в большой театр	1	50		за пару перчаток лосиных для Тези		80
	за шесть стулов в театре	2	50		за башмаки Крике и Рувинете	3	50
	за двои креслы	2	40		за пару туфель Крике		50
	за клей крешкой за 3 фунта		60		за пару чулок шелковых Крике	4	
18	осьми швеям от 14-го до 20-го числа за шитье	9	60		за пару чулок шелковых Рувинете	2	50
	за 20 фунтов сальных свеч для швей		80		12 аршин лент шелковых красных Рувинете	1	20
	за нитки белые		30		осьми швеям от 11-го по 17-е число	9	60
					16 аршин ленты лазоревой Рувинете	1	60

Продолжение

числа	1734 году мая	рубли	копей- ки	числа	1734 году мая	рубли	копей- ки
	за два аршина кисеи шитой на ман- жеты и на нахцы по рублю по 20 коп. аршин	2	40		пяти швеям за 6 дней		6
25	за 8 аршин кружива простого		80		за 100 аршин ленты флорентовой	2	
	за 30 пар сапогов желтых с шнурами для кадетов	45	45		за 80 фунтов свеч сальных швеям	1	60
	за 30 пар сапогов красных с шнура- ми ж для кадетов же	45	45		за пишую бумагу		27
	за 17 пар рапир для баталии		34		за две пары башмаков Фосану	2	
	от 17-го по 23-е число осьми швеям	9	60		пару башмаков Арману	1	
26	Для комедии о графе папштетном			20	Для интермедии о играке в карты		
	парук махеру	1			парук махеру	1	
	за три пары перчаток		75		за 13 пар перчаток	3	25
	за 3 штуки кисеи для оперы	30			за карты		16
	за 48 аршин крашенины	2	16		за 8 аршин ленты пунсовой Рувинете	1	20
	за 20 пар сапогов белых	30		21	за триста аршин ленты белой нитя- ной	3	
	за щель жестяную и за жесть	5			за три штуки шурка на луки		25
	Декабря				за бумагу за пять дестей для клеен- ия		50
2	за 43 пары чулок гарусных по 70 коп. пара	31	10		за перья и лапис		30
5	за шнурованье для Рувинеты	9			за 40 фунтов свеч сальных	1	60
	за шнурованье для Катерины Ма- зани	9		24	10 швеям за неделю по 21-е число	12	
	за фижмы для ее ж Мазани	9			за пять саблей для оперы, за два веера для Рувинеты и Мазани	6	
	пяти швеям от 23-го по 30-е число	6			за один штык для оперы	3	
	за шитье				девяти швеям за 3 дня по 25-е число	7	10
	за 30 фунтов свеч сальных швеям	1	20		за чернила		30
	за нитки белые, красные, лазоревые	1	30		за 23 пары чулков мужских шелко- вых	97	
	за 26 петивок			30	Для комедии о духе шутивом		
	за бумагу и за разные гвозди		70		парук махеру	1	
	за ленты белые и за муку		25		за две пары перчаток		50
5	Для комедии о духе шутивом				за калифонь и за горшки		75
	парук махеру	1			за бумагу белую и красную		8
	калифону		21		за пузыри, ленты и веревки тонкие		30
	подсвешник, пузырь, ленты и сну- рок		57		1736 году генваря		
	за две пары перчаток		50	1	за пять паруков для оперистов	30	
	веревки тонкие, нитки и стакан		25	2	за двести аршин холста белого	10	
	за 12 аршин лент шелковых	1	20	3	за два аршина с полу тафты алой для Юлии Портези	2	50
	за чулки аглецкие пунсовые гарус- ные	3			за шесть фунтов муки		16
	за башмаки	1			за бумагу на колпаки и для клейки		54
8	за буколи цыганские	1			за 60 петивок ниток разных цветов	3	
	за 1330 камней хрустальных для оперы	93			за две штуки лент красных	1	60
	пяти швеям за 6 дней	6			за две штуки лент зеленых	1	60
	за машкары дохторские и папталоп- ские	6			шти швеям за неделю	7	20
	за машкары дохторские и папталоп- ские	6			за шнурок мишурной белой за 14 лот	2	10
13	Для интермедии вторичной о ревнивом муже				за бумагу хлопчатую для колпаков		20
	парук махеру	1			4 швеям у портного за 25 дней	5	
	за перчатки	3	50	5	заплачено Фосану за башмаки жеп- ские	6	
	за принос и относ платья		25		ему ж Фосану за две пары башма- ков деревянных	4	



- <sup>1</sup> Данные проблемы разрабатываются в трудах Д. С. Лихачева, А. М. Панченко, Г. Н. Мойсеевой, А. С. Демина, А. Н. Робинсона и др., а также группой сотрудников Института славяноведения и балканистики АН СССР.
- <sup>2</sup> Коронационные торжества длились более года, но театральные представления стало возможным устроить лишь к началу 1731 г., так как весь 1730 г. длился траур по Петру II, в течение которого были допустимы многие развлечения, в том числе балы с музыкой и танцами, исключая только спектакли.
- <sup>3</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957. С. 157.
- <sup>4</sup> *Гозенпуд А. А.* Музыкальный театр в России. Л., 1959. С. 25.
- <sup>5</sup> *Stählin J.* Zur Geschichte des Theaters in Rußland // *Haigold's Beylagen zum Neueränderten Rußland*, Riga und Mitau. 1769. Bd. I. S. 400–402.
- <sup>6</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России при императрице Анне Иоанновне. СПб., 1914. С. 3.
- <sup>7</sup> *Гозенпуд А. А.* Указ, соч. С. 26.
- <sup>8</sup> История русской музыки. М., 1984. Т. 2. С. 72, 91.
- <sup>9</sup> *Перетц В. Н.* Итальянские комедии и интермедии, представленные при дворе имп. Анны Иоанновны в 1733–1735 гг. Пг., 1917.
- <sup>10</sup> Ф. Г. Волков и русский театр его времени. М., 1953. С. 18.
- <sup>11</sup> *Асеев Б. Н.* Русский драматический театр от истоков его до конца XVIII века. М., 1977. С. 155.
- <sup>12</sup> На протяжении почти всего XVIII в., а особенно в первой его половине представления комедий обязательно украшались музыкальным оформлением. Еще Иоганн Кунст, прибывший в Россию в 1702 г., считал: «Яко бо тело без души, тако комедия без музыки состоять не может» (*Богоявленский С. К.* Московский театр при царях Алексее и Петре. М., 1914. С. 92).
- <sup>13</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России... С. 7.
- <sup>14</sup> *Гозенпуд А. А.* Указ, соч. С. 27.
- <sup>15</sup> ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51843. Л. 108.
- <sup>16</sup> Там же. Ф. 248. Оп. 11. Кн. 609. Л. 731.
- <sup>17</sup> Книга Приходно-Расходная комнатных денег императрицы Екатерины Первой // Русский архив. 1874. Кн. I. С. 537; ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 78. Д. 34740. Л. 133.
- <sup>18</sup> Там же. Д. 34747. Л. 184 об., 215.
- <sup>19</sup> Танцмейстер Вилим Игинс был принят с 1 августа 1730 г.: «ЕИВ в Придворной конторе выписано: минувшаго июля 31 дня сего 730 году по ЕИВ указу, по учиненному с английской нации танцмейстером Вилимом Игинсом контракту, велено ему быть при доме ЕИВ танцмейстером впредь на 2 года, считая августа с 1 числа сего году, и обучать камор пажей по четыре дни в неделю, а каждой день по четыре часа; сам Игинс в доношении сообщал, что он обучает «танцовать фрейлин и оных камор пажей и пажей» (Там же. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51840. Л. 188–189). А с августа 1732 г. «по имянному ЕИВ указу велено при дворе ЕИВ быть танцмейстеру французской нации Якову Лесаку» (Там же. Д. 51843. Л. 137).
- <sup>20</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России... С. 7–8.
- <sup>21</sup> В Дворцовом архиве был обнаружен документ, подтверждающий, что Яган Пауль Гюбнер действительно ездил за границу для приглашения музыкантов и певцов на русскую службу: «...минувшаго сентября 17 дня сего 730 году по указу ЕИВ помянутой Гюбнер отправлен от двора ЕИВ в чужестранные государства для принятия в службе ЕИВ разных чинов служителей» (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51840. Л. 260).
- <sup>22</sup> В связи с этим нужно отметить, что уровень грамотности в России того времени был достаточно высоким; см.: *Лихачев Д. С.* Культура Руси эпохи образования Русского национального государства. М., 1946. С. 47.
- <sup>23</sup> *Перетц В. Н.* Итальянская интермедия 1730-х годов в русском стихотворном переводе // Старинный театр в России. Пг., 1923. С. 154–172.
- <sup>24</sup> В 1733 г. в «Примечаниях» газеты «Санкт-Петербургские ведомости» была напечатана анонимно первая статья – «О позорных играх или комедиях и трагедиях» (№ 44–46). Примерно в это же время В. К. Тредьяковский написал трактат «Рассуждение о комедии вообще». В 1738 г. в «Примечаниях» той же газеты Я. Штелин опубликовал свою статью «Историческое описание одного театрального действия, которое оперой называется» (№ 17–21). В 1739 г. там же помещена статья «О пользе театральных действий к воздержанию страстей человеческих»; вслед за ней еще одна анонимная статья «О немых комедиантах у древних» (№ 85–87).
- <sup>25</sup> *Пекарский П. П.* История Российской императорской Академии наук. СПб., 1873. Т. 2. С. 234–237.
- <sup>26</sup> ЦГАДА. Ф. XVII. Д. 322. Л. 11–14.
- <sup>27</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России... С. 44.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> *Гозенпуд А. А.* Указ, соч. С. 30.
- <sup>30</sup> ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51843. Л. 108.
- <sup>31</sup> Там же. Ф. XIX. Д. 182. Ч. 2. Л. 2; Ч. 8. Л. 10.
- <sup>32</sup> «Антоний Сак» – это, несомненно, Джованни-Антонио Сакки (1708–1788), ставший впоследствии одним из самых знаменитых актеров комедии дель'арте, создавший маску Труфальдино; артист, которого сам Гольдони назвал «великим». В биографии Д.-А. Сакки был известен факт поездки его в Россию в 1742 г., однако то, что именно его труппа играла на русской сцене в 1733–1735 гг., мы узнаем впервые, и это очень противоречит мнению некоторых историков о том, что при дворе Анны Иоанновны обретались в этот момент весьма низкопробные актеры-шуты.
- <sup>33</sup> «Нина Сак» – это, вероятно, Антоньетта Сакки, жена Д.-А.
- <sup>34</sup> «Яна Сак», по всей вероятности, Адриана Сакки, сестра Д.-А.
- <sup>35</sup> ЦГАДА. Ф. XIX. Д. 182. Ч. 8. Л. 10.
- <sup>36</sup> *Stählin J.* Op. cit. S. 401.
- <sup>37</sup> ЦГАДА. Ф. XIX. Д. 182. Ч. 8. Л. 10.
- <sup>38</sup> Там же. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51846. Л. 146 об.
- <sup>39</sup> *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Театр в России... С. 46.

- <sup>40</sup> Там же. С. 47.
- <sup>41</sup> Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889. С. 345.
- <sup>42</sup> ЦГАДА. Ф. XVII. Д. 322. Л. 1.
- <sup>43</sup> Чистович И. А. Феофан Прокопович и его время. СПб., 1868. С. 569.
- <sup>44</sup> Пекарский П. П. Указ. соч. С. 33.
- <sup>45</sup> ЦГАДА. Ф. XVII. Д. 322. Л. 1 об.
- <sup>46</sup> Основанием считать, что перед «комедией об Иосифе» была поставлена комедия «о царевиче Иоасафе», служат некоторые записи в «Росписи»; например, около имени Иосифа следует описание платья, которое нужно ему шить: «такое же, как у царевича Иоасафа было; епанчи не надобно, около имени Вениамина — как царевичу Иоасафу, только без епанчи и без венца»; около записи «Царь Фараон» — в таком же, как Авенир царь», около «Мудрец» — «так, как Философ». Сочетание этих персонажей говорит о постановке на сюжет «о царевиче Иоасафе».
- <sup>47</sup> Кроме всех прочих помет, на первом листе этого документа, внизу, карандашом поставлена дата «1732», которая, несомненно, была сделана в более позднее время, возможно, каким-нибудь архивариусом или даже исследователем, полностью доверившимся доводам П. П. Пекарского и считавшим вслед за ним эту дату безоговорочной. То, что эта приписка более позднего времени, — бесспорно, поскольку сделана она карандашом, а не чернилами документа и, главное, дату в документах того времени (30-е годы XVIII в.) не ставили на этом месте и таким образом.
- <sup>48</sup> ЦГАДА. Ф. XVII. Д. 322. Л. 11, 11 об., 12 об.
- <sup>49</sup> Там же. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51843. Л. 142 об.
- <sup>50</sup> Там же. Д. 51845. Л. 411.
- <sup>51</sup> Эту запись можно понять, с одной стороны, так, что «холст» расписывали в Петергофе, с другой стороны, что спектакль состоялся в Петергофе, так как по «Камер-фурьерскому журналу» за 1734 г. императрица 13 июля «со всем высочайшим двором... изволили шествие иметь из Санкт-Петербурга в Питергоф», откуда возвратилась 17 августа (Камер-фурьерский журнал за 1734 год. № 35. Пг. С. 16).
- <sup>52</sup> Пекарский П. П. Указ. соч. С. 237.
- <sup>53</sup> ЦГАДА. Ф. XVII. Д. 322. Л. 10.
- <sup>54</sup> Всеволодский-Гернгросс В. Н. Театр в России... С. 45.
- <sup>55</sup> ЦГАДА. Ф. XIX. Д. 182. Ч. 1. Л. 55 об.
- <sup>56</sup> В «Щёте» Авوليو (док. № 11) есть запись, также подтверждающая эту дату: «1735 году, апреля 12-го, за шитье пары платья Дурацкого для Балакирева — 3 руб. 75 коп.» Иван Балакирев, «оставной прапорщик», был известным шутом при Анне Иоанновне и, как видно из других записей, участвовал во многих спектаклях русских комедий. Однако в связи с этим может возникнуть вопрос: почему его нет в списке награжденных за этот спектакль? Ответом служит запись, найденная в финансовых документах: «1735 году, марта 16-го — о выдаче Ивану Балакиреву на покупку двора 300 рублей» (ЦГАДА. Ф. XIX. Д. 182. Ч. 1. Л. 55). На основании этого можно заключить, что он не был отмечен в наградном «Реестре» потому, что получил очень значительную сумму чуть раньше, в марте.
- <sup>57</sup> Из финансовых документов выяснилось, что Авраам Полубояринов получал вознаграждения и раньше, причем момент выдачи их наводит на мысль, что это могло быть поощрением за постановку первой комедии («о царевиче Иоасафе»), которую мы отнесли примерно ко второй половине лета 1733 г.: «1733 году, сентября 20-го — о выдаче кабинету канцеляристу Аврааму Полубояринову в награждение на перестройку пожалованного ему двора 500 рублей» (ЦГАДА. Ф. XIX. Д. 182. Ч. 1. Л. 38).
- <sup>58</sup> В «Щёте» (док. № 11) эти спектакли не единожды называются «оперой», вероятно, потому, что в них участвовали певчие, которые не исполнили какие-то конкретные роли с пеннем, а украшали пением комедию вообще; может быть, название это было употреблено Аволлием в связи с тем, что обставлялись комедии очень пышно.
- <sup>59</sup> Общеизвестно, что школьные спектакли состояли из школьных драм — пьес назидательного серьезного содержания, которые перемежались интермедиями — импровизационными сценками комического характера с элементами буффонады и клоунады. Из «Щёта» видно, что именно так выглядели и данные придворные любительские комедии. Помимо основных действующих лиц, разыгрывавших серьезную библейскую историю, в спектаклях участвуют карлы с танцами, карлы в ящике, Балакирев в дурацком платье и т. д.
- <sup>60</sup> Может быть, это было повторением одной из иггранных комедий, так как среди затрат на устройство спектакля отсутствуют траты на костюмы. Скорее всего, повторяли «комедию о царевиче Иоасафе», поскольку среди действующих лиц ее (как мы знаем из «Росписи») присутствовал «Философ».
- <sup>61</sup> В упоминавшемся уже «Реестре» награжденных за комедию есть запись: «машинист италианец — 20 рублей», лишний раз свидетельствующая о непосредственном участии итальянцев в русских комедиях.
- <sup>62</sup> ЦГАДА. Ф. 248. Оп. 11. Кн. 609. Л. 709а — 731а. Данное «Дело» публикуется с некоторыми сокращениями, которые в основном относятся к повторам процитированного текста и сведениям незначительным. Для удобства ориентации указываются номера листов подлинного документа.
- <sup>63</sup> Там же. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 79. Д. 35522. При публикации документа мы опустили несколько указов, повторяющих в основном содержание цитируемого здесь (л. 1), а также незначительные сведения.
- <sup>64</sup> Данная «Роспись» была обнаружена в трех совершенно разных архивных делах, в том числе и в вышеприведенном док. № 2 на л. 4. Однако в большинстве случаев она имеет такой вид, какой представлен в правой колонке опубликованной здесь «Росписи», — это, собственно, тот реестр, который подала Анна Брокет. Мы же публикуем документ, содержащий не только ее реестр, но и «свидетельство» Ивана Иванова, который принял эти вещи на хранение в 1733 г., так как оно несет в себе много дополнительной информации (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 81. Д. 41122. Л. 145—148).



- <sup>65</sup> Эта «Роспись» имеется еще в деле «О приеме поручиком Воейковым от Мазора Данилы Янькова по описям, находящихся в заведывании его разных строений и казенных палат Гофштедтского ведомства» от 6 октября 1737 г. Здесь на л. 25 находится документ «1737 году декабря дня опись казенному камердианскому убору, которая имелась в ведомстве служителя Ивана Иванова», где переписано при сверке наличие хранящихся вещей. И вместо «28 прутос железных» написано слово «погонов», дающее основание предположить, что предназначались они для занавесей (Там же, Д. 41165).
- <sup>66</sup> Этот пункт исчез из «Росписи» 1734 г. при сверке Ивановым имеющихся вещей. А данные «доски и козлы от театра» были не чем иным, как разборной сценой, документальные сведения о которой хотел найти в свое время Всеволодский-Гернгросс. Он когда-то видел именно это дело (правда, в старой архивной нумерации) и сообщил некоторые сведения из данной «Росписи» (Театр в России... С. 16, 17) и там же сетовал, что среди описи вещей «не встречается переносная сцена, сделанная Томазо Ристори».
- <sup>67</sup> ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 79. Д. 35058. Л. 7–8. Кроме названных музыкантов, с июня 1730 г. по 10 января 1731 г. при дворе состоял еще гуслист Петро Петруневич (Там же, Л. 61).
- <sup>68</sup> Там же. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51841. Л. 690; Д. 51842. Л. 16, 68, 69, 224, 265–266. Мы даем список, сведенный из нескольких документов.
- <sup>69</sup> В делах разных фондов за разные годы встретились некоторые данные об этих музыкантах, о годе вступления их в русскую службу, их происхождении, годе смерти и т. п. Так, об этом музыканте найдена следующая запись: «Капельмейстер Яган Гибнер – польской нации, города Аршавы (Варшавы.– Л. С.), умре февраля 27 дня 1759 году» (ЦГИАЛ. Ф. 469. Оп. 14. Д. 5. Л. 182).
- <sup>70</sup> «Андреас Гибнер умре декабря 14-го 1760 году» (Там же).
- <sup>71</sup> Яган Поморский приехал в Россию в 1704 г. (*Богоявленский С. К.* Указ. соч. С. 124–125), а в документах 1736 г. найдена следующая запись: «На погребение умершаго музыканта Ягана Поморского выдать 100 рублей. Ноября 22 дня 1736 году» (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Ф. 51846. Л. 623).
- <sup>72</sup> «Яган Готфрид Юлиус – прусской нации, с 1713 году музыкантом» (ЦГИАЛ. Ф. 469. Оп. 14. Д. 5. Л. 182); в другом документе он назван «берлинской нации» (Там же, Д. 2. Л. 84 об.).
- <sup>73</sup> Яган Готфрид Разе и Гиндрик Шварц были «взяты в 1726 году ис Преображенского полка» (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51845. Л. 158).
- <sup>74</sup> «Бартоломеус Шлаковской взят в 1726 году от Меншикова» (Там же); «умре марта 25 дня 1756 году» (ЦГИАЛ. Ф. 469. Оп. 14. Д. 2. Л. 84 об.).
- <sup>75</sup> «Самойла Фатер в 1726 году взят из дому Меншикова» (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51845. Л. 158).
- <sup>76</sup> «Яган Штраус в 724 году взят от адмирала через Мишукова» (Там же).
- <sup>77</sup> «Кашпер Кугерт – саксонской нации, в 726 году взят ис Преображенского полка» (Там же; ЦГИАЛ. Ф. 469. Оп. 14. Д. 2. Л. 84 об.).
- <sup>78</sup> «Яган Клибер – с 1717 году, от Меншикова» (Там же).
- <sup>79</sup> «Яган Кернер – с 1713 году» (Там же).
- <sup>80</sup> Франц Эрнст Румпс приехал в Россию в 1702 г. (*Богоявленский С. К.* Указ. соч. С. 124–125); в 1736 г. было приказано «на погребение умершаго музыканта Франца Румпа выдать 50 рублей» (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51846. Л. 538).
- <sup>81</sup> «Яган Зейн в 713 году выписан из Берлина чрез Меншикова» (Там же. Д. 51845. Л. 158).
- <sup>82</sup> «Яган Брундц в 1726 году определен на место умершаго музыканта Петра Дибига» (Там же. Д. 51842. Л. 205); «Взят он в Полтавскую баталию из войск королевского величества Свейского в полон и с того году был в службе ЕИВ в Преображенском полку гобоистом» (Там же. Д. 51840. Л. 296).
- <sup>83</sup> Яган Ридель принят в службу «по контракту, учиненному с ним сентября с 1 числа 1730 году» (Там же. Д. 51842. Л. 62, 327).
- <sup>84</sup> «Христофор Якоб Шварц – города Гамбурга житель, принят в службу в 713 году в Семёновский полк музыкантом»; в январе 1731 г. по его прошению «приказали оному Шварцу быть при дворе ЕИВ на месте бывшего при дворе ЕИВ музыканта ж Тобиса Михлера, которой в прошлом 730 году умре» (Там же. Л. 16–19).
- <sup>85</sup> Имена валторнистов «Антон и Матиса» встречаются еще в «Расходной книге Екатерины I» в ноябре 1724 г. (Русский архив. 1874. Кн. I. С. 550).
- <sup>86</sup> Фридрих Ибершер прибыл на русскую службу из Вены в 1728 г. (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51845. Л. 369).
- <sup>87</sup> Имена Якова Векстерна и Карла Голмштета упоминаются в «Расходной книге Екатерины I» в июне 1724 г. (Русский архив. С. 515).
- <sup>88</sup> «Яган Карл Винтер – литавщик прусской нации, с 1709 году» (ЦГИАЛ. Ф. 469. Оп. 14. Д. 5. Л. 178 об.).
- <sup>89</sup> «Андреас Винтер – польской нации, города Каменца, с 728 году» (Там же).
- <sup>90</sup> «Арап Федор Иванов вывезен из Швеции генералом фельтпейхмейстером Брюсом в 1721 году, умре августа 28 дня 1757 году» (Там же).
- <sup>91</sup> В документах 1736 г. найдена следующая запись: «ЕИВ имянным своего ИВ указом соизволила двора своего ИВ бандуриста Ивана Войнаровского отпустить для нужд ево в отечество ево Польшу на два года» (ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 105. Д. 51846. Л. 88).
- <sup>92</sup> Там же, Д. 51841. Л. 240.
- <sup>93</sup> Там же, Д. 51845. Л. 130.
- <sup>94</sup> Там же, Д. 51843. Л. 550.
- <sup>95</sup> Там же, Д. 51846. Л. 102.
- <sup>96</sup> Там же, Л. 139.
- <sup>97</sup> Там же, Л. 145–165.
- <sup>98</sup> Петр Медведев был переводчиком при «Итальянской компании».

## АРТИСТИЧЕСКОЕ КАБАРЕ «ПРИВАЛ КОМЕДИАНТОВ»

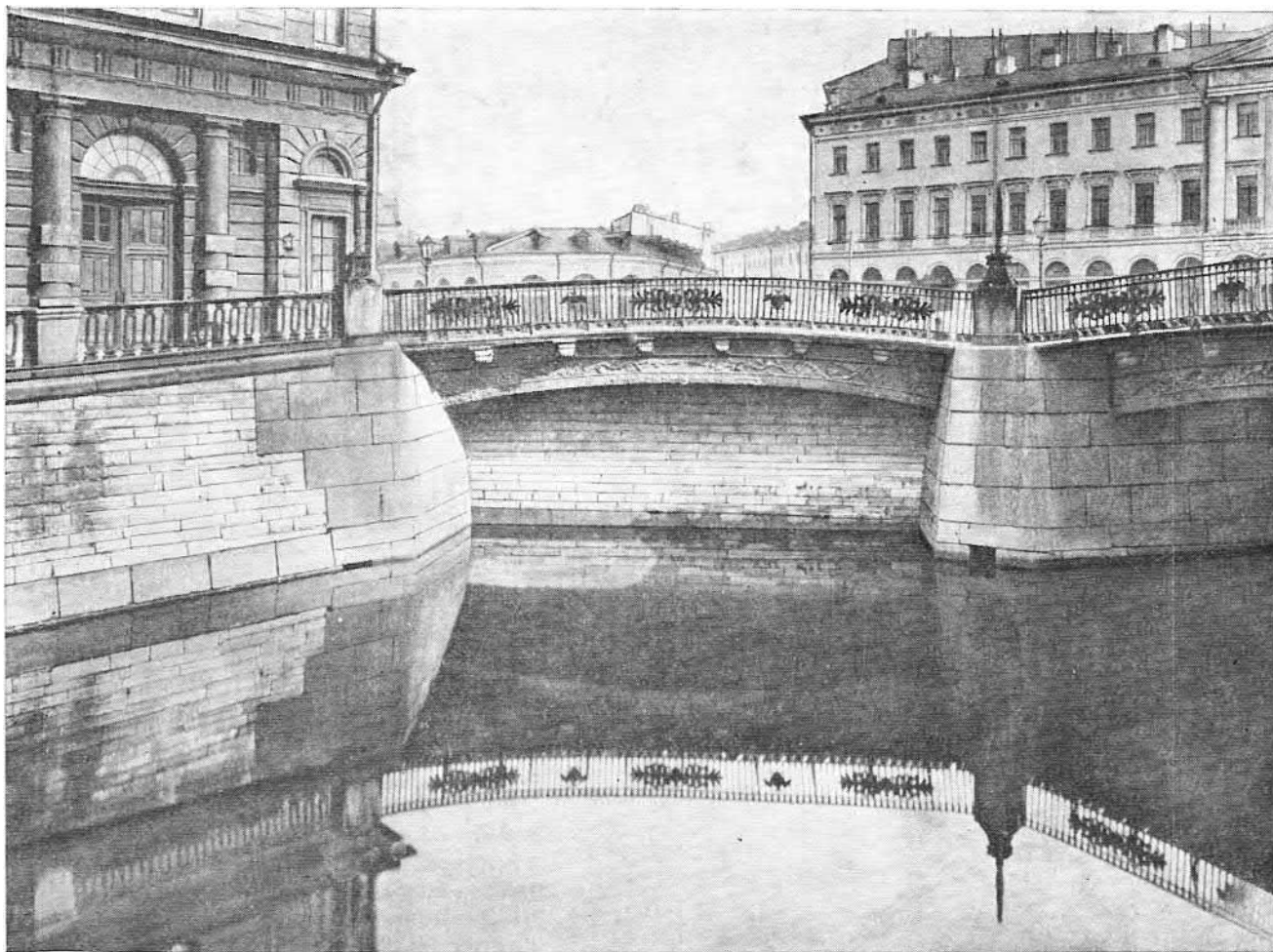
*А. М. Конечный, В. Я. Мордерер,  
А. Е. Парнис, Р. Д. Тименчик*

Преддверие столетнего юбилея европейского кабаре, отмечавшегося в 1981 г. (счет ведется со дня основания Родольфом Сали первого парижского кабаре «Черный кот»), вызвало в мировом театроведении волну интереса к истории кабаретных жанров. Но, как констатируется в ряде научных работ середины 1980-х годов, это явление культуры XX в. все еще остается недостаточно изученным. Одной из причин подобного неведения, по-видимому, является традиционный академический предрассудок, разделяющий культуру на «благородные» и «вульгарные» формы, навечно предустановленные некой неизменной иерархией. Как верно замечает современный исследователь, «в контексте русского кабаре это традиционное разделение искусств теряет всякую основательность, поскольку наиболее важные начинания работали на таком художественном уровне, который не уступал так называемому „профессиональному“ театру»<sup>1</sup>. И действительно, не нужно даже никакой дополнительной аргументации, если просто привести список имен, связанных с деятельностью хотя бы только «Привала комедиантов», — В. Э. Мейерхольд, Н. Н. Евреинов, Ю. П. Анненков, М. З. Шагал, С. Ю. Судейкин, Б. Д. Григорьев, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа, А. В. Луначарский, О. Э. Мандельштам, Н. А. Клюев, М. А. Кузмин, А. Е. Яковлев, В. В. Лебедев, А. В. Щуко, И. А. Фомин. Если научному, аналитическому подходу к изучению истории кабаре мешают предвзятое и на веру принятое ощущение, что там собирались малозначащие безыменные забулдыги или именитые, но столь же мало достойные памяти буржуа, то достаточно взглянуть на перечень присутствовавших в «Привале комедиантов» на чтении А. В. Луначарского в 1919 г., приведенный в записной книжке Блока (см. далее — с. 146).

В своем докладе «Славянский вклад в Великую Реформу Театра», сделанном на

VII Международном съезде славистов, польская исследовательница И. Славинска поставила вопрос о необходимости монографических описаний польского, русского и чешского артистических кабаре — «Зеленого шарика» (1905), «Кривого зеркала», «Летучей мыши», «Бродячей собаки», «Луцерны» (1911): «Каждое из них имело собственный оригинальный профиль, так отличающийся от коммерциализма Монмартра».<sup>2</sup> В этом смысле особый интерес представляет именно «Привал комедиантов» (1916—1919). И по времени своего основания, и по самому замыслу своему он возник как попытка итога семилетней деятельности русских кабаре. С другой стороны, он был одним из первых кабаретных театров советского периода.

«Привал комедиантов» был задуман как продолжение и расширение «Бродячей собаки». Ведавшее «Собакой» Художественное Общество Интимного театра было преобразовано в Петроградское Художественное общество, официальный список которого насчитывал 27 членов: И. А. Фомин, Е. Е. Лансере, М. В. Добужинский, П. Н. Переверзев (друживший с П. Е. Щеголевым), А. Я. Гальперн (юрист, муж воспетой многими русскими поэтами Саломеи Андронниковой), кн. Г. Д. Сиданов-Эристов, Т. П. Карсавина, Тэффи, пианистка и певица И. С. Миклашевская, проф. К. Н. Соколов, композитор Л. В. Николаев, Леонид Андреев, Б. Пронин, Н. С. Кругликов, М. А. Кузмин, архитектор А. А. Бернардацци, художник С. А. Сорин, А. А. Радаков, П. П. Потемкин, критик П. М. Ярцев, Н. Н. Евреинов, В. А. Щуко, актер А. А. Голубев, В. А. Лишневская-Кашницкая — жена Б. К. Пронина, В. А. Подгорный, А. Н. Толстой, поэт и искусствовед Е. Г. Лисенков<sup>3</sup>. В бумагах П. Е. Щеголева сохранились проекты этого списка, относящиеся к ноябрю 1915 г., в которых фигурируют также П. Е. Щеголев, Н. П. Ашешов (критик, написавший



печто вроде некролога «Бродячей собаке»), Н. К. Цыбульский, Б. Г. Романов, В. А. Махлаков, А. П. Нурок, Ф. Ф. Коммиссаржевский<sup>4</sup>. Как видим, список был достаточно представительным. Другое дело, что целый ряд избранных знаменитостей в деятельности «Привала» впоследствии не участвовали — некоторые просто отсутствовали в Петрограде (Е. Е. Лансере, А. Н. Толстой и др.), а иные отошли от кабаре. Но жизнь привела к нему другие не менее громкие имена.

В позднейших воспоминаниях Б. Проппин сравнивал «Привал» и «Собаку»: «Это был уже не кабачок, а скорее подземный театр, где были регулярные постановки и программы. В «Привале» выступали Мейерхольд, Щуко, Добужинский, Бенуа, сливки художников. Выступали Усачев, Тиме, Бонди (тогда начинающий актер, теперь ордепоносец), Горип-Горяинов». Но

в этих отрывочных припоминаниях не отражен тот щедрый сонм художественных затей, который был порожден «Привалом комедиантов».

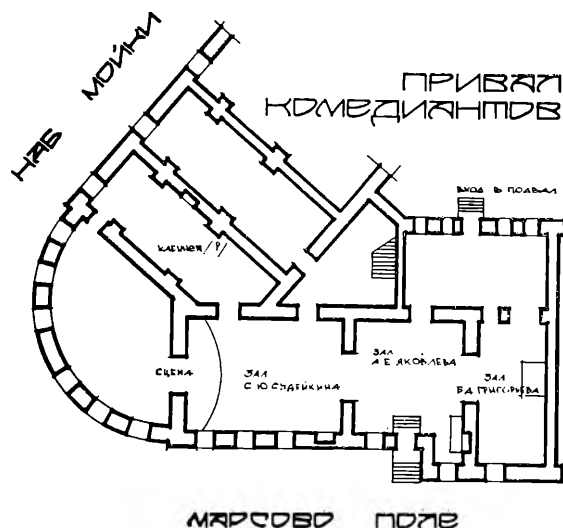
Специфику художественного облика «Привала комедиантов» определил ряд факторов, но все они так или иначе связаны с тем обстоятельством, что этот театр возник во время мировой войны. Прежде всего, война существенно изменила состав публики. Одна из приводимых ниже рецензий о постановках «Привала» (сатириконца Владимира Азова) начинается с обращения к «беженцам». Если это даже журналистский прием, мотивирующий изложение предыстории «Привала», то он тем не менее отражает реальный и чрезвычайно важный новый момент в истории петроградских кабаре. Контингент посетителей театров в столице изменился за счет новоприбывших из западных районов России. В отличие от современных

*Дом  
Адамини  
(Марсово  
поле,  
7/наб.  
Мойки, 1),  
где наго-  
дилось  
кабаре  
«Привал  
комедиан-  
тов»,  
1910-е годы.  
Фотография.  
Собр.  
В. Я. Курба-  
това. ГПБ.  
Публи-  
куется  
впервые*



«Привал  
комедиан-  
тов».  
Интерьер,  
1916 г.  
Фотография

План кабаре  
«Привал  
комедиан-  
тов».  
Реконст-  
рукция  
архитекто-  
ров  
А. Я. Абра-  
мова и  
М. Ю. Кур-  
закова,  
1986 г.  
Публику-  
ется  
впервые



ассоциаций этого слова беженцы 1915 г. были людьми по большей части состоятельными. Таким образом, появилась возможность тиражировать уникальные творческие импровизации для тех, кто опоздал к изобилию театральных сюрпризов последних предвоенных сезонов. Явился соблазн заново проиграть перед новой публикой историю театрального

эксперимента начала 1910-х годов. Этот регулярный прокат недавних вдохновений соответствовал сходным процессам в петербургской поэзии 1915–1916 гг., тому «массовому» производству «элитарных» ценностей, которое язвительный критик (В. Ходасевич) тогда же окрестил «художественной промышленностью»<sup>5</sup>. Естественно, что, как и всякая эстетическая реставрация, такое возобновление подталкивало к облегченному, поверхностному повторению пройденного.

Изменилась публика, но перемены произошли и в рядах тех «поэтов, актеров, художников, музыкантов», от имени которых кабаре обращалось к городу. Некоторые были заседатами «Собаки» и непременные участники ее импровизированных программ погибли на войне (И. В. Богословский, П. А. Альбов, Н. Н. Врангель, П. А. Луцевич, А. А. Конге, А. В. Покровский и др.), некоторые были на фронте (например, Н. Гумилев, только в одном из отпусков появившийся в «Привале», или С. Городецкий), другие в связи с войной стали избегать людных сборищ (так, Анна Ахматова была в «Привале» всего два-три раза). Топ в подвале стало задавать поколение, не успевшее к началу войны художественно сформироваться и

по большей части обреченное на «перепевание» старших. Если «Бродячая собака» первых сезонов была «вотчиной» первого Цеха поэтов во главе с Гумилевым и Городецким, то в «Привале» обосновался (и даже иногда проводил свои официальные заседания) второй Цех, не выдвинувший ярких имен и возглавлявшийся фактически двумя не обретшими тогда еще поэтической силы и литературной индивидуальности молодыми поэтами — Г. В. Ивановым и Г. В. Адамовичем. В этот Цех входили М. Е. Левберг, М. М. Тумповская, А. Д. Радлова, С. Э. Радлов, Ю. Е. Деген, А. И. Пиотровский, Я. Средник, К. В. Мочульский, М. А. Струве, И. А. Оксенов<sup>6</sup>. Конечно, в «Привале» бывали и Маяковский, и Хлебников, и Клюев, и Мандельштам, но за каждым из них не стоял больше энтузиазм провозглашателей новых направлений и групповой напор<sup>7</sup>. Литературный уровень в общем был снижен, симптомом этого снижения представляется успех Н. Я. Агнивцева в «Привале». Стихи и песенки Агнивцева были явным «вторым сортом» после виртуозных стилизаций Кузмина, Потемкина или Тэффи. Мандельштам писал немного позднее: «...изысканный Агнивцев с браслетами, цепочками и собачками, этот Кузмин на сахарине с маргариновым старым Петербургом, где стилизация не прячется в уголках губ, а прет из каждой строчки, как лошадиное дышло»<sup>8</sup>.

Менялся и строй взаимоотношений нового искусства с публикой. Исполдволь развивался процесс «эстетизации футуризма», как это проявилось и в творчестве отдельных художников, например Ю. П. Анненкова<sup>9</sup>. Посещавший в 1917 г. «Привал» меткий наблюдатель Ф. А. Степун вспоминал позднее: «Пророчество революционно-футуристического искусства звучало в „Привале комедиантов“ весьма приглушенно; „бродячая собака“ больше не держала громко лаять, но послушно стояла на задних лапах перед уставленными водками, винами и закусками столиками, за которыми бражничали снобические „фармацевты“»<sup>10</sup>. Это не значит, что полемический дух начисто выветрился из нового подвала. Но носителем его оставался, как это видно из перекрестного анализа свидетельств, единственно Маяковский. Так, современник вспоминает о зиме 1917—1918 гг., когда Маяковский с компанией вошел во время поэтического чтения:

«— Кто там ерундовину бормочет? Я буду читать! Кто хочет слушать бесплатно? Читаю „Облако в штанах“!»

И немедленно с места начинает:

Хотите — буду от мяса бешеный,  
И, как небо, меняя тона,  
Хотите — буду безукоризненно нежный,  
Не мужчина, а облако в штанах и т. д.

...Кто-то довольно некстати подтащил меня к Маяковскому и представил.

— Поэт?

— Ну да, поэт...

— Это из „гумилят“?

Далее он довольно нелестно упомянул что-то о „неоклассической дряни“. Помню лапшу Маяковского — потрепал меня фамильярно и изрек: „Коли хочешь быть поэтом, пиши под меня, а не под этих самых „акмеистов“»<sup>11</sup>.

Но, повторим, эскапады Маяковского были исключением, и литературная сторона деятельности «Привала» была скорее невыразительной. Однако она, безусловно, компенсировалась богатством театральной программы.

Здесь нас не должны смущать брюзжащие отзывы столичных рецензентов. Кислые описания в газетах являются часто единственными источниками для реконструкции облика кабаре-зрелищ и потому, несомненно, заслуживают введения в научный оборот, но это не значит, что оценка скептических дежурных обозревателей для нас обязательна. Для них очень часто сам «Привал комедиантов» (как ранее и «Бродячая собака») был готовой эмблемой тех или иных социальных процессов, предсказуемо подлежащих осуждению по вялой инерции расхожей публицистики. Сплин газетчиков характеризует скорее разочарованную и усталую от войны журналистику, чем творческий тонус театральных энтузиастов, опробовавших формы, которым вскоре предстояло блеснуть в эпоху «Театрального Октября». Не забудем, что театральное лицо «Привала» определялось сначала Мейерхольдом, находившимся тогда на подступах к своему, может быть, самому значительному спектаклю — «Маскараду», а затем Н. Н. Евреиновым, в будущем постановщиком «массовых действий» в Петрограде. Далее в «Привале» ставили Н. В. Петров, Ю. П. Анненков и К. К. Тверской, и каждый из них впоследствии способствовал обновлению сценического языка в раннем советском

театральном искусстве. «Привал комедиантов» был лабораторией нарождающихся форм театрального искусства начала 1920-х годов.

Эти «лабораторные» возможности подземного театрального искусства связаны именно с установкой его создателей на доведение до логического конца специфических тенденций кабаре-театра. Кабаретное искусство (в отличие от кафешантана, варьете, эстрадного ревию) есть в точном смысле слова искусство «сверхподмостков» (так калькировали в России немецкий термин «Überbrettel»), т. е. «метатеатра», «театра о театре». Не случайно в «Привале» планировалась постановка пьес, изображающих «театр в театре», — сказок Карло Гоцци, «Кота в сапогах» Л. Тика. Не случайно там шел «Театр чудес» Сервантеса. Путем к познанию театра является пародия на театр, и одной из ее форм является театр кукол. Вот почему появление кукольных представлений П. П. Сазонова и Ю. Л. Слонимской в «Привале комедиантов» глубоко закономерно. Михаил Кузмин размышлял после первых русских кукольных опытов XX в. (П. П. Сазонова, Л. В. Яковлевой, Н. В. Петрова — всех «привальцев», заметим): «Может быть, никакой другой род театральных представлений не давал столько поводов к философским размышлениям, романтическим мечтаниям, не служил орудием едкой сатиры, парадоксального блеска, не уводил так всецело в сказочное царство, как театр марионеток... всегда таинственное, поэтическое и насмешливое повторение человеческих поступков и страстей производит странное и неотразимое впечатление»<sup>12</sup>. Готовый марионеточный спектакль был находкой для «кукольной сцены», выстроенной в «Привале комедиантов», еще и потому, что он отвечал другой тенденции кабаре-театра — достижению предельной смысловой плотности зрелища. В этом смысле театр «сверхподмостков» дублировал процессы, характерные для лирики 1910-х годов с ее установкой на лаконизм, на жанр «отрывка», на эниграмматическую структуру. Сведение кабаре-театра к авансцене и заднику при отсутствующем среднем плане (к «барельефу», как определил один рецензент) было аналогом композиционных построений в тех живописных традициях, которые вспоминались в связи с повой, «вещной» лирикой, например, в японской гравюре, с ко-

торой сравнивали раннюю поэзию Ахматовой<sup>13</sup>.

Помимо своей роли в предыстории советского кукольного театра, «Привалу комедиантов» принадлежит и другая генеалогическая заслуга. Он был посредствующим звеном при возникновении другого, впервые в мире сформировавшегося вида театрального искусства. Театральный цикл «Привала комедиантов» кончился сказками Г. Х. Андерсена — тем же, с чего началась советский театр для детей. И в этом тоже сказалась логика развития кабаре-театра.

На определенной стадии каждое кабаре начинает осмысляться его вдохновителями как некое подобие неуправляемого или самоуправляемого государства детей (ср. в стихах Д. М. Цензора о «Бродячей собаке»: «Забудь ли нам все почти эти... Когда шалили мы, как дети, которым нужен был надзор?»<sup>14</sup>). Введение категории «игры» как ключевой для кабаре-театра поведения вызывало к жизни различные образы из инфантильной сферы в обиходе кабаре: жанр песенки в стиле «bébé», рассказывание сказок, трагестированное использование текстов с «детской» тематикой («Вербочки» Блока)<sup>15</sup>. Линии театра «взрослых детей» и собственно театра для юных зрителей смыкались. Когда в «Привале» ставились сказки Андерсена, Б. Пронин одновременно занимался разработкой программы школьного театра<sup>16</sup>.

Андерсеновские спектакли завершали одно из сквозных репертуарных направлений «Привала» — театра романтической фантастики. Для такого театра и создавал свой подвал Борис Пронин. Незавершенные замыслы Пронина были связаны с театральной сказкой. Таковой была и его наиболее близко подведенная к законченному спектаклю инсценировка «Гимна Рождеству» Ч. Диккенса. Об этом не вышедшем к зрителю спектакле никогда не писалось в нашем театроведении. Поэтому приведем мемуарный рассказ М. М. Попелло-Давыдова, близко стоявшего к Интимному театру в Москве, где эта постановка осуществлялась в конце 1907 г.:

«По мысли ставящих, между густыми лапами огромной елки, заполнявшей всю студию, должны были являться картины сцен этого рассказа в реальном представлении действующих лиц. Часть же описательную вел чтец, изображавший самого автора, который при свете карсельской

лампы прочитывал только что оконченный им рассказ.

Репетиции шли с большим увлечением. Молодежь, сотрудники Художественного театра, получившие настоящие роли вместо „шума номер 17“, который они столь усердно изображали у себя в театре, отнеслись к своей задаче со всем рвением, на которое только способны молодость, талант и жажда сцены.

Между прочим, этой постановкой была разрешена одна техническая, казавшаяся невозможной задача, именно наличие у Духа Рождества неопределенного и всеменяющегося количества рук, ног и голов (таково задание Диккенса). Белешева, молоденькая артистка театра Корша, игравшая эту роль, хотя и имела очень хорошенькую головку, но, к сожалению, как водится, только одну. ...Но прерывистый заморгалый свет кружковой трубки, дававший при медленном движении в его поле явление неполной стробоскопии (как синематограф, пущенный медленно), решил задачу. Однако же спектакль этот, подготовившийся с таким рвением, так и не состоялся. На это повлияли две причины: во-первых, мнение В. Н. Немировича-Данченко, который сказал, что эта постановка в лучшем случае „хороший Корш“ (подобное сравнение было равносильно смертному приговору), и, во-вторых, обнаружившееся среди самих членов Интимного театра и возглавляемое Н. Ф. Балневым течение, стремящееся уйти от серьезного искусства в сторону легкомысленного шаржа»<sup>17</sup>.

Вслед за этим несостоявшимся спектаклем Пронин приступил к репетициям «Смерти Тентажиля» Метерлинка в своей студии в том же доме Перцева. Если о Пронине как организаторе художественных кабачков рассказывается во многих мемуарах, то Пронин-режиссер перед читателем еще никогда не появлялся. Поэтому позволим себе привести фрагмент из неопубликованных мемуаров актрисы Е. Д. Головинской, рассказывающий о репетициях «Смерти Тентажиля»:

«Пронин искал в своей работе пластического выражения чувства во внешнем действии, музыкальности и ритма в речи и предельного погружения в глубину своих ощущений. Когда я много позже читала «Мою жизнь в искусстве» за эти годы, я поняла, что и у великого Станиславского в этот период его искания шли

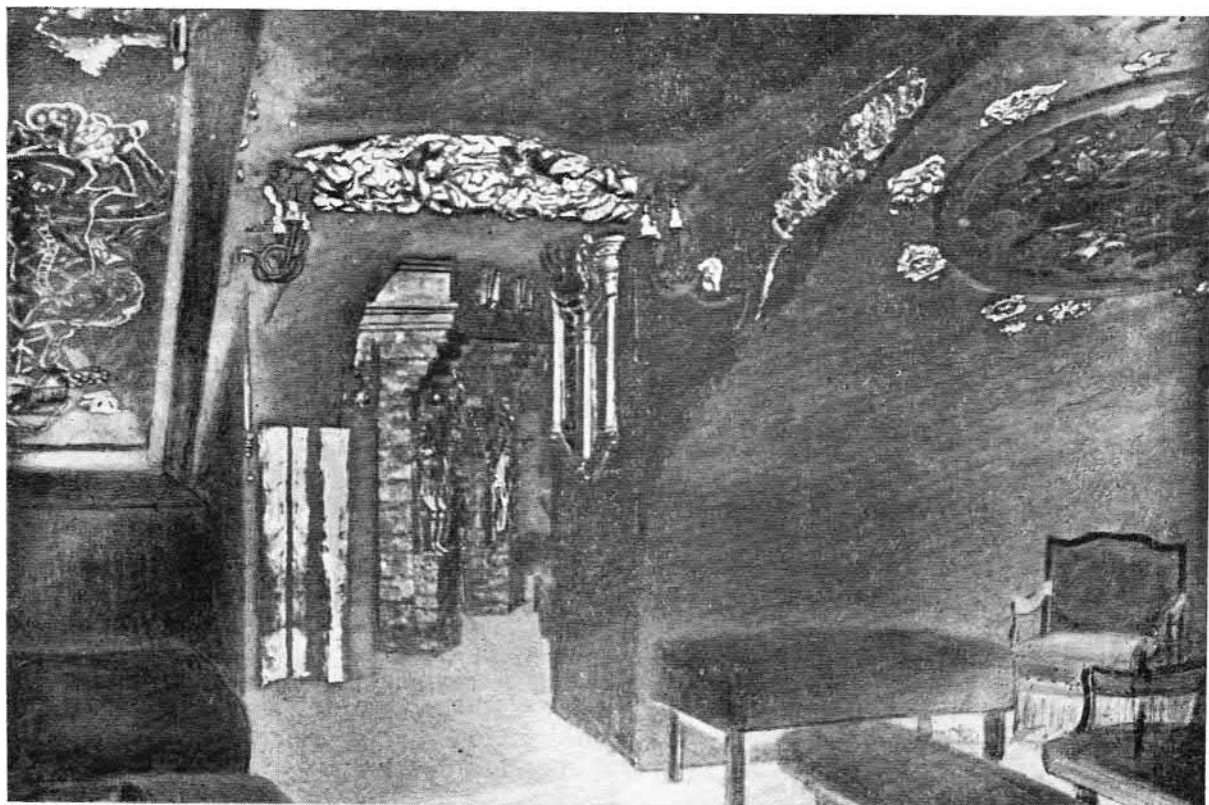
в этом направлении, и Пронин, ученик Художественного театра, шел по стопам своего великого учителя. Искания Пронина в области внутреннего действия приводили иногда к сомнамбулизму. Один раз он проделал с нами опасное упражнение. Рядом с большой рабочей комнатой находилась его спальня, весьма непонятная по своей мебелировке. Она была отделена от репетиционной комнаты капитальной стеной с дверью в ней. В последнем акте Игрэн и Тентажилль разделены стеной башни, в которой живет королева-смерть. Тентажилль зовет Игрэн, и Игрэн ищет его. Пронин поместил меня в своей спальне, а [В. Н.] Клепичину в большой комнате и велел нам идти с двух сторон стены, а когда мы почувствуем, что встретились, постучать в стену. Мы не слышали друг друга, так как толстая стена не пропускала звука, но, веря Пронину, пошли искать внутреннее видение. Головы кружились, напряжение было почти нестерпимо, казалось, вот-вот свалишься. Но мы так вжились в ритм нашего действия на репетициях, что, даже разделенные стеной, мы угадали нашу встречу. Много позже я поняла, что это было очень вредное упражнение, через силу бессмысленно напрягавшее наши нервы, но тогда нам это показалось необыкновенно таинственным, новым и гениальным. В этом роде опыты проделывались Прониным на многих репетициях, и каждый опыт, касался ли он переживания, движения или речи, казался нам особенно увлекательным, открывающим нам новые горизонты и двигающим искусство к неведомому, но прекрасному будущему»<sup>18</sup>.

Продолжением такого фантастического театра, где видимый облик персонажа отделяется от его сущности, для Пронина должны были стать гофмановские «Приключения в повогоднюю ночь». С этого представления и должен был начаться «Привал комедиантов». 21 сентября 1915 г. Пронин писал в Москву своему бывшему соратнику по «Бродячей собаке» В. А. Подгорному:

«Теперь о Новом!

„Привал комедиантов“, на углу Марсова поля и Мойки 7/1.

Опять подвал, опять пробивка стен, опять Бернардацци, ремонт, князь [Г. Д. Сидамонов-Эристов], Цыбульский, я и Вера Александровна.



*«Привал  
комедиан-  
тов».*  
Вход в ка-  
бинет,  
1916 г.  
Фотография.  
ЛГМТМИ.  
Публикует-  
ся впервые



*«Привал  
комедиан-  
тов».*  
Кабинет  
с камином  
(архитек-  
тор  
И. А. Фо-  
мин).  
Панно  
«Эрос»  
(художник  
С. Ю. Су-  
дейкин),  
1916 г.  
Фотография.  
ЛГМТМИ

Коля [Петров] принимает самое деятельное участие — работа кипит: я достаю деньги (собираю), Коля начинает репетировать — готовимся к открытию!!!

Гофман!!!

Готовим пантомиму о „человеке, потерявшем свое изображение“. Эразм, д-р Дапертутто — в красном и стальных пуговицами, Джульетта. Ансельм, две змейки, Пьетро Белькампо, странствующий энтузиаст, советники и черти и, наконец, сам Крейслер — все это вместе с черным котом и „камином“ должно заполнить подвал, зажить, задвигаться и явить новую красоту и радость<sup>19</sup>.

Несомненно, что замысел постановки Н. В. Петрова на темы Гофмана был связан с тем культом немецкого романтика, который сложился к 1914 г. в окружении Мейерхольда, когда в первом номере «журнала Доктора Дапертутто» появилось патетическое обращение: «О, несравненный Маэстро! Эрнст Теодор, из любви к другому бессмертному принявший еще одно имя — Амедея, славный Гофман! ...Теперь мы в каждом выпуске журнала „Любовь к трем апельсинам“ будем в том



или иным виде напоминать о Тебе артистам, музыкантам и писателям»<sup>20</sup>.

Гофмановский спектакль не состоялся. Отчасти от этого замысла отказались, по-видимому, из-за того, что помещение «Привала комедиантов» не успевало быть подготовленным к новому, 1916 г., а гофмановский сюжет имел особый смысл именно в новогоднем представлении (так же, как и диккенсовский «Гимн Рождеству» планировался к соответствующей дате). Во-вторых, потому, что в конце 1915 г., после целой вереницы прежних сближений и охлаждений, наступило новое сближение Пропина с Мейерхольдом и последний предложил для постановки уже опробованную некогда в «Доме интермедий» (1910) пантомиму А. Шницлера «Шарф Коломбины». В дальнейшем произошел разрыв и с Мейерхольдом, и от планов постановки Гофмана (как и Карло Гоцци) «Привалу» пришлось отказаться — оба эти автора не имели за собой в русском театре никакой сценической традиции<sup>21</sup>, и Н. В. Петрову затруднительно было поставить в условиях миниатюрного театра подобное зрелище. Между тем, именно с расчетом на эту стихию фантастико-иронического театра и создавался художественный подвал, в котором С. Ю. Судейкин выделил специально «зал Гофмана и Гоцци». Настроение фьяб — театральных сказок венецианского экспериментатора XVIII в. — отразилось только в постановке «Шарфа Коломбины». Это тот стиль, который в мейерхольдовском кругу назывался «манерой преувеличенной пародии».

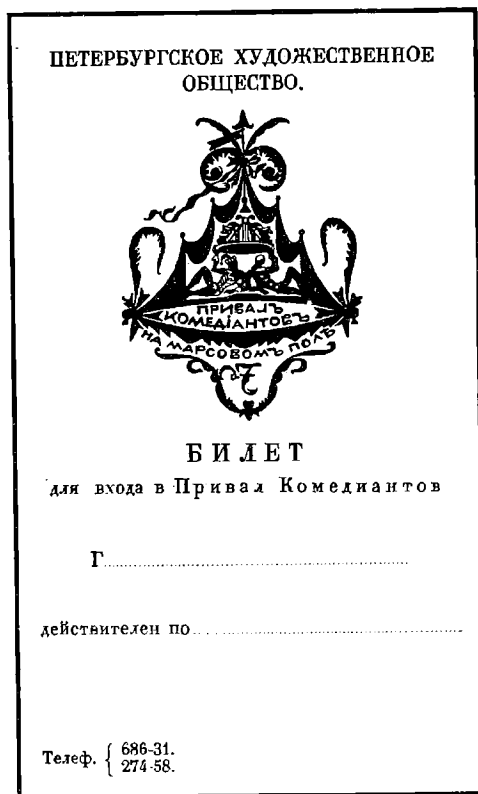
Зато в «Привале комедиантов» больше повезло другой стилистической стихии, которая была ближе Н. Н. Евреинову, ставшему после ухода Мейерхольда фактическим художественным руководителем «Привала»<sup>22</sup>. Если мейерхольдовский гротеск строился на гипертрофии логики, на доведении до эксцентрического предела тайных побуждений драматических персонажей, то Н. Н. Евреинова влекла к себе поэтика немотивированности, алогизм драматического сюжетосложения, самоупивающаяся свободная игра сценического абсурда.

Вообще Евреинов с его концепцией «театра для себя», театра в жизни был наследником той стихии «озорства», которая породила не только «вздорную поэзию» (по термину Д. П. Святополк-Мир-

ского) создателей «Козьмы Пруткова», но и их же мистификации, скандальные шутки, бытовые провокации. Уже в 1919 г. С. Городецким было замечено, что концепции Евреинова так органично сочетались с культурой бытового поведения деятелей искусства 1910-х годов, многие из которых создавали такой «театр для себя», в частности, в своих костюмах: «пестрые кофты футуристов, браслеты С. Маковского, венки на голове М. Волошина, мушки, которые вырезывал Сомов для Кузмина, татуированные ресницы Мясоедова, платки Ремизова, легкие разлетайки Андрея Белого, сажепные галстуки Бальмонта, сюртук Брюсова, портки Клюева и Есенина»<sup>23</sup>. Иными словами, речь шла о создании «маски», преобразующей эмпирическое бытовое существование личности в театрализованное, «ролевое» поведение ее на воображаемых подмостках. И здесь прецедентом была (пусть и в комическом варианте) «маска» Козьмы Пруткова. Евреинов ставил в «Привале» прутковские пьесы еще и потому, что они пародировали само искусство театра, подчеркивая его бытовую немотивированность, т. е. столь любимый Евреиновым принцип «преображения». Кроме пьес А. К. Толстого и братьев Жемчужниковых, Евреинов ставил и выдержанный в прутковской традиции водевиль Ф. Л. Соллогуба «Честь и месть», издавна привлекавший деятелей «комнатного» и «пересмешнического» театра<sup>24</sup>.

Из других давно привлекавших петербургских режиссеров образцов нестандартной драматургии постановщики «Привала комедиантов» обратились к пьесам Кузмина. Еще в пору театра В. Ф. Комиссаржевской их мечтал поставить Мейерхольд<sup>25</sup>, но руководительница театра оказалась равнодушной к этой сдержанной и лукавой, стилизованно «вторичной» драматургии. В «Привале» же Кузмина ставили и Евреинов, и Н. В. Петров, и К. К. Тверской.

Представлявшие уникальный опыт решения кабарежного интерьера погибшие фрески «Привала» отчасти уже рассматривались в искусствоведческой литературе<sup>26</sup>. Некоторые приводимые ниже материалы (в частности, письма Б. Д. Григорьева) показывают, насколько принципиально важной была эта работа для создателей росписи — Судейкина, Григорьева, Яковлева.



Тип. Москва 8.

Пригласительный билет в «Привал комедиантов».

Собр. Е. Б. Прониной-Лишневской.

«Привал комедиантов» и дом, в котором он находился, воспеты в ахматовской «Поэме без героя», где в перифрастической формуле зашифровано название кабаре:

Дом пестрей комедьянтской фуры<sup>27</sup>.

Дом этот занимает видное место в культурной истории Петербурга. Построенный Доменико Адамини в середине 1820-х годов, он долгое время принадлежал Удельному ведомству. В начале XX в., когда он перешел в частное владение (в период «Привала» он принадлежал известному банкиру Д. Рубинштейну<sup>28</sup>), в нем поселилось много деятелей искусства. В шутильной форме воспел этот дом Евреинов в 1922 г.: «... здесь было „Художественное бюро“ Н. Е. Добычиной, ученицы моей „Драматической студии“, здесь был „Привал комедиантов“ — детище „Бродячей Собаки“, где я был полгода всевластным диктатором и появление которой на свет обязано „Обществу Интимного Театра“, основанному Н. С. Кругликовым, А. А. Мгебровым, Б. К. Прониным и мною! „Привал“, где наряду с пьесами в моей

постановке шла моя „Веселая смерть“ и где я сам выступал „в своем репертуаре“! В этом доме жили А. Л. Волинский и Леонид Андреев — мои друзья — и жил футурист Василий Каменский — мой почитатель, написавший обо мне целую книгу, — талантливейший из талантливых сверх панегириков, когда-либо выходявших из-под пера поэта на удивление миру! Здесь жил еще писавший с меня некогда портрет С. Ю. Судейкина, с которым я на „ты“, — большая честь! — и О. А. Глебова-Судейкина, очаровательная исполнительница одной из моих секунд-полек — большая радость! Наконец, в этом доме вот уже столько лет живет моя мать! — Марсово поле 7, угол Мойки 1 — исторический дом, прямо-таки исторический!»<sup>29</sup>. Об одном, впрочем, обстоятельстве Евреинов умолчал: в 1913 г. в этом доме, в помещении «Художественного бюро» Н. Е. Добычиной, проходили репетиции студии его вечного соперника Мейерхольда — первых актерских кадров «Привала комедиантов».

Создание истории русского кабаре — насущная потребность нашей искусствоведческой науки. Но время окончательных обобщений еще не пришло. Сначала предстоит трудоемкое выявление нестандартного документального материала<sup>30</sup>. За двумя петербургскими предприятиями Бориса Пронина идет очередь московской «Летучей мыши» Н. Ф. Балнева, «Кривого Зеркала» З. В. Холмской, А. Р. Кугеля и Н. Н. Евреинова, «Петрушки» Н. В. Петрова и А. А. Радакова, «Кривого Джими» Н. Я. Агнивцева, К. А. Марджанова и Ф. Н. Курихина, «Кафе Питторск» Г. Б. Якулова и целого ряда других петербургских, московских, харьковских, одесских, киевских, бакинских, тифлиских, сибирских и дальневосточных художественных кабаре.

\*

<sup>1</sup> Bowl J. E. Cabaret in Russia // Canadian-American Slavic Studies. 1985. Vol. 19, N 4. P. 443.

<sup>2</sup> VII Międzynarodowy kongres slawistów. Streszczenia referatów i komunikatów. W-wa, 1973. S. 659.

<sup>3</sup> ГЦТМ. Ф. 212, № 58. В составе постоянной группы в сентябре 1915 г. Пронин мечтал иметь Е. Л. Плансон, О. А. Глебову-Судейкину, Б. Г. Казарозу, Ф. Н. Курихина, Н. В. Смолича, Я. О. Мялютина и др. См.: Коган Д. С. Ю. Судейкин. М., 1974. С. 190.

<sup>4</sup> ИРЛИ. Ф. 627. Оп. 3. Ед. хр. 308.

<sup>5</sup> Ходасевич В. О новых стихах // Утро России, 1916, 7 мая.

- <sup>6</sup> Инн. Оксенов вспоминал в 1920-х годах: «На собраниях выбирался председатель, каковым чаще всего был М. А. Кузмин, всеми любимый за необыкновенную мягкость, тактичность и справедливость. Собрания состояли в чтении стихов (очередь устанавливалась по жребию) и взаимной, порою весьма резкой критике. Второй деж не был обществом „партийным“, как первый, это было просто объединение поэтов с акмеистическим уклоном, хотя участвовали в нем и такие поэты, как Пяст, совершенно чуждый акмеизму. Понятно поэтому, что во время диспутов мнения порою резко разделялись. Георгий Иванов обыкновенно подходил с чисто формальной стороны, обнаруживая большую педагогичность. Ему оппонировали Адамович и Пяст, оценивавшие стихи „по существу“... Неизменным посетителем собраний был В. А. Чудовский. Ахматова бывала редко, я помню лишь одно ее посещение. Так же лишь один раз был М. Зенкевич. Однажды посетил Цех талантливый гость из Москвы — Конст. Липскеров. Наиболее сильным впечатлением, оставшимся у меня от собраний Цеха, было чтение Гумилевым (тогда офицером) пачала „Гойлды“ (частное собрание; сообщено Т. Л. Никольской).
- <sup>7</sup> По-видимому, только Гумилев склонен был продолжать игру в литературные группы. Н. Оцуп вспоминал о его чтении в «Привале»: «Гумилеву аплодируют, он сходит с эстрады в публику и останавливается перед столиком дамы, его оклинувшей. Дама что-то говорит тихим голосом, показывая глазами на А. Толмачева, одного из поэтов свиты Игоря Северянина. Она, очевидно, просит Гумилева, в этот вечер мэтра эстрады, пригласить Толмачева прочесть стихи. Гумилев отвечает нарочно громким голосом так, чтобы слышно было Толмачеву: „Я не могу допустить, когда я мэтр эстрады, выступление футуриста“ (Последние новости. 1926. 26 авг.).
- <sup>8</sup> *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 188 (допущенные в тексте искажения здесь выправлены).
- <sup>9</sup> См.: *Берман Б.* Заметки о Юрии Аннeshкове // Искусство. 1985. № 2. С. 34–39.
- <sup>10</sup> *Sterin F.* Vergangenes und Unvergaugliches: Aus meinem Leben. Zweiter teil, 1914–1917. München, 1948. S. 213.
- <sup>11</sup> *Трубецкой Ю.* Владимир Маяковский // Новое русское слово. Нью-Йорк, 1951. 11 марта.
- <sup>12</sup> *Кузмин М.* Условности. Пг., 1923. С. 38.
- <sup>13</sup> См.: *Чудовский В.* По поводу стихов Анны Ахматовой // Аполлон. 1912. № 5.
- <sup>14</sup> Новый сатирик. 1916. № 17. С. 2.
- <sup>15</sup> Ср.: *Segel H. B.* Russian Cabaret in the European Context: Preliminary Consideration // Theatre and Literature in Russia, 1900–1930: A collection of Essays/Ed. by L. Kleberg, N. A. Nilsson. Stockholm, 1984. P. 84–85.
- <sup>16</sup> См.: Вестник театра. 1919. № 34. С. 8.
- <sup>17</sup> *Попелло-Давыдов М. М.* Из записной книжки театрала // Последние новости. 1924. № 1275. 21 июня.
- <sup>18</sup> *Головинская Е. Д.* Из опыта моего театрального поколения // Библиотека ВТО. Фонд межуаров.
- <sup>19</sup> *Коган Д.* Указ. соч. С. 190.
- <sup>20</sup> *Княжнин В.* Hoffmaniana // Любовь к трем апельсинам. 1914. № 1. С. 58–59.
- <sup>21</sup> Интерес к драматическим сказкам Карло Гоцци возник в России в начале 1910-х годов после посвященных полузабытому венецианцу страниц книги П. П. Муратова «Образы Италии». Первым популяризатором Гоцци мечтал стать книгоиздатель К. Ф. Некрасов. 17 марта 1912 г. он писал Кузмину: «...у меня затеяна серия произведений 18 века; среди авторов ее есть один, которого почти невозможно передать по-русски: это Гоцци; о переводе его „Fiabe“ я мечтаю давно. Из этого сборничка на русском есть только Турандот, испорченная Шиллером. Подумайте об этой книжечке, возобновите ее в памяти и решите, возможно ли передать эти наивные простонародные стихи, писанные к тому же на разных диалектах... Ни к одному русскому поэту я не обратился бы с этим пока даже только подпредложением; уверен, что если кто и может выполнить эту задачу, то только Вы» (ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 311. Л. 1–1 об.; Кузмин согласился перевести только одну пьесу, но этот замысел не был доведен до конца). Затем сочинения Гоцци в 1914 г. планировал издать Я. Н. Блох (см. его письма к Мейерхольду: ЦГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1188), но и это издание состоялось только в 1923 г. При планировании «Странствующего энтузиаста» Провин находился в кругу тех же репертуарных мечтаний. Он писал М. В. Добужинскому: «Умоляю думать об спектакле, как мы говорили с Пав. Муратовым — о двух спектаклях: первом малом и в будущем — большом, думай об этом и думай об Андерсене. ...Поговори с М. А. Кузминым о Гофмане» (Респ. библиотека ЛитСССР).
- <sup>22</sup> Ср. его «Письмо в редакцию»: «В интересах истины и защиты художественной фирмы „Привала комедиантов“, в котором я принимал последнее время участие как руководитель, автор, композитор и исполнитель, считаю нужным довести до сведения публики, что одесский театр „Музеи Руж“ (Тираспольская, 6), объявивший гастроли кабаре „Привал комедиантов“, рекламировался без разрешения директрисы В. А. Кашпицкой и моего чужой фирмой. Н. Н. Евреинов. Киев» (Фигаро. Одесса, 1918. № 20. С. 12). Заметим, что название петроградского кабаре стало ходовым словечком в провинции. Ср.: «Наш кружок — „привал комедиантов“, заявил мне один знакомый поэт, член кружка» (*Виноградов С.* Аккорды жизни // Уральская жизнь. Екатеринбург, 1919. № 21. 30 янв.).
- <sup>23</sup> *Городецкий С.* Театрер // Кавказское слово. 1919. № 157. 3 авг.
- <sup>24</sup> Создатели домашней шуточной «труппы короля Аннамского» на квартире П. П. Гнедича в середине 1890-х годов тщетно пытались размякать рукопись этой пьесы для своих представлений. Отчаявшись пойти се, они приобрели знаменитую впоследствии «Вампуку». (См.: *Кармина-Читау М.* Исторические миниатюры // Голос минувшего на чужой стороне. 1928. № 6. С. 232). «Честь и месть» (у Соллогуба — «И честь, и месть»), стихотворная драма в «испанистом жанре» (все действующие лица к концу оказываются убитыми), была впервые поставлена в московском Обществе любителей искусства и литературы. В этом представлении в числе прочих исполнителей

- участвовали сам автор и К. С. Станиславский. В 1908 г. эта пьеса была поставлена Мейерхольдом в кабаре «Лукоморье» (прошла только один раз). Пересказ пьесы см.: *Василич Н. [Давыдов Н. В.] Из прошлого // Московский еженедельник. 1907. № 47. С. 53–54. «Череполов» Евреинов ставил ранее в «Веселом театре» в 1909–1910 гг. с участием К. Э. Гибшмана, Ф. Ф. Комиссаржевского и О. А. Глебовой-Судейкиной.*
- <sup>25</sup> В 1908 г. Кузмин писал В. Ф. Нувелю: «Мейерхольд мечтает поставить всю „трилогию“ (т. е. 3 комедии, ничем не связанные между собою) в один вечер» (ЦГАЛИ. Ф. 781. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 29).
- <sup>26</sup> См.: *Коган Д.* Указ. соч. С. 116–123, 190–192, 203–205; *Перц В., Пирютко Ю.* Клуб художников, артистов и поэтов // Декоративное искусство СССР. 1983. № 11. С. 29–34. О специальном походе в «Привал комедиантов» художника Н. Н. Купреянова с целью рассмотреть настенную живопись Судейкина и Григорьева см. в воспоминаниях Л. В. Розенталя в кн.: *Купреянов Н. Н.* Литературно-художественное наследие. М., 1973. С. 58. О том, как он видел в 1920 г. росписи в покинутом подвале «Привал комедиантов», вспоминал Г. М. Козинцев. См.: *Козинцев Г.* Глубокий экран. М., 1971. С. 27.
- <sup>27</sup> Ахматова, несмотря на встречающиеся иногда утверждения (см., например: *Гоголицы Ю.* «Привал комедиантов» // *Вечерний Ленинград.* 1986. 15 окт.), никогда в этом доме не проживала. О функции «дома Адамини» в «Поэме без героя» см.: *Тименчик Р.* Ахматова и Пушкин:

Заметки к теме // Пушкин и русская литература. Рига, 1986. С. 120. Во время Великой Отечественной войны здание пострадало от попадания двух авиабомб и в 1946 г. было восстановлено без использования проектной документации.

- <sup>28</sup> А. А. Радаков в 1939 г. в беседе с В. О. Перцовым вспоминал: «Был такой Митька Рубинштейн, мерзавец страшный, друг Распутина. Он купил дом на Марсовом поле. И вот мы к нему подкатились, и он нам уступил помещение» (ГММ. № 54).
- <sup>29</sup> *Евреинов Н. Н.* Оригинал о портретистах. Пг., 1922. С. 14.
- <sup>30</sup> Очень важной представляется задача «реконструкции зрителя» – поименное определение контингента посетителей. Так, в случае «Привала комедиантов» интересно постоянное присутствие не только собственно литературно-художественной публики, но и ученых-гуманитариев – от маститого Н. М. Могилянского (см.: *Могилянский Н. М.* Мюнхен // *Последние новости.* 1922. 3 сент.) до юных Ю. Г. Оксмана (см. его последнее письмо в кн.: *Козинцев Г.* Собр. соч. Л., 1986. Т. 5. С. 482) и В. К. Шилейко (ср. его письмо к А. Л. Волыньскому: ЦГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 912). См. также в неопубликованном письме Ю. Г. Оксмана к Е. М. Хмелевской от 14 марта 1966 г., связанном со смертью А. А. Ахматовой: «Для меня Анна Андреевна была не только любимым поэтом, но и дорогим другом – примерно с 1924 года. Прежде я изредка издали любовался ею на „вечерах поэтов“ в „Привале комедиантов“, в Царском Селе – в парке».

Если имя «Бродячей собаки» по поздним воспоминаниям ее создателей имело происхождение самое разнообразное, то в случае с ее преемником источник, по-видимому, несомненен. Пронин рассказывал в цитированных выше воспоминаниях: «Мы долго думали, как его назвать. Както я с Верой Александровной поехал в мастерскую Судейкина, который заканчивал тогда картину „Привал комедиантов“. Эта картина и дала название подвалу». Н. Н. Евреинов в 1926 г. в большой работе «Творческий путь С. Ю. Судейкина как живописца в театре» тоже утверждал, что имя кабаре «было присвоено в честь одной из остроатрагических картин того же Судейкина» (ЦГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 121). Эпизод относится к первой половине 1914 г. – картина «Привал комедиантов» была воспроизведена в журнале «Лукоморье» (1914. № 14. 16 июля). О планах открытия нового, помимо «Бродячей собаки», отделения Общества Интимного театра «Привал Комедиантов – в улице Луны» сообщал в декабре 1914 г. журнал «На берегах Невы» (№ 7/8. С. 16). Обозначение «в улице Луны» Пронин сохранил в анонсах «Странствующего эштузаста в Москве» в 1922 г.

В предысторию «Привала комедиантов» должна быть включена и попытка создания музея «Бродячей собаки», отразившаяся в переписке Н. В. Петрова и Пронина с В. А. Подгорным. 7 сентября 1915 г. последний писал из Москвы Н. В. Петрову: «Было бы очень обидно, если бы память о „Собаке“ – той, по крайней мере, какой мы с Вами знали ее, – исчезла. По-моему,

история Собаки должна найти место в истории общественных и художественных кругов начала 20-го столетия. Много там было такого, что достойно внимания и памяти. И мне бы хотелось хоть как-нибудь систематизировать те „развалины“, которые остались от Собаки, в виде: статей (газетных и иных), бланков, стихов, пьес, нот, программ, повесток, писем (даже частных), картин, зарисовок и т. д. Все это представляет огромный материал не только для мемуаров, но и для создания в будущем учреждения, которое должно будет заменить опаршивевшую и погибшую бесславно Собаку. Словом, пока что – хорошо бы создать нечто вроде музея, который бы послужил нам не только воспоминаниями, но и опытом. Я обращаюсь с этим к Вам потому, что знаю, во-первых, Вашу любовь собирать все и знаю Вас за человека весьма аккуратного. Во-вторых, Вы – в Петербурге и Вам легче приняться за это дело, если, конечно, оно вас интересует. Дело это кропотливое, но и неспешное. Я бы написал Б. Пронину, если бы знал его адрес. Но Вы сами постарайтесь увидеть его. Конечно, у него больше, чем у кого-либо, имеется всяких реликвий, начиная от большой книги. Но надо думать, что у него это едва ли сохранится надолго. Я знаю, что Борис очень не любит расставаться с вещами такого рода, но его надо увлечь идеей «Музея» – мне кажется, он на это пойдет. И Вы должны помочь мне в этом (узнайте адрес Бориса, напишите мне его и попросите Бориса написать мне). Что касается места, куда бы все это хотелось собрать, то Вам вид-



нее отыскать его. Я думаю, что даже у Вас в квартире найдется уголок? Зато уж можно быть уверенным, что все будет в сохранности. Если же Борис ни за что не хочет расставаться с вещами, будем делать без его помощи. Но, право, стоит взяться за это! Очень трудная вещь: просмотреть все №№ газет и некоторых журналов начиная в декабря 1911 года по день закрытия Собаки. Надо будет купить те №№, в которых есть что-нибудь. Разумеется, расходы мы поделим между собою – между теми, кто будет собирать. Жаль, что нет Миклашевского. Все, что есть у меня, я Вам пришлю или привезу потом самолично. Так вот какая моя мысль. Что скажете?» (К. М. Миклашевский находился в это время на военной службе; см: ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 7–8).

21 сентября 1915 г. на это предложение Подгорного Пронин откликнулся письмом: «Дорогой Володя! Большое спасибо тебе... за заботы о „Собаке“. Меня очень трогает мысль устроить музей. Все оставшееся от „Собаки“ заботливо собрано мной и Верой Александровной и хранится у меня наверху. Две „книги“, рисунки, наброски, повестки, клише, печати, круглый стол 13-ти, люстра, подсвечник (Лизин), табуреты и табуретки и много, много вещей. ...А теперь о деле: просим прислать свое заявление к первому учредительному собранию о желании быть членом „Петроградск[ого] художеств[енного] общества“, устав которого есть точная копия бывшего, по исправленного кн. Оболенским и Несмеловым „Собачьего“ – осенью 14-го года Устава... Прошу тебя обо всем этом поговорить с: 1) Аркадием [Зоновым], 2) Ф. Ф. Коммиссаржевским, 3) Гр. А. Толстым, 4) Н. Званцевым, Кокой [Н. А. Подгорным], Качаловым, Александровым, Озаровским, Массалитиновым, Борисом [Зайцевым] и др., которых бы ты нашел нужным, приятным и полезным привлечь в новую „Собаку“ [как]

шногородних действ[ительных] членов О-ва (М. М. Попелло-Давыдов?)» (Коган Д. Указ. соч. С. 190–191).

В ответном письме 24 сентября Подгорный сообщал Петрову: «Вчера я получил от Бориса письмо, где он сообщает о Вашем участии в „Привале комедиантов“ и о том, что Вы передали ему мое предложение о Музее. Просит меня вступить в Члены Нового Общества. Так как это, по-видимому, меня ни к чему не обязывает и так как я думаю, что и Вы вступаете туда, то я дал свое согласие в письме к Борису, отправляемом одновременно с этим» (ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 9). Вероятно, позже к одному из писем Подгорного был приложен полупутливый проект создания «манифеста» о «необходимости возрождения „Собаки“» и проект списка «членов учредителей»: 1) Подписать протокол М. А. Кузмищу. 2) Созвать совещание для обсуждения „Манифеста“. 3) Подписать Манифест всеми намеченными лицами. 4) Переслать его мне для подписи моей и Б. К. Пронина и для дальнейших действий, оставив у себя копию. 5) Переговорить принципиально с Шаровым. ...В воззвании, мне кажется, должно быть: 1) Прошлое Собаки. 2) Ее значение – историческое и творческое. 3) Современные условия жизни деятелей искусств. 4) Необходимость возрождения Собаки. Проект: Члены-учредители – Б. К. Пронин, Н. Н. Евреинов, М. А. Кузмин, Вл. А. Подгорный, Н. В. Петров, К. М. Миклашевский, В. А. Щуко, М. В. Добужинский, Ю. П. Анвенков, А. А. Ахматова, К. И. Чуковский, Н. С. Гумилев, П. Е. Шеголев, И. А. Фомин, В. Г. Каратыгин, К. Э. Гибшман, Ю. И. Юркун, А. А. Блок. Правление – Б. К. Пронин, М. А. Кузмин, В. А. Подгорный, Н. Н. Евреинов, Н. В. Петров, К. М. Миклашевский, В. А. Щуко – таит'ы. 1. Голова Бродячей Собаки; 2. Ее Первая правая лапа; 3. Ее Вторая правая лапа; 4. Ее

«Привал комедиантов». Бюджет, 1916 г. Фотография. ЛГМТМИ. Публикуется впервые



Б. Д. Григорьев.  
Автопортрет,  
1914 г.  
Музей-квартира  
И. И. Бродского

Первая левая лапа; 5. Ее Вторая левая лапа; 6. Ее Хвост; 7. Ее Управляющий Делами» Там же. Л. 1-1 об.).

6 января 1916 г. В «Привале» — первая репетиция «Шарфа Коломбины» (запись в дневнике В. Н. Соловьёва — ЛГМТМИ).

11 января 1916 г. В газете «Биржевые ведомости» появилось первое сообщение о будущем кабаре «Звездочет» по главе с «популярным режиссером, скрывающимся под псевдонимом „Доктора Данергутто“»: «Ближайшими сотрудниками доктора Данергутто будут художники: гг. Судейкин, Радаков, Яковлев и Григорьев, а также гг. Пронин и Коля Петер. „Звездочет“ будет помещаться в подвале на Марсовом поле, в доме, где находится Художественное бюро г-жи Добычинной. Помещение отделано художником-архитектором акад. Фоминым... В труппу вошли: Глебова-Судейкина, Мунт, Голубев, Стенанов и др. Пантомима пойдет в новых декорациях Судейкина, которые будут написаны по эскизам покойного Н. Н. Сапунова, автора декораций к „Шарфу Коломбины“ в „Доме интермедий“. „Звездочет“ предполагает также ставить „пьесы отверженных“ — молодых авторов, произведения которых почему-либо не могут быть поставлены на большой сцене».

11 февраля 1916 г. Спустя ровно месяц та же газета сообщила о новом названии (вернее, о возвращении к старому варианту Пронина): «„Привал комедиантов“ — так назвала свой подвал группа художников, объединившихся под флагом „Петроградского художественного общества“...Здесь и С. Ю. Судейкин, „по 36 часов в сутки“ расписывающий главный сводчатый зал подвала, посвященный художником „памяти гра-

фа Карло Гонци“, и расписывающие другие залы Бор. Григорьев и А. Яковлев и скульпторы Б. Благов и Б. Яковлев. Во главе их всех академик И. А. Фомин и везде вечно митующий сын кулис Московского Художественного театра Борис Пронин. „Сам“ доктор Данергутто ренетирует с К. В. Павловой и артистами студии В. Э. Мейерхольда „Шарф Коломбины“... Вернисаж „Привала комедиантов“ не за горами: художники надеются собраться здесь за первыми блинами». Судейкину в росписи «маленькой комнаты» помогали его ученицы О. Морозова и Т. Попова. Первая из них впоследствии вспоминала об указаниях Судейкина: «В помпейском духе. Центральное пятно на каждой стене, выцветка или картуш из античных масок, свирелей, голубков и лавровых веток» (Морозова О. Одна судьба: Повесть. Л., 1976. С. 120). Посетивший репетиции «Шарфа Коломбины» В. Н. Соловьёв общался в печати: «Старая история о том, как Пьеро любит Коломбицу, а она, неверная, вышла замуж за Аркекипа, может положить основание „театру подземных классиков“, в репертуар которого включены пьесы Тика („Кот в сапогах“), Клоделя, Метерлинка, Стриндберга, К. Миклашевского, М. Кузмина и др. Театр, по-видимому, преследует реальное осуществление некоторых спедических проблем, разрешенных по-новому современной теоретической мыслью. Судя по репетициям „Шарфа Коломбины“, петроградским театрам предстоит увидеть новый спедический вариант этой пантомимы. Театр обладает исполнителем исключительных данных, молодым актером Щербаковым, который, изображая бедного Пьеро, проводит роль в манере превеличайшей пародии» (Аполлон. 1916. № 2. С. 45).

Конец февраля. К этому времени отделка помещения уже обрисовалась в своих основных чертах, и анонимный газетный отчет сообщал: «Художники и актеры в буквальном смысле „строят свой дом“. Под низкими сводами подвала за короткое время, точно из земли, выросли причудливые „залы“. В интригующую легкую и в то же время загадочную атмосферу commedia dell'arte вводит нас центральный из них — „выпускающий в привал“, весь разрисованный молодым художником г. Яковлевым. Направо от него: зрительный зал — очаг вдохновенных и вечных юных муз; палева: таверна — уголок превуюгодников, озябших и голодных. Таверна — создание другого молодого художника, Б. Григорьева. Самые разнообразные сюжеты почной парижской жизни, претворенные воображением художника в мистическо-жуткие и фантастически-реальные силуэты, пашли здесь себе место. С. Ю. Судейкину принадлежит художественная отделка зрительного зала, стенная живопись которого, по мысли художника, посвящена спедкам и образам из волшебных театральных сказок великого венецианского причудлика и фантаста восемнадцатого столетия Карло Гонци. В венецианском стиле выдержана и скульптурная отделка „театра под землей“. „Привал комедиантов“ открывает свои двери в первой половине марта» (Биржевые ведомости. 1916. № 15110. 28 февр. Утр. вып.).

15 марта 1916 г. В назначенный срок кабаре не открылось, но за это время произошли некоторые изменения в его декоре: «Распаллившаяся фантазия художников, открывающих на днях

сводчатые двери подвала „Привал комедиантов“, отвела здесь большое место... куклам. Громоздкие, в человеческий рост деревянные статуи царей Давида и Саула, десятилетия лет проведшие в пыли антикварных магазинов столицы, охрапляют теперь вход в интимную эстраду, воздвигнутую в судейкинском „Зале Карла Гоцци“... Камни всех калибров, разбросанные по отдельным помещениям подвала, украшены деревянными куклами — от оригинальной „Комнаты совета“ до „Комнаты Судейкина“... С пасхальной недели в подвал перекочевывает кукольный театр г-жи [Слошмиской]... И наконец, особая роль дала трем „куклам подвала“. В глубокой нише стены таверны, разрисованной Бор. Григорьевым, на фоне стильного панно, освещаемые люстрой доброй памяти „Бродячей собаки“, поместятся три куклы, одетые „метром подвала“ Судейкиным: Коломбина, Пьеро и Аракетти. Они будут памятниками безвременно скончавшимся друзьям учредителей: Сапунову и Сацу... В зависимости от настроения находящихся в таверне или от тех или иных фактов жизни „Привала комедиантов“ куклам будут придаваться соответствующие поэмы: почившие художники кисти и звука будут жить среди своих здравствующих друзей» (Биржевые ведомости. 1916. 15 марта. Веч. вып.). Тогда же мейерхольдовский журнал сообщил о следующих за «Шарфом Коломбины» репертуарных планах: «Готовятся к постановке: новая пьеса К. М. Миклашевского (декорации, костюмы и бутафория Т. В. Жуковской) и „Кот в сапогах“ Л. Тика в переводе Вас. Гиппиуса» (Любовь к трем апельсинам. 1916. № 1. С. 98; номер вышел не ранее 18 марта). Пьеса К. М. Миклашевского — это, возможно, «Кровожадный Турка и Волшебник Магги. Сценарий комедии в трех действиях» (Пг., 1916) — рассчитанная на импровизацию в манере итальянской комедии масок запись спектакля с сюжетом из событий мировой войны на турецком фронте в 1915 г. Перевод пьесы Л. Тика «Кот в сапогах» (1797) был сделан Вас. Гиппиусом в 1914 г. и напечатан в журнале «Любовь к трем апельсинам» (1916. № 1).

21 марта 1916 г. в это время роспись подвала была уже закончена и Б. Д. Григорьев писал С. К. Макавскому: «...Придите также в „Привал комедиантов“, там интересно. Вот бы воспроизвести отдельные куски наших российских фресок. Все-таки это не шутки, и не графика, и не стилистика, и не Мир Искусства...» (ГРМ. Ф. 97. № 69. Л. 6). Позже, оценивая свою работу в «Привале комедиантов», Б. Григорьев писал в письме к А. П. Бенуа от 28 октября 1916 г.: «Принесли газету, где Вы упоминаете меня. Прочел, задумался, разгорелся и... ничего не попил. О каком „мало знакомом Вам русском подполье“ говорите Вы, упрекая меня этими вещами? Если Вы намекаете на „Привал комедиантов“, то позволите заметить — этот подвал создан исключительно Вашей культурой... т. е. А. Яковлев, С. Судейкин и я, мы, так сказать, Ваши духовные направленные спутники, и если прибавить сюда же И. Фомина, который также приложил свой мозг и душу, несомненно также близкую Вашим взглядам, то не останется никакого сомнения в этом „кабачке“ как в местах вполне приличных и художественных, и уж никак неверно сравнение его с „русским подпольем“. Все мы долго жили за границей, и все мы страдаем слишком

„западничеством“, и уж если этот „кабачок“ можно было бы упрекнуть, то, конечно, в отсутствии какой-либо русской черты, в отсутствии русского духа, не только „подпольного“, но даже „хорошего“. (Ах, как все это скучно и как грустно, когда выглядит иначе. Может быть, все мы покуда не годимся...) Я не касаюсь самого [„revue“ ?] почей под русским небом или [варете?] под не русскими сводами, но думаю, что какая-то культурная связь есть и в этом. Впрочем, эти места всего лишь навсего — маленькое убежище от уличного крокодила, где можно встретить иногда буйную грусть или тихую, непонятную крокодилу радость. Ах, это чуть-чуть в защиту тех мест, где Ваши же знакомые, а может быть, друзья немощко раскисли, немощко самоуверенны, немощко тоскливы в ожидании, может быть, Вас... Грустные оттого, что Вы, А. Н. кому очень хорошо была известна моя отчаявшаяся радость, вернувшись из Парижа, Бухареста и портов Италии и Греции с некоторым запасом материалов, впечатлений, не заметив как раз этих самых европейских образов и следов в моих работах, в которых я наиболее, чем кто-либо, космополит. А русское сквозит лишь в тех пустых местах, где еще просвечивает отчаяние и неуверенность, бессилие в моих работах» (ГРМ. Ф. 137. № 899).

14 апреля 1916 г. «Биржевые ведомости» сообщили: Петроградское Художественное общество, в течение полугода работавшее над созданием своего подвала „Привал комедиантов“, по-видимому, будет лишено возможности пригласить в „Привале“ своих идейных друзей в течение нынешнего сезона. Дело в том, что по уставу общества в его помещения имеют право входа только действительные члены, но не члены-соревнователи, в числе которых могли бы быть представители широких театрально-художественных кругов столицы. Таким образом, доступ в „Привал комедиантов“ оказывается открытым только для очень ограниченного числа лиц, что делает невозможным вынести на суд широкой публики плоды художественной работы доктора Дашертто, Судейкина, Яковлева, Григорьева и др. Бесценные художники забыли о существовании „правил об обществах и союзах“. Но в течение двух дней конфликт был улажен. См.: Биржевые ведомости. 1916. № 15502. 16 апр. Веч. вып.

18 апреля 1916 г.

#### ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7.  
Правление Художественного общества  
просит Вас

позжаловать на открытие  
«Привала комедиантов»  
18 апреля 1916

Съезд к 9 ч. вечера.

(Повестка сохранилась в ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 790. Л. 10.)

В день открытия «Петроградский листок» опубликовал беседу с Мейерхольдом: «Из-за того что газеты называли наш „Привал“ театром, нам долго не разрешали открыться. (...) Не называйте наше учреждение театром, это скорее клуб, общество, но только не театр. В нем для развлечения гостей будут ставиться панто-

«Привал  
комедиантов».  
Буфет.  
Фрагмент  
росписи  
Б. Д. Григорьева,  
1916 г.  
Фотография.  
ЛГМТМИ

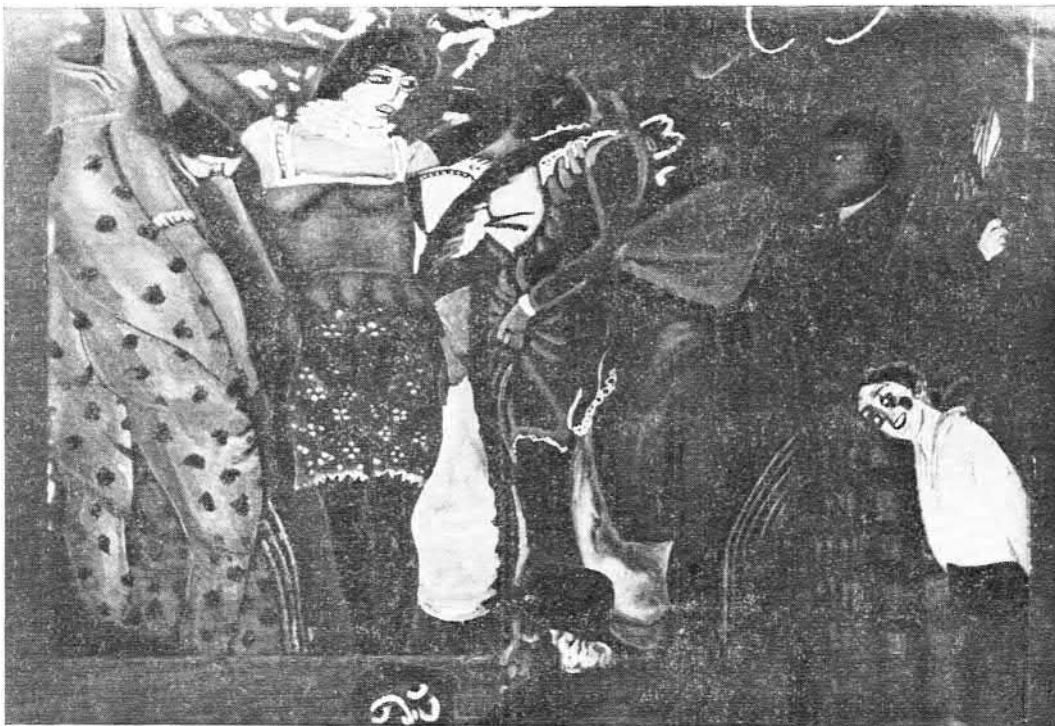


мимы, а также небольшие произведения современных авторов. Ближайшая программа такова: сегодня, во вторник, в среду и четверг — пантомима „Шарф Коломбины“, в пятницу „Кукольный театр“, в субботу и воскресенье днем спектакль для детей, пойдет „Сила любви и волшебства“; что касается дальнейшей программы, то она не выработана. Относительно внутреннего устройства „Привала Комедиантов“ следует указать, во-первых, на главный зал „Графа Карла Гоцци“, расписанный художником Судейкиным, им же расписана и так пазываемая „дьявольская комната“, в которой достойны внимания два больших папио. Кроме того, есть еще комнаты художников Яковлева и [Григорьева], но вряд ли в этих „апартаментах“ уместится вся публика, записавшаяся на билеты, ввиду чего выдачу их пришлось прекратить и уже сейчас можно получить право входа на один из следующих дней». Отчеты об открытии появились во многих газетах. Рецензент, скрывшийся за псевдонимом «Титун» (В. Ф. Бодяновский (?)), писал: «Для открытия поставили „Шарф Коломбины“, очаровательную и трогательную музыкальную пантомиму. Кто ее не знает?! А в этой постановке ее с трудом можно было узнать. На маленькой сцене сгруппировались грузные фигуры, отяжеленные нарядными костюмами и масками. Было похоже на те барельефы, которые можно видеть на старых пивных кубках. Кому нравятся такие барельефы — очевидно, понравилось и вчерашнее представление. Но внутреннее очарование ее пропало. Г-жа Павлова танцевала с большой экспрессией, была изящна, но ей трудно было проявить себя на этом фоне. Публика довольно равнодушно созерцала это зрелище, и все время казалось, что она вдруг, как купец Островского, задаст вопрос: Что же это мы таперича сидим? Поднял настроение

только экспромтом действительно по настоятельному желанию публики выступивший г. Гибшман. Его комические песенки имели большой успех. А после них публика стала расходиться, ибо, кажется, кроме чая и фруктов, ничего не предстояло. В общем, все было, как когда-то в „Бродячей собаке“. Даже публика та же» (Петроградский листок. 1916. № 106. 19 апр.).

С. Б. Фрид в тот же день описывал открытие в «Биржевых ведомостях»: «Трудно было определить — имитация ли это „Бродячей собаки“ или новое художественное учреждение, вроде оригинальных лондонских подвалов, пока огромная толпа приглашенных гостей не проникла в ту залу, где за волнующимися занавесом готовились к „Шарфу Коломбины“. Новая постановка „Шарфа Коломбины“ проштудирована В. Э. Мейерхольдом, и естественно, что артисты, литературно-театральные критики и публика старались расшифровать новую оригинальную постановку. Г. Мейерхольд отдалился сознательно от постановки „Шарфа Коломбины“ в Интермедии; пестрота костюмов, выгодное распределение мест на эстраде и изящная пластика г-жи Павловой выявили содержательность замысла д-ра Дапертутто, который имел для цельной художественной постановки такое подкрепление, как музыка М. Кузмина и художественное мастерство г. Судейкина. „Привал комедиантов“ сразу принял своеобразный тон непринужденности и некоторой „сниходительности“ к публике и публики. Наскоро кой-где подвешивались еще расписанные полотна, приколачивали торопясь художественную бахрому и затейливо убирали то место, где должен быть буфет. Много аплодисментов выпало на долю внезапно появившегося весельчака г. Гибшмана. Талантливый актер долго смешил публику забавным исполнением романсов, пока на смену не явил-





«Привал комедиантов». Буфет. Фрагмент росписи В. Д. Григорьева, 1916 г. Фотография ЛГМТМИ

ся г. Зиссерман со своей чудесной виолончелью. „Менестрель“ Глазунова вызвал единодушное одобрение слушателей. Г. Зиссерману пришлось много бисировать. Среди присутствующих были г-жи Тэффи, Нагродская, множество других представителей литературно-художественного мира, гр. М. М. Ланской и др.»

Рецензент под псевдонимом «Виктор Воронов» писал в «Речи» день спустя: «На первый взгляд новый подвал очаровывает: три небольших зала мастерски расписаны Судейкиным, Яковлевым и Григорьевым, хотя живопись этих трюх не связана внутренним стилем. В зрительной компании — черные сводчатые потолки украшены золотой лентой; окна и стены покрыты судейкинскими пашо на театральные темы; электрические свечи закрыты полумасками, своды давят, духота на низких красных диванах одуряет. При входе — карлик в перьях попугая, у столиков — восточные слуги в тюрбашах. Под последним сводом — низкая маленькая сцена, задернутая пурпурным шелком; открывающийся за ней зеленый фон первого акта пантомимы Шницлера „Шарф Коломбины“ ярко слепит глаза. Пантомима о шарфе Коломбины, по существу, трагедия; ее лейтмотив — *danse macabre*, и здесь уместен острый подчеркнутый гротеск, чтобы, оттенив волнующую серьезность вечного сюжета, одеть все представление танцующими красками детского балаганчика и самую смерть иронически завернуть в изысканную и легкую принадлежность туалета мертвой Коломбины. А доктор Дапергутто, режиссер спектакля, — фантастический мастер гротеска, и недаром возобновил он на новой сцене свой первый опыт по „Дому интермедий“. Прекрасная группировка масок, в самом деле, говорила нам о большом мастерстве режиссера, но в целом спектакль по своему характеру отрезывает всякую возможность

предъявлять настоящие требования индивидуальному таланту исполнителей. В двух главных мужских ролях мимировали дапергуттовские комедианты (программ с указанием фамилий не было). Исполнитель роли Пьеро был суховат, и страдания его выражались однообразными и чересчур мужественными для Пьеро жестами. Хорош был другой комедиант в роли Арлекина — весь гибкий, сильный и напряженный в своей полумаске и трико гимнаста. В роли Коломбины выступила танцовщица [К. В.] Павлова, известная Петрограду по „Интимному театру“. В утонченном костюме по эскизу Судейкина весь жанр ее игры, манер, прически и мимики был довольно случаен, отчасти вульгарен — и напоминал о кабаре совсем иного типа. Танцы были неплохи, но предсмертная пляска не могла быть похожа на вихрь ужаса уже ввиду малых размеров сцены. После яркой пантомимы под сводами стало скучно, и едва ли это было ожидаемое многими возрождение приятной игры в божему в духе „Бродячей собаки“. С тех пор изменилось многое».

Впечатления участника ряда прежних кабарежных предприятий Вл. Азова были, напротив, целиком положительные, начиная с оценки Б. Проппа в новом его качестве: «У этого незаурядного человека есть два дара: организовывать и дезорганизовывать. В общем это напоминает борьбу Ормузда с Ариманом. „Привал комедиантов“ — по первому вчерашнему впечатлению — победа Ормузда. Трудями художников Судейкина, Яковлева и Григорьева и архитектора Фомпила подвал в доме № 7 на Марсовом поле превратился в жилище муз и граций. Фресковая живопись и лепные работы украшают потолки и стены подвала. На сцену, которую заканчивается зал в венецианском стиле работы Судейкина, смотрит, сквозь зал работы Яковлева, мону-

В. Д. Григорьев в «Привале комедиантов», 1916 г. Фотография. ЛГМТМ. Публикуется впервые



ментальный камин Фомина, помещающийся в комнате работы Григорьева. В подвале много очень хорошего, но самое важное то, что в нем нет ничего плохого — ни одного пятна и ни одной вещи дурного вкуса. Все, что имеется в подвале по части мебели, арматуры и всяких принадлежностей, посит на себе отпечаток хорошего вкуса и изысканности. Даже платки, которыми покрыты в замену скатертей столики в буфете, радуют глаз. Не все в подвале одинаковой художественной ценности, но дешевка и рынок не имеют в подвале своих представителей. Этим он выгодно отличается от квазихудожественных уголков, которых немало создавалось в Петрограде. Вернее будет сказать, что ничего подобного в Петрограде до сих пор не было. В этом прекрасном помещении доктор Дапертутто, тайну псевдонима которого давно уже разболтал Полишинель, поставил силами студии Мейерхольда трехактную пантомиму „Шарф Коломбины“. Размеры сцены Привала — не для больших постановок, но тем не менее доктору Дапертутто и художнику Судейкину удалось справиться с трудностями. Им очень помогла Клавдия Павлова, танцевавшая Коломбину. Ее хореографическому таланту мешали развращенные стены и мебель, но ничего не мешало ей углубить мимикой драматическое переживание Коломбины. ..Удачных исполнителей нашел доктор Дапертутто для Арлекина и Пьеро. Открытие „Привала комедиантов“ прошло при auspiciis самых благоприятных. Если не вмешается в это прекрасное художественное начинание Аримац, победу Ормузда можно считать обеспеченной» (Биржевые ведомости. 1916. № 15509. 20 апр. Утр. вып.).

Наконец высказался в печати один из ветеранов «Бродячей собаки» — М. Кузмин: «Открытие „Привала комедиантов“ для известной части публики было событием по разным причинам: по-первых, уже потому, что оно заставило себя ждать (почти переждали); во-вторых, интересовались реорганизацией „Бродячей собаки“; в-третьих, всякая постановка доктора Дапертутто есть событие; в-четвертых, любопытствовали взглянуть на стенную роспись художников, к сожалению мало где имеющих возможность применять свои декоративные способности.

В сущности, широкая стенная живопись палило только у гг. Григорьева (весьма примечательная по общему тону) и Яковлева, г. Судейкин же украсил зрительный зал более мелкими панно, ставнями, барельефами и зеркалами. Впечатление несколько траурной пышности достигнуто вполне и подходило к первой исполнявшейся вещи; не знаю только, как этот зал будет соответствовать следующим постановкам. Во всяком случае, сцена в „Привале“ так тесно связана с залом, что противоречия будут резко заметны и постановки придется подгонять к залу, что было бы избегнуто при более нейтральном украшении. Да и „Шарф Коломбины“ был перенесен в какую-то гоццневскую Венецию, зрители сидели словно в громадной, низкой и душной gondole, даже без окон на море. Менее всего было событием возобновление именно „Шарфа Коломбины“, шедшего в свое время в доме Ингермедии с декорациями покойного Н. Сапунова. Я всегда склонен был приписывать успех этой пантомимы с неприятно натуралистическим содержанием (покойницкий, почти трупный, ужас, чередующийся с довольно вульгарным гротеском), сопровождаемой на редкость плоской и противной музыкой Дональди, бесподобной постановке доктора Дапертутто, декорациям и исполнителям. От самой пантомимы, кроме трупного запаха да жалкой музыки, собственно говоря, ничего не оставалось, все было создание режиссера и декоратора. И слава богу! Изменение в постановке объясняется, вероятно, желанием поставить по-другому, не повторяться, а вовсе не какими-либо идеологическими соображениями. Теперь „Шарф Коломбины“ идет более драматично, почти трагично, менее пестро и дробно и более кошмарно. Лирическая сторопа выдвинута более, чем внешняя, группировки и жесты упрощены, сделались пластичнее и более впечатляющими. Все это вместе с костюмами Судейкина (отмечу костюм Пьеро), с новыми исполнителями и с залом производит углубленное и местами весьма патетическое впечатление. Поэтому, только все это рассчитано на большее пространство, а прямо на носу у публики кажется временами громоздким и тяжеловатым. В потолок залы вставлены зеркала, где все происходящее на сцене отражается туманно и чуть-

чуть искривленно; по-моему, в этих зеркалах вернее достигнут тон постановки, задуманный так интересно Доктором. Отличную пару составляли г-жа Павлова (Коломбина) и г. Щербаков (Пьеро). Первая — постоянная трагическая актриса и мимистка, кроме того, отлично танцует. Ее жесты имеют естественную пластику и выразительность. Может быть, излишняя порывистость (по крайней мере, так близко от публики) иногда напоминает натурализм, не очень соответствующий тону постановки. Хотелось бы ее видеть в „говорящей“ роли. Г. Щербаков — прелестный и трогательный Пьеро, с необыкновенно музыкальными движениями и лирической выразительностью. Арлекин довольно бесцветен. Нельзя достаточно [не] приветствовать, что „Привал“ имеет определенные сценические программы, так как „Собака“ и погибла от беспорядочной и однообразной импровизации. Как отдельно взятый, вчерашний вечер был праздником для глаз и чувства, но если это идеологическое выступление, то... „Привал“ под знаками, очевидно, Гоцци и Гофмана, но оба были гениальными поэтами, и страстная любовь к театру не мешала им любить также страстно и музыку. В „Привале“ прекрасно и ясно заговорила театральность и живописность, поэзия и музыка молчат и еще хуже — говорят очень плохо. Актеры, куда что, тоже молчат, но, вероятно, заговоря: не будет же это театр пантомим? А между тем если было время расписать все стены, то тем более могли бы найти или написать пьесу, где все бы виды искусств были равномерно выражены. Я думаю, падеюсь, что это и будет» (Обозрение театров. 1916. № 3076. 20 апр. С. 12).

Для полноты картины приведем еще два отзыва: «Чувствительна была неполная (в пантомиме это все!) сыгранность артистов. Еще больше чувствовался основной недостаток помещения. Если для пантомимы сцена должна быть узкой, „как лезвие ножа“, или быть „веревкой“ (как мечтал даже о драматической сцене Гёте), то острее ножа или концом веревки ей все же быть нельзя. Она должна иметь два измерения во всяком случае. Между тем помещение подвала придало и стеснило сцену дугою тяжелого свода подземелья — условие малоподходящее для пластических проектов и рисунков. Недостатком самого исполнения представляется однообразие повышенная его драматизация. Мелодрама Пьеро и Коломбины не может быть полна без мотивов глубокого лиризма, нераздельно сопровождающих ее. За всем тем о самой постановке приходится сказать, что она прекрасна. Изобретательный „Доктор Дапертутто“ проявил себя мастером театрального жеста и рисунка. Планировка действия великолепна, развитие его художественно цельно и закончено. Но удачнее тяжелопышной „залы“ Судейкина средняя часть подвала, мастерски распаянная — легко, уверенно, четко и свободно — Яковлевым. Об исполнении нельзя этого сказать. Законченности, полноты и логического внутреннего развития трагедии Коломбины г-жа Павлова не дает; артистке не хватает свободы, легкости, жизнерадостности, роль с самого начала до конца окрашена повышенным трагизмом, притом без примеси той „игры в импровизацию“. Из остальных ролей удачно сыграл Арлекин, гораздо менее удачно Пьеро и очень хорошо проведены были ансамблевые сцены» (День. 1916. № 108. 21 апр.).



М. В. Добужинский.  
А. Е. Яковлев.  
Шарж,  
1917(?) г.  
ГРМ.  
Публикуется впервые

«Актер Несчастливцев когда-то оскорблялся, если его называли „комедиантом“. „Комедианты? Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы“, — говорил он Гурмыжской и ее присным. Г. Мейерхольд оскорбляется, если актеров именуют артистами. „Артисты? Нет, мы комедианты, а артисты вы, бездарные профаны... Буфонада и традиционный колпак волшебника, маски, выкрики и визги, вот тот „блеск приемов“, которыми гордимся мы“. Кто хочет — спорит с таким credo г. Мейерхольда, кто соглашается, кто молчит. Но вот в кабаре, подобном „Привалу комедиантов“, конечно уж полный простор убеждениям „Доктора Дапертутто“. Сюда приходят:

Чтоб было шумно, чтоб было лихо,  
Чтоб свет от люстры гнал сонм теней.

И если на мгновение здесь мелькнет трагический облик бледного Пьеро, то на смену этому облику тотчас же должна явиться бесшабашная арлекинада. Зритель здесь превращается в простака и верит во все волшебства, которые ему показывает вдохновение „комедианта“. Вся внешность нового кабаре располагает к такому волшебству. Эффектно, красиво, уютно. На черном фоне радостная фантастика живописи Судейкина. Пушковый занавес и скамейки. Закрытые полумаской лампы мерцают, как неопределенная, двусмысленная улыбка Монны Лизы. Нужно лишь, чтобы раздвинулся занавес и непосредственное воодушевление „комедиантов“ на сцене зажгло „комедиантов“, составляющих публику. Но свойства Доктора Дапертутто-Мейерхольда заключаются именно в том, что непосредственности и воодушевления у него нет. Он настойчиво и упорно совершает „заданье“.



С. Ю. Судейкин  
Портрет  
Карло  
Гоцци.  
Панно,  
1916 г.  
ЦГТМ

От этой настойчивости, от этой выучки застывают „комедианты“ на сцене, приходят в уныние „комедианты“-публика. Так было и с программой вновь открытого кабаре. Поставленная в новой интерпретации пантомима „Шарф Коломбины“, игранная в первый раз в 1910 г. в театре Интермедии, производила впечатление хорошо смаженного механизма. А механизм есть штука мертвая, как всем известно. Лишь г-жа Павлова в роли Коломбины привлекла к себе внимание грацией, живостью и такой планомерностью движений, что крошечная сценка кабаре казалась даже просторной. У Коломбины-Павловой разнообразная мимика и выразительный жест. Да еще заметен был трагический Пьеро — законченный, как „маска“ и как жест и движение. Вообще же „яркость“ и здоровый „экстракт“ балагана, который пропагандирует доктор Дапертутто-Мейерхольд в исполнении „Шарфа Коломбины“, расплылись и поблекли» (*Витвицкая В. «Привал комедиантов» // Театр и искусство. 1916. № 17, 24 апр. С. 342).*

Специфику мейерхольдовской интерпретации пантомимы А. Шницлера на музыку Э. Донаньи, по-видимому, наглядней всего можно увидеть при сравнении с постановкой этого же сюжета в Камерном театре, где спектакль назывался

«Покрывало Пьеретты». Андрей Левинсон сравнивал оба спектакля: «...так как в партитуре Донаньи множество длиннот, вставных морсб, танцев в духе старшего Штрауса, то и действие растягивается, дробится и утомляет внимание. Сократить „Покрывало“ в 3 раза значило бы во столько же раз сгустить впечатление. По этому пути и пошел в свое время Мейерхольд в „Шарфе Коломбины“. Он рискнул отбросить музыку Донаньи и подобрать другую. Действие развивается со сомнамбулической стремительностью, ни одна группа, ни один жест не повторяется, каждый окончателен. Бал „Шарфа“ не вечеринка в доброй старой Вене, а маскарад страшных и гнусных личин, видений неотступного кошмара Коломбины. В ироническом изгибе спины Арлекина, словно сошедшего с причудливого холста Пикасса, начертан был весь его демонический образ. Музыка в „Шарфе“ всего лишь эмоциональный фон. Таковы эти две редакции трагической арлекинады — московская и петербургская. У Таирова преобладает психологическая детализация и обильная картинность на основе музыки, в окружении исторического стиля. У Мейерхольда — крайняя лаконичность символического жеста в атмосфере гротеска; у первого — выразительность лиц, у второго — иносказание масок» (*Левинсон А. Дневник петербургской театральной жизни // Творчество. Харьков, 1919. № 4. С. 34).*

На роль Арлекина первоначально был назначен студеец Мейерхольда Г. Ф. Нотман (Энриотон). А. В. Шубин вспоминал: «Энриотон, которого Всеволод Эмильевич изгнал из состава почти что перед генеральной репетицией, был разозлен предельно и выкинул хулиганскую „штуку“: заказал и прислал на имя Мейерхольда и на адрес Привала... гроб! На премьеру» (письмо С. С. Обневского к М. К. Яроцкой от 25 января 1965 г.: ЦГТМ. Ф. 396. № 294213). 18 апреля 1916 г. К. А. Сомов записал в дневнике: «Комната Яковлева, необыкновенно виртуозно написанная, скверная комната Григорьева и театральный маленький зал, черный с золотом, Судейкина, посвященный Карло Гоцци. На крошечной сцене „Шарф Коломбины“. ...Поставлена шумно, тесно, пестро, с искривленной стилизацией». А 21 апреля добавил: «Яковлев рассказал историю о том, как Судейкин в припадке зависти потихоньку замазал крест-накрест черной краской два букета яковлевской фрески и как этот гнусный поступок его вышел наружу» (*Сомов К. А. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979. С. 158).*

Художник А. В. Рыков в своих мемуарах подробно описал интерьеры «Привала комедиантов»: «...в „зале Гоцци“ росписи не было: зал был темно-синий, почти черный, с лепными украшениями, зеркалами и канделябрами старого темно-золота. В проемах окон были расписанные Судейкиным панно, но они были съемные, на холсте, представляя своеобразную коммерческую ценность: найдя покупателей, художник снимал панно и заменял его новым... Зато по-настоящему интересен был второй зал, который расписывал Александр Е. Яковлев, зал „Звездочет“, первое название театра, замененное потом названием „Привал комедиантов“. Зал был решен Яковлевым в манере фресок кватроченто, с условной перспективой, характерной для Пьетро де ла Франческа. Живопись изображала город с поднимаю-

щейся к потолку башней Звездочета. Снизу, по улицам города, проходила процессия комедиантов. Впереди, стоя с лирой на колеснице, запряженной едипорогами, ехал Аполлон. Эта часть фрески, поворачивающая процессия, находилась уже на левой стороне зала. Справа, по сторонам арки, ведущей в „зал Гоцци“, стояли по бокам Панталон и Арлекин. На передней стенке с окнами я не помню, чтобы было что-либо, кроме расписной двери (запасной выход). Основные тональности зала – синий (небо), желтый (охра разных степеней), коричневый (от жженой сены до черного). Все было написано самим Яковлевым с помощником – маляром. Арка слева в задний, ресторанный зал. Его расписывал Борис Григорьев. На темно-красном фоне были нарисованы фигуры современных кавалеров и дам, иногда очень рискованных по ракурсам. Григорьев тоже писал сам, а когда писал, никого к себе не подпускал, тем более что нередко ставил у себя модель для проверки. Заканчивался зал огромным камином, в который можно было входить и оттуда смотреть на сцену: все залы и арки были расположены по одной оси. В первом, театральном зале было небольшое количество кресел: красное дерево и парча; в залах втором и третьем стояли столики, покрытые яркими народными платками. Оказывается, одним из пайщиков „Привала“ и хозяином дома, в котором тот находился, был знаменитый „Митька Рубинштейн“, темный делец и участник распутинского окружения. ...По плану пайщиков дом Адамини должен был стать центром художественной жизни города: внизу „Привал комедиантов“, наверху выставочный салон Добычинной и еще ряд каких-то художественных планов до художественной школы включительно» (Рыков А. В. Вс. Мейерхольд и мои встречи с ним (цит. по тексту, любезно предоставленному Л. С. Овэс, подготовившей мемуары к печати)).

А. В. Смирнова-Искандер  
ВОСПОМИНАНИЯ (1970)

С 1914 по 1917 г. в Петрограде существовала Студия Вс. Мейерхольда (так называемая «Студия на Бородинской»). ...Слово «комедиант» было очень почитаемо в Студии, и Мейерхольд даже придумал «звание комедианта». ...И вот неожиданно в середине сезона 1915–1916 гг. Мейерхольд собрал студийцев и объявил, что в Петрограде организуется театр «Привал комедиантов» на Марсовом поле, что директором в этом театре – Борис Пронин, а Мейерхольду предлагают делать постановки в этом театре. Мейерхольд дал согласие при условии, что его Студия – все его ученики будут участвовать в спектаклях. Борис Пронин, как директор, на эти условия согласился. Это предложение Мейерхольда вызвало среди студийцев колебания – ...будут ли все ученики заняты, вдруг начнут приглашать в этот театр актеров со стороны и пр. Мейерхольд заверил, что занятия в Студии не будут прерваны, что никого из студийцев он не позволит обойти или обидеть, и привел пример из жизни цыганского табора, в котором, если кто осмелится обидеть одну цыганку, весь табор уходит. «Один за всех, все за одного». Своим пламенным заверещем беречь каждого студийца, как в «цыганском таборе»,



Мейерхольд убедил нас всех. И вот на другой день мы очутились в помещении «Привала комедиантов». Там полным ходом шло строительство. Подвальное помещение перестраивалось. ...Когда мы все собрались, Мейерхольд объявил нам: первым спектаклем должна пойти пантомима Шницлера – Донанья «Шарф Коломбины» в новой редакции Мейерхольда. Содержание пантомимы в основном остается прежним. Это балаганная история о Коломбине и двух ее возлюбленных – Пьеро и Арлекина. В первом действии Коломбина накануне свадьбы с Арлекином приходит к Пьеро, происходит объяснение, Пьеро выпивает яд и умирает. Во втором – на свадьбу Коломбина опаздывает, Арлекин узнает об ее измене и исчезает, присутствующие гости разбегаются. В третьем – сцена Арлекина и Коломбины. Ревность Арлекина. Его жестокость и месть. Он дает в бокале Коломбине яд, Коломбина умирает. Мейерхольд рассказал нам, что на этот раз он хочет решить постановку «Шарфа Коломбины» в полном противоречии с его же постановкой в Доме интермедий, сделанной несколько лет назад. На этот раз все должно быть сделано в пародийном, гротесковом плане – никакого романтизма, сентиментализма, слащавости, утонченности не должно быть. Это должно быть буффонное, ярмарочное, балаган-

С. Ю. Судейкин.  
Служанка.  
Панно,  
1916 г.  
ЦГТМ



С. Ю. Судейкин.  
Труффальдино.  
Панно,  
1916 г.  
ЦГТМ

ное представление, в основе которого издевательство над мещанством, свадьбой и прочими общеприятными житейскими условностями. Все должно быть в исполнении сильно, страстно, смешно и издевательски. В связи с такой общей трактовкой пантомимы роли распределялись таким образом: на роль Коломбины назначалась Кулябко-Корецкая (по праву она звалась «Первой комедианткой» Студии), но это назначение все же было неожиданно — внешние данные Кулябко-Корецкой никак не соответствовали обычному представлению о Коломбине. Кулябко-Корецкая была женщина небольшого роста, полная, превосходная характерная актриса (чудесно, незабываемо ярко, выразительно исполняла она у нас в Студии пантомиму «Торговка яблоками»). В данном случае именно она соответствовала замыслу Мейерхольда. Роль Арлекина Мейерхольд дал Нотману — стройный, ловкий, сильный, он очень подходил к роли сильного, волевого, жестокого, мстительного Арлекина. На роль Пьеро назначался Щербаков — юный, стройный, гибкий, высокий, тонкий, он мог заставить смеяться над своей слезливостью, слабостью и беспомощностью, пнеженностью. Роль Тапера, сугубо гротесковая, поручалась А. Смирнову, роль распорядителя танцев — не помню какому

студийцу, роль матери Коломбины — Петровой (обычно партнерши Кулябко-Корецкой в пантомиммах Студии). А все остальные знали и были уверены, что каждому из нас среди гостей будут и наименее интересные роли, так умел Мейерхольд индивидуализировать массовые сцены. Кроме того, каждый из нас, сидящий на репетиции, обязан был заменить на сцене любого из действующих лиц и в любой момент (это по обычаю Студии). В Студии бывало даже так, что по приказу Мейерхольда мужчина должен был исполнять женскую роль, если исполнительница отсутствовала или была больна. Репетиции «Шарфа Коломбины» начались (они шли не ежедневно, занятия в Студии не прекращались). Хотя строительство «Привала» все еще было далеко не закончено, репетиции происходили тут же. И, странное дело, вся эта атмосфера досок, стружек, фанеры, красок, клея как-то не только не мешала репетиционной работе, а, наоборот, создавала атмосферу трудовую, поднимающую общее настроение. Мейерхольд работал над постановкой «Шарфа Коломбины» чрезвычайно интересно и, как всегда, неожиданно. ...Репетиции продолжались. Наступила середина февраля; Алексей Смирнов, как студент архитектурного факультета Академии художеств, должен был на месяц уехать в Крым на постройку, на практику. Роль Тапера была передана Мейерхольдом художнику В. Шушаеву. Мейерхольд репетировал энергично с основными действующими лицами — Арлекином — Нотманом, Пьеро — Щербаковым и Коломбиной — Кулябко-Корецкой — и никакого недовольства их работой не выражал. Но жизнь и работа с Всеволодом Эмильевичем всегда были полны неожиданностей, и порой чрезвычайно неприятных. Однажды на репетицию Всеволод Эмильевич пришел с балериной Павловой (известной в Петрограде танцовщицей Тсатра миниатюр на Литейном проспекте) и объявил, что роль Коломбины отныне будет репетировать и исполнять она — Павлова, а Кулябко-Корецкая будет ее дублировать, и стал знакомить всех нас с Павловой. Не в пример всем нам Павлова была разодета в меха и бриллианты, а когда она уходила, за ней шел известный в Петрограде банкир. Этот банкир был одним из пайщиков-организаторов «Привала комедиантов» и по его требованию, согласованному с Борисом Проциным и другими, Павлова должна была исполнять главную роль в постановке «Шарфа Коломбины». После ухода Павловой разразился скандал — часть студийцев во главе с В. Соловьевым, Нотман, Ильяшенко и я в их числе, отказались участвовать в постановке. Несмотря на уход некоторых студийцев, репетиции продолжались. В спектакле я решила не принимать участия, но на репетициях бывала аккуратно и с большим интересом продолжала следить за работой Мейерхольда. В сценах Пьеро и Коломбины, репетируя с Павловой, Мейерхольд почти не менял мизансцен и рисунка, сделанных раньше. Он только настойчиво и сердито уничтожал все «балетное» в движениях Павловой, настаивал на своем рисунке и много упорно ей показывал, стараясь добиться простой оправданной выразительности (балетную красоту Мейерхольд не выносил). Репетируя с Павловой, Мейерхольду пришлось много времени уделить на обращение с аксессуарами, различными предметами — свечами, бокалами, шляпами и прочим. ...Сам

Мейерхольд, показывая Павловой, делал это блестяще. Но самым изумительным показом Мейерхольда, который остался в памяти на всю жизнь, это был показ смерти Коломбины. Мейерхольд в этот день долго и терпеливо ждал, чтобы Павлова сама добилась необходимого впечатления. Наконец, Мейерхольд не выдержал, взбежал на сцену и показал Павловой. Пластично, музыкально (на фоне музыки, но не точно в такт), причудливо ритмически, постепенно умирало его тело. Сначала — остростатичный момент — осознание момента смерти, потом постепенно потеря центра тяжести в корпусе, в ногах, в каждом мускуле, постепенное падение всего тела, прерывистое дыхание, склоненная голова, умирающие руки, кисти рук, последний вздох и, наконец, покой... Этот показ Мейерхольда был верхом совершенства. Конечно, Павлова выполнить эту сцену в должной мере не смогла. 15 марта вернулся из поездки Смирнов. После ухода Нотмана Мейерхольд назначил на роль Арлекина Смирнова. ...Массовка гостей на свадьбе была сделана Мейерхольдом виртуозно. Вся она была построена как издевательство над праздничностью, торжественностью свадьбы, как мрачная фантасмагория. При необычно пестрых костюмах, выполненных по эскизам С. Судейкина, с масками на лицах, гости выглядели далеко не празднично. Все это было похоже на беспорядочный буффонный карнавал. ...Коломбина опоздала на свадьбу, и все заволновались, забеспокоились, занедоумевали. Все крутилось, вертелось, и когда во время действия происходило нечто невероятное — Арлекин взвивался вверх (тут Мейерхольд применил трюк старой феерии — взлет Арлекина на канате под колосники), Коломбина и все гости в испуге замирали, а потом в панике убегали, толкая один другого. Малюсенькая сцена «Привала комедиантов» (театраподвала) не имела кулис и задника. Сбоку с правой стороны от сцены в первый этаж шла винтовая деревянная лестница, и актеры по этой лестнице поднимались в костюмерные и гримировочные комнаты и по ней же спускались на сцену. Сверху на сцену спускался канат, который внизу был украшен золотой кистью из шнура, и из зрительного зала этот золотой моток шнура представлялся вроде люстры — в стиле всего оформления, бутафория он был кстати и являлся украшением. За этот канат и цеплялся Арлекин, которого поднимали вверх рабочие сцепы. Когда строительство «Привала» — театрального помещения, роспись стен зала и комнат — было закончено, то сцена, оформленная Судейкиным, костюмы персонажей «Шарфа Коломбины», бутафория составили вместе в художественном отношении одно целое. ...Первый спектакль шел в приподнятом настроении — все участвующие очень волновались (Мейерхольд во время спектакля находился наверху лестницы вместе с рабочими сцены). Первая сцена прошла гладко, к концу же второй произошел непредвиденный случай. Арлекин-Смирнов не был предупрежден, что золотая кисть бутафорская и не прикреплена надежно к канату... Не зная этого, в вихре бала Смирнов подпрыгнул очень высоко, ухватился за кисть и от неожиданности упал. Среди гостей (массовки) была панника, суматоха, и он ползком среди них пробрался к лестнице и взбежал наверх. ...«Приключения» с Арлекином никак в зале не заметили. Спектакль



имел успех, особенно в артистической и художественной среде. ...Для Мейерхольда спектакль пантомимы «Шарф Коломбины» был первым и последним в «Привале комедиантов» (текст любезно предоставлен автором).

В одной из московских театральных газет появилась заметка о Мейерхольде, дававшая злобное и примитивное объяснение его конфликта со студийцами (*Родя. Арабески* // Театр. 1916. № 1846. 3–5 мая. С. 7–8).

*С. Ю. Судейкин. Влюбленные и девушка, смотрящаяся в зеркало. Панно, 1916 г. ЦГТМ*

22, 23, 24 апреля 1916 г.

#### КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

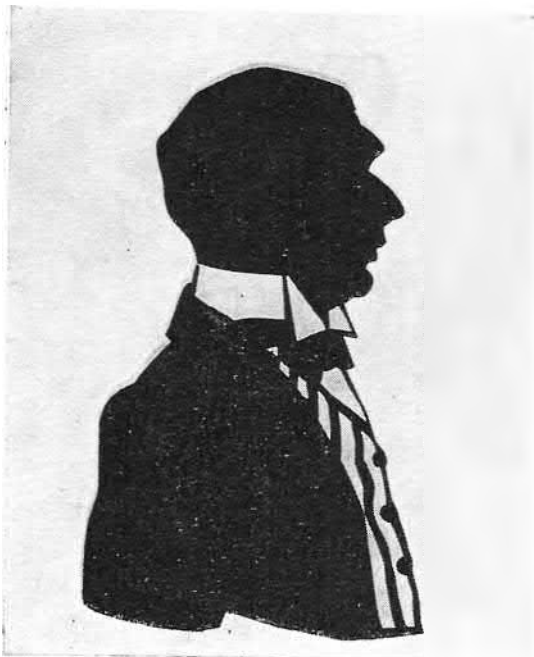
Представлено будет:

«Силы любви и волшебства»

комический дивертисмент в трех интермедиях (впервые был представлен в Париже на Сен-Жерменской ярмарке в 1678 году) стихи и перевод с французского — Георгия Иванова.

К у к л ы:

Зороастр, волшебник  
Мерлин, его слуга  
Грезинда, пастушка  
Богиня Юнона  
Демон Астарот  
Жаба  
Пастухи, демоны, амуры.



*Е. С. Кру-  
гликова.  
С. Ю. Судей-  
кин.  
Силуэт.  
ГРМ.  
Публику-  
ется  
впервые*

Первая и третья интермедии происходят в цветущей долине близ хижины пастушки; вторая интермедия происходит в пещере волшебника

Музыка — Ф. Гартмана

Портал театра исполнен по эскизу М. Добужинского.

Кукольная труппа, костюмы и декорации исполнены по эскизам Н. Калмакова.

Костюмы исполнены [Л.] Яковлевой под наблюдением и при участии А. Сомовой-Михайловой.

Парики исполнены Е. Кармиц под наблюдением А. Сомовой-Михайловой.

Управляют кукольной труппой: А. Александров, А. Медведева, Ю. Слонимская и др.

Поют: Зоя Лодий и арт. Имп. т. Н. Андреев.

Говорят: арт. Имп. г. М. Прохорова и Л. Вивен.

Струнный квартет: А. Берлин, Б. Виткин, Л. Цейтлин, Д. Зиссерман.

За клавишном Е. Гейман.

Увертюра и музыкальные антракты составляют части одной камерной симфонии: первая часть — Allegro con brio будет исполнена перед первой интермедией; вторая — Adagio и третья — Gavotte будут исполнены перед второй интермедией; четвертая часть — Allegro con spirito будет исполнена перед третьей интермедией.

Танцы поставлены артисткою Имп. г. М. Неслуховской.

Пролог и театральные знаки — по рисункам М. Добужинского,

Режиссер П. Сазонов.

Художественный совет: А. Гауш, Э. Давыдова, М. Добужинский, Н. Калмаков, Т. Карсавина, Е. Ляндау, Сергей Маковский, П. Сазонов, Ю. Слонимская, А. Сомова-Михайлова.

Дирекция: Ю. Слонимская и П. Сазонов.

Готовится к постановке: «Адвокат Пателен», комедия в трех действиях и четырех картинах, с прологом, двумя интермедиями и эпилогом, соч. Брьюе и Палапра (впервые должна была быть представлена у г-жи де-Ментенон в 1700 году).

Кукольная труппа, костюмы и декорации — по эскизам М. Добужинского.

(Повестка-буклет — собрание Н. В. Казимировой, Ленинград; собрание Н. В. Охочинского, Ленинград.)

Вечер вызвал ряд газетных отчетов: «...как артистический подвал нисколько не похож на ярмарку Сен-Жерменского предместья, так и кукольный театр в подвале нисколько не воскрешает семнадцатого века. То, что прошло, ушло — и ушло безвозвратно, ибо отлетела душа прошлого и воскресить его уже невозможно. Вряд ли это, впрочем, и нужно, ибо кукольный театр любопытен сам по себе, без всяких сопоставлений и сравнений со стариной. Теперь восхищаться им мудрено. Но он способен вызвать улыбку, дать своеобразное удовольствие, ибо тут не только куклы, но и пение, и музыка, и декламация пастоящих, а не кукольных актеров. Но надо отдать справедливость, что кукольная труппа подобрана прекрасно. Все волшебство и чертовщина, все сложные эволюции проделываются чисто и ловко. Зрителям не видно усилий, сводящих в одно целое сложные нити кукольного театра. Он, бесспорно, в хороших руках людей, любящих свое дело, заинтересованных им» (Петроградский листок. 1916. № 110. 23 апр.).

«„Шарф Коломбины“ вчера сменился на интимной сцене „Привала комедиантов“ интермедиями кукольного театра „Силы любви и волшебства“... Там и здесь — трагедия одной, двумя любимой: такая старая, такая вечно новая тема... И такова уже сила подлинного искусства — сравнение не напрашивается, не хочется думать о том, что больше ко двору „Привала“. „Шарф Коломбины“ звал, буянил кровь: расцвеченный и яркий, он заливал румянцем матовые щеки и даже пляской смерти Коломбины все же к жизни влек. Вчера — другое. Уютно-тихо, как будто на ушко наполненному залу рассказывали миниатюрные деревянные лицедеи старинную сказку о любви волшебника Зороастра и его слуги Мерлина к прелестной пастушке Грезинде. Крохотную сцену кукольного театра обступили тесным кольцом — сидели, стояли, даже лежали на ковре, жадно следя за каждым движением бесподобных кукол Калмакова. В них все очарование: и выразительные, как бы мимирующие, лица, и незабываемая расцветка костюмов. Недаром один из больших актеров уверяет, что пастушка Грезинда — самая обаятельная из женщин: в ее подчас втянутых движениях есть что-то от простоты пастушеских полей, ее испуг от козлей Зороастра был так реально передан движением рук и головы, что стало жаль ее, попящую в засаду. Спектакль с огромным успехом сопровождали пением г-жа Артемьева и артистка Императорской оперы г. Андреев, словами — артистка Императорских театров г-жа Прохорова, гг. Годубев и Сазонов, музыкой — Берлин, Виткин, Цейтлин, Зиссерман и Гейман. С большим мастерством управляла кукольной труппой г-жа Слонимская» (Биржевые ведомости. 1916. № 15516. 23 апр. Веч. вып.).





П. П. Сазонов.

О ПЕРВОМ КУКОЛЬНОМ ТЕАТРЕ (1962)

«Моя первая жена, Юлия Леонидовна Слонимская, работала в журнале „Аполлон“ над историей пантомимы. Я помогал ей в подборе материалов. И вот в процессе работы мы наткнулись на большой материал по древнегреческим и римским марионеткам, вернее сказать, по истории театра марионеток, т. е. кукол на нитях. Нас заинтересовал этот материал настолько, что мы захотели создать театр марионеток. ...Тогда Дризен предложил пригласить балерину Неслуховскую, муж которой был директором банка. ...Неслуховская заинтересовалась куклами, и мы предложили ей в дальнейшем ставить все танцы в нашем будущем кукольном театре. Она вошла в нашу труппу, муж ее внес несколько тысяч в нашу „кассу“ и выдал нам чековую книжку. После этого я обратился к художнику П. П. Доронину, который порекомендовал нам кукольника Александра. ...Я в ту пору руководил первым Рабочим театром и предложил трем рабочим-любителям по вечерам учиться водить куклы. Они согласились; это были Медведев, Зарайский (он же был и электротехником) и Шалыгин. Было это уже в 1914 году. ...Маковский очень увлекся нашей идеей и сумел привлечь таких людей, как А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, Н. К. Калмаков. ...Наши денежные средства стали иссякать, но в это время в Петербург приехала дочь крушного киевского сахарозаводчика Балаховского, по мужу Давыдова, художница-любительница. ...Мы ее познакомили с Маковским, и он предложил ей делать эскизы костюмов для будущих постановок и войти пай-

щицей в дело. Когда она нарисовала эскизы, Маковский пригласил А. Н. Бенуа, заранее предупредив его о наших планах. Бенуа забавно вскинул лорнет и, рассматривая эскизы говорил: „Недурно, очень мило“. Это произвело на Давыдову настолько сильное впечатление, что она, вступив пайщицей, внесла 12 тысяч рублей. Мы на своем художественном совете решили поставить спектакль „Силы любви и волшебства“ — комический дивертисмент в трех картинах из репертуара французского ярмарочного театра Алярда и Вандербэка, которые впервые в 1678 г. отважились нарушить монополию Комеди Франсез на ярмарочной сцене. ...На Охте отыскался резчик винограда и фруктов для иконостасов, человек полуграмотный, но необычайно талантливый. Он с увлечением взялся за дело и резал прямо с эскизов Калмакова, которые ему очень нравились. Первые же его головки привели Добужинского и Калмакова в совершенное восхищение. ...Когда были закончены все куклы для „Силы любви и волшебства“, Маковский обратился к Сомовой-Михайловой, сестре известного художника К. Сомова, которая выставила на выставке „Мир искусства“ свои вышивки и цветы, сделанные из материи. Она взялась сделать костюмы, для чего пригласила художниц Яковлеву и Кармин, которые под ее наблюдением делали костюмы и парики, причем парики было решено делать из шелковых нитей, так как парики из волоса оказались слишком натуралистичными. Когда куклы были готовы, начались репетиции „Силы любви и волшебства“. ...На совете было решено пригласить для диалога за кукол артистов Вивьена, Голубева и артистку Александринского театра Прохорову, которая так-

М. В. Добужинский.  
«Силы любви и волшебства». Эскиз куклы Пролога, 1916 г.

Обложка буклета «Кукольный театр. Силы любви и волшебства». Рисунок М. В. Добужинского, 22 апреля 1916 г. Собр. Н. В. Казимировой.



П. А. Лучевич и Н. К. Цыбульский, 1915 г. Фотография. Собр. М. Б. Прониной. Публикуется впервые

же вошла пайщицей в дело и внесла несколько тысяч рублей. В это время я встретил профессора Адрианова, который оказался любителем кукол и знатоком истории кукольников в России. Он слышал о нашей затее, очень ею заинтересовался, и я пригласил его на репетиции. Он пришел со своей женой — известной камерной певицей Зоей Лодий. Она очень увлеклась этим делом и предложила себя в качестве певицы для спектакля, кроме того, рекомендовала тенора Андреева из Мариинского театра. Нужно сказать, что и Зоя Лодий, и Андреев, Вивьен, Прохорова, Голубев настолько увлеклись этим делом, что в дальнейшем работали в театре совершенно бесплатно, так же как и мы сами, и Добужинский, Калмаков, Гартман. ...Первый спектакль, или, вернее, генеральная репетиция, был дан для театральной общественности. На нем были Мейерхольд, Озаровский, Бряццев, Дризен, Евреин, Миклашевский, Александр Бенуа, Александр Блок, Гумилев, Константин Тверской, проф. [С. А.] Адрианов, С. А. Венгеров, Фед. Густавович Беренштам — директор и хранитель музея и библиотеки Академии художеств, обладатель замечательной коллекции старинных кукол, и другие театральные деятели. Краткий сюжет „Силы любви и волшебства“. В этой комедии сохранились задор и своеобразная мудрость старого народного театра. Грубоватый юмор ловкого слуги Мерлина, величавая замысловатость речей волшебника Зороастра и робкая наивность пастушки Грезинды, преследуемой надменной страстью чародея, отражают эмоциональную сущность основных типов из старой народной комедии. Победа беспомощной пастушки, которую спасает от всех козней волшебника Юнона, — это победа чистоты и покорности над беззаконным мудрствованием падающей человеческой воли, удовлетворяли этические чувства зрителей. ...Среди волшебных явлений, которые Зороастр показывает приведенной им в свою пещеру Грезинде, особенно большое впечатление производил менуэт, который танцевали две маленькие фигурки, танец карликов под прелестную польку, написанную Гартмадом, затем турнир рыцарей, танец Демона с жабой и растущие на глазах у зрителей обезьянки, поддерживающие портал театра, очень эффектно выезжала Юнопа в треть-

ей картине на облаках в колеснице, запряженной тремя павлинами. Весь спектакль произвел, по-видимому, довольно сильное впечатление, ибо даже такой молчаливый и, я бы сказал, замкнутый человек, как Александр Блок, по окончании спектакля подошел к нам и восхищался спектаклем, говоря, что это один из лучших, что он видел за последнее время. Гумилев тоже очень хвалил спектакль и предложил написать для нашего театра пьесу в стихах, что и сделал в дальнейшем. Эта пьеса [„Дитя Аллаха“] была в 1917 г. напечатана в журнале „Аполлон“. ...Ко мне явился Борис Пронин, организатор и директор „Привала комедиантов“, и пригласил нас дать 3 спектакля в этом помещении, что мы и сделали. После этого, к сожалению, Александрова и Зарайского мобилизовали, Медведева (?) должна была уехать к своей заболевшей матери, и наши спектакли прекратились» (ЦГАЛИ. Ф. 2610. Оп. 1. Ед. хр. 19).

О кукольном представлении вспоминала позже хорошая знакомая Блока актриса В. П. Веригина: «Особенно подошло к „Привалу“ и запомнилось представление театра марионеток (Слонимской). Что за чудесные актеры-куклы представляли перед нами. ...Сквозь длинный ряд прошедших лет я все еще вижу зеркальные медалионы, как бы отражающие все это сказочное представление, слышу звенящий инструментальный голос Зои Лодий и все еще верю в волшебство красок и изящество форм. Продолжая быть в „Привале“, я думала по временам, что это помещение с его оформлением вообще должно располагать к творчеству» (Веригина В. Воспоминания о художнике С. Ю. Судейкине // Юган Д. Указ. соч. С. 204–205). В этих воспоминаниях еще раз выявлено, насколько значительным было воздействие на театральные впечатления даже очень искушенных зрителей внутреннего убранства и атмосферы «Привала». И быть может, отсутствие этой художественной атмосферы усилило скептицизм замечаний К. А. Сомова о том же кукольном спектакле, но в доме А. Ф. Гауша: «Много ординарного. Претензий же очень много» и т. п. (Запись в дневнике 15 февраля 1916 г. // Сомов К. А. Указ. соч. С. 154). О спектакле см. также: Бенуа А. Н. Марионеточный театр // Речь. 1916. 20 февр. В 1924 г. Ю. Л. Слонимская на недолгое время возобновила свой кукольный театр в Париже. См.: [Слонимский] А. Русские марионетки в Париже // Жизнь искусства. 1925. № 18. С. 6.

Последний спектакль кукольного театра в «Привале комедиантов» состоялся 3 мая 1916 г. См.: Речь. 1916. № 120. 3 мая.

#### ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7  
28 апреля 1916 г.

#### Первый вечер поэзии

Сегодня состоится вечер поэзии, в котором примут участие Г. Адамович, А. Ахматова, Г. Иванов, Р. Иванев, О. Мандельштам, М. Кузмин, Тэффи, В. Юнгер.

Начало в 9 час. вечера.

(Повестка — ЦГАЛИ. Ф. 293. Оп. 1. Ед. хр. 8.)

Отчет (неподписанный) об этом вечере, возможно, принадлежал С. В. Животовскому (рисунками которого отчет сопровождался): «...какими-то грешниками в аду кажутся рвущиеся на свободу футуристические уродливые фигуры, которыми расписаны своды и потолки этого подземелья... Под сводами за столиками на табуретках, на ступеньках, а то и прямо на полу сидит публика — и старики, и молодые, и слушают бледного юношу, читающего монотонно, едва слышным голосом бледные стихи. Но собравшиеся слушают его внимательно и сочувственно ему аплодируют... Но вот на сцене-крошке появляется жизнерадостная Тэффи. Ее встречают громкими аплодисментами и слушают с напряженным вниманием. Те же встреча и аплодисменты сопутствуют выходу М. Кузмина» (Огонек. 1916. № 19. 8 мая. С. 7).

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7  
2 мая 1916 г.

*Вечер Клода Дебюсси*

I Музыкальный понедельник

Начало в 9 час. вечера.

(Повестка — в собрании Н. В. Казимировой, Ленинград.)

См. сообщение об этом вечере С. Розовского: «В петроградском художественном обществе „Привал комедиантов“... организовались еженедельные музыкальные понедельники и четверги поэзии. ...Первый понедельник, 2 мая, был отдан Клоду Дебюсси. „Песни Билатис“ исполняла Зоя Розовская. Фортепианные пьесы исполняла Полюцкая-Емцова» (День. 1916. № 120. 3 мая).

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7  
В понедельник 9-го мая 1916 года

*Вечер Глинки*

Съезд к 9 часам

Плата 5 р. Актеры, художники, поэты и музыканты — 1 р.  
Предварительная запись от 1—6 час. в тел. 274—58, 686—31.

В четверг 12-го мая вечер Верлена.

В понедельник 16 мая вечер Шоссона.

В пятницу 13 мая юбилей графа Оконтрера.

«Привал комедиантов» открыт ежедневно.  
8, 10, 11, 14 и 15-го мая

*Пантомима «Шарф Коломбины»*

(Повестка на имя К. М. Миклашевского — ЛГМТМИ.)

12 мая 1916 г.

*Вечер Верлена*

См. журнальный отчет: «В петроградском „Привале комедиантов“ собрался чествовать Верлена. Был Федор Сологуб, Н. А. Тэффи, П. Потемкин, а далее совсем молодые: Струев, Курдюмов, Борис Евгеньев, Адамович, Кузнецов, Лариса



Рейснер и — как художник достаточно известный, по как поэт, быть может, самый юный — Борис Григорьев. Чествование Верлена, однако, не состоялось. К. И. Чуковский принес радостную весть, что в Петроград приезжает Валерий Брюсов, этот чуткий и изящный переводчик тонкой поэзии Верлена. И разумеется, все — и хозяева и гости — сразу решили отложить вечер поэзии Верлена до того дня, когда в пем сможет принять участие Валерий Брюсов. А пока собравшиеся читали свои стихи — то грустные, то заигрывательно веселые, торжествующие, и почти всегда... искренние» (Театр и кино. Одесса, 1916. № 21. 21 мая).

Ю. П. Анненков.  
Портрет  
Н. В. Петрова,  
1921 г.

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7  
В пятницу, 13 мая 1916 года

*Юбилей графа Оконтрера*

В чествовании примут участие: Н. С. Артамонов, К. М. Астафьева, М. М. Астафьева, Э. С. Бай, А. А. Голубев, Л. М. Гребенщиков, доктор Дапертутто, М. А. Кузмин, Э. П. Лодий, Я. О. Малютин, И. С. Миклашевская, Л. В. Николаев, К. В. Павлова, В. Л. Пастухов, Е. Ф. Петренко, А. А.



Н. В. Петров,  
1910-е  
годы.  
Фотография

Радаков, А. А. Смирнов, А. М. Смирнов, С. Ю. Судейкин, Э. А. Чернецкая, П. М. Шухмин, П. Е. Щеголев.

Гротеск «Голос жизни, или Скала смерти», сочинения юбиляра и К. Э. Гибшмана. Фортепианные и вокальные пьесы.

Съезд к 9 часам вечера.

Вход по письменным рекомендациям гг. действительных членов о-ва и именным приглашениям правления.

Цена — 5 р.

16-го мая третий музыкальный «понедельник» —  
*Вечер Шоссона*

Готовится к постановке «Зеркало дев» М. Кузина. (Повестка — ЛГМТМИ).

Вечеру предшествовало сообщение: «Сегодня „Привал комедиантов“ торжественно чествует своего заведующего музыкальной частью графа Оконтрера. Под этим псевдонимом скрывается пианист-композитор, чьи музыкальные импровизации не раз бывали гвоздями интимных вечеров блаженной памяти „Бродячей собаки“... Доктор Дапертутто — метр сцены „Привала комедиантов“ — сегодня показывает его гостям сочиненный гр. Оконтрер и Гибшманом музыкальный гротеск „Голос минувшего, или Скала смерти“, главную роль в котором играет артист Александринского театра Малютин. Романсы гр. Оконтрера исполняет артистка Мариинской оперы Петренко и г-жа Зоя Лодий. Его музыкальные сочинения исполняют проф. Л. Николаев,

Эм. Бай, Ирина Миклашевская, Чернецкая-Гешелин, Пастухов и др.» (Биржевые ведомости. 1916. № 15556. 13 мая. Веч. вып.). Программа, впрочем, отчасти была изменена, как явствует из отчета: «Н. К. Цыбульский (гр. Оконтрер), чей юбилей вчера торжественно справлял „Привал комедиантов“, имеет за собою не столь продолжительный, сколь оригинальный композиторский стаж: всего 7 лет, 3 месяца и 13 дней. И вчерашнее торжество было скорее предлогом для того, чтобы лишний раз собраться веселой гурьбой художественной богеме... Гр. Оконтрер стяжал себе славу не шумными выступлениями. Его аудиторией всегда был тесный кружок, его концерты всегда бывали импровизированными, его импровизации — всегда в полутонах, вполголоса. Рояль „Бродячей собаки“ под его мягким ударом не раз рассказывал тихие сказки, пел мотивы, всегда новые, бывшие отражениями душевных переживаний данного момента... Вчера смущенный граф подвергся настоящему обстрелу экспромтами своих друзей. М. Кузин, П. Потемкин, Кузнецов и др. читали посвященные ему стихи — правдивые повествования о графских качествах и недостатках, ряд других поэтов „из молодых“ устроили в его честь целый поэзовечер, и в прекрасных музыкальных иллюстрациях прошли перед гостями „Привала“ его произведения. Они были представлены несколькими мелкими вещами в исполнении В. Пастухова и трагической шуткой „Похороны куклы“ в прекрасном исполнении профессора консерватории Л. В. Николаева. И только тосковал рояль по рукам самого графа Оконтрера. Хотелось услышать вновь мягкие переборы клавишей, такие близкие и так давно не раздававшиеся. Но их не было. Может быть, потому, что слишком много гостей было на чествовании музыканта-художника» (Биржевые ведомости. 1916. № 15558. 14 мая. Веч. вып.). Помимо музыкального гротеска «Скала смерти» (на текст К. Э. Гибшмана), Н. К. Цыбульскому принадлежала музыка к пантомиме «За что? (Китайские тени)» (1913), комическая опера «Остров трех пальм» (День. 1915. 17 янв.). Об импульсивном характере работы Цыбульского свидетельствует его письмо к Мейерхольду от 13 января 1916 г.: «Никогда не хотелось работать, как сейчас. Звучи как-то роясь, а потом пройдет все это у меня. Поэтому я хочу ковать железо, пока горячо» (ЦГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2559. Л. 6—6 об.).

16 мая 1916 г.

Третий музыкальный понедельник

*Вечер Шоссона*

19 мая 1916 г.

*Вечер поэтов*

В газете появилось объявление: «Петроградское художественное общество приступает к выпуску оригинального еженедельника „Листки Привала комедиантов“. В него будут входить экспромты и стихи, прочтенные на четвергах поэтов, новые мелодии и импровизации, сыгранные на музыкальных понедельниках, и рисунки и кроки, сделанные художниками „Привала“ на устаиваемых субботах художников. Для „Листков“ уже сделана обложка художником Добужинским, и сегодня художники „Привала“

Григорьев, Альтман и Судейкин будут делать первые наброски углем и карандашом с гостей „Привала“» (Биржевые ведомости. 1916. № 15572. 21 мая. Веч. вып.). Издание еженедельника реализовано не было.

24 мая 1916 г.

*Хореографический вечер*

Газета анонсировала: «24 мая в „Привале комедиантов“ состоится хореографический вечер с участием г-ж Люком, Вронской и Глебовой-Судейкиной» (Речь. 1916. № 141. 24 мая).

26 мая 1916 г.

*Вечер поэтов*

Поэт Н. А. Черкасов писал М. А. Кузмицу 21 мая 1916 г.: «Прошу Вас не отказать дать мне возможность выступить в очередной четверг поэтов в „Привале комедиантов“ 26 мая сего года» (ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 426).

30 мая 1916 г.

*Музыкальный понедельник*

10 июня 1916 г. Б. В. Алперс писал Мейерхольду в Новороссийск: «Вскоре после Вашего отъезда были компанией в „Привале“ (Саф[оновы], Щер[баков]) и половину вечера вспоминали Вас» (Алперс Б. Искания новой сцены. М., 1985. С. 373). Собственно «музыкальный понедельник» не состоялся. См. ниже письмо Е. А. Зноско-Боровского Мейерхольду.

9 июня 1916 г.

*Вечер поэзии и музыки*

*Закрытие сезона*

Ср. отчет: «Вчерашний „четверг“ литературно-артистического клуба „Привал комедиантов“ был посвящен чтению целого ряда поэтов, среди которых были г. Клюев и К. Д. Бальмонт. „Привал комедиантов“ наметил обширную программу деятельности на будущий сезон. Прежде всего будет расширено помещение: в верхнем этаже предполагено устроить круглую эстраду, чтобы зрители могли видеть все происходящее с двух сторон. Во главе „Привала“ будет стоять художественный совет. ...В начале августа в Париж выезжает делегация к Л. Баксту, которая намерена склонить художника представить „Привалу комедиантов“ для выставки свои полотна. Первый вечер „Привала комедиантов“ состоится 31 августа» (Биржевые ведомости. 1916. № 15611. 11 июня. Утр. вып.). Об этом вечере позднее вспоминал провинциальный журналист М. Г. Берладский в статье о Н. Клюеве: «Я с ним познакомился лишь летом этого года на интимном вечере литераторов и художников в Петрограде в литературно-художественном кабачке „Привал комедиантов“, что на Марсовом поле. На эстраде кабаре то и дело появлялись разные дилетанты — певцы, поэты, футуристы и прочие кошители петербургского туманного неба. Было невыносимо скучно и тоскливо. Как вдруг на эстраде появился белообрый парень, в поддевке, в домотканной рубашке с вышивками, открыл рот с двумя рядами ровных белоспелых зубов и заговорил сначала тихо, потом все громче, на каком-то новом, непонятном языке — все о той же деревне, о ее житейских невзгодах и войне. Были такие слова: бажонная, смеретушка, мостовичина, неуедные и много других провин-



циализмов. Мужчины пожимали плечами. Дамы были шокированы и надували губки... Я был поражен и смелостью, и свежестью, и простотой, и музыкальностью клюевских стихов: как-то сразу померкли все эти вялые, тусклые произведения косноязычных питерских пиитов, и я бросился за кулисы к Клюеву...» (Русская жизнь. Харьков, 1916. № 41. 11 дек.).

Возможно, с программами «Привала комедиантов» (вечера Глинки и Верлена) связано стихотворение Клюева «Олений гусак сладкозвучнее Глинки, // Стерляжки молоки Верлена нежней...» (Клюев Н. Стихотворения и поэмы. Л., 1977. С. 331).

**ПОДГОТОВКА К ОТКРЫТИЮ СЕЗОНА  
1916–1917 гг.**

Летом — осенью 1916 г. произошел окончательный разрыв «Привала комедиантов» с Мейерхольдом, внутренняя подоплека которого частично выявляется по сохранившейся переписке; к концу октября уход Мейерхольда отразился и на страницах газет. 21 июня 1916 г., вероятно отвечая на вопрос находившегося в Новороссийске Мейерхольда о положении дел в «Привале комедиантов», Е. А. Зноско-Боровский с явной иронией и неодобрением писал: «Я хотел Тебе написать и сделал бы это, если бы в „Привале“ что-нибудь выяснилось, но так как там все остается в том же положении, что было при Тебе, то я решил отложить письмо до своего возвращения в Петроград. Впрочем, на что-нибудь путное я потерял надежду и нахожу правым Кузмица, который главным стремлением „хозяев“ „Привала“ считает нежелание что-нибудь устраивать. Поэтому никому писем не посылаю и ничего к писанию пьес не склоняю, думаю, что

*В. А. Лишневская, 1910-е годы. Фотография. Собр. Е. Б. Прониной-Лишневской. Публикуется впервые*



Е. С. Кру-  
ликова.  
Дочери  
В. А. Лиш-  
невской и  
Б. К. Про-  
пина (Ду-  
шенька  
и Лиза),  
1921 г.  
Силуэт.  
Собр.  
Е. В. Про-  
пиной-Лиш-  
невской.  
Публику-  
ется  
впервые

не ошибешься и Ты, если из своих планов на будущий год вычеркнешь „Привал“. На всякий случай обдумай постановку „Кота“ и будешь жить от одной случайной пьесы до другой. Чтобы совершенно ничего не делалось в „Привале“, этого сказать нельзя. Во-первых, „они“ мечтают снять еще помещение, которое явится в обоих этажах продолжением имеющегося и которое позволит построить несколько новых стен и снести существующие. При этом, однако, деньги за старое помещение не уплачены; если деньги нужные будут найдены, то Ты себе можешь вообразить, сколько дела будет летом у Бор[иса] Ко[нст]ан[тин]овича и В[еры] Ал[ександровны] и как будут стучать молотки и лопаты, сооружая им усовершенствованную долговую яму. Другое занятие было — очередной скандал — с полицией, оскорблением женщин, руганью и пьяными при- сяжными поверенными. Ликвидирование этого скандала и помешало заседанию правления, которое было созвано для обсуждения наших предложений. Второе заседание правления затянулось до 5 ч. утра, но имело темой новое помещение и свелось к взаимным попрекам и даже брани, в которой принял участие и Голубев. О репертуаре, о художественном совете, однако, опять не было сказано ни слова. При такой молчаливости к сему центральному вопросу, особенно рельефной на фоне „Привальной“ болтливости, невольно усомнившись в справедливости поговорки „что у кого болит, тот о том и говорит“. И так как репертуар и вся художественная сторона деятельности „Привала“ явно большое место, то остается только поражаться нечувствительности „хозяев“. Из всего этого Ты видишь, сколь безнадежно положение. На осень ничего не предложено, а весна окончилась тем, что не было двух музыкальных понедельников, а на вечер поэтов был скандал» (ЦГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1611. Л. 28—29).

В это время, 29 июня, Мейерхольд объяснял Вас. В. Гиппиусу, автору перевода упомянутой пьесы Л. Тика «Кот в сапогах»: «Постановка

„Кота“ не состоялась оттого, что театр, в котором пьеса эта должна была идти („Привал комедиантов“ на Марсовом поле), открылся значительно позже, чем предполагалось. Театр этот успел только возобновить шедший в „Доме ин- термедий“ „Шарф Коломбин“ да успел устроить несколько „вечеров поэтов“. Приложу все старания к осуществлению постановки в сезоне 1916—1917 года» (Мейерхольд В. Э. Переписка. М., 1976. С. 182—183).

Из письма В. А. Подгорного к Н. В. Петрову от 14 июля явствует, что автор письма пытается бороться с неограниченной властью Мейерхольда в «Привале комедиантов»: «За пребывание в Петрограде я чуть было не соблазнился заманчивыми обещаниями и перспективами, предложенными мне „Привалом комедиантов“, но, во-первых, я связан с Балиевым, во-вторых.. много во-вторых, что меня останавливало. Между прочим, мы много говорили о Вас и мне необходимо с Вами личное свидание. В письме не перескажешь всего. Но главное, что я им посоветовал искренно, — это удаление от дел Мейерхольда. Агитацию повел я сильную. Не знаю, чем все это кончится. Прощи, во всяком разе, желает сблизиться с Вами» (ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 12).

В середине сентября в одесском театральном журнале появился анонс: «В петроградском „Привале комедиантов“ в настоящее время уже совершенно закончен ремонт помещения. Однако открытие „Привала“ для широкой публики состоится не ранее конца месяца. В портфеле дирекции „Привала“ имеется несколько новинок, одобренных В. Э. Мейерхольдом, который будет по примеру прошлого года здесь заведовать художественной частью вместе с особо организованным художественным советом» (Театр и кино. Одесса, 1916. № 38. 17 сент.). В то же время сообщение петербургской газеты было уже более туманным: «С некоторым запозданием в первых числах октября открывается деятельность общества „Привал комедиантов“. Запоздание это объясняется необходимостью тщательного ремонта стенописи Григорьева, Судейкина и Яковлева, производимого самими художниками. Что касается режиссерской части предполагаемых постановок, то для ведения последних приглашены артистические силы, имена которых еще не могут быть опубликованы. По-видимому, дело идет о значительном улучшении общего художественного плана спектаклей и концертов подвала, до сих пор носивших несколько разрозненный характер» (Биржевые ведомости. 1916. 16 сент. Утр. вып.). Ср. в другом газетном анонсе: «6 октября открывается театр-кабаре „Привал комедиантов“ во главе с „Доктором Дапертутто“. Опоздание произошло оттого, что вследствие сырости в подвале на Марсовом поле попортились великолепные картины и орнаменты на стенах и на потолке, принадлежащие кисти художников А. Яковлева и Б. Григорьева; пришлось подновить эти фрески. Можно сожалеть, что такие выдающиеся произведения живописи осуждены на скорое уничтожение» (Зритель. 1916. № 16. 23 сент. С. 10). Накацуне открытия газета «Речь» уведомляла: «Открывает сезон „Привал комедиантов“ в прежнем помещении на Марсовом поле. Доктор Дапертутто и его студия больше не будут принимать участия в постановках „Привала“. На их место вступают ученики школы Пет-

ровского при участии Н. Н. Еврешинова». 5 ноября Мейерхольд писал В. В. Сафоновой: «Из „Привала“ ушел, вернее, этой осенью и не входил в него. Тешерь, когда меня там нет, ах, как радуюсь, что нет меня там», а 22 декабря 1916 г.—

Вас. В. Гиппиусу: «Я демонстративно покинул „Привал комедиантов“» (Мейерхольд В. Э. Указ. соч. С. 185, 186).

К открытию была выпущена повестка с репертуаром на неделю:

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7

Репертуар

Вторник [25 октября]	Открытие. Зеркало дев (арабская сказка М. А. Кузмина); театральная злободневность — рисунки Ре-ми. Режиссер Коля Петер.
Среда [26 октября]	Зеркало дев (арабская сказка М. А. Кузмина); театральная злободневность — рисунки Ре-ми. Режиссер Коля Петер.
Четверг [27 октября]	Вечер поэтов
Пятница [28 октября]	Вечер докладов
Суббота [29 октября]	Х Юбилей М. А. Кузмина X Сказание о Сильвиане, Доробель и Мирабель. Выбор невесты. Постановки: Коли Петера, Евреинова, Романова. Декорации Н. Альтмана и С. Судейкина.
Воскресенье [30 октября]	Сказание о Сильвиане, Доробель и Мирабель. Выбор невесты. Постановки: Коли Петера и Евреинова, Романова. Декорации Н. Альтмана и С. Судейкина.
Понедельник [31 октября]	Музыкальный вечер, посвященный Бетховену

(Повестка — ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 801. Л. 10; ГРМ. Ф. 115. № 418.)

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7

Во вторник 25-го октября

Открытие «Привала комедиантов»

Съезд к 10 ч. вечера

Вход исключительно по предварительной записи. Плата 5 руб. Актеры, художники, поэты и музыканты — 2 руб. Тел. 274-58; 686-31.

(Повестка — ГРМ. Ф. 115. № 418, на имя М. В. Добужинского.)

Побывавшие на открытии «Привала комедиантов» журналисты откликнулись рядом газетных отчетов, высказывая самые противоречивые мнения: «...и едва только гости разместились за столами (счастливы!), и на табуретах, и на подоконниках, и чуть ли не на карнизах, — в Черный зал влетел буйный, смеющийся и приплясывающий хоровод размалеванных и напудренных восторженных комедиантов. Кто привел их? Не юный ли беззаботный и солнечный Пан? Улыбнулся нежданным гостям Черный зал, улыбнулись гетеры и нимфы, п богини тайных радостей, глядящие с подвальных стен и сводов, и засмеялись у бронзового каминя средневековая дама и ее верный рыцарь... Обернулся веселый Пан и принял человеческий образ. А-а... это ста-

рый друг и любимец мудрой столичной богемы... волшебный шалун Коля Петер!.. Он подал знак и началось... Оглашаются приветствия от „Чулковской Невесты“ и еще и еще от родных и знакомых „Привала“... Комедианты торопятся разыграть кузминскую пьесу с цением, плясками и превращениями... Волны смеха затопили подвал, стоило только умному художнику Реми показать свои шаржи-плакаты на героев дня, демонстрирование которых сопровождалось веселыми куплетами Малюткина и Коли Петера... Отхлынул смех, и снова все стихло. Только восточные мальчики в шальварах и чалмах разносили на огромных подносах чай, пироги и холодную курицу с огурцом...» (Р[егинин] Вас. В. „Привале комедиантов“ // Биржевые ведомости. 1916. № 15886. 26 окт.).

«В первый вечер была представлена маленькая интермедия Кузмина „Зеркало дев — арабская сказка“. Нельзя не порадоваться, что „Привал“ использовал и намерен еще использовать маленькие драматические произведения Кузмина, специально созданные для репертуара интимного театра, который хочет одновременно увеселить и доставлять зрителю настоящее художественное удовольствие. ...Приятное впечатление произвели декорации. Режиссер Н. В. Петров сумел выделить фантастический и преувеличенный комический элемент, заложенный в этой драма-



А. Л. Волюнский,  
1910-е годы.  
Фотография  
К. Буллы

тической сказке. По окончании представления Н. В. Петров выступил в качестве софбегенсег и вместе с г. Малютиным организовал несколько номеров комического дивертисмента... По-видимому, у собравшихся гостей оба артиста имели большой успех. Среди более немногочисленных... посетителей раздавались, однако, возражения против несколько элементарного комизма этих выступлений...» (Биржевые ведомости. 1916. № 15887. 27 окт. Утр. вып.).

«Открытие сезона в кабаре „Привал комедиантов“ привлекло много публики, но прошло с незначительным художественным успехом. В роли кофферансье петроградского кабаре вчера выступил Коля Петер, который оказался слабым не только в области остроумных выдумок и экзепромтов, но и в простом умении руководить аудиторией в создании известного настроения. Большую часть вечера Коля Петер провел не на эстраде, а... за кулисами. Официальная часть программы началась оглашением приветственной телеграммы от „друзей-почитателей“ кабаре. Некоторые телеграммы были составлены остроумно и были интересны по содержанию. Перед аудиторией прошла серия громких имен „друзей“ „Привала“ до президента Французской республики включительно. ...Большой успех имели талантливые карикатуры Ре-ми на чулковскую „Невесту“ и „Романтиков“ Мерехковского. Гвоздем вечера был г. Малютин, талантливо передавший имитацию цыганской песни „Вы просите песен...“ в исполнении Шаялпина, Собинава, Тартакова,

Ходотова и др...» (Мик. Ар. [А. Б. Микаэляну?] // День. 1916. № 296. 27 окт.).

«Никто раньше не придавал серьезного значения театральной деятельности „Привала комедиантов“, но художественно-театральная атмосфера, создаваемая здесь главным образом В. Э. Мейерхольдом, многим была близка и дорога. Не богата, а в некоторых отношениях и прямо убога театральная культура Мейерхольда, но все-таки это была культура, требования совершенства хотя бы в области внешней театральной техники, и, бывало, из-за надуманных актерских гримас нет-нет да и мелькнет настоящее скорбное лицо Арлекина, вечно маящее доктора Дапертутто. Но Арлекин и в лохмотьях — аристократ, а то, что было показано вчера в чудесно расписанной Судейкиным венецианской комнате „Привала“ под названием „Зеркало дев“ (арабская сказка Кузмина, поставленная Колей Петером), имеет идеалом мещанский цирк — цирк, потерявший всю заразительность непосредственного веселья, всю радость примитивности, цирк, в котором осталась только крикливая пошлая повадка провинциального Рыжего. В постановке — нагромождение старых, потерявших содержание и аромат изобразительных форм — без всякой руководящей идеи; в исполнении — полная беспомощность, плохо спрятанная под нарочитой развязанностью. Неизвестно, кто является ответственным за эту новую театральную физиономию „Привала“ — стоящий на программе Коля Петер или будто бы руководящий делом Н. Н. Евреинов, но такая работа, как показанная нам вчера, говорит об отсутствии у ее руководителя самого примитивного театрального чутья. Надо надеяться, что имя художника Ре-ми относится не к декоративной стороне „Зеркала дев“, на редкость убогой и неряшливой, а только к не лишенным остроты пародиям на постановки казенного театра. Внепрограммная деятельность на эстраде „Привала“ была безобидна, но представляла собой те же тщетные погуги на непосредственное веселье. Набившая подвал падка на сенсацию публика старалась веселиться, но удавалось это весьма немногим» (Новалевский Б. Открытие „Привала комедиантов“ // Речь. 1916. № 296. 27 окт.).

«...Неутомимый остроумный кофферансье Коля Петер немало содействовал изнанию петроградского сплина и чопорности, ежеминутно внося в тесный зал струи юмора и жизнерадостного веселья. Конечно, публика пила чай и хохотала, но все-таки того непосредственного участия в импровизациях не было. В общем в смысле состава публики „Привал комедиантов“, рожденный из любезной сердцу петроградских артистов „Бродячей собаки“, остался той же милой „Собакой“, где по-прежнему в уютном, красивом подвале можно мило и интимно провести время. В одной из шуточных приветственных телеграмм, полученных „Привалом комедиантов“, юмористически подчеркивается эта преемственность между „Собакой“ и „Привалом“.

В «Привале» зарыта «Собака»,  
Но духа ее не зарыть.  
И каждый бродячий гуляка  
Пусть помнит собачью прыть!

Кстати, эти телеграммы, прочитанные Колей Петером, — один из остроумных номеров кабаре.



Также удачными можно признать и злободневные куплеты на последние новинки и события в Александрийском театре, иллюстрируемые карикатурами Ре-ми,— тут и „Романтики“ — Юрьев, и Теляковский, и Карпов, и чулковская „Невеста“, т. е. сам Г. И. Чулков в подвенечном платье и с длинным носом. Удачная незлобивая шутка рассмешила самого виновника торжества, Г. И. Чулкова, присутствующего в „Привале“...» (Т[онский] Сергей // Театр и искусство. 1916. № 44. 30 окт. С. 892). См. также: Зритель. 1916. № 44. 27 окт. С. 25. Пьеса Г. И. Чулкова «Невеста» (из «современной жизни») была поставлена в Александрийском театре осенью 1916 г. Е. П. Карповым; там же 21 октября 1916 г. состоялась премьера поставленной В. Э. Мейерхольдом и Ю. Л. Ракитиным пьесы Д. С. Мережковского «Романтики» (о молодости М. А. Бакунина). Автор песни «Вы просите песен»... — Саша Макаров. Сюжет «арабской сказки» М. Кузмина — проникновение в гарем юного венецианца, превращенного в птицу. В архиве Кузмина сохранилось стихотворение неуставленного лица, по-видимому навеянное постановкой «Зеркала дев» в «Привале комедиантов»:

Я в плену у песни милой,  
Но свободы мне не жаль;  
Чародей своею силой  
Перенес меня в сераль.  
Средь волшебного тумана  
Происходят чудеса!  
И клубится дым кальяна,  
Поднимаясь в небеса.  
На глазах моих галченоч  
В канарейку превращен...  
Голос сладостный так звонок!  
Бедный ум туманит он.  
Канарейка с милым вздором,  
На язык тебе тишун!  
Мойка сделалась Босфором —  
Одалиской стал Юркун!  
Ах, бежать скорее дале,—  
Прочь от «магии стиха»...  
Я боюсь в том серале  
Превратиться в внуха!

(ЦГАЛИ. Ф. 232. Оп. 1. Ед. хр. 467)

В. М. Жирмунский, посылая в «Биржевые ведомости» А. Л. Волынскому рецензию (неопубликованную) на открытие «Привала комедиантов», писал 26 октября: «Мне удалось видеть лишь немногое — впереди меня стояло слишком много народа» (ЦГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 489).

26, 27 октября 1916 г.— см. выше по репертуару на неделю; 28 октября — намечавшийся вечер докладов был заменен на хореографический вечер (Речь. 1916. № 297. 28 окт.).

29 октября 1916 г.

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ОБЩЕСТВО

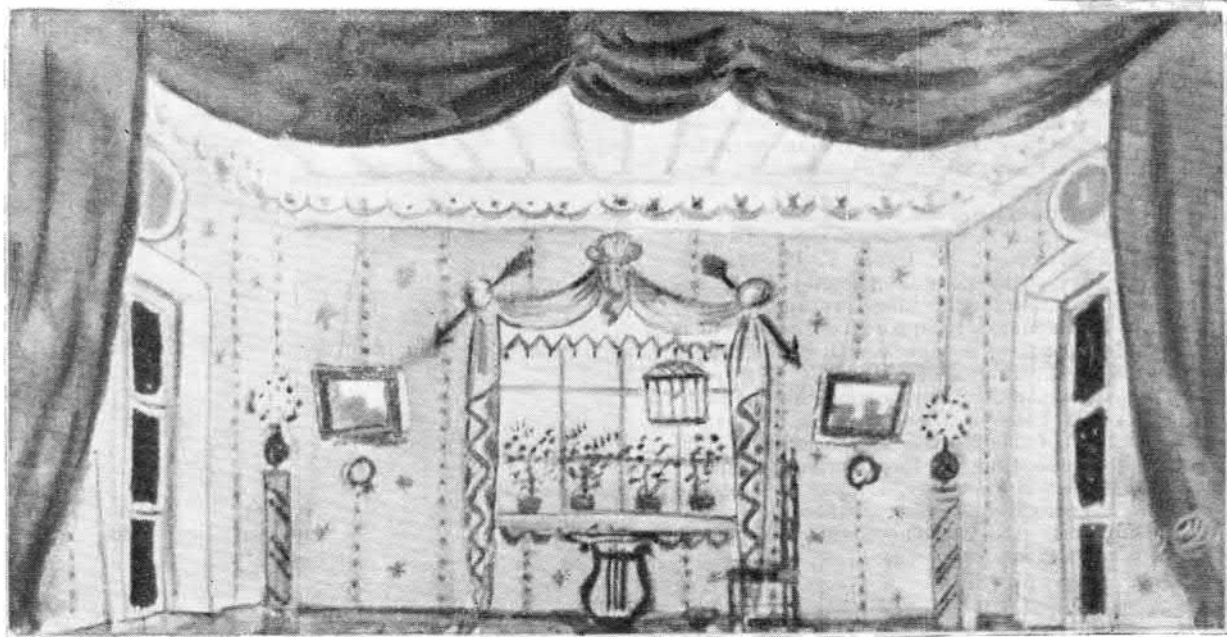
«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7  
X-летие литературной деятельности  
М. А. Кузмина  
Программа юбилейного спектакля



Ю. П. Алленков.  
Портрет  
А. Л. Волынского,  
1921 г.  
Рисунок



М. В. Добужинский  
М. А. Кузмин.  
Шарж.  
ГРМ.  
Публикуется  
впервые



## I

*Сказание о Сильвиане*

## Три картины

Сильвиан, монах	— Смолич
Дьявол	— Усачев
Зоя, куртизанка	— Лешкова
Левкадия	— Климова
Старый монах	— Любимов
Молодой монах	— Аракчеев
Слуги Зои	— Кузмин-Казмин и Моргенштерн

Декорации Н. Альтмана. Постановка Н. Петрова.

## II

*Два пастуха и нимфа в хижине*

Мирабель	— Аракчеев
Дорабель	— Кузмин-Казмин
Нимфа	— Климова

Декорации С. Судейкина. Постановка Н. Еврепова

## III

*Выбор невесты*

Пролог	
Мирлинтон	— Смолич
Каеда, его слуга	— Ивановский
Пипет	— Судейкина
Султанша	— Облакова
Турки	— Жуковская и Рейн

Постановка В. Романова.

(Повестка — ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 801. Л. 8.)

30 октября 1916 г. В. А. Подгорный писал Н. В. Петрову: «Из газет петроградских я узнал, что Привал открылся. Несколько небрежный и скептический тон рецензий меня не смущает. Без недостатков обойтись трудно, и если таковые были, то ведь это исправимо. Передайте это

Вере Александровне и Борису. С печалью и смущением узнал, что я опоздал приветствовать Кузмина. Мне Василий Иванович говорил, что его юбилей состоится через неделю после открытия, а купив газету, я узнал, что юбилей назначен 29 октября. Это было вчера, а узнал я об этом сегодня. Вчера у меня была премьера, и я очень волновался все эти дни. Во всяком случае, передайте Михаилу Алексеевичу мое глубокое сожаление, что я не сумел вовремя его приветствовать и разрешаю себе это сделать через Вас теперь. Передайте ему мой привет, восхищение, поклонение и любовь. Что я могу больше? Я счастлив, что живу в те дни, когда живет и творит он. ...Целую и обнимаю Вас, Бориса, Евренова, Романова и весь Привал» (ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 13).

Через десять лет Н. Евреинов вспоминал об этом вечере: «Я запомнил и последнюю из „шаловливых постановок“ Судейкина в „Привале комедиантов“, сделанную при моем личном режиссерском участии в 1916 году. Я говорю о нашей совместной работе с Судейкиным, посвященной пасторали М. А. Кузмина „Два пастуха и нимфа в хижине“. Судейкин ко времени этой постановки был уже призван в солдаты (в особую роту Измайловского полка, скомплектованную из профессиональных деятелей искусства). Я виделся с ним довольно редко вследствие этого, но довольно было и немногих бесед с быстро загорающимся творчески Судейкиным для того, чтобы скоро „нащупать“ верный, стильный и единственно возможный в своей последней остроте план постановки этой изощренно-эротической и ядовито-сладостной пасторали Кузмина... Весна, больно щемящая сердце... Любовь к нимфе и ревность, побежденная в конце концов... Целая драма, казалось бы!.. Нет! — это была только „пастораль“ — шаловливая, пикантная „пастораль“, на фоне неба с барашками, неподвижным над лужайкой с барашками, около которых так детски и „взросло“ блаженствовали и томилась

два мальчика-барашка, таких милых в глазах друг друга, в глазах нимфы, в глазах сочувственной публики, отдыхавшей на их мирной любви от грозных военных вестей, летевших с русско-германского фронта. Это было как сон. Это было словно в детском игрушечном театре. Так странно, странно... Так необычно и чудесно для уставших дирижеров... Эта пастораль так и запомнилась мне, словно „мигущий праздник“ детской любви... словно оживший „детский театрик“, где куклы людей и барашков кажутся реальнее, чем их живые модели, и где так уместна была „тегушкина музыка“ не в меру нежного и нарочито старомодного друга Судейкина М. А. Кузмина. Судейкин не вышел на вызовы публики после премьеры этой постановки — он был в солдатской форме...» (ЦГАЛИ. Ф. 982. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 124—127).

См. также рецензии, появившиеся в газетах: «В черном зале „Привала“ все притаилось, притихло и даже черные маски потолка не подмигивали впадинами глаз; общее внимание было приковано к сцене, где в пьесах, экспромтах, приветствиях чествовали М. А. Кузмина. Сам К. Бальмонт отозвался солнечным посланием...

В Египте преломленная Эллада,  
Садов неведших роза и жасмин,  
Персидский соловей, садов услада,  
Запали в глубь внимательного взгляда,  
Так в русских днях возник поэт Кузмин.

И едва смолкли ответные аплодисменты, как Коля Петер „докладывал“ чей-то новый экспромт... Привал одобрительно шумел и снова посылал Кузмину любовь и преданность друзей и почитателей, а сам юбиляр забрался в уютный уголок, где принимает талантливую Тамару Карсавину и отдыхает от чествования» (Фрид С. «Привал Комедиантов»: X-летие М. А. Кузмина // Биржевые ведомости. 1916. № 15894. 30 окт. Веч. вып.).

«Дирекция „Привала“ сумела обставить представление интересными декорациями, в особенности понравились декорации молодого художника Н. Альмана к „Сказанию“... и желтые блеклые прозрачные весенние озера Судейкина (для „Дорабеля“...). Небольшой балет-пантомима „Выбор невесты“ был поставлен Б. Романовым в стиле преувеличенной пародии (гротеска), напоминающем постановку Мейерхольда „Шарф Коломбины“. Среди исполнителей заметны были гг. Усачев, Смолич и г-жа Судейкина...» (Биржевые ведомости. 1916. № 15895. 31 окт. Утр. вып.).

Вл. Н. Соловьев дважды написал о «кузминских» постановках: «...„Привал комедиантов“ на Царицыном лугу, не оправдавший возлагавшихся на него надежд — стать театром „подземных классиков“, открылся в конце октября. Во главе его теперь стоят, как говорят, Н. Н. Еврепов и Н. В. Петров... К сожалению, из труппы этого театра ушел Н. Щербаков, пантомимный актер исключительных данных, в прошлом году выступавший в роли Пьеро в пантомиме „Шарф Коломбины“» (Аполлон. 1916. № 8. Окт. С. 58). «...По всей справедливости М. Кузмин занимает первое место в нашем „театре подземных классиков“, спектакли которого могут происходить только в каком-нибудь подвале „Ущербной луны“ или мансарде „Старой голубятни“. Кузмин главным образом воссоздает старофранцузский комический театр. Излюбленная его сценическая форма — пастораль» (Аполлон. 1916. № 9/10. Ноябрь.



*Борис Григорьев  
Портрет М. А. Кузмина  
1916 г.*



*Ritratto di  
Costantino Nicasieschi  
(Comico)*

*К. М. Миклашевский*

М. В. Добужинский.  
Набросок к портрету  
Б. Д. Григорьева  
(«Борис Григорьев  
пишет мой портрет.  
Май 1917»).  
ГРМ.  
Публикуется  
впервые

К. М. Миклашевский.  
Автошарж  
из альбома  
Л. И. Жевежеева,  
1918 г.  
ЛГМТМН.  
Публикуется  
впервые



Ре-ми  
(Н. В. Ремизов).  
Н. Н. Евреинов. Шарж

Ре-ми  
(Н. В. Ремизов).  
В. Э. Мейерхольд.  
Шарж

дек. С. 92–93). «Выбор невесты. Мимический балет» и пастораль «Два пастуха и нимфа в хижине» вошли в сборник Кузмина «Три пьесы» (СПб., 1907). «Выбор невесты» был поставлен В. Э. Мейерхольдом и В. И. Пресняковым на вечере М. А. Ведринской в зале Дворянского собрания 30 марта 1910 г., а затем — Б. Г. Романовым в Литейном театре в 1913 г. «Два пастуха и нимфа в хижине» ставились как экзаменационный спектакль студии Н. Н. Евреинова на драматических курсах М. А. Риглер-Воронковой 22 апреля 1910 г. Текст приветствия Кузмину сохранился:

Вот без лишних слов и мн  
Славим мы тебя, Кузмин!  
Славим равно,  
Славим равно,  
Как дама, так и господин!  
Мы сыны былой Собаки  
Славим паки ты и паки,  
В той же мере славят дщери,  
Вскрик у всех один: Ура, Кузмин!  
Уплатив десятку с рыла,  
Публика в Привал ввалила.  
Десять лет писал поэт...  
Что здесь — символ или нет?  
Те же лица, те же рожки,  
Любим так же, любим то же.  
Славься лихо,  
Славься Миха-  
Ил Алексеевич Кузмин!

(ГПБ. Ф. 248. № 706, Л. 1)

О хоровом исполнении этой песни вспоминает Пяст, но неверно относит этот эпизод к «Бродячей собаке» (*Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 200*). 30 октября 1916 г. программа вечера была повторена — см. выше репертуар на неделю.



31 октября 1916 г.  
*Вечер Бетховена*

Ср. газетный анонс: «В понедельник, 31 октября, в „Привале комедиантов“ состоится вечер Бетховена при участии петроградского трио (Э. А. Чернецкая-Гешелин, Б. Виткин, Д. Зиссерман). Будут исполнены два трио (C-moll и D-dur, ор. 70), а также E-dur'ная соната для фортепиано Э. А. Чернецкой-Гешелин» (Биржевые ведомости. 1916. № 15893. 30 окт.).

3 ноября 1916 г.  
*Вечер поэтов*

Кроме вечера поэтов, по сообщению газеты, в программу была включена «Театральная злободневность», т. е. показ шаржей Ре-ми, которые в начале ноября были включены в программу ежедневно (Биржевые ведомости. 1916. № 15902. 3 нояб. Веч. вып.).

7 ноября 1916 г.  
*Вечер Брамса*

См. рецензию в газете: «Имя Брамса, по какому-то странному недоразумению долгое время служившее у нас синонимом сухой рассудочной музыки, ныне начинает завоевывать себе симпатии широкой публики... Один из таких брамсовских вечеров, доставивших подлинное художественное наслаждение слушателям, устроен был „Привалом комедиантов“ при участии петроградского трио в составе Э. А. Чернецкой-Гешелин, Б. Виткина и Д. Зиссермана. В программу вечера включено было два камерных ансамбля — трио ор. 101, C-moll — и фортепианный ор. 25... исполненные петроградским трио в сотрудничестве с превосходным альтистом Н. Шифферблатом... Особенно следует выделить Э. А. Чернец-

кую-Гешелин, проявившую такую музыкальность в передаче фортепианных партий обоих камерных произведений Брамса» (Биржевые ведомости, 1916. № 15915. 10 нояб. Утр. вып.).

10 ноября 1916 г.

*Вечер поэтов*

В газете было опубликовано объявление: «Сегодня „Вечер поэтов“ и балет „Выбор невесты“, муз. Кузмина, пост. Романова, съезд к 10 час. вечера» (Биржевые ведомости, 1916. № 15916. Веч. вып.)

11 ноября 1916 г.

*Доклад К. М. Миклашевского*

4 ноября «Биржевые ведомости» анонсировали: «В пятницу, 11 ноября, в „Привале комедиантов“ состоится доклад К. Миклашевского о „commedia dell'arte“, вопросе, специально разрабатываемом этим знатоком итальянского театра».

13 ноября 1916 г.

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7

I

*Блэк-энд-Уайт*

Гротеск К. Гибшмана и П. Потемкина

Переводчик — Смолич  
Молли — Лешкова  
Ее негр — Кондратьев  
Джон — Петров  
Хозяин — Ферман  
Смайк — Моргенштерн  
Слишинг — Любимов  
Бартингтон — Гимбер  
Джейпур — Цихоцкая

Декорации Б. Д. Григорьева

II

*«Самый длинный роман»*

бесконечное действие

Она — Цихоцкая  
Он — Ферман

III

*«Самый короткий роман»*

проходит в 7 секунд

Она — Машкова  
Он — Кондратьев  
Свидетель, он — Любимов (голова)  
Мамаша — Лешкова  
Свидетель, она — Гимбер (голова)  
Руки — NN

Декорации — А. П. Павлов

IV

*Выбор невесты*

Музыка Кузмина

Пролог

Мирлингтон — Смолич  
Кадеди, его слуга — Ивановский  
Пипет — Судейкина

ПЕТЕРБУРГСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО.

Тел. 489-57.



В пятницу 13 декабря

ПРЕМЬЕРА.

1. ВЕСЕЛАЯ СМЕРТЬ.

Арлекиада В. Н. Евсимова,  
постановка К. К. Твэрского,  
костюмы С. Ю. Судейкина.

2. LA RENCONTRE, дубок XVIII века,

постановка Б. Г. Романова,  
декорации и костюмы А. Н. Беляу.

3. ТЕАТР ЧУДЕС.

Интермедия Мигуал Сервантеса,  
постановка К. К. Твэрского,  
декорации и костюмы В. А. Шуко.

Начало в 8½ часов вечера.

Вход исключительно по предварительной записи.

Плата 20 и 10 руб. актеры, художники,

портты и музыканты 5 руб.

Султанша — Облакова  
Турки — Жуковская и Рейн

Постановка В. Романова

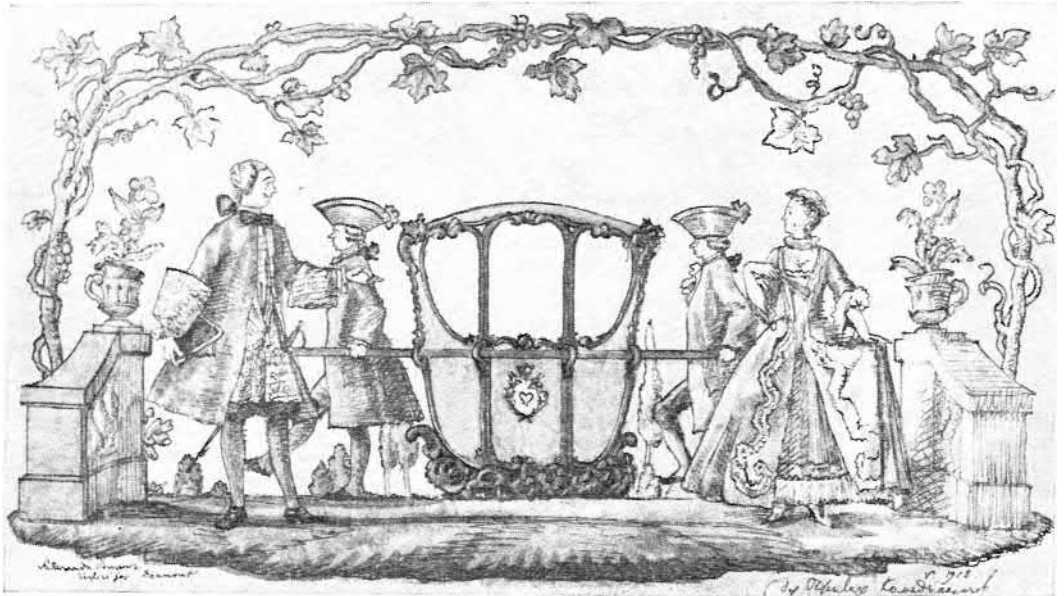
Метр вечера — Коля Петер.

(Машиннописная повестка — ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 801. Л. 9.)

Эта программа почти ежевечерне повторялась в течение второй половины ноября — декабря 1916 г.; см. отзывы газет: «Упразднив в своей деятельности постановку больших пьес, „Привал комедиантов“ перешел к программам кабаре с маленькими вещицами и отдельными номерами. Упрекать «Привал» не приходится: он прежде всего клуб, и исполняемое на сцене не должно требовать абсолютной тишины и слишком пристального, непрерывного внимания публики. Но облегчил ли себе своим решением задачу «Привал» — это другой вопрос... Из вчерашней премьеры можно только отметить постановку «Выбора невесты» М. Кузмина, отличные карикатуры Ре-ми да меткую имитацию г. Малютина» (Зи[оско]-Бор[овский] Евг. «Привал комедиантов» // Биржевые ведомости, 1916. № 15925. 15 нояб. Утр. вып.). «В обновленной программе „Привала“ всего лишь два новых номера: «Самый длинный и самый короткий роман». Первый представляет из себя пьесцировку буренинского стихотворения, а второй роман преподносится в виде довольно слабой пантомимы неизвестного

Программа  
на 13 де-  
кабря  
1918 г.  
ЛГМТМИ.

А. Н. Бенца.  
Лубок  
XVIII в.  
Эскиз,  
1918 г.  
Псковский  
музей-  
заповедник



автора. Шутка П. Потемкина „Блэк энд Уайт“ известна петроградцам. Молли играла Е. Хованская. Экспромтом выступил артист Императорских театров г. Лерский, который продекларировал и пролеп несколько стихотворений Н. Я. Агнивцева. На аплодисменты публики артист ответил, что они по праву принадлежат впервые присутствующему здесь поэту. Публика устроила Н. Я. Агнивцеву шумную оваццию» (*Тэдди*. Театральное эхо // Петроградская газета. 1916. № 318. 18 нояб.).

Вероятно, в эти дни произошел «инцидент» с Колей Петером, попавший на страницы газет: «На днях в „Привале комедиантов“ артист Императорских театров П., выступая в роли „кофферансье“ и желая уведомить публику о неприяеде двух балетных артистов, выразился так: „Господа! Артисты Н. [Ивановский] и Х. [Облаков] оказались хамами. Они не приехали...“ Оскорбленные балетные артисты, как говорят, решили привлечь П. к третейскому суду. Не мешало бы и г. Теляковскому обратить внимание на артистов подведомственных ему театров, копирующихся с ломовыми извозчиками» (Петроградская газета, 1916, № 327. 27 нояб.). «На днях труппа Александринского театра рассматривала инцидент в „Привале комедиантов“ между режиссером Н. Петровым и артистами балетной труппы Ивановским и Облаковым». Далее говорится, что «труппа вынесла своему коллеге оправдательный вердикт», а Петров «пзвинился», что дал волю темпераменту, и труппа нашла, что инцидент этот вполне исчерпывается» (Петроградская газета, 1916, № 343. 13 дек.). «Артистов балетной труппы совершенно не удовлетворяла резолюция комитета артистов Александринского театра, и она призвала «бойкотировать спектакли и концерты с участием» Н. Петрова (Петроградская газета. 1916. № 346. 16 дек.). Инцидент с пом. режиссера Александринского театра Н. В. Петровым вынудил директора Императорских театров В. А. Теляковского «впредь категорически воспретить артистам казенных театров принимать какое бы то ни было участие в част-

ных художественно-театральных предприятиях» (Биржевые ведомости. 1916. № 15966. 5 дек. Веч. вып.). Возможно, в связи с этим происшествием В. А. Подгорный писал Н. В. Петрову 23 ноября 1916 г.: «С интересом и с „переживаниями“ читал Ваше письмо о Привале, доставленном мне братом. Полагаю все же, что быть пессимистом не следует, надо бороться до конца, до последней возможности... Как прошла еврейновская постановка? Кока сообщил мне, что Хованская участвовала в „Блэке“. Она верна себе и не пишет мне ни строчки» (ЦГАЛИ. Ф. 2358. Оп. 1. Ед. хр. 677. Л. 14). Текст «Блэк энд Уайт» сохранился в ЦГАЛИ (Ф. 872. Оп. 1. Ед. хр. 62), а также в Отделе фондов ЛГТБ им. А. В. Луначарского (№ 43239).

18 ноября 1916 г.

#### Доклады группы «Сборника по теории поэтического языка»

Ср. газетный анонс: «18 ноября, в 9½ час. вечера, в „Привале комедиантов“... состоится доклад группы «Сборника по теории поэтического языка» — Якубинского, Поливанова и Шкловского» (Речь. 1916. № 318. 18 нояб.). См. также: Биржевые ведомости. 1916. № 15931. 18 нояб. Утр. вып. 14 ноября В. Шкловский через Б. Эйхенбаума передавал В. М. Жирмуновскому о предстоящем чтении (сообщил Е. А. Тоддес).

23 ноября 1916 г.

#### Вечер Всероссийского союза городов

22 ноября 1916 г. «Биржевые ведомости» оповещали: «23 ноября в „Привале комедиантов“... состоится вечер, весь сбор с которого поступает во «Всероссийский союз городов» на подарки воинам к Рождеству. Программа состоит из нескольких отделений. В вечере, между прочим, принимают участие поэты: Игорь Северянин, Борис Верин, В. Королевич, Рюрик Ивнев и

г-жа Балкис-Савская (чтение поэм И. Северянина), артисты Императорского балета: Бибер, А. И. Гончаров, Л. Н. Муромская, А. Вронская, Л. Р. Соболева, Е. В. Фокина, В. И. Виль, Е. И. Виль, С. И. Пономарев, В. И. Пономарев, артист Мариинского театра Н. В. Андреев, А. Г. Жеребцова, артист Михайловского театра Поль Робер, Дидиэ, Колен, Сен-Гюно, артисты частных театров: Е. И. Зброжек-Пашковская, А. М. Феона, А. Я. Садовская, С. А. Малявин. В кабаре принимает участие Коля Петер. Начало программы в 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub> час. вечера. Запись на места по телефону 274-58. Вход 10 рублей. Число мест ограничено». Отчеты см.: Петроградская газета, 1916. № 326. 26 нояб.; Биржевые ведомости, 1916. № 15944. 24 нояб. Описание первого посещения «Привала» в конце 1916 г. см. в статье Льва Никулина «„Привал комедиантов“ и „Алатр“ (Парадлеи)» (Кулисы, 1917. № 1. С. 13; «Алатр» — московское кабаре).

12 декабря 1916 г.

*Вечер поэтов*

Участвуют Г. Адамович, М. Зенкевич, Г. Иванов, Рюрик Ивнев, Л. Канегиссер, М. Лозинский, К. Ляндау, С. Радлов, А. Радлова, В. Пяст, М. Струве, М. Тумповская, В. Шпейко. Стихи А. Ахматовой и М. Цветаевой читает О. Глебова-Судейкина, Верхарна — Габриэль Иванова. Съезд к 10 ч. вечера. «Привал комедиантов» открыт ежедневно, число мест ограничено (по объявлению в газете; см.: Биржевые ведомости, 1916. № 15980. 12 дек.).

13—16 декабря 1916 г.

Георгий Адамович вспоминал: «Мне привелось один только раз довольно долго говорить с Маяковским: в „Привале комедиантов“, в ночь, когда распространился слух об убийстве Распутина. Все были взволнованы, обычные переговоры между литературными группами и группками на несколько часов исчезли. С Распутина разговор, конечно, перешел на поэзию. Маяковский был непривычно сдержан и умен, бесконечно умнее своей раз навсегда принятой поэмы» (Опыты. Нью-Йорк, 1958. № 9. С. 45).

31 декабря 1916 г.

Е. М. ТАГЕР. ВОСПОМИНАНИЯ (1962)

Мы встретили новый, 1917 г. в «Привале комедиантов», в модном подвале у Марсова Поля. В «Привале» было людно и шумно и очень красочно. Абстрактного искусства тогда еще не было, но самые видные из левых художников приложили руку к сводчатым стенам подвала, покрытым смелой и необычной живописью. На столиках вместо скатертей лежали деревенские цветные платки. Электрические лампочки загадочно струили свет сквозь глазные отверстия черных масок. Столики обслуживали арапчага в цветных шароварах. Подобно гению этого места, улыбалась гостям хозяйка — молодая брюнетка восточного типа, в эффектнейшем платье, сочетавшем белое, красное и золотое. Ее муж, директор подвала Б. К. Пронин, ходил между столиками, а за ним брела какая-то беспородная шавка, изображая или символизируя «Бродячую собаку», предшественницу «Привала комедиантов». Мы с мужем заняли отдельный столик. Нам

пикого не было нужно, нам нравилось «одиночество вдвоем». У нас не хватило денег на вино, но мы опьянели от этой причудливой обстановки. Поблизости от нас, между стриженной белокурой головкой Марии Левберг и темной высокой прической Маргариты Тумповской, обозначился острый профиль Мандельштама, его высокий лоб. Пронин наклонился к Мандельштаму, что-то ему прошептал. Мандельштам сердито закинул голову, его длинные густые ресницы дрогнули, — он упорствовал, — но обе соседки, справа и слева, взяли его под руки и заставили встать. Пронин своим приятным певучим голосом поздравил гостей с Новым годом и объявил, что сейчас мы услышим новые стихи Осипа Мандельштама. И мы услышали их. В то время все поэты, читая стихи, более или менее соблюдали законы ритма, но чтение Мандельштама было больше, чем ритмично. Он не скандировал, не произносил стихи, он пел, как шаман, одержимый видениями. Мандельштам пел, не сдерживая сил, он вскрикивал на ударах — и, вероятно, эти донельзя насыщенные, эти предельно эмоциональные стихи невозможно было бы донести до слушателей иными средствами. Прочитанные обветшавшим «выразительным» способом, эти стихи выглядели бы как пародия. У Мандельштама они звучали как заклинание. В ту новогоднюю ночь он пропел нам стихи о войне — о европейской войне, что длилась с ранней осени 1914 года и теперь готовилась захлестнуть 1917-й. Патристический лексикон военных стихов того времени начисто отсутствовал. Не было в этих ямбах ни коварных тевтонов, ни наших непобедимых штыков и ядер, ни даже сверхсовременных, не вполне еще освоенных дирижаблей и цеппелинов. Поэт пропел о том, как вступают в битву лев, петух, орел. Не лев из зоопарка, не петух из курятника, а существа мистической силы — ведущие начала европейской истории в гриме геральдических зверей. Стихи были фантастичны, страшны, неотразимы. Они, кажется, никогда не появились в печати. Было в «Tristia» нечто похожее («Зверинец»), но не то. Впрочем, он не раз переделывал стихи до неузнаваемости; нередко возвращался и к прежним замыслам. Он пропел до конца: горящие глаза погасли, темные ресницы почти сомкнулись. Экстаз кончился. Осип Эмильевич сел рядом со мной — уже будничным, уже не вдохновенный. Я спросила, будут ли опубликованы эти стихи. Он ответил: «Во всяком случае, не теперь. Может быть — после войны». И добавил: «Боюсь, что мы все долго не будем появляться в печати. Идут времена безмолвия». Я только повела на него изумленным взглядом. Ничего я не поняла. А над городом уже стояла голубая морозная полночь — первая ночь первого революционного года (Новый журнал, 1965, № 81).

2 января 1917 г.

См. газетный анонс: «Сегодня, 2-го января, „Черепослов, сиречь френолог“, оперетта в 3-х картинах Козьмы Пруткова, постановка Н. Евреина. Декорации Ю. Анненкова. Веселый оркестр серьезной музыки и проч.» (Биржевые ведомости, 1917. № 16015. 2 янв. Веч. вып.). Эта программа имела место почти ежедневно до 23 января. Побывав в середине января в подвале, Н. Шебуев делился своими впечатлениями: «Два дня подряд кабарешничая, Сперва был в



Ю. П. Анненков.  
Портрет  
Елены  
Анненков-  
вой,  
1917 г.  
Живопись.  
ГРМ

„Привале комедиантов“. Впечатление осталось какое-то мрачное, нудное, скучное. Самым острым номером программы был кукиш г. Антимонова. Да, этот талантливый артист показал публике со сцены кукиш. Затем стал им жонглировать. Ловить. Бросать в публику!.. Номер — символический. Потому что и все другие номера, за исключением „Френолога“ Кузьмы Пруткова, стары. А в „Привале“ за эти же подержанные номера содрали с меня десять целковых. Стыдно сказать, но я заплатил. За кукиш! Как идиот! Буфет какой-то неаппетитный, подозрительный и тоже дорогой. ...Очевидно, «Привал» признан работающим на оборону!» (Зритель. 1917. № 90. 16—17 янв. С. 4—5).

#### ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7

#### Премьера

23 января 1917 г.

1. «Веселая смерть» Н. Евреинова, костюмы С. Судейкина.
2. «Счастливая любовь» Тэффи.
3. «Совершенно веселая песня», инсценировка Н. Евреинова, декорации Марка Шагала.
4. Балет и проч.

Съезд к 10 час. вечера.

Вход по рекомендациям. Запись от 5 час. дня, тел. 274-58 (по газетному объявлению; см.: Биржевые ведомости. 1917. № 16057. 23 янв. Веч. вып.).

Эта программа была повторена ежевечерне до следующей премьеры, состоявшейся 20 февраля 1917 г. В начале февраля рецензию на работу кабаре написал Е. А. Зюско-Боровский и, посылая ее в «Биржевые ведомости» А. Л. Волинскому,

писал 11 февраля, что «бледность» кабаре сделала и статью «не слишком выразительной» (ЦГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 501. Л. 3). Этот обзор был напечатан в «Биржевых ведомостях» 20 февраля: «...и вот мы в „Привале комедиантов“. Несмотря на многие промахи и зигзаги на своем пути, он благодаря участию отличных художественных и артистических сил может пажаждать почти беспримесное искусство. Но это как раз и побуждает его не замыкаться в рамки кабаре, и, кажется, он вновь хочет вернуться к постановкам больших пьес, как это было при его возникновении в прошлом году. В настоящее время здесь идут маленькие пьески и номера, но из них только две вещицы носят отпечаток кабаре, все же остальные могли бы появиться, а отчасти появлялись и появляются в обычных театрах. Всего удачнее разыгрывается пьеска «Счастливая любовь». Другой рецензент (К. С. Острожский) отмечал: «...когда оркестр перестал терзать слух замусоленными кафешантанскими мотивами, раздурнулся алый занавес и талантливые, интересные актеры ярко и красиво разыграли занятую еврейновскую арлекинаду „Веселая смерть“... Но между сценой и зрительным залом не было прежней связи...» (Новое время. 1917. № 14716. 23 февр.).

19 февраля 1917 г.

#### Вечер поэтов

См. объявления в газетах: Биржевые ведомости. 1917. № 16109. 19 февр. Веч. вып.; День. 1917. № 47. 19 февр.

#### ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7

#### Премьера. Испанская неделя

20 февраля 1917 г.

1. «Загадка и разгадка» — Трахтенберга.
2. «Честь и Месть» — гр. Соллогуба.  
Постановка Н. Евреинова, костюмы И. Библина, декорации О'Коннель.
3. Балет, пост. Л. Леонтьева, костюмы и декорации С. Судейкина.
4. Романсы исп. Я. Завалова.

Съезд к 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub>ч. вечера

Вход исключительно по предварительной записи и рекомендациям гг. действительных членов (по объявлению в газете, см.: Биржевые ведомости. 1917. № 16110, 20 февр.).

Программа была повторена ежевечерне до следующей премьеры, состоявшейся 3 апреля. С 13 марта программа была дополнена постановкой «Желание быть испанцем» Кузьмы Пруткова. Сохранилось шуточное стихотворение О. Э. Мандельштама, посвященное С. И. Антимонову, исполнителю роли матадора дон Фернандо Поганеца в «Загадке и разгадке»:

А к т е р у, и г р а в ш е м у и с п а н ц а  
(«Загадка и разгадка»)

Испанец собирается порой  
На похороны тетки в Сарагосу,  
Но все же он не опускает носу  
Пред теткой бездыханной, дорогой.  
У гроба он закурит пахитосу  
И быстро возвращается домой.  
Любовника с испанкой молодой





Он застает, и хватя его за косу!  
Он говорит: не ездил я порой  
На похороны тетки в Сарагосу.  
Я тетки не имею никакой,  
Я выкурил в Севилье пахитосу,  
И вот я здесь, клянусь в том бородой  
Биллибердоса и Бомбардоса!

(ЦГАЛИ. Ф. 2353. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 21)

16 марта 1917 г.

В этот вечер в «Привале комедиантов» выступил Маяковский, и в газете появилось сообщение: «В ночь на 17 марта поэт В. В. Маяковский принес в редакцию «Речи» 109 р. 70 коп., собранные им „за прочтение стихотворения“ в „Привале комедиантов“ в пользу семейств павших в борьбе за свободу» (Речь. 1917. 17 марта). На следующий день, 17 марта, Маяковский перед собравшимся у Л. И. Жевержеева обществом развивал свои взгляды на кабаре как особый вид искусства. Дата уточняется по альбому Л. И. Жевержеева (ЛГМТМИ. ОР 12996. Л. 167), где расписались все присутствующие, а в воспоминаниях одной из них, О. И. Лешковой, воспроизведены события дня и рассуждения Маяковского: «Во второй половине марта 1917 года на квартире у Левкия Ивановича Жевержеева состоялось собрание, немногочисленное и довольно пестрое по своему составу. Первые попытки объединения для совместного выяснения и обсуждения разных дел в то время были почти всегда сумбурны и не поддавались точному формулированию. Я попала туда по приглашению И. М. Зданевича и так и не поняла, по какому принципу и для какой цели состоялось это собрание. На собрание пришел В. В. Маяковский в самом веселом настроении. Сначала поговорили о недавней смерти Н. И. Кульбина... затем перешли на всякие разные темы и наконец остановились на вечно юной и всегда всем импонирующей теме — открыть кабаре на совершенно новых, невиданных и неслыханных основах. Слушалось так, что я оказалась единственной жеп-

щиной среди собравшихся... Когда разговор дошел до кабаре, В. В. предложил обсудить этот вопрос как следует и зафиксировать решение собрания и на роль председателя собрания выставил мою кандидатуру в силу моего исключительно привилегированного положения единственной женщины; я отказалась, так как собрание совершенно не нуждалось ни в каких оформлениях и в момент перехода к теме о кабаре приняло форму или, лучше сказать, бесформие веселого хаоса. В. В. смешил всех самыми невероятными выдумками и в конце концов дошел до того, что предложил кабаре с программой... общественной уборной... В это кабаре должны были приходить посетители для того, чтобы сваливать „отбросы своих настроений“, и это обеспечивало, по его словам, наступление душевного облегчения и последующей веселости посетителей. Некоторые из присутствовавших, в особенности те, которые впервые встретились с В. В., с недоумением слушали веселые выдумки В. В. и не могли по тону его уяснить себе, где оканчиваются шутки и начинаются серьезные предложения. Наконец кто-то из присутствовавших, рассмеявшись, сказал: «Послушайте, В. В., да ведь это будет невероятный бедлам». На это В. В. ответил: „Ну что же, что бедлам. Тем лучше. Все-таки интереснее, чем порядок и тоска“. Разумеется, никаких реальных выводов и результатов это собрание не дало, но оно показало нам В. В. Маяковского во всем блеске и неотразимости его веселого настроения. Это был, пожалуй, единственный случай, когда я видела его таким беспечным и забавным. Историческая точность требует заметить, что часть присутствовавших на этом собрании все-таки осуществили создание кабаре, но без участия В. В. и по программе, конечно, значительно более правой. Я попала на открытие его. Называлось оно „Кабаре веселой канарейки“, и... к нему не мешало бы применить рецепт В. В. о необходимости свернуть шеи всем канарейкам. К сожалению, этот рецепт был написан В. В., кажется, позже» (Собрание В. А. Катаняна, Москва).

С. Ю. Судейкин.  
Первая картина на сюжет «Моя жизнь», 1916–1919 гг. (На ней изображены: С. Ю. Судейкин, В. А. де Босса-Судейкина, О. А. Глебова-Судейкина, М. А. Кузмин и др.)  
Собр. В. А. Дудякова.  
Публикуется впервые



С. Ю. Судейкин.  
Портрет  
Ю. И. Юркуна,  
1916 г.  
Живопись.  
ГРМ.  
Публику-  
ется  
впервые

ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ  
ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7  
В понедельник, 3-го апреля, премьера

1. «Фантазия», комедия Козьмы Пруткова, декорации и костюмы С. Судейкина.

2. «Сон Попова» Алексея Толстого, костюмы и декорации А. Радакова. Режиссер Коля Петер.
3. «Парижский бульвар», балет; декорации Е. Кругликовой.
4. «Пастораль», музыка М. Кузмина. Танцы поставлены Л. Леонтьевым.

Начало ровно в 11 час. вечера

Плата 10 р. и 5 р. Актеры, художники, поэты и музыканты — 2 р. (по объявлению в газете, см.: Речь. 1917. № 77. 1 апр.; Биржевые ведомости. 1917. № 16164. 1 апр.). Программа повторялась почти ежедневно до премьеры 19 апреля. С 8 апреля в программу вместо «Пасторали» были добавлены «Cleo and Willy».

3 апреля 1917 г. в «Привале комедиантов» побывал И. А. Бунин. Два дня спустя в письме к жене он описывал свое посещение подвала после банкета в честь открытия выставки финляндской живописи; см.: *Бабореко А. К.* И. А. Бунин. Материалы для биографии. М., 1967. С. 209. Об этом посещении «Привала» И. Буниным писал и Г. В. Адамович. По его воспоминаниям, в этот вечер в «Привале» пели частушку: «Ты, Кшесинская, пляши, // Вензеля ногой пиши...» (Новый журнал. 1971. № 105. С. 115). Ср. также в воспоминаниях Д. Д. Бурлюка: «Последний раз я видел Горького во время чествования финляндских художников. Это было в апреле 1917 г.... После двенадцати часов „чествование“ было перенесено в „Привал комедиантов“. Горький был весел, острит, но в этих остротах была некоторая придрочность и желчность, порядочное вино и все же слабое здоровье писателя» (*Бурлюк Д. Д.* Мое знакомство с Алексеем Максимовичем Горьким

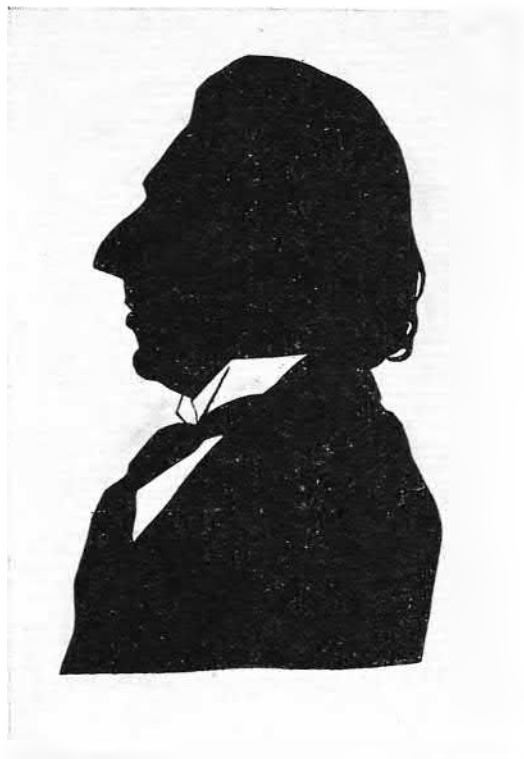


О. А. Глебова-Судейкина.  
Демонстрация  
костюмов  
по эскизам  
С. Ю. Судейкина,  
1916 г.  
Фотографии

(1915–1917 гг.) // Книги: Архивы. Автографы. М., 1973. С. 28; опубликовано с неточностями).

Вл. Соловьев в обзоре «Петроградские театры за последние сезоны» писал о «Привале комедиантов»: «„Фантазия“ Кузьмы Пруткова, поставленная на сцене этого театрала с занимательной декорацией С. Судейкина, была посредственно разыграна и надлежащего художественного успеха не имела. Своеобразный юмор этой комедии пропал от слишком медленных темпов и от отсутствия сочности в исполнении. К тому же впечатление от пьесы ослабляется последующими номерами программы: танцами Cleo and Willy, инсценировкой «Сна Попова» А. Толстого и выходом эксцентрика Мильтона, снискавшего себе любовь Петрограда второстепенным исполнением французских шансонеток» (Аполлон. 1917. № 2/3. Февр.-март. С. 78).

В «Биржевых ведомостях» 8 апреля 1917 г. была помещена обзорная статья журналиста, скрывшегося под псевдонимом Ф. Неманов, в которой он возмущался тем, что финансовой стороной дел «Привала комедиантов» «завладели люди, никакого отношения к искусству не имеющие, и в предприятии, преследовавшем бескорыстные художественные цели, поставили материальный расчет на первый план». Несомненно, что подоплекой этой статьи явились неурядицы в личных взаимоотношениях, возникшие в среде «Привала комедиантов». А. Л. Волынский, в то время редактор театрального отдела «Биржевых ведомостей», в ответ на требование В. А. Каш-



Е. С. Кругликова.  
Г. И. Чулков.  
Силуэт.  
ГРМ.  
Публикуется впервые



В. В. Дмитриева.  
В «Привале комедиантов» (?)  
ЛГМТИ  
(из коллекции Г. М. Левитина).  
Публикуется впервые



*Е. С. Круликова.  
Набросок  
к портрету  
М. В. Добужинского.  
ГРМ.  
Публикуется  
впервые*

*А. Е. Яковлев.  
М. В. Добужинский,  
1917 г.  
Шарж. ГРМ.  
Публикуется  
впервые*

ничкой (жены Б. Пронина и казначея «Привала») освободить к 5 апреля 1917 г. комнаты, которые он снимал в ее квартире над «Привалом», писал в частном письме к ней на бланке «Биржевых ведомостей» 25 марта 1917 г.: «Я уже писал Вам, что постараюсь очистить занимаемые мною две комнаты, как только утихнет военная гроза и можно будет поискать в Петрограде свободную квартиру... Не выдвигая вперед вопроса общего характера, почти трагического по условиям настоящего времени, не могу не посмотреть на дело и с другой стороны и выразить свое глубокое недоумение... Систематически не платя за квартиру, несмотря на обширные доходы с „Привала комедиантов“, Вы в то же время решаетесь в обход минимальных требований справедливости просить у меня невозможного и даже непозволительного. Должен оговориться. Я упомяну только что о доходах „Привала комедиантов“ со слов Б. К. Пронина. Это он говорил мне, что месячный оборот Ваш исчисляется тысяч в 12–15. Да и со всех сторон говорят о том же. Наконец, по собственным моим впечатлениям — впечатлением соседа Вашего, могу с полным основанием думать, что в словах Б. К. Пронина преувеличений не было никаких. Под окнами моими почти ежедневно между 3–4 часами ночи раздаются веселые голоса. На это жалуются и другие жильцы дома... Если Вы можете в такое время, на Марсовом поле, не гнушаться доходами с кутежей в „Привале комедиантов“, мне учить Вас нечему. Но горе здесь вот в чем. По существующим в России

указаниям, относящимся к военному времени, Вы своею силою выселить меня сейчас из занимаемых мною комнат не можете... Как только утихнет буря войны, я и сам постараюсь выехать поскорее...» (ЦГАЛИ. Ф. 95. Оп. 1. Ед. хр. 191).

Этим обвинениям вторит и журналист П. Михайлов: «...приехал я в „Привал комедиантов“ поздно, по окончании программы. И то, что предстало моим глазам, было воистину удивительно; оченьлюдно, шумно, но былого уюта и в помине нет. Новые все лица, новые и порядки... Словом, все как полагается в средней руки шантане. Туда ли я попал?..» К его статье было приложено заявление Н. В. Петрова: «...спешу теперь же печатно заявить, как один из учредителей „Привала комедиантов“, что из членов Петроградского художественного общества я вышел уже давно и в настоящее время к этому учреждению никакого отношения не имею. В работах „Привала“ никакого участия не принимаю» (Биржевые ведомости. 1917. № 16212. 2 мая. Утр. вып.).

21 июня 1917 г.

См. газетный анонс: «Сегодня в „Привале комедиантов“ премьера. Идет пьеса Ганса Сакса „Странствующий школьник в раю“ (перевод Г. Гнесина) в постановке Н. Евреинова. „Страница“ — опыт хореографической всеобщей в исполнении Е. Анненковой, музыка А. Архангельского и А. Кастальского, постановка и декорации художника Ю. Анненкова и др. вещи»

(Биржевые ведомости. 1917. № 16295. 21 июня. Веч. вып.; Речь. 1917. № 142. 20 июня). Через два дня «Биржевые ведомости» перечислили и «другие вещи»: «Идеальный квартирант», «Школа туалей» Н. Евреинова, «Арабская песня», «Песня Бродяги» (режиссер Н. Евреинов, художники Ю. Анненков, А. Гауш и В. Лебедев). Как видно по тематике большинства номеров, программа объединялась мотивом «странствия». Возможно, что для этой программы писалось стихотворение Кузмина «Странничий вечер» (Огонек. 1917. № 35; вошло в его сборник «Эхо»). Программа повторялась до следующей премьеры, состоявшейся 2 августа 1917 г. См. рецензию в газете: «...в „Привале комедиантов“ все на ходулях, все приподнято, топорщится, ершится. Какой-то елейный подвал и маргаритовое веселье. ...Даровитый режиссер г. Евреинов изображает здесь первого в деревне, а художники Анненков, Гауш и Лебедев волей-неволей — белок в колесе, ибо размах у них гораздо больший, чем позволяет сцена-лиллипу для кукольного театра. Из коротеньких номеров репертуара обычного театра-миниатюр выдается забавный гротеск г. Евреинова „Школа туалей“» (Петроградский листок. 1917. № 150. 23 июня; текст «Школы туалей» см.: Русская театральная пародия XIX — начала XX века. М., 1976).

15 июля 1917 г.

#### ПРАЗДНОВАНИЕ ИМЕНИН В. А. ПОДГОРНОГО

«Тысяча девятьсот семнадцатого года Июля пятнадцатого дня по случаю тезоименитства Владимира Афанасьевича Подгорного (Чиж тож) в помещении „Привала комедиантов“ был сервирован именинный стол на четырнадцать кувертов.

М. Кузмин — В. А. Подгорному — Чиж

Встречаются такие лица,  
Что не забудешь и во сне.  
Полузабытые страницы  
Из Гофмановской небыллицы  
Напоминают мне оне.

Двоюродный, забавный дядя  
Из-за моря отцовский друг.  
Как в щелочку из детской глядя,  
Его мы ищем в каждом ряде,  
Вода глазешками вокруг.

Все радостней при нем, все — праздник:  
Обои — сад волшебных роз.  
Уж трубочист для нас — проказник,  
И добрый домовый — лабазник,  
А няня — фея Карабос.

Ты знал привал еще ребенком,  
Еще отца его знавал,  
Прислушивался к крикам тонким  
И, наклоняся к пеленкам,  
О будущем его гадал.

Среди пальбы, среди развала  
Ты, муза милая, молчишь!  
Но все ж от имени подвала  
И ты молчание прервала,  
Когда здесь пмяинник Чиж

15 июля 1917.

Присутствовали: 1) М. Кузмин 2) О. Глебова-Судейкина 3) Елена Анненкова 4) К. М. Мик-

лашевский 5) Н. Евреинов 6) Артур Лурье 7) Юрий Анненков 8) Вера Кашницкая 9) Юр. Юркун 10) В. Соболев 11) Георгий Чулков 12) В. Я. Степанов 13) Борис Пронин 14) Елена Подгорная 15) Николай Цыбульский 16) Вл. Подгорный.

Подавали: 1) водка „Russe“, селедка „patatel“. 3) помидоры в должном виде. 4) пирог с рисом, 5) пирог с капустой, 6) рыба, 7) бульон (до рыбы), 8) шашлык, 9) мороженое земляничное, 10) кофе, вино: „Pontel-Canet“ и „Chateau Pouillac“ (историческое).

Музыкальные исполнители: Н. Н. Евреинов, М. А. Кузмин.

Иллюстрировал: Юр. Анненков.

[Приписка Н. К. Цыбульского]: Бессилен скрыть я от Чижа: Люблю его епсого, а также и дежа

Граф Оконтрер.

Фрагменты частушки:

Добрались мы до Привала,  
Накормили до отвала!  
Ах, звучат в мозгу валторны,  
А виновен в том Подгорный.

К. М[иклашевский]

Резюме председателя:

„Было очень хорошо“ — К. Миклашевский.

(Эта своеобразная «программа» празднования именин В. А. Подгорного, выполненная в одном экземпляре на листе с маркой «Бродячей собаки», хранится в семье В. А. Подгорного; см. также: ПКНО, 1983. М., 1985. С. 168.)

#### ПЕТРОГРАДСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО

«Привал комедиантов» на Марсовом поле, д. 7

Премьера

2-го августа 1917 г.

- Музыка к «Балаганчику» А. Блока, М. Кузмина — исп. трио «Привала комедиантов».
- Менуэт Артура Лурье (по Глюку) со стихами М. Кузмина, костюм и декорация С. Судейкина, постановка Б. Романова, исп. О. А. Глебова-Судейкина.
- Песенки М. Кузмина, исп. автор.
- Кек-уок Дебюсси, костюмы и декорация Ю. Анненкова, исп. Е. Анненкова и О. Глебова-Судейкина.
- Пьесы И. Сада, исп. трио «Привала комедиантов».
- «Два танца», исп. О. Глебова-Судейкина и М. А. Ростовцев.
- Из репертуара Н. Евреинова (музыка Н. Евреинова), исп. автор.
- Максис Евреинова, декорация и костюмы Ю. Анненкова, исп. Е. Анненкова и В. Футлин.
- Песенки — исп. М. А. Ростовцев.
- Танго — исп. О. Глебова-Судейкина и В. Футлин.
- Хор «большевиков»-частушечников, запевало Н. Евреинов, декорации Ю. Анненкова. Заведующий музыкальной частью Артур Лурье.

Начало в 10 ч. вечера.

(Повестка — ЦГАЛИ. Ф. 2618. Оп. 1. Ед. хр. 42.)

Эта программа повторялась ежедневно до середины сентября, когда «Привал» был закрыт из-за наводнения. 21 августа А. Блок записал в дневнике: «Люба была ночью в „Бродячей собаке“, называемой „Привал комедиантов“. За кулисы прошел Савинков. В „Бродячей собаке“ выступали покойники: Кузмин и Олечка Глебова, дилетант Евреинов, плохой танцор Ростовец» (Блок А. Собр. соч. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 302–303). 27 августа В. А. Юнгер писал В. А. Садовскому: «Балаганит площадной Маяковский, каждый день в Привале разбитый фальцет Кузмина, он на два месяца „ангажирован“ вместе с Евреиновым. Савинков появляется довольно часто» (ЦГАЛИ. Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 151). Вероятно, к августу 1917 г. относятся впечатления Г. И. Чулкова, отраженные в очерке «Вчера и сегодня»: «В Петрограде, на огромной площади, в одном из старых домов, есть подвал, и там, когда столица, утомленная буйным ветром революции, бесконечными политическими выступлениями и лихорадочною борьбою за власть, часам к одиннадцати засыпает, — там, в подвале, начинается своеобразная ночная жизнь, непохожая вовсе на жизнь советов, партий, комитетов, союзов, улицы и Зимнего дворца. В этом подвале живут и его навещают совсем особые люди. Правда, там бывают и случайные гости, но они приходят туда из любопытства и сидят в сторонке, недоумевая и чувствуя себя лишними. Дело, конечно, не в этих посторонних зрителях, в той кучке поэтов, актеров, художников, которые спасаются в подвале от всероссийского потопа, как Ной в ковчеге. Спасутся ли? Да и праведны ли они, как праведен был старый Ной?.. Кто они, эти бродяги, эти комедианты, эти мечтатели? Или, вернее, — кем они были и кем стали? Они были декадентами, одинокими эстетам, грустившими, как их любимец Шьеро, о какой-то дивной, но неверной Коломбине; они были скептиками, насмешниками и любителями каламбуров; они были сладострастниками без самодовольства, расточителями без богатства... Иные из них были революционерами без страсти к разрушению, другие — монархистами без привилегий... На первый взгляд подвал был все тот же. Я миновал мрачный петербургский двор, спустился вниз по скользким каменным ступеням; татарчонок в красном халате снял с меня плащ, и я вошел под знакомые своды, расписанные фантастично одним из чудесных наших мастеров, успевшим, несмотря на хмель богемы, послужить достойно музе. Я пробрался среди шатких столиков в угол, куда мне дали кофе, и стал смотреть на знакомую крошечную сцену; там тащевала скромно пескромный танец хрупкая, маленькая актриса, умненькая и нежная, которую в первый раз я увидел в театре покойной В. Ф. Комиссаржевской, в те дни, когда шли там освидетельствованные и прославленные пьесы наших „проклятых“ поэтов. Но — боже мой! — как изменилось лицо у этой любимицы петербургских эстетов. Она улыбалась, но какая это была жуткая и грустная улыбка! Так вот они какие теперь, эти комедианты, все еще танцующие свои изысканные хореографические вымыслы, распеваящие горькие куплеты о сладостной любви, когда на улицах трещат пулеметы и носятся с ревом сумасшедшие бронированные автомобили, наводя ужас на российских республи-

канцев. После спектакля, когда ушли гости и остались одни завсегдатаи подвала, ко мне подошел старый знакомый, небезызвестный поэт и отчасти композитор, чьи стилизованные песенки распевали на эстрадах и в салонах весьма охотно, пока их не заглушили медные звуки революционных маршей и непрестанные крики о равенстве всех и всего... О чем мы будем говорить с этим поэтом? — думал я, припоминая его стихи, в которых он воспевал то меч архангела Михаила, то маркиз во вкусе Ватто, то хорошененьких мальчиков, то александрийских куртизанок. О, как любил этот поэт бряцание оружия и пышность самодержавной монархии! Правда, он часто менял свои костюмы и вкусы, то щеголяя галлицизмами и одеваясь, как парижанин, то появляясь в истинно русской поддевке и цитируя наизусть Пролог. Но во всех этих нарядах этот жеманный поэт оставался верен своему пристрастию к прелестям старого порядка и брезгливо отвергивался от революции, загнанной тогда в подполье... Вы теперь, пожалуй, изменили Ваш взгляд на социализм, — спросил я, с любопытством глядясь в пустыне невинно-порочные круглые глаза поэта. — Социализм? Я ничего не имею против. Мне все равно, — промямлил он неохотно...» (Народоправство. М., 1917. № 12. С. 8; речь идет об О. А. Глебовой-Судейкиной и М. А. Кузмине).

Седьмой номер программы обозначает, по видимому, «музыкальные юморески» Евреинова, о которых неоднократно упоминали многие мемуаристы. Нам известна одна авторская публикация аутентичного текста двух из них (Сатирикон. Париж, 1931. № 1. С. 10; № 5. С. 5):

#### Слон за роляем

Однажды в одном обществе,  
Где — как это ни странно —  
Случайно находился слон,  
Шла речь о музыке.  
Говорили о Чайковском,  
О Шопене,  
О Вагнере,  
И о великих виртуозах.  
«А вы играете?» — спросил слона.  
«Немного», — отвечал он.  
«Сыграйте, пожалуйста! Сыграйте,  
пожалуйста!» —  
Раздалось со всех сторон.  
Слон сел за роляль...  
Но едва он взял несколько аккордов,  
По его серым щекам,  
Из его маленьких глаз  
Потекли две жемчужных слезинки...  
«О чем вы плачете?» — спросили слона.  
«Как же мне не плакать?» — отвечал слон. —  
«Когда, быть может, я играю  
На костях моей бедной матери!»

#### Мистер Браун

Мистер Браун был мужичной  
хладнокровным.  
Отличался он характером столь ровным,  
Что убийственную выдержку его  
Не смущало никогда и ничего.  
Раз сидел он с миссис Браун на балконе,  
Было чисто и светло на небосклоне.  
Он читал свой неизменный «Дели-Ньюс»,  
И наматывал внимательно на ус.

Миссис бережно и страстно вышивала,  
 И, как любящая женщина, молчала.  
 ...Вдруг невидимо откуда, почему,  
 Небо в черную оделось кайму,  
 Грянул гром над притаившейся землей,  
 И изломанная молния стрелою  
 Озарила просветлевший небосклон  
 И зигзагами ударила в балкон!  
 И в прическу бедной женщины вонзилась,  
 И несчастная до тла испепелилась!!!  
 А супруг ее, — вот это человек! —  
 От газеты не поднявши даже век,  
 Позвонил и прибежавшему лакею  
 Отчеканил с хладнокровностью своею:  
 — Джон, достаньте подходящую метлу,  
 Подметите этот пепел на полу...

Августовская программа была описана в очерке Юрия Дегена «В „Привале комедиантов“»: «Вы входите в темные ворота, удивленный, попадаете в еще более темный двор, загроможденный поломанными повозками, спускаетесь по крутой каменной лестнице в какой-то подвал, открываете дверь — ну, конечно, вы не туда попали! — вас так и обдает запахом кухни! Имейте терпение открыть еще вот эту дверь, направо. Так. Вы находитесь в небольшой передней, самой обыкновенной, где вам помогает снять пальто любезный пожилой француз. ...Теперь, когда вы уже разделись, отдерните занавес, что черед вами, и вы в „Привале комедиантов“. Вас поражают столики, продолговатые, круглые большие, маленькие, покрытые пестрыми галицийскими платками, прекрасно одетые мужчины и женщины в старинных креслах, обитых разноцветной парчой, на мягких скамейках. Кажется, что так близко стоят друг от друга столики, что не протиснуться вам сквозь живую стену сидящих вокруг них. Однако вы очень быстро осваиваетесь с этим. Вас интересует роспись на стенах и толстых сводах потолков. Здесь три комнаты. Эта, куда вы попали из передней, расписана Яковлевым. Удлиненные, несколько аскетичные фигуры и лица песочного цвета на темном фоне каких-то неведомых башен, неба и рассыпанных звезд поражают вас подлинной фантастикой. Направо, где сцена, комната Судейкина. Она расписана в стиле эпохи, еще так недавно покорявшей сердца русских художников и поэтов, эпохи идилических пастушков и пастушков, очаровательнейших миниатюр, изумительной пышности и старомодной галантности, нарядных маркиз и маркизов. Налево комната Бориса Григорьева. Здесь какое-то нагромождение всего, что составляет дешевое парижское кафе, — заспанные лакеи с салфетками в руках, гризетки в дешевых шляпках и пестрых платьицах, высоко поднимающие подошвы своих юбок, пьяные господа в котелках, съехавших на затылок, бутылки с цветными этикетками, и все это, грубо намалеванное на стене, живет и движется в какой-то пьяной оргии. Но вот открывается занавес и потухает электричество бесчисленных лампочек, беспорядочно громоздящихся по потолку. Вы попали как раз к началу. Менует Лурье. У рояля автор, танцует Глебова-Судейкина. Оттого ли, что этот номер недостаточно приготовлялся, по другой ли причине, но танцует Судейкина здесь хуже, чем в других своих номерах. Музыка же приятная, но у Лурье после

нее написаны такие прекрасные вещи, как «Детский бал» и «Сплин», что невольно пожалеешь, почему он играет такую раннюю и незрелую вещь. Однако публике нравится. Теперь, когда снова вспыхнули лампочки, позвольте обратиться ваше внимание на сидящих неподалеку от вас за тем круглым столиком. Бледный молодой человек с челкой и ярко-красными губами — Георгий Иванов, рядом с ним стоит, видите, мальчик с лицом философствующего сморщенного старичка? Это поэт Адамович. С ним еще несколько из «цеха поэтов», однако нет самых интересных — Анны Ахматовой, она променяла столицу на сельскую тишину, О. Мандельштама (он еще не приехал), Гумилева, который на фронте. Зато обратите внимание на того, громадного, что развалился в мягком кресле, с видом доброй коровки. Это известнейший Владимир Маяковский — «мот и транжир бесценных слов». А там, немного дальше, сидит Мейерхольд, окруженный своей свитой. Обратите особое внимание на красивого молодого человека в коричневом, разговоривающего с ним. Этот молодой человек, едва достигший двадцати двух, недавно написал классические вещи. Он прозаик. Если не знаете его фамилию, рекомендую запомнить ее. Его зовут Юрий Юркун. Наконец выкатывают рояль и появляется Михаил Кузмин. Его песенки, полные той легкости, беззаботности и лукавства, которые рассыпаны во всех его произведениях, невольно вызывают улыбку у присутствующих, несмотря на то что каждый уже очень много раз слышал их.

Если завтра будет солнце...

Кузмина много раз вызывают, снова и снова. Он улыбается.

Дитя, не тянися весною за розой и т. д.

Однако еще большим успехом пользуются песенки Евреинова. В первую голову кажется, что эти песенки такого же дурного пошиба, как песни Изы Кремер хотя бы, однако очень скоро вас покоряет Евреинов. Помимо хорошей музыки, Евреинов обладает подлинным крупным талантом, умеющим даже из такой пошлости, как «Малютка» Вал. Горянского, сделать настоящее художественное произведение. Дальше следует балет. Самая интересная пара — это Судейкина и Ростовцев в ке-уоке, но самая талантливая декорация Анненкова написана им к танго, исполняемому его женой и Футлиным. Заканчивается программа постановкой Евреинова «Большевики». У рояля сам Евреинов в желтой ситцевой косоворотке и съехавшем на бок картузе. Кругом все участники программы, одетые рабочими и солдатами. Все поют. ...Слова взяты из сборника «Революционные частушки». Музыка и припев написаны Евреиновым. Особого веселья достигает публика при заключительном куплете: «Аэроплан, впити, впити/На кронштадтские планты —/Заграницей стал Кронштадт/И сам черт ему не брат!»

Сдвигается ярко-красный занавес, по публике требует повторения» (Республика. Тифлис, 1917, 17 сент.; текст сообщен С. Золяном).

Ахматова находилась в это время в плену Гумилевых в Сленеве, Мандельштам — в Крыму, Гумилев — на военной службе в Париже; «Революционные частушки» — сб. «Народные ре-



*Е. С. Кругликова.*  
*Тэффи*  
*(Н. А. Бучинская).*  
*Силуэт.*  
*ГРМ.*  
*Публикуется впервые*

*Л. Д. Блок*  
*(Басаргина),*  
*1917 г.*  
*Фотография.*  
*ЛГАКФФД.*  
*Публикуется впервые*

волюционные частушки». Составитель Иван Меньшевик [Пг., 1917]. Частушка, приводимая Ю. Дегеном, — контаминация двух текстов из этого сборника: «Ероплац, вишти винты, / Вези кронштадтские планты, / Сорок тыщ за них содрал Мясоедов енарал» (с. 9) и «Не попасть парнишке к Кате / (Живет горничной в Кронштадте) / Заграницей стал Кронштадт, / И сам черт ему не брат» (с. 15). По-видимому, речь идет о резолюции Кронштадтского Совета, по которой в мае 1917 г. в городе была упразднена должность комиссара Временного правительства, в связи с чем прессы много писала о якобы стремлении Кронштадта «отложиться от России». Ср. эпизод, когда во время исполнения этих частушек в «Привале» какой-то офицер стрелял в Евреинова: *Летров* II. 50 и 500. М., 1962.

Сентябрь — декабрь 1917 г.

К началу сентября, по-видимому, относится письмо О. А. Глебовой-Судейкиной к Ан. Н. Чеботаревской, в котором она рассказывает: «Я в хороших отношениях с моей партнершей Анненковой и ее мужем — очень милая пара. Видимся также с Савинковым. Он очень интересный человек, и между нами — артист, мы мало говорим о политике. Он с большим восхищением относится к Ф. К. [Сологубу]» (ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. № 272. Л. 37 об.).

«Привал комедиантов» был закрыт из-за наводнения. Газеты время от времени оповещали о готовящихся постановках: «В программу включено инсценированное Евреиновым, идущее в декорациях Ольги Амосовой стихотворение Козьмы Пруткова „Катерина“. В ролях: ге-

нерала — Ростовцев и Катерины — г-жа Шатри. Далее идет другое стихотворение того же Пруткова, инсценированное тем же Евреиновым, „Желание быть испанцем“, в декорациях Ю. Анненкова, в котором испанца изобразит тот же Ростовцев. Хореографическая часть программы (4 отдельных номера) ставится артистом государственного балета Романовым» (Петроградский листок. 1917. № 239. 5 окт.). «Для открытия пойдут два балета М. Кузмина „Выбор невесты“ и „Танец пумы“» (Биржевые ведомости. 1917. № 16474. 3 окт.). «На Рождество открывается вновь „Привал комедиантов“. С 8 ч. вечера предположено играть водевиль М. Кузмина „Танцмейстер из Херстрита“ в постановке Миклашевского и балет „Урок любви“ Романова. После вечерней программы идет ночная: будут играны „Блэк энд Уайт“ Потемкина и Гишмана и балет „Выбор невесты“ Кузмина. В 5 ч. вечера ежедневно вечерний чай с танцами и представлениями» (Вечерний звон. 1917. № 12. 19 дек.).

31 декабря 1917 г.

#### ОТКРЫТИЕ

Газета сообщала: «После долгого перерыва сегодня, 31 декабря, вновь открывается театр художественного общества „Привал комедиантов“. ...Программа вечера будет иметь специальный новогодний характер» (Новая жизнь. 1917. № 214. 31 дек.). В этот день Л. Ю. Брик писала Маяковскому: «Сегодня открывается „Привал“.



Идет кузминский водевиль. Я не пойду. У Кузмина очень милые новые стихи на музыку Лурье — веселые» (*Янгфельдт* Б. В. В. Маяковский и Л. Ю. Брик: Переписка, 1915–1930. Стокгольм, 1982. С. 50).

26 января 1918 г.

*Вечер петербургских поэтов*

См. газетный анонс: «В пятницу, 26 января, в „Привале комедиантов“ (Марсово поле, 7) состоится «Вечер петербургских поэтов». Участвуют: Анна Ахматова, Г. Адамович, М. Зенкевич, Рюрик Ивнев, Георгий Иванов, М. Кузмин, О. Мандельштам, Вл. Пяст и др. Т. П. Карсакина, О. А. Глебова-Судейкина и Габриэль Иванава прочтут стихи Н. Гумилева, М. Цветаевой и Фр. Жамма» (Новые ведомости. Вечерняя газета. 1918. № 7. 25 янв.). По-видимому, к одному из таких поэтических вечеров в подвале относятся воспоминания Г. Адамовича о встрече с Мандельштамом: «...я пришел вечером в „Привал комедиантов“, где собирались бывшие завсегдашние „Бродячей собакой“, в те годы уже закрытой. Пришел, очевидно, рано, потому что было пусто — никого, кроме Мандельштама. Мы сели у огромного, но холодного, безнадежно-черного каминна, стали разговаривать — о стихах вообще, а потом о Пушкине. Разговор был восклицательный: помните это? а как хорошо то! — и так далее» (Воздушные пути. 1961. II. С. 96–98).

Весна 1918 г.

21 февраля 1918 г. Блок записал в дневнике: «Люба звонит в „Бродячую собаку“ („Привал комедиантов“) и предлагает исполнять там мою „Двенадцать“» (*Блок* А. Собр. соч. Т. 7. С. 327), а на следующий день отметил в записной книжке: «Люба вечером в „Привале комедиантов“. Сговорилась читать „Двенадцать“ в течение месяца за 900 руб. („гвоздь программы“» (*Блок* А. Записные книжки. М., 1965. С. 390). К марту 1918 г. относятся воспоминания Ф. Иванова: «Когда я ходил по опустевшим улицам знакомого и неузнаваемого города, мне пришла в голову дикая мысль: а не завернуть ли в „Собаку“? Так и сделал. „Собака“ звалась теперь „Привалом“. То и не то. По-прежнему и Пронин, и Вера Александровна в роли хозяев. Но что-то ушло, нет интимности. Публика все — „фармацевты“, так зовут десятирублевую публику „Привала“, идущую специально смотреть, как едят и веселятся писатели. Просто скучно и ненужно. Поднимали настроение на сцене Мильтон со своими песенками, а в зрительном зале Куприн... Мильтон бросает песенку в зал — ему вторит десяток неуверенных голосов. И в этом десятке сильное купринское: оо — оо. Песня молкнет. По мосткам, прыгая их сильным и грузным телом, пробирается на эстраду Куприн. ...Рукопожатие к общему удовольствию публики. «Привал» пустеет, тухнут свечи. За столиком, одиноко пригорюнившись, подпирая рукою могучую голову, тянет „Лучинушку“ Куприн. Как он далек теперь от этого изломанного подвала. Какой он теперь простой, русский» (*Жизнь*. Берлин. 1920. № 9. С. 13–14).

См. также газетный обзор «Три подвала», по-видимому, А. Левинсона, подписавшегося псев-

донимом «Алиби», о петроградском кабаре «Черный кот» и о петроградских подвалах — «Петрушке», «Бродячей собаке» и «Привале комедиантов»: «...из традиции художественного кабачка не будет вычеркнута «Бродячая собака». „Коротка, но хороша“, по старому французскому девизу, была ее собачья доля. ...Чего только не перевидали тесные узорятые стены, какие вдохновения не рождались впервые в его духоте. На шатком помосте, среди табачного дыма маячили новые тогда образы: гибкий призрак татарской княжны — Ахматовой, вихрастый поэт Мандельштам с ритмичным воем бронзовых стихов, необщий Гумилев с острым черепом Перикла укладной поры. Здесь зацветала улыбка Карсакиной, рисовались в багровом зареве каминна длинные ноги и волчья челюсть Потемкина, лирика «Герани» и красовался рассчитанной глагольностью и певучей речью поэт в желтой кофте — Маяковский. Нередко в фамильярную атмосферу вливались и новые образы, чужие голоса: „король поэтов“ Поль Фор с его долгоносим гастономским профилем Сирано-де-Бержерака, элегантный и сюрфуженный Макс Линдер, красавец Маринетти, статный коммивояжер миланского футуризма. ...Когда же острое чувство новизны и спайки было изжито „Собакой“, она вконец изнемогла, и петербургская богема лишилась крова. Из пепла ее возник „Привал комедиантов“. Но художественным подвалом нельзя стать, им надобно родиться. Уж на что был наряжен „Привал“: сводчатый зрительный зал, черный с золоченой «gossaille», алый бархат скамеек, лампы, светящие сквозь полумаски: Судейкина, грезящий о крытых гондолах Венеции... дальше — фрески Яковлева, строгие, как роспись храма, размашистый гротеск Григорьева... славнейшие пантомимы Мейерхольда, балеты Романова с декорациями первых мастеров... и всюду, от буфета до эстрады, «новые богачи», которые за красненькую приобщались к меценатству, адвокаты, мнящие себя снобами, почти богемой. Поэты же! Их кое-как причисляли и пускали почти во все комнаты. Робкие и одицаемые, сновали они под любопытными взглядами комиссионеров и барынь, словно укротители, запертые в клетку со зверями. Они были не хозяевами, а зрелищем. Отсюда — творческое бесплодие „Привала“. То не было жилье богемы, беспечной и нервной, а лишь тонкая его инсценировка для посторонних. Этот второй подвал поэтической вольницы был рассчитан не на „немногих избранных“, а на „многих званых“» (Новая газета. 1918. № 4. 30 мая. Веч. вып.).

Осень 1918 г.

*Подготовка к открытию*

Сообщения об открытии подвала начали публиковаться еще летом: «В начале июня после долгого перерыва вновь ожидается открытие „Привала комедиантов“ на Марсовом поле. Руководителями „Привала“ предполагается, помимо вечерних спектаклей, с часу дня открывать чайное фойе, чтобы дать возможность собираться артистической и художественной богеме. Четверги по-прежнему будут отданы вечерам поэтов. Что же касается репертуара, то он, хотя и намечен, но вопрос о нем выяснится в связи

с окончательным формированием труппы. Особое внимание будет отведено балету при участии артистов государственных театров Е. А. Смирновой и Б. Г. Романова» (Новая газета. 1918. № 6. 31 мая. Веч. вып.). См. также: Новая газета. 1918. № 41. 12 июля. Веч. вып. К июлю 1918 г. относит С. М. Алянский свои воспоминания о том, как он вместе с Блоком слушал в «Привале комедиантов» чтение «Двенадцати» Л. Д. Блок (Алянский С. Встречи с Александром Блоком. М., 1969. С. 69–76). В октябре газеты анонсировали в непродолжительном времени открытие «Привала комедиантов»: «Вновь соберутся под его черные с позолотой своды подвала графа Гоцци наши петербургские Альтенберги и вновь запульсирует волна горячей, яркой жизни... В качестве „раритета“ (только для гурманов) возвращается из Белокаменной поэт П. П. Потемкин со своими пряными колочими стихами, как пельзя более подходящими к сумбурному, но такому привлекательному в необычайности своей репертуару этого уголка русской богемы» (Вестник общественно-политической жизни, искусства, театра и литературы. 1918. № 23. 15 окт.). «Помещение „Привала“ расширено, пристроен второй ярус. Архитектурные и декоративные работы поручены архитектору Щуко и худ. Allegri. Конферансье приглашен популярный К. Э. Гибшман. В составе труппы насчитывается несколько опытных актеров – Антимонов (арт. «Кривого зеркала»), Яроцкая и др. Музыкальной частью будет заведовать Ван-Брук; балетом ведают Б. Г. Романов. Программа первого вечера: „Блэк энд Уайт“, светч К. Э. Гибсмана и П. Потемкина, в постановке автора. Девиль „Танцмейстер из Херстрита“, соч. и музыка М. А. Кузмина, постановка К. К. Тверского. К. Гибшман споет песни нового своего репертуара. В заключение – два маленьких балета, поставленных Б. Г. Романовым, и музыкальное трио» (Жизнь искусства. 1918. № 1. 29 окт. С. 6). «Привал комедиантов» заручился поддержкой А. В. Луначарского, который 26 октября 1918 г. писал М. А. Сергееву: «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 Народного Банка» (ГПБ. Ф. 1109). Еще 24 октября 1918 г. «Привал комедиантов» обратился в Отдел театров и зрелищ Комиссариата просвещения СКСО о постановке в театре в дни празднования 1-й годовщины Октябрьской революции пьес А. В. Луначарского и «Зеленого попугая» А. Шницлера (ЛГАОР. Ф. 2551. Оп. 1. Д. 2254. Л. 9).

#### «ПРИВАЛ КОМЕДИАНТОВ»

Марсово поле, 7

Открытие сезона 2-го ноября

- I. ТРИО. В. А. Ван-Брук (скрипка), Е. Ф. Мальмгрен (виолончель) и А. П. Коптяев (рояль).
- II. ПРОЛОГ. Соч. М. А. Кузмина. Прочтет К. К. Тверской.
- III. ТАНЦМЕЙСТЕР. Текст и музыка Кузмина. Действующие лица: Мистер Пункино – Антимонов. Вилли, его сын, – Гибшман. Эдуард – Шубин. Мери Ла – Гали-

на. Мистрисс Стромпинк – Кручинина-Валуа. Люси, ее дочь, – Яроцкая. Постановка К. К. Тверского.

IV. ЖЕСТОКИЕ РОМАНСЫ. К. М. и К. Э. Гибшман.

V. ИСПАНСКИЕ ТАНЦЫ: а) фанданго, б) сегидилья. Исп. Дубровская, Христансон. Постановка Б. Г. Романова.

VI. БЛЭК ЭНД УАЙТ. Негритянская трагедия К. Э. Гибшман и П. П. Потемкина. Музыка В. А. Шаэ. Действующие лица: Джим – Казаринов. Сайлс, слуга таверны, – Лачинов. Джон белый – Антимонов. Молли – Яроцкая. Джек, ее негр, – Обневский. Тибби – Скоробогатов. Тобби – Шубин. Переводчик – Гибшман. Негры.

VII. ГИБШМАН.

VIII. ФАКИР. С. И. Антимонов.

Начало программы в 5 час. вечера. Сумерничанья в 4 ч. дня. Конферансье К. Э. Гибшман. Режиссер К. К. Тверской. Режиссер-администратор В. В. Казаринов. Художественный совет: К. Э. Гибшман, М. В. Добужинский, К. К. Тверской, Н. Н. Евреинов, В. К. Пронин, Б. Г. Романов, С. Ю. Судейкин, В. А. Щуко. (Повестка – ЦГАЛИ. Ф. 2353. Оп. 1. Ед. хр. 111).

Программа в основном не изменялась до 13 декабря, дня новой премьеры; судя по объявлению в «Жизни искусства», с 18 ноября в программе не было «Пролога», а с 30 ноября вместо «Танцмейстера» начала идти «Загадка и разгадка» Вл. Трахтенберга; постановка К. К. Тверского.

В 1950–1960 гг., вспоминая общие выступления в «Привале комедиантов», С. С. Обневский писал М. К. Яроцкой: «А. В. Шубин, сын пианиста Ван-Бруга... был у меня недавно... Вспоминали все из „Привала“. ...Вспомнили, как мы с Вами танцевали кэк-уок в „Блэк энд Уайте“ (ведь я же был Вашим партнером в красном фраке и клетчатых шелковых панталонах, и Вы даже еще меня натаскивали)» (письмо от 29 декабря 1958 г.); «В кадрах был Гибшман К. Э., Судейкина, Галина, Ваш покойный супруг и Вы, Лачинов, прекрасный актер, человек высокой культуры, больной и всегда остро нуждавшийся, Шубин А. В. ...и другие – коих соборали В[ера] А[лександровна] и Л. Д. Басаргина» (письмо от 3 дек. 1963 г.); «Привал открылся осенью 1918 г. с помощью А. В. Луначарского, очень часто там бывавшего... Вспомнить можно многое в связи с „Привалом“: и знаменитого „факира“ – Вашего покойного супруга – Антимонова, и Яшу Бронштейна, и А. В. Луначарского, и пумперникили, и пироженые, и Лачинова, вечно юного, и Карла Ивановича, метрдотеля, и ночные обходы, и стук сапог, и стук прикладов... Много приятных воспоминаний!» (письмо от 25 января 1965 г. – все письма хранятся в ЦГТМ, ф. 396).

13 ноября 1918 г. в альбоме Л. И. Жевержеева была сделана запись: «Искусство есть проникновение в астрал. ...Вл. Лачинов. „Привал комедиантов“»; на той же странице расписались находившиеся в это время в подвале Маркичев и актриса из Нью-Йорка Эллиор Эллиот (ЛГМТМИ. ОР 12996. Л. 182). Андрей Левинсон откликнулся на открытие подвала газетной статьей «Так было, так будет», в которой, в част-



ности, писал: «...чем должен быть и ведь бывал не раз художественный кабачок? Мастерской дерзновенной и внезапной инициативы, местом, где заколдованная преграда рампы устранена и азартная шутка перекидывается, как мяч, из зала на подмостки и со сцены в публику. Подвал может стать для актера студией без педантичного наставника; и из ее затей, подчас шутливых, готово иногда нечаянно возникнуть высокое и новое художественное течение. Истинное предназначение такого уголка: импровизированная пародия — проверка через смех общепризнанных ценностей. И для этой „*causa scientia*“, веселой науки, необходимо профессиональное мастерство актеров, но не околостеневшее в сутавах, восприимчивое к толчкам нервов. ...Муза кабачка — Новизна. Между тем мы «просумерничали» этот вечер в окружении бледных теней прошлого. В самом деле, вот уже столько лет возобновляемый негритянский гротеск „Блэк энд Уайт“ — удачная бутада Гибшмана и Потемкина — давно притупил восприимчивость зрителя. Да и сам Гибшман, актер отличный, с недоуменно-необъятной усмешкой конфузливого простака, своего рода Епиходов во плоти, не обновился, а как-то потух за эти годы. Для балетного номера Б. Г. Романов выделил из яркой своей „Андалузианы“ два танца, виденные не раз в его собственном (и Е. А. Смирновой) патетическом и живописном исполнении, и отдал их в менее опытные руки. Что до исполнителей остальной программы — первенство принадлежит актерам покойного „Кривого зеркала“: Яропкой, грациозной даже в шарже, и комически-хлад-

нокровному Антимопову. Единственной повлечкой, если не считать пролога, столь лаконического, что к нему не успели прислушаться, явился „Танцмейстер“ М. А. Кузмина, воведив с куплетами и танцами. Но и эта новизна проникнута старинкой. Поэта пленила именно простодушная механичность, улыбающаяся бледность этого обветшалого сценического жанра. Не *педаля*, а *сурдина* характеризует его способ воспроизведения старинных игр и моделей. Он не дает воли живому остроумию, а деликатно лелеет глуповатый юмор былых водевиллистов. Кузмин — один из тех денди, которые скребут свой фрак стеклянной бумагой, чтобы он не казался новым. Постановлена же была вещьца с тою же осторожностью, исключаящей острогу рисунка. Как бы высоко ни ценить тот общий тон литературного достоинства и сценического вкуса, что был удержан во всем характере программы, трудно примириться с тем, что содружество актеров, художников и вообще интересных людей, возглавивших „Привал“, смогло предложить для праздничного открытия своего подвала лишь тень от тени былых вдохновений и задора» (Жизнь искусства. 1918. № 6. 4 нояб.).

19 ноября 1918 г.  
Вечер доклада

Доклад А. В. Луначарского  
«Нам неведомый классик  
(Конрад Фердинанд Мейер)»

Газета уведомляла, что после чтения переводов из К. Мейера и кратко доклада А. В. Лу-

М. В. Добужинский.  
Эскиз костюма принцессы к постановке «Свинопаса» Г. Х. Андерсена, 1919 г.  
Рисунок. ГРМ.  
Публикуется впервые

М. В. Добужинский.  
Эскиз костюма студента к постановке «Цветы маленькой Иды» Г. Х. Андерсена, 1919 г.  
Рисунок. ГРМ.  
Публикуется впервые

начарского, назначенного на 5 час. вечера, состоится диспут (Жизнь искусства. 1918. № 15. 16 нояб.). 19 ноября Блок отметил в записной книжке: «Мы с Любой пошли в „Привал комедиантов“ слушать Луначарского. Друзья и знакомые. Радловы. Горький и Тихонов. Маяковский. Кругликова рисовала меня. Лурье. Казанский мужичок. Программа. Еда. Люба читает „Двенадцать“. Профессор Святловский, восхищенный Любой. Кузьмин-Караваев. Лачинов. Альтман, Бенуа, Добужинский. Молчаливая встреча с Пястом. Ночные часы у Прониных с Луначарским и Мейерхольдом» (Блок А. Записные книжки. С. 436).

Об этом вечере сохранились воспоминания М. Дмитриева, вероятно, того, кто назван у Блока «казанским мужичком»: «...А. В. Луначарский обещал сделать доклад-реферат о швейцарском крестьянском поэте [Мейере], о чем было объявлено в газете. ...Докладчика ждали уже давно, и вся столичная „богема“ — писатели, артисты театров, художники — были в сборе. В качестве журнального работника (я работал тогда сотрудником „Петроградской правды“ по разделу „рабочая жизнь“) я имел доступ в „Привал“ и занял столик в зале недалеко от сцены. Вскоре появился А. М. Горький в сопровождении двух дам и направился к единственно свободному столику, находившемуся рядом с моим. Естественно, вся публика обратила внимание на маститого писателя и его двух спутниц. Мне, парню, одетому в солдатское платье, пришлось буквально гореть от такого незаслуженного соседства, но отступать было уже некуда. А. М. Горький, стриженный, одетый в черный сюртук, раскланялся со знакомыми, уселся за стол и повел вполголоса какой-то спор со своими спутницами, спор, видимо начатый ранее. ...Вскоре появился А. В. Луначарский и, наскоро прочитав реферат, уехал. Перед его отъездом, напоминая заботливого бухгалтера, А. М. Горький носил ему на подпись какие-то деловые чеки, извлекая их из привезенного с собой портфеля... После отъезда Луначарского в зале наступила тишина. Вот-вот, казалось, скука охватит всех. Недолго думая, не спрашивая ни у кого разрешения, ни особых полномочий, я набрался смелости и отправился за кулисы (в „Привале комедиантов“, как и следует из названия, были оборудованы неплохие подмости). Актеры, собиравшиеся начать представление... предупредительно пропустили меня на авансцену, дали свет, и вот мне пришлось выступать перед представителями всей тогдашней русской литературы во главе с А. М. Горьким. Мне, впервые попавшему на такое собрание знаменитостей... так хотелось выразить признательность и любовь, причем от имени всей провинциальной читающей публики. И я приветствовал, как мог, и присутствовавшего в зале А. М. Горького, и всех других писателей и поэтов с неподдельным энтузиазмом. Моя искренность, чувство восторженности, видимо, передались и публике: раздалась шумные аплодисменты. Не успел я сойти со сцены и опомниться, как меня встретили еще в коридоре некоторые из присутствовавших писателей, жали руки и буквально посадили на колени А. А. Блока, находившегося тут же. А. А. Блок, одетый, как и я, в гимнастерку зеленого цвета, ласково заговорил со мной. Я в то время напряженно читал Льва Толстого и

спрашивал у Блока, как бы отнесся к великим революционным событиям автор „Воскресения“ и „Войны и мира“. Блок отвечал: „Растерялся бы!“» (Дмитриев М. Встречи с Маяковским // ГММ).

К этому вечеру отсылает, по-видимому, путевка Маяковского в черновиках его поэмы «V Интернационал»: «Нарком передается рассыпался веером // Он пьет коньяк с Конрадом Меером» (Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1957. Т. 4. С. 289), М. А. Кузмин в своем дневнике записал: «19 ноября 1918. ...Пошел все-таки на Луначарского. Масса народу и знакомых: Блок, Горький, Бенуа, etc. Было приятно». (Литературное наследство. М., 1981. Т. 92, кн. 2. С. 162). А в «Жизни искусства» под инициалами М. К. был помещен его отчет о вечере: «„Привал комедиантов“ вчера напомнил лучшие свои времена. Переполненное помещение, наличие почти всех художественных сил Петербурга, артистичность атмосферы делали этот вечер редким. Хотелось бы, чтобы наряду с театральными представлениями повторялись такие литературные собеседования, тем более что, по словам докладчика А. В. Луначарского, искусство, иногда лишенное всякой злободневности, нередко действеннее, даже практически действеннее, самой злободневной злободневности. Доклад был о поэте немецкой Швейцарии Конраде Мейере, замечательной фигуре поэтического XIX века. Мы слышали прочувствованные и образные слова о суровой и медлительной стране, о старческой юности, скрытом жанре, скованной лирике, золотой, плодоносной осени, такой вечной, щедрой, таинственно движущейся с человеком так тесно, что говорит „ешь меня“, о северной влюбленности в райскую Италию, о поэтическом ясновидении прошлых эпох, когда эрудиция преодолена до того, что уже не чувствуется научного щегольства, о высотах строгой и целомудренной лирики. Многим этот поэт был, действительно, неизвестен. После доклада были прочитаны переводы стихотворений и баллад. С прилежным вниманием слушали не только молодежь, но и такие испытанные художники, как М. Горький, А. Блок, Бенуа, Мейерхольд, Юрьев, Добужинский, Маяковский, Альтман, Б. Григорьев, Лурье и многие другие. Может быть, А. В. Луначарский, желая отдохнуть от дел в незлободневном искусстве, убежище которого сам докладчик надеется видеть в стенах „Привала“, сделал тем самым действенное и очень важное практическое дело» (Жизнь искусства. 1918. № 19. 21 нояб.).

#### ПЕТЕРБУРГСКОЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОБЩЕСТВО

В пятницу 13 декабря

#### Премьера

1. ВЕСЕЛАЯ СМЕРТЬ. Арлекиада Н. Н. Евренова, постановка К. К. Тверского, костюмы С. Ю. Судейкина.
2. LA RENCONTRE. Лубок XVIII века, постановка Б. Г. Романова, декорации и костюмы А. Н. Бенуа.
3. ТЕАТР ЧУДЕС. Интермедия Мигуэля Сервантеса, постановка К. К. Тверского, декорации и костюмы В. А. Шуко.

Начало в 1½ часов вечера.



Вход исключительно по предварительной записи.

Плата 20 и 10 руб. Актеры, художники, поэты и музыканты — 5 руб. (Повестка на имя А. Н. Бенуа — ЛГМТМИ. ОАП. 28476.)

В «Жизни искусства» 26 декабря были приведены имена исполнителей этой программы: «ВЕСЕЛАЯ СМЕРТЬ. Арлекинада в одном действии Н. Евреинова. Действующие лица: Арлекин — Кузнецов, Коломбина — Яроцкая. Пьеро — Гибшман или Тверской. Доктор — Антимонов. Смерть — Глебова-Судейкина... II. ТЕАТР ЧУДЕС. Интермедия Сервантеса, пер. А. Н. Островского. Действующие лица: Чафалья Мантиель, директор Театра чудес, — Бонди. Чиринос, его жена, — Дмитриева. Карапузик-музыкант — Соболев. Лисенсиат Гомесильос, губернатор, — Антимонов. Бениторепольо, алькальд, — Гибшман. Тереса, его дочь, — Глебова-Судейкина. Хуан Кастродо, рехидор, — Обневский. Хуана, его дочь, — Гална. Педро Капачо, писмоводитель, — Горский. Репольо, племянник алькальда, — Христансон...» Программа повторялась до 9 января 1919 г. (дня следующей премьеры).

Блок отмечал в записной книжке: «13 декабря. ...Потом — в „Привал“ (Люба будет читать „Двенадцать“); «15 декабря. Люба каждый день читает „Двенадцать“ в „Привале“ и возвращается поздно»; «19 декабря. В „Привале“ на Любичном чтении был Луначарский»; «20 декабря... У Гибшмана умерла мать, а он вечером играл в „Привале“»; «31 декабря. ...Бусин номер для „Привала“ не готов (Ленора), и она сегодня не будет читать» (Блок А. Записные книжки. С. 440, 441, 443).

В 1930-е годы Л. Д. Блок писала в своих мемуарах: «...чем мы не римлянки, приносившие на алтарь отечества свои драгоценности. Только римлянки приносили свои драгоценности выхлещенными рабынями руками, а мы и руки свои жертвовали (руки, воспетые поэтом: „чародейную руку твою...“), так как они погребели и потрескались за чистой мерзлой картошки и вонючих селедок: их запах, их противную скользкость я совершенно не переносила и заливалась горькими слезами, стоя на коленях, потроша их на толстом слое газет, на полу, у плиты, чтобы скорее потом забавиться от запаха и остатков. А селедки были основой всего меню. Помню, в таких же слезах застала я Олечку Глебову-Судейкину за мытьем кухни. Вечером ей надо было танцевать в „Привале комедиантов“, и она плакала над своими красивыми руками, покрасневшими и распухшими...» (ЦГАЛИ. Ф. 55). В письме к М. К. Яроцкой от 29 декабря 1958 г. С. С. Обневский вспоминал: «...Судейкина танцевала какой-то „Danse Macabre“ на столе с горящими канделябрами, в „Веселой смерти“...» (ЦГТМ. Ф. 396). М. А. Кузмин в газетном отчете писал об этой программе: «...Исполняли благородно благородные вещи Сервантеса, Евреинова — все будто в порядке, но не было того, чего искали пришли посетители, теплоты и жизни, которую создать, может быть, и нельзя, но постараться приманить можно. Тут же будто палец о палец не стукнули для этого, даже все сделали, чтобы искоренить единственный смысл „Привала“. Уже было отмечено, что „Привал“ не очень-то любит теперь новинок или быстро к ним охладевает. И на этот раз прекрасная пи-

Н. И. Альтман.

Эскиз костюма «Святая смерть» к неизвестной постановке в «Привале комедиантов». ЛГМТМИ. Публикуется впервые

Н. И. Альтман.

Эскиз костюма «Голодная смерть» к неизвестной постановке в «Привале комедиантов». ЛГМТМИ. Публикуется впервые

термедия Сервантеса, со вкусом разыгранная, давалась уже в Луна-Парке в постановке того же Тверского. „Веселая смерть“ Евреннова уж так известна, что после нее можно только двинуть „Шарф Коломбины“ в костюмах очередного модного художника (м. б., Шагала). Единственную новинку неугомонного Романова, балет „La gensolite“, я за поздним временем не видел, тем более что носились слухи, что костюмы к ней еще шьются. Там, наверху, где мастерицы при ярких лампах торопились, иголки мелькали, машинки стучали, чтобы осуществить замыслы Бенуа, вероятно, билась настоящая артистическая жизнь, — к сожалению, она не передавалась зрительному залу, куда неслась только надрывная тягота Чайковского» (Жизнь искусства. 1918. № 40. 18 дек.).

Январь 1919 г.

Вероятно, 9 января состоялась премьера, программа которой была напечатана в «Жизни искусства» 14 января:

1. ЗЕЛЕННЫЙ МАЙ. Участвуют г-н Гибшман и г-жа Гибшман.
2. КРАСОТКА И СТРЕЛКИ. Антимонов, Бонди, Гибшман, Яropicкая.
3. ПАСТУХ И ПАСТУШКА Поль де-Кока. Постановка Б. Г. Романова, участвуют Глебова-Судейкина, Шубин, Гибшман.
4. УЖИИ. Пантомима, постановка Б. Г. Романова, участвуют Глебова-Судейкина, Христансон, Чекрыгина.
5. БОЛЬШОЙ КОНФУЗ. Водевиль М. Долинова, участвуют Антимонов, Гибшман, Барсов, Яropicкая.

Костюмы и декорации М. Добужинского, С. Судейкина, А. Радакова. Режиссер К. Гибшман.

11 января 1919 г. Блок пометил в записной книжке: «...Забрели вечером в „Привал“; затем 13 января записал: «К ночи — в „Привал“ на маскарад» (Блок А. Записные книжки. С. 445). По-видимому, в январе неоднократно повторялась и программа с «Веселой смертью» и «Театром чудес» (см., например: Жизнь искусства. 1919. № 59. 15 янв.). В обзорной статье «Карло Гоцци и „Привал комедиантов“», напечатанной 16 января в «Жизни искусства», Владимир Дмитриев писал: «...Под эгидой театра масок открылся „Привал комедиантов“ три года назад, и пантомима, поставленная тогда фанатиком движения... доктором Дапертутто... открывала самые удивительные возможности новому росту представлений, где было дело не в содержании пьесы, а в способах его осуществления. И поэтому попробуем направить взор на представление „Театра чудес“, интермедий столь излюбленного Гоцци испанского театра, строго памятуя, что осуществляют ее ученики этого движения, а его возродители участия не принимают. Выбор пьесы может быть объяснен побуждениями, заставившими самого Гоцци остановиться на сказках, а именно: полное отсутствие литературного интереса позволяет все внимание сосредоточить на актере, который при помощи естественных ужимок и характерной забавной одежды „так владеет своим шутовским оружием“, что заставит „потеть важность лучших трагедий и мергливую учтивость обдуманной комедий“ (выражение в кавычках — Гоцци „Чистосердечное рассуждение“ и пр.). Заметим, что

именно для таких актеров Гоцци предлагает ставить сказки, прекрасно сознавая, что без них пьеса никому не нужна. Режиссер „Привала“ поступает наоборот, он уверен, что выбери пьесу, какую требует теория, а актеры сами в две недели приобретут технику. И конечно, актеры, может быть и опытные в психологических переживаниях, но понятия не имеющие о труднейшей технике импровизированной комедии (а интермедия Сервантеса близка к сценариям „comedia dell'arte“), при лучшем желании с их стороны не могли осилить пустейшей вещицы, и именно вследствие ее легкости. Они, умельцы (в понятии театра книжного), по-любительски разыграли пьесу, требующую профессионалов актерского ремесла (как это понимал Гоцци), и им оставалось изображать из себя замаскированных Катонов, которые не хотели, чтобы публика чувствовала удовольствие от того, что ей нравится. ...Разве режиссер — ученик Гоцци — не знает, что Сервантес замечаниями вроде „фурьер выходит и дерется со всеми“ приблизился к сочинителям сценариев импровизированной комедии, полагающим, что мастер сцены из их голого остова сам извлечет, что найдет занимательного, и соорудит пышнейшей фейерверк театральных шуток? Режиссер „Привала“ этого не использовал, актеры оказались полярно противоположными замыслам интермедий, понятно, что она показалась скучной и ненужной для нашего времени, и Гольдони готов восторжествовать. Следовательно, мы были свидетелями покушения с неугомонными средствами, приведенного доказательством от противного к необходимости реформ Гольдони. Вывод ясен — это не так, ибо не было того, что Гоцци противопоставляет Гольдони, не было искусства мастеров сцены — актеров, о нем лишь подразумевалось — конечно, при его отсутствии приятнее смотреть „умные“ пьесы Художественного театра, чем бессодержательный анекдот. Из всех заветов Гоцци, столь любопытно разработанных старшими петербургскими реформаторами и обещавших такие радостные возможности, младшее поколение берет лишь случайный гоцциевский каприз — желание ставить сказки — и со свойственным эпигонам эстетизма наивничанием, игрой в детей, любовью к старинке возводит этот каприз в закон. ...И эта форма, во имя которой динамит этого движения — доктор Дапертутто — перевернул толщу антикварных лавок и извлек сказки Гоцци и интермедии Сервантеса (запомним, что только ради возможности найти форму он обратился к столь рискованному средству, как увлечение старьем, средству, сгубившему не одного человека в начале XX столетия), — эта форма так и осталась неосуществленной. Будет ли она найдена, покажет будущее, я надеюсь, что да, но не „Привалу комедиантов“ обязаны будут актеры этим приобретением... В заключение мне хочется заметить, что своих выводов обобщить, распространяя их вообще на всех участников возрождения гоцциевской театральной культуры, я не хотел, целью этого маленького этюда было лишь указать место „Привала комедиантов“ в нем. Может, я принял кукушку за ястреба, столь много значения придавая именно „Привалу“, но такова была установившаяся традиция, заставляющая отнести ему, быть может, больше внимания, чем он заслуживает, ибо имя Карло Гоцци провоз-

носились там слишком часто, особенно при рождении».

Февраль 1919 г.

В газетах появились объявления о новых готовящихся постановках: «Очередными постановками в „Привале комедиантов“ явятся: пьеса А. В. Луначарского „Вавилонская палочка“ и инсценировка сказок Андерсена „Комета“, „Цветы Иды“ и „Свинопас“. Первая пьеса ставится К. К. Тверским, под непосредственным наблюдением автора, при участии артистов Лешкова, Лаврентьева, Бопди, Судейкиной. Декорации к ней написаны В. И. Шухасвым. Инсценировка Андерсена идет в постановке М. В. Добужинского, в сопровождении музыкального композитора Б. В. Асафьева» (Жизнь искусства. 1919. № 69. 1 февр.). См. запись Блока от 3 февраля: «...Привал“, где сидели весь вечер с Любей, хозяевами, О. А. Судейкиной, женой Анненкова, В. Шкловским, Е. А. Смирновой» (Блок А. Записные книжки. С. 448).

20 февраля 1919 г.

Вечер поэтов

После вечера поэтов

А. В. Луначарский читает свою пьесу «МАГИ».

Приглашаются присутствовать только получившие эту повестку. (Повестка – в собрании Е. В. Прониной-Лишневской.)

М. А. Кузмин в «Жизни искусства» 5 марта опубликовал рецензию на этот вечер: «После долгого перерыва в „Привале комедиантов“ возобновились вечера поэтов. ...На этот раз нельзя ни в чем, пожалуй, упрекнуть устроителей вечера, особенно если приписать несчастной случайности, что из двадцати участников присутствовали только двенадцать, причем не было ни Ахматовой, ни Гумилева, ни Есенина, ни Клюева. Прочли стихи: А. Блок, Б. Евгений, Г. Иванов, Кузмин, Курдюмов, Ляндау, Оцул, А. Радлова и В. Рождественский. Должны были читать еще артистки Л. Басаргина, Глебова-Судейкина и В. Щеголева, бывшие налицо. Но почему они не читали, я рассказу сейчас. Приблизительно все по-старому, и поэты все прежние, и читали стихи, кажется, старые, и опять было впечатлительное призрачности и чего-то бездушного. Я не знаю, кто в этом виноват. Можно было бы попать Маяковского, который самосильно явился на эстраду, как фея Карабас, которую не пригласили на крестины, и стал читать свои стихи, предпослав, разумеется, им вступительное слово. С большим апломбом он брал только что читавших поэтов, противопоставляя им себя. Не вдаваясь в обсуждение, насколько выгодна для самого Маяковского такая позиция, что он – велик при условии, если другие ничтожны, и вообще выделение себя из круга поэзии (поэзия – и я), замечу только, как стары эти родомантады и фанфаронады для Маяковского (те же точно, что лет пять тому назад) и что стихи он читал тоже старые. Ни восторга, ни возмущения это выступление, почти автоматическое, не возбудило, публика лениво посмеялась, потом выслушала хорошо известный „Наш марш“. Только режиссеры и антрепренеры с завистью смотрели на Маяковского, думая, какие прекрасные актерские данные остаются неиспользованными.



И вышло, что, упрекая поэтов в однообразии и отсутствии новизны, сам упрекающий продемонстрировал только эти же свойства. Но известный скандал и смятение все-таки произошло, что помешало артистам окончить программу. Я не знаю, чего не хватало вечеру, как видно из списка участвующих, трудно было выбрать другой состав поэтов; поэты, очевидно, не могли читать других стихов, кроме тех, что читали; желающих слушать было очень много, и все-таки легкое веяние скуки было на всем. Впрочем, и поэзия и поэты вещь капризная; а токи между читающими и слушателями еще менее поддаются учету, и поэтический вечер может просто удалиться или не удалиться независимо от внешних причин. Мне кажется, больше удалась неофициальная, для избранной публики, часть вечера, когда А. В. Луначарский читал свою пьесу «Маги». Так как обсуждали новое произведение главным образом с точки зрения его сценичности, то было очень кстати, что среди присутствующих было много людей театра (Лешков, Ляндау, Радлов, Яковлев и др.). Краткую записку Кузмина об этом вечере в дневнике см.: Литературное наследство. Т. 92, кн. 2. С. 163.

В воспоминаниях Л. И. Жевержеева 1930-х годов выступление Маяковского на этом вечере описано совсем иначе: «В ту же зиму 1918/1919 года однажды мы с Бриками и Маяковским попали в „Привал комедиантов“. ...После программы должен был состояться вечер поэтов. На эстраду вошли и сели полукругом человек шесть, в числе их ясно помню Кузмина. Все они по очереди читали свои стихи. Выступления принимались сидевшей за столиками аудитории дружелюбно. Когда поэты сошли с эстрады

Сценка «Русский лубок» (артистки балета Вронская и Соболева) в «Привале комедиантов». Фотография. ЛГМТМИ



## ПОСЛЕ ВЕЧЕРА ПОЭТОВ

А. В. Луначарский читает свою пьесу «МАГИ».

Приглашаются присутствовать только получившие эту повестку.

Программа  
на 20 Фев-  
раля  
1919 г.  
Собр.  
Е. Б. Про-  
вальной-Лиш-  
невской

и расселись у столиков, публика начала настойчиво требовать Маяковского. Он долго отказывался и не желал выступать. Наконец, точно рассердившись, он одним скачком вспрыгнул на эстраду и своим громовым голосом, сразу огорчившим присутствовавших, прочел что-то весьма ядовитое, направленное против цветочков, лирических ахов и охов, то есть не в бровь, а в глаз только что выступавшим поэтам. Впечатление получилось сильное, и посетители мгновенно разделились на два лагеря. Одни бешено аплодировали, другие молчали и не очень, правда, громко возмущались „нетактичностью“ и „грубостью“ поэта. Также одним прыжком Маяковский, как ни в чем не бывало, соскочил с эстрады и уселся за столик, гордо поглядывая вокруг (сб. «Маяковскому» (М., 1940. С. 140–141)).

В статье Г. Адамовича «Рукопись» приведена запись неизвестного автора, сделанная сразу после вечера: «У Веры Александровны наверху состоялся „гала-прием“. Луначарский выразил желание прочесть свою новую (?) драматическую пьесу „Маги“ в присутствии всего цвета литературы. Был и в самом деле весь цвет. Шутили и говорили дерзости. Пяст прочел ядовитые стихи о... Крыленко в упор. Луначарский протер пенице и сказал: „Гм... конечно, может быть и другой взгляд на дело“. Затем, как привычный лектор, сел за стол со стаканом воды и принялся читать. Хозяйка обводила гостей счастливым взглядом и безмолвно приглашала к художественному наслаждению. Луначарский читал два часа, а после чтения пожелал выслушать мнения. Тут-то и началось. Спросили Блока, который простоял все чтение у дверей, головой об косяк. Он был далеко и, кажется, не сразу сообразил, что от него хотят, а потом промычал что-то неопределенное, но любезное. Луначарский оживился и ответил, что мнение поэта, который шествует рука об руку с революцией, ему в особой степени ценно (Последние новости. 1934. № 4872. 26 июля). Ср. запись Блока: „Вечер поэтов“ в „Привале“. Потом Луначарский читал длинную пьесу „Маги“ у Веры Александровны наверху. Потом до 5-ти часов утра я сидел в теплой компании внизу» (Блок А. Записные книжки, С. 450).

26 апреля 1919 г.

## «Сказки Андерсена»

1. СВИНОПАС. Действующие лица: Принц — Шубип. 2 пажа — уч. школы Чекрыгиных. Император — Гибшман. Принцесса — Глебова-Судейкина. Придворные дамы — Галина, Анненкова, Гибшман. Старый придворный — Бонди.
2. ЦВЕТЫ МАЛЕНЬКОЙ ИДЫ. Действующие лица: Ида — Ия Гибшман. Студент — Гибшман. Советник — Барсов. Цветы — уч. школы Чекрыгиных.
3. КОМЕТА. Старик — Лаврентьев.

Постановка М. В. Добужинского и К. К. Тверского. Танцы сочинены и поставлены Б. Г. Романовым. Декорации и костюмы М. В. Добужинского. Музыка Б. В. Асафьева.

Начало в 9 часов вечера.

(Объявление см.: Жизнь искусства. 1919. № 122. 26 апр.).

М. А. Кузмин оставался постоянным посетителем «Привала» вплоть до его закрытия, последнюю программу подвала отрецензировал также он, поместив 29 апреля в «Жизни искусства» статью «Андерсеновский Добужинский». «Редко между двумя художниками может быть такое соответствие. Едва ли можно представить себе другого живописца при имени Андерсена. И если я не ошибусь, впервые Добужинский так свежо и полно высказал всю поэзию комнатной жизни, уюта детских, домашней фантазии (без особой фантастики), трогательности и милого юмора. Одно время была опасность, как бы этот прекрасный художник, достигший своего мастерства, не застыл, не засох, и вот в самых последних работах его — новая свежесть, известное беспокойство, поиски и большая молодость. Но я думаю, что даже поклонники Добужинского удивятся той сердечности, душевности и прелестному остроумию, которые он проявил в «Сказках Андерсена». Он не только сделал декорации и костюмы, но сам приспособил к сцене три сказки («Цветы маленькой Иды», «Комета» и «Свинопас») и участвовал в режиссерской работе. Ставил пьесы К. К. Тверской опять (или это мне так кажется) с особенной любовью и душевностью. Вообще это был один из редких вечеров не только «Привала комедиантов» по цельности поэтического впечатления. Несомненно, что роли короля у Гибшмана и принцессы у Глебовой-Судейкиной в «Свинопасе» одни из лучших. К сожалению, на первом представлении придворного исполнял не Бонди, умевший сделать тип прелестного комизма из нескольких слов своей роли. Смотри на Гибшмана, Глебову-Судейкину и Бонди (которого я видел на репетициях), я подумал, что вот актеры для «Привала», которые очень много потеряют на всякой другой сцене. Опыты Гибшмана («Палас-Театр», «Летучая Мышь», «Трояцкий») наглядно доказали это. И вместе с тем «Привал», обращаясь к другим неплохим актерам, вроде Курихина, Антимоновна, неминуемо теряет что-то из своего облика и несколько пошлее. Это замечание не отнимает достоинств ни у перечисленных артистов, ни у «Привала», но доказывает, что у этого театра есть свое лицо и что Гибшман, Бонди,



Глебова-Судейкина отлично к нему подходят, что они очень связаны между собой такую связью, нарушать которую очень невыгодно и для артистов, и для «Привала», и для любителей этого искусства, которых искренне обрадует вечер Андерсена. И еще я думал, что вот — идеальный детский спектакль, случайно, как и все настоящее, найденный. Теперь ведь так много ищут зрелищ для детей, а вот готовая, совершенно по-детски прелестная прелесть. Дело не в пьесах и в художнике, и не в актере, а в соединении всего этого и подлинной, незаинтересованной официально любви взрослых к детской сказке. Не все было одинаково хорошо. «Комета», с чувством прочитанная Лаврентьевым, слишком тягуча и громоздка, как и фортепиано, загородившее всю сцену. В «Цветях маленькой Иды» слишком заметно не очень искусное приспособление текста и неудачные, по моему, танцы, производящие впечатление ученических покушений на классический балет. Но всего этого не только не хочется помнить, но и не помнишь, так жива, свежа и жизненна вдруг забывшая струя на этой маленькой сцене».

Облик Кузмина, последнего фантастического посетителя уже несуществующего «Привала комедиантов», запечатлен в «Повести о пустяках» Б. Темерязева (Ю. Анненкова): «...Туманы, улицы, медные кони, триумфальные арки подворотен, Ахматова, матросы, академички, Нева, перила, безропотные хвосты у хлебных лавок, шальные пули бесфонарных ночей — отлагаются в памяти пластом прошлого, как любовь, как болезнь, как годы... Мерцают в тумане светлячки пчеловчешески огромных глаз: хилый, старенький и незлобивый направляется за папиросами последний домовый Петербурга. Нечеловечески огромные глаза озарены мудростью и добротой. Он покупает папиросы и дальше неторопливо продолжает путь, ласковым взглядом осматривает свои владения; туман ему не помеха: он знает наизусть каждый выступ кирпича, каждый изгиб тротуара, выбоину мостовой, знает на-

изусть, как метаморфозы Овидия, как оды Державина, как свои собственные стихи. Он идет не спеша, сторонясь прохожих, улыбается туману, редкие, седые волосы зачесаны с висков на лоб — наподобие венка из лавров. Шляпа проврвана, шляпа измята, узкие брючки кончаются у щиколоток бахромой, двух пуговиц из трех не хватает на пиджачке, потерянный галстук затаптан жутиком. Маленький венценосец проникает за ворота, заложенные щеколдой, спускается по мокрой лестнице в подвал... Подвал, украшенный героями Гоцци и Гофмана, масками, арлекинами и амурами, наполовину затоплен. Амурры покрыты плесенью, на масках растут грибки. В углу, под сводами, островком подымается сцена, освещенная пятисвечником из папьемаше. По лестнице пробегают на водопой крысы. Робкой походкой, цепляясь по карнизам, чтобы не ступить в воду, приближается маленький домовый к роялю, порыжевшему и закапанному стеарином; каргавя, поет свою любимую песенку:

Если завтра будет солнце —  
Мы на Фьезоле поедем.  
Если завтра будет дождь,  
То карету мы найдем.

Если денег будет много —  
Мы закажем серенаду.  
Если денег нам не хватит —  
Нам из Лондона пришлют.

Если ты меня полюбишь —  
Я тебе с восторгом верю.  
Если не захочешь ты,  
То другую мы найдем.

Звук расстроенного, порыжевшего рояля напминают клавиши... Петербург уплывает вдаль, подобно туманному облаку поутру. Петербург исчезает» (Темерязев Б. Повесть о пустяках. Берлин, 1934. С. 286—288).

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Агницев Н. Я. (1888—1932), поэт, драматург 99, 104, 132  
Адамович Г. В. (1892—1972), поэт, критик, член Цеха поэтов 99, 120, 121, 133, 136, 141, 143, 149, 150  
Адрианов С. А. (1871—1942), критик, действительный член «Бродячей собаки» в 1914 г. (далее: д. ч. БС) 120  
Азов (Ашкенази) В. А. (1878 — после 1940), писатель-юморист, драматург 37, 111  
Александров Н. Г. (1870—1930), артист МХТ 107  
Аллегри О. К. (1866—1954), театральный художник 144  
Алперс В. В. (1894—1974), сотрудник Студии В. Э. Мейерхольда, впоследствии советский театровед 123  
Альтман Н. И. (1889—1970), живописец, график, сценограф 123, 125, 128, 129, 146, 147

Алянский С. М. (1891—1974), владелец изд-ва «Алконост», издательский работник, мемуарист 144  
Амосова-Бунак О. Ф. (1892—1962), живописец, график, художник кино 142  
Андреев Л. Н. (1874—1919), писатель, д. ч. БС 96, 104  
Андреев Н. В. (ум. в 1919), певец 118, 133  
Андреев П. З. (1874—1950), певец 120  
Андронникова С. Н. (1888—1982), хозяйка литературно-художественного салона 96  
Анненков Ю. П. (1889—1974), художник, беллетрист (псевдоним — В. Темерязев), режиссер, мемуарист 96, 99, 107, 121, 127, 133, 134, 138, 139, 141, 142, 151  
Анненкова Е. Б. (1897—1980), танцовщица, первая жена Ю. П. Анненкова 134, 138, 139, 142, 149, 150

Антимонов С. И. (1880—1954), актер «Кривого зеркала» 134, 144, 145, 147, 148, 150  
Артамонов Н. С., оперный певец, баритон 121  
Архангельский А. А. (1846—1924), композитор 138  
Асафьев Б. В. (лит. псевд. Игорь Глебов, 1884—1949), композитор, музыковед 149, 150  
Астафьева М. М. (1884—1920), артистка Александринского театра и театров миниатюр 121  
Ахматова А. А. 98, 100, 104, 107, 120, 133, 141, 143, 149, 151  
Ашешов Н. П. (1866—1923), критики, драматург 96  
Бай Э. С. (умер в США в 1960-е годы), пианист 121, 122  
Бакст (Розенберг) Л. С. (1866—1924), живописец, график, сценограф 123

- Балиев Н. Ф. (1877—1936), создатель и руководитель «Летучей мыши» 101, 104, 124
- Балькис-Савская (псевд. М. В. Домбровской, 1895—?), в 1910-е годы жена Игоря Северянина 133
- Вальмонт К. Д. (1867—1942), поэт 103, 123, 129
- Вашкиров (Верин) Б. Н., поэт, меценат, многолетний друг С. С. Прокофьева, писавшего музыку на слова Б. Н. Вашкирова 132
- Белый Андрей 103
- Бенуа А. Н. (1870—1960), художник 96, 97, 109, 119, 120, 132, 146—148
- Берлацкий М. Г., журналист, сотрудник варшавских газет 123
- Берлин А. А., скрипач, впоследствии участник Гос. симфонического оркестра СССР 118
- Бернардацци А. А. (1871—?), архитектор, д. ч. БС 96
- Билаев Б., скульптор, после революции комиссар художественного училища в Москве 108
- Вилибин И. Я. (1876—1946), график, театральный художник 134
- Блок А. А. 96, 100, 107, 120, 139, 140, 143, 144, 146—150
- Блок Л. Д. (Басаргина, 1881—1939), актриса, жена А. А. Блока 140, 142—144, 146, 147, 149
- Бонди А. М. (1892—1952), артист, драматург 97, 147—150
- Боцяновский В. Ф. (1869—1913), литератор 110
- Брик Л. Ю. (1891—1978), гражданская жена В. В. Маяковского, адресат многих его произведений 142, 143, 149
- Брик О. М. (1888—1945), стиховед, теоретик литературы 149
- Бронштейн Я. А. — по воспоминаниям Петра Пильского, «чудесный добряк и весельчак, инженер и игрок» (Сегодня, Рига, 1925, 28 дек.) 144
- Брюсов В. Я. 103, 121
- Бунин И. А. 136
- Бурлюк Д. Д. (1882—1967), поэт и художник, один из основателей русского футуризма 136
- Ведринская М. А. (1877—?), актриса 130
- Венгеров С. А. (1855—1920), литературовед и библиограф 120
- Веригина В. П. (1882—1974), актриса 120
- Вивьен Л. С. (1887—1966), актер и режиссер Александринского театра 118—120
- Виткин Б. Я. — пианист, дирижер 118, 130
- Волошин М. А. (1878—1932), поэт 103
- Вольнский (Флексер) А. Л. (1863—1926), искусствовед и критик 104, 126, 127, 134, 137
- Вронская А., танцовщица 123, 133, 150
- Галина Г. Я., солистка балета, последние из известных нам ее выступлений — в Симферополе в 1919 г. 144, 147, 150
- Гальперн А. Я. (ум. 1956), юрист, д. ч. БС, управляющий делами Временного правительства 96
- Гартман Ф. А. (1885—1956), композитор, дирижер 120
- Гауш А. Ф. (1873—1947), живописец, театральный художник 118, 120, 139
- Гейман А., клавесинист 118
- Гибшман И. К., дочь К. Э. Гибшмана 150
- Гибшман К. Э. (1884—1942), артист, драматург, эстрадный конферансье, д. ч. БС 107, 110, 122, 131, 142, 144, 145, 147, 148, 150
- Гиппиус Вас. В. (1890—1942), литературовед, поэт 109, 124, 125
- Глебова-Судейкина О. А. (1885—1945), актриса, д. ч. БС 104, 108, 123, 128, 129, 131, 133, 135, 136, 139, 140, 141—143, 147—150
- Гнесин Г. Ф. (1885—1943), актер, переводчик, беллетрист 138
- Головинская Е. Д. (1890—1958), актриса 101
- Голубев А. А. (1881—1961) — актер, деятель ВТО, д. ч. БС 96, 108, 118—121
- Горин-Горяинов Б. А. (1883—1944), артист Александринского театра 97
- Городецкий С. М. (1884—1967), поэт 98, 99, 103
- Горский А. С., актер 147
- Горький Максим — 136, 146
- Горянский (Иванов) В. И. (1887—1949), поэт, сотрудник «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» 141
- Гребенщиков Л. М. (Арский, 1884—1937, Ницца), актер 121
- Григорьев Б. Д. (1886—1939), живописец, график 96, 103, 108—112, 114, 115, 121, 123, 124, 129, 131, 141, 143, 146
- Гумилев Н. С. 98, 99, 107, 120, 141, 143, 149
- Давыдова А. А. (1888—1963), график 118, 119
- Деген Ю. Е. (1896—1924), поэт 99, 141
- Дмитриев В. В. (1900—1948), живописец, сценарист, участник Студии В. Э. Мейерхольда (1916—1917) 137, 148
- Дмитриев М. С. (1892 — после 1955), журналист 146
- Добужинский М. В. (1875—1957) график, живописец, театральный художник, автор марок «Бродячей собаки», «Привала комедиантов», «Странствующего энтузиаста» 96, 97, 107, 113, 118—120, 122, 125, 127—129, 138, 144, 145, 146, 148—150
- Добычина П. Е. (1884—1919), создательница Художественного бюро (1910—1918), искусствовед 104, 108, 115
- Долинов М. А. (1891—1936), поэт, драматург, режиссер 148
- Драцен Н. В., барон (1868—1935), театровед 119, 120
- Евгеньев (Рангоф) В. Е. (1892—?), поэт, литературовед 121, 149
- Евреинов Н. Н. (1879—1953), драматург, режиссер, музыкант, д. ч. БС 96, 99, 103, 104, 106, 107, 120, 125, 126, 128—130, 133, 134, 138—142, 144, 146—148
- Есенин С. А. 109, 149
- Жамм Франсис (1868—1938), франц. поэт 143
- Жевержев Л. И. (1881—1942), меценат, коллекционер театральной живописи, председатель об-ва «Союз молодежи» 129, 135, 144, 149
- Жеребцова-Андреева А. Г. (1868—1944), певица 133
- Животовский С. В. (псевд. Пьер-о, 1869—1936), живописец, журналист 121
- Жирмунский В. М. (1891—1971), литературовед 127
- Жуковская Т. В. (1893—?), художница 109, 128
- Зайцев Б. К. (1881—1972), писатель 107
- Зброжек-Пашковская Е. И., актриса 133
- Званцев Н. Н. (1870—1923), актер, режиссер 107
- Зданевич И. М. (1894—1975), поэт-заумник, драматург, издатель 135
- Зенкевич М. А. (1891—1973), поэт 133
- Зиссерман Д. Э. (1886—1961), виолончелист 111, 118, 130
- Зноско-Боровский Е. А. (1885—1954), драматург, театральный критик 123, 131, 134
- Зонов А. П. (1875—1922), актер, режиссер, д. ч. БС 107
- Иванов Г. В. (1894—1958), поэт. В его беллетризованных мемуарах «Петербургские зимы» (Париж, 1928) «Привал комедиантов», Пронин и В. А. Лишневская описаны подробно, но нами эти «воспоминания» в данной публикации не цитируются в силу их заведомой недостоверности 99, 117, 120, 133, 141, 143, 149
- Иванов Ф. В. (ум. в 1923), беллетрист, критик 143
- Иванова (Терназьян) Г. — танцовщица, первая жена Г. В. Иванова 133, 143
- Ивнев Юрий (Ковалев М. А., 1891—1981), поэт 120, 132, 133, 143
- Ильяшенко Л. С. (1894—1983), актриса 116
- Казаринов В. М. (1896?—1967?), актер 144
- Казарова В. Г. (1893—1929), актриса, участница «Дома интермедий», в 1910-е годы — жена А. Е. Яновлева 104
- Калмаков Н. К. (1873—1955), художник 118, 119, 120
- Каменский В. В. (1884—1961), поэт 104
- Канегиссер Л. А. (1897—1918), поэт, казнен за убийство М. С. Урицкого 133
- Каратыгин В. Г. (1875—1925), музыковед, композитор 107
- Кармин Е. И., художница 119
- Карпов Е. П. (1857—1926), режиссер 127
- Карсавина Т. П. (1885—1978), балерина 96, 118, 129, 143
- Настальский А. Д. (1856—1926), композитор, фольклорист 138
- Качалов В. И. 107, 128
- Кляев Н. А. (1884—1937), поэт 96, 99, 103, 123, 149
- Козинцев Г. М. (1905—1973), кинорежиссер 106
- Коммиссаржевская В. Ф. 103, 140
- Коммиссаржевский Ф. Ф. (1882—1954), режиссер, д. ч. БС 97, 107
- Конге А. А. (1891—1915), поэт 98
- Коптяев А. П. (1868—1941), композитор, пианист, музыковед 144

- Королевич В. В. (Королев В., 1895—1969), поэт, актер, режиссер 132
- Кремер И. Я. (1890—1956), эстрадная певица, поэтесса 141
- Кругликов Н. С. (1861—1920), меценат, поэт, инженер путей сообщения 96, 104
- Кругликова Е. С. (1865—1941), график, театральный художник, д. ч. БС 118, 136—138, 142, 146
- Кручинина-Валуа, актриса 144
- Крыленко 150
- Кугель А. Р. (1864—1928), литературный и театральный критик, драматург, режиссер 104
- Кузмин М. А. (1872—1936), поэт, драматург, композитор 96, 99, 100, 103, 107, 108, 110, 112, 120—123, 125—131, 135, 136, 139—145, 147, 149—151
- Кузнецов Н. В., поэт, беллетрист, д. ч. БС 121, 122
- Кузьмин-Караваев (Тверской) К. К. (1890—1944), режиссер 99, 103, 120, 144, 146—150
- Кульбин Н. И. (1866—1917), художник, приват-доцент Военно-медицинской академии, д. ч. БС 135
- Кулябко-Корецкая А. И. (1890—1972), драматическая актриса 116
- Куприн А. И. 143
- Курдюмов В. В. (1892—1956), поэт, впоследствии детский писатель 121, 149
- Курихин Ф. Н. (1881—1951), актер «Кривого зеркала» 104, 150
- Кшесинская М. Ф. (1872—1971), балерина 136
- Лаврентьев А. Н. (1882—1935), актер, режиссер 149—151
- Лансере Е. Е. (1875—1956), живописец, график 96, 97
- Ланской М. М., граф, финансист 111
- Лачинов В. П. (1863—после 1929), актер 144, 146
- Лебедев В. В. (1891—1967), живописец, график 96, 139
- Левберг (Купфер, Ратькова) М. Е. (1892—1934), поэтесса, драматург, переводчица 99, 133
- Левинсон А. Я. (1887—1933), филолог-романист, литературный, художественный и театральный критик 114, 143, 144
- Ленни-Воронцова В. С. (?—1919), исполнительница характерных танцев.
- Леонтьев Л. С., балетмейстер 134, 136
- Лерский (Герцак) И. В. (1873—1927), артист Александринского театра 132
- Лешков П. И. (1884—1944), артист Александринского театра 149
- Лешкова О. И. (ум. в 1942), была близка к кругу художников «Союз молодежи» 135
- Линдер Макс (Габриэль Лёвель, 1883—1925), франц. киноактер 143
- Лисенков Е. Г. (1885—1954), поэт, искусствовед 96
- Лишневская (Кашницкая) В. А. (1894—1929) — д. ч. БС, дочь известного архитектора А. Л. Лишневого. В первом браке замужем за архитектором В. Н. Кашницким, затем жена В. К. Проница. На рождение их дочери Евдокии (1917) написано ст-ние М. Кузмина «Девочке-Душеньке» 96, 101, 106, 107, 123, 124, 128, 133, 137, 139, 143, 144, 146, 149, 150
- Лодий Э. П. (1886—1957), певица 118, 120—123
- Лозинский М. Л. (1886—1955), поэт, переводчик 133
- Луначарский А. В. 96, 144, 145, 146, 149—151
- Лурье А. С. (1892—1966), композитор 139, 141, 142, 146
- Львов Е. М. (1891—1968), балерина 123
- Лянда К. Ю. (1890—1969), поэт, актер, режиссер 118, 133, 149
- Маклаков В. А. (1870—1957), адвокат, один из руководителей партии кадетов 97
- Маковский С. К. (1877—1962), художественный критик 103, 109, 118, 119
- Мальмгрен Е. Ф., виолончелистка 144
- Малютин (Итин) Я. О. (1886—1964), артист Александринского театра 121, 122, 125, 126, 131
- Мандельштам О. Э. 96, 99, 120, 133, 134, 141, 143
- Марджанов (Марджанишвили) К. А. (1872—1933), режиссер 104
- Маринетти Ф. Т. (1876—1944), итал. писатель, глава и теоретик футуризма 145
- Маслов Г. В. (1895—1920), поэт, литературовед 133
- Массалитинов Н. О. (1880—1961), с 1907 по 1919 артист МХТ 107
- Маяковский В. В. 99, 133, 135, 140—143, 146, 149, 150
- Мгзбров А. А. (1884—1966), актер и режиссер 104
- Мейерхольд В. Э. 96, 97, 99, 102—104, 108—117, 120—127, 129, 130, 141, 145, 146, 148
- Мережковский Д. С. 126, 127
- Микаэльянц А. В., журналист 126
- Миклашевская (Михельсон) И. С. (1883—1936), певица, пианистка 96, 121, 122
- Миклашевский К. М. (1886—1943), актер театра и кино, режиссер, театровед 106—109, 120, 121, 129, 131, 139, 142
- Мильтон Ж. (псевд. Мишо, 1888—?), куплетист, в 1920—1930-е годы выступал в Париже 137, 143
- Михайлов П. П. (1890—1980), журналист 138
- Морозова (Бонч-Осмоловская) О. Г. (1898—1965), художница, журналистка, мемуаристка 108
- Мочульский К. В. (1892—1950), литературовед 99
- Мунт Е. М. (1875—1954), актриса, д. ч. БС 108
- Мясоедов И. Г. (1881—1953), художник 103
- Нагродская Е. А. (1866—1930), беллетристка 111
- Немирович-Данченко В. И. 101
- Неслуховская М. К. (1892—1975), художница, с 1922 г. жена поэта Н. С. Тихонова 118, 119
- Николаев Л. В. (1878—1942), композитор, д. ч. БС, н. а. РСФСР 96, 121, 122
- Никулин Л. В. (1891—1967), писатель 133
- Нотман (Энритон) Г. Ф. (1889—?), участник Студии В. Э. Мейерхольда (1913—1916), в 1918 г.—режиссер театра в г. Покровске (Энгельс) 114, 116, 117
- Нурок А. П. (1860—1919), музыкальный критик 97
- Обневский С. С., артист 114, 144, 147
- Оболенский А. Н., петроградский градоначальник 107
- Озаровский Ю. Э. (1869—1924), актер, режиссер 107, 120
- О'Коннель-Михайловская Р. Р. (1891—?), художница 134
- Оксенов И. А. (1897—1942), поэт, критик 99
- Острожский (Тогель) К. С. (1886—1929), драматург 134
- Оцуп Н. А. (1894—1958), поэт 149
- Павлов А. П., помощник Судейкина в 1915—1916 гг. 131
- Павлова К. В. (ум. в 1958), танцовщица, выступала в труппе Потопчиной, в 1922 г.—в Романтическом балете в Берлине, жена А. Е. Шайкевича 108, 110—114, 116, 117, 121
- Пастихов В. Л. (1894—1957), пианист, поэт 121, 122
- Переверзев П. Н. (1871—1944), министр юстиции во Временном правительстве, д. ч. БС 96
- Петренко Е. Ф. (1880—1951), оперная артистка 121, 122
- Петров Н. В. («Коля Петер», 1890—1964), актер, режиссер 99, 100, 102—104, 106—108, 121, 122, 124—126, 128, 129, 131—133, 136, 138
- Пиотровский А. И. (1898—1938), поэт, театровед, драматург 99
- Плансон (Росткова, Лешкова) Е. Л., драматическая актриса 104, 128, 131
- Подгорная Е. А., сестра В. А. и Н. А. Подгорных 139
- Подгорный В. А. («Чиж», 1887—1944), актер 107, 124, 128, 132, 139
- Подгорный Н. А. (1879—1947), актер МХТ 96, 101, 106, 107
- Поливанов Е. Д. (1891—1938), лингвист, востоковед 132
- Полоцкая-Емцова С. С. (1878—1957), пианистка 121
- Попелло-Давыдов М. М., человек, близкий к кругу МХТ 100, 107
- Попова Т., художница 108
- Потемкин П. П. (1886—1926), поэт 96, 99, 121, 122, 131, 132, 142—145
- Пресняков В. И. (1877—1956), балетмейстер 130
- Пронин Б. К. (1875—1946) 96, 97, 100—104, 106—108, 111, 115, 120, 124, 128, 133, 138, 139, 143, 144, 146
- Прохорова-Берлин М. Д. (ум. в 1931), актриса Александринского театра 118—120
- Пяст (Пестовский) В. А. (1886—1940), поэт, мемуарист 130, 133, 143, 146, 149, 150
- Радаков А. А. (1879—1942), художник, поэт, сотрудник «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» 96, 104, 108, 122, 136, 148

- Радлов С. Э. (1892—1958), режиссер, ученик Студии Мейерхольда 99, 133, 146, 149
- Радлова А. Д. (1891—1949), поэтесса, драматург, переводчица 99, 133, 146, 149
- Ракин (Ионин) Ю. Л. (1880—1952), актер, режиссер, многолетний сотрудник В. Э. Мейерхольда 127
- Регинин В. А. (1883—1952) — журналист, редактор «Аргуса» 125
- Рейн-Боженринова Б. А. (ум. в 1983, Париж), танцовщица 128, 131
- Рейснер Л. М. (1895—1926) 121
- Ремизов (Васильев) Н. В. («Ре-ми», 1887—1979), график-карикатурист и театральный художник 103, 125—127, 130, 131
- Рождественский В. А. (1895—1977), поэт 149
- Розовская З. Н., певица, в 1920-е годы выступала в Берлине 121
- Романов В. Г. (1891—1957), хореограф, д. ч. БС 97, 125, 128, 129, 131, 139, 142, 143, 145, 146, 148, 150
- Ростовцев (Эршлер) М. А. (1872—1948), артист оперетты 139—142
- Рубинштейн Д. Л. (1876—1936), финансовый деятель 104, 115
- Рыков А. В. (1892—1966), театральный художник 114, 115
- Савинков В. В. (В. Ропшин, 1879—1925), писатель, эсер, военный министр во Временном правительстве 140, 142
- Садовская А. Я., в начале 1920-х годов актриса театра «Вольной комедии», в 1933 г. работала в Оренбурге 133
- Садовской В. А. (Садовский, 1881—1952), поэт, критик 140
- Сазонов П. П. (1883—1969), режиссер 100, 118, 119
- Сапунов Н. Н. (1880—1912), художник, сценограф 108, 109, 112
- Сафонова В. В. (1895—1942), актриса 123, 125
- Сац И. А. (1875—1912), композитор 109, 139
- Святловский В. В. (1869—1927), экономист, поэт 146
- Северянин Игорь 132, 133
- Сергеев М. А. (1888—1985), литературовед, критик 144
- Сидамон-Эристов Г. Д., князь (1865—1960-е гг.), д. ч. БС 96, 101
- Скоробогатов К. В. (1887—1969), актер, нар. арт. СССР 144
- Слонимская-Сазонова Ю. Л. (1887—1960), театральная критик 100, 109, 118—120
- Смирнов А. А. (1883—1962), литературовед-медиевист, переводчик 122
- Смирнов В. М. (1890—1942), участник Студии В. Э. Мейерхольда (1914—1917) 116, 117, 122
- Смирнова (Искандер) А. В. (р. 1896) — участница Студии В. Э. Мейерхольда (1914—1917), мемуаристка 115
- Смирнова Е. А., балерина 144, 145, 149
- Смолич Н. В. (1888—1968), актер, режиссер, нар. арт. СССР 128, 129, 131
- Собинов Л. В. (1872—1934) 126
- Соболев В., артист Старинного театра 139, 147, 150
- Соболева Л. Р., актриса 133
- Соколов К. Н. (1883—1927), правовед, д. ч. БС 96
- Сологуб Федор 124, 142
- Соллогуб Ф. Л., граф (1818—1890), писатель, художник 103, 105, 134
- Соловьев В. Н. (1887—1941), театровед, режиссер 108, 116, 129, 137
- Сомов К. А. (1868—1939), художник 103, 114, 119, 120
- Сомова-Михайлова А. А. (1873—1945), художница 118, 119
- Сорин С. А. (1878—1955), художник-портретист 96
- Средник Л., поэт 99
- Станиславский К. С. 101
- Степанов В. Я. (1875—1943), историк театра 108, 139
- Степун Ф. А. (1884—1965), философ, прозаик, театровед 99
- Струве М. А. (1890—1948), поэт 99, 121, 133
- Судейкин С. Ю. (1884—1946), художник, д. ч. БС 96, 102—104, 106, 108—118, 120, 122—126, 128, 129, 134—137, 141, 143, 144, 146, 148
- Тагер Е. М. (1895—1964), прозаик, поэтесса, мемуарист 133
- Таиров А. Я. (Корнблат, 1885—1950), режиссер 114
- Тартаков И. В. (1860—1923), певец 126
- Теляковский В. А. (1861—1924), директор Императорских театров в 1901—1917 гг. 127, 132
- Тиме Е. И. (1884—1968), актриса Александринского театра, нар. арт. СССР 97
- Тихонов А. Н. (Серебров Н., 1880—1956), литератор 146
- Толстой А. Н. (1882—1945), писатель, д. ч. БС 96, 97, 107
- Тонский С. (Тимофеев, 1886—1941), сын З. В. Холмской-Тимофеевой, драматург, сотрудник «Кривого зеркала», театральная критик 104
- Трахтенберг В. О. (1861—1914), драматург 134, 144
- Тумовская М. М. (1891?—1942?), поэтесса, критик, переводчица 99, 133
- Тэффи (Бучинская П. А., 1872—1952), поэтесса, драматург, прозаик 96, 99, 111, 120, 121, 134, 142
- Усачев А. А. (1863—1937), артист Александринского театра, з. а. РСФСР 97, 128, 129
- Феона А. Н. (1879—1949), драматический и опереточный артист 133
- Фомин И. А. (1872—1936), архитектор 96, 102, 107, 108, 109, 111, 112
- Фор Поль (1872—1960), франц. поэт 143
- Фрид С. В. (1884—1962), журналист, музыковед 110, 129
- Футлин — псевдоним В. Х. Кундзинга (1898—?), танцовщица Мариинского театра (1914—1916) 139, 141
- Хлебников В. В. (1885—1922), поэт 99
- Хованская Е. А. (1887—1977), драматическая актриса, выступавшая в «Доме интермедий» и «Бродячей собаке» 132
- Ходасевич В. Ф. (1886—1939), поэт 98
- Ходотов Н. Н. (1878—1932), артист, мелодекламатор, драматург 126
- Холмская З. В. (1866—1926), театральная критик, актриса 104
- Цветаева М. И. 133, 143
- Цейтлин Л. М. (1881—1952), скрипач 118
- Цензор Д. М. (1877—1947), поэт 100
- Цыбульский Н. К. (1876? — после 1919), композитор, д. ч. БС 97, 101, 120—122, 139
- Черыгин А. И. (1884—1912), артист балета, балетмейстер 148, 150
- Черыгин И. И. (1880—1939), артист балета, композитор 148, 150
- Черкасов Н. А., поэт, автор трех поэтических сборников 123
- Чернецкая-Гешелин Э. А. (1883—1922), пианистка 122, 130—131
- Чуковский К. И. (1882—1969) 107, 121
- Чулков Г. И. (1879—1939), поэт, драматург 127, 137, 139, 140
- Шагал М. З. (1880—1985), живописец, график, сценограф 116, 134, 148
- Шалапин Ф. И. 126
- Шаров П. Ф. (1886—1969), артист, режиссер 107
- Шебуев Н. Г. (1874—1937), журналист 133
- Шилейко В. К. (1891—1930), ученый, поэт 133
- Шиферблат Н. А., альтист 130
- Шкловский В. Б. (1893—1983) 132, 149
- Шлис фон Эшенбург (Ван-Бруг) В. А. (1872—1919), композитор 144
- Шубин А. В., сын В. А. Шлис фон Эшенбрука, в 1960-е годы директор и главный режиссер Вологодского областного театра драмы 114, 144, 148, 150
- Шухаев В. И. (1887—1975), живописец, театральная художник 116, 149
- Шухмин П. М. (1894—1955), живописец 122
- Щеголев П. Е. (1877—1931), историк 96, 107, 122
- Щеголева (Богуславская) В. А. (1878—1931), актриса 149
- Щербakov Н. А. (1898—?), ученик Студии В. Э. Мейерхольда (1914—1917) 108, 113, 116, 123, 129
- Шуко В. А. (1878—1939), архитектор и художник 96, 97, 107, 144, 146
- Эйхенбаум Б. М. (1886—1959), литературовед 132
- Эллиот Элинора — 144
- Юнгер В. А. (1883—1918), поэт, член Цеха поэтов 120, 140
- Юрков Ю. И. (1895—1938), прозаик, художник, близкий друг М. Кузмина 107, 127, 136, 139, 141
- Юрьев Ю. М. (1872—1948) — артист Александринского театра, нар. арт. СССР, д. ч. БС 127, 146
- Яковлев А. Е. (1887—1938), живописец 96, 103, 108—115, 124, 138, 141, 143
- Яковлев В., скульптор 108
- Яковлева-Шапорина Л. В. (1885—1967), художница, деятельница кукольного театра 100, 118, 119
- Якубинский Л. П. (1892—1945), литературовед, лингвист 132
- Якулов Г. Б. (1884—1928), художник 104
- Яроцкая-Антимонова М. К. (1883—1969), актриса «Кривого зеркала» и Театра сатиры 114, 144, 145, 147, 148
- Ярцев П. М. (1871—1930), критик 96

# НЕИЗВЕСТНАЯ НОТНАЯ РУКОПИСЬ ЛЕОНАРДА ЭЙЛЕРА

*Е. В. Герцман*

Среди огромного научного наследия Леонарда Эйлера (1707—1783) работы по музыковедению занимают сравнительно скромное место. *Musica euleriana* включает крупное исследование «Опыт новой теории музыки, ясно изложенной на надежнейших принципах гармонии»<sup>1</sup>, несколько основательных статей по различным вопросам музыкальной теории<sup>2</sup>, отдельные письма из знаменитых «Писем к немецкой принцессе»<sup>3</sup> и целую серию сочинений по музыкальной акустике<sup>4</sup>. Даты публикаций этих сочинений показывают, что на протяжении всей своей научной деятельности великий математик обращался к изучению музыки. Однако его музыкально-теоретические сочинения ожидала нелегкая судьба. В течение более двух столетий они постоянно подвергались суровой критике со стороны многих знаменитых музыковедов. Среди основных оппонентов Эйлера были такие выдающиеся авторитеты, как Жан-Филипп Рамо, Иоганн Маттезон, Иоганн Шайбе, Лоренц Мицлер и др.<sup>5</sup> Негативное отношение к музыкально-теоретическим работам Эйлера продолжало сохраняться в основном и в последующие времена (исключения очень редки). Для этого было много серьезных причин, среди которых основными являются следующие: а) всеобщее распространение в Европе учения Ж.-Ф. Рамо, основанного на совершенно иных принципах, чем эйлеровское; б) скептически-ироническое отношение музыковедов последних столетий к применению математических методов анализа в музыковедении; в) негативное отношение Эйлера к идее о равномерной темперации, начавшей активно внедряться в теоретическое музыковедение. В результате получилось так, что некоторые из музыкально-теоретических работ Эйлера сейчас совсем забыты, а некоторые известны

узкому кругу специалистов лишь по названиям или, в лучшем случае, по своим основным положениям. Таким образом, наиболее распространенная сейчас точка зрения гласит, что музыкально-теоретические идеи Эйлера — одно из заблуждений далекого XVIII в. Несмотря на то что в настоящее время изредка раздаются призывы к переоценке вклада великого математика в науку о музыке<sup>6</sup> и иногда делаются попытки объективного анализа отдельных его воззрений<sup>7</sup>, продолжает господствовать традиционное мнение, сложившееся еще у современников Эйлера.

В основе главного аргумента противников Эйлера всегда лежал тезис об оторванности его теории от художественного творчества, от живой музыки. Важнейшим дефектом эйлеровской музыкальной теории чаще всего выставлялась несовместимость ее положений с музыкальной практикой. Поэтому конфликт между Эйлером и музыковедами всегда упирался в вопрос: насколько теория Эйлера применима для анализа и познания конкретных форм звучащей музыки?

Проблема непосредственных контактов Эйлера и его научных идей с музыкальным искусством имеет различные грани. Они должны быть исследованы особо, и сейчас еще преждевременно делать какие-либо заключения. Однако есть все основания считать: немало эйлеровских страниц дают повод думать, что тщательное их изучение приведет к несколько иным выводам, чем те, которые были сделаны в XVIII и XIX вв.

Труднее обстоит дело с уяснением другого вопроса: насколько великий математик был сам причастен к музыкальному искусству? Противники Эйлера почти никогда (за редчайшими исключениями) открыто не утверждали, что с их точки зре-

*Linea tertii ordinis*

*In lineatione tertii ordinis contemplatione primorum & secundae cu sitis huiusmodi Parabolae duae. Quasdam naturam exponunt hae aequationes.  $y^2 + mx = z$  et  $y^2 - ax = z$  sicut libet accepta perpendiculari linea curvam in punctis p[er]tinetur:*

*De puncto in qua libet*

$$y^2 - 2ax = z$$

*Hae curvae talium formam habent ut haec figura exhibet. Nam si ab A in punctum P[er]pendiculum ad rectam ACE ducatur huiusmodi figura AB et pars AB est utriusque AP et ACE sicut se oportet est parti ABF. Tamen ut supra figura est AB=BC*

*Substantia*

*I Determinare sub tangente PT. Sic AP=X et PT=M=Vmax p[er] hanc*

$$2y = \frac{2ax}{2\sqrt{ax}} = \frac{ax}{\sqrt{ax}} \text{ Ergo } \frac{y^2}{ax} = 2x \text{ Ergo } PT = 2AP \text{ et } AT = 2AP$$

*Punctum autem Tangentem M. Nam curvae in M. huiusmodi figurae*

*II proportio. Vnde BQ et AC = 2X + 2 Ergo NO = \sqrt{2ax + 2ax}*

*et huiusmodi PT(2X) \cdot PA(\sqrt{ax}) = 2X(2) : NO = \sqrt{2ax + 2ax} i.e*

$$2x \cdot 2x = 2 \cdot 2ax + 2 \cdot 2ax \text{ Ergo } 2^2 = 2 \cdot 2x + 2 \cdot 2x \text{ unde oportet}$$

$$2 = 2x \text{ huiusmodi } BQ = 2AP = 2PT \text{ et } AC = 2AP \text{ Ergo } NO = 2PA$$

*et NT = 2MT huiusmodi punctum in huiusmodi figurae est in puncto A dicitur*

*III Similitudo rectae MAE frangit parabolam in tribus punctis M, O, et N. huiusmodi*

*Dissimulatio ex puncto M, perpendiculari ad AP, et x in axis et rectae AP. x AP. y AX et AT + curva PM = \sqrt{ax} p[er] hanc \sqrt{ax} \cdot \pi \cdot \pi = 2ax*

*Ergo t+x = \sqrt{ax} = t+y + \sqrt{ax} = t^2 - t : \sqrt{ax} \text{ Ergo}*

$$t^2 x + 2tyx + 2tyy + y^2 = t^2 + 2txy + 2txx + 2xy$$

$$2^2 x - 2^2 t x + 2^2 t x - t^2 = t^2 + 2txx + 2txx + 2^2 t$$

*et huiusmodi t+x, m et p[er] t+y, n et t^2 x - t^2*

$$m^2 - n^2 t = n^2 - t^2 \cdot p \cdot m - p^2 = m^2 t + n^2 p$$

$$= \frac{m^2 - n^2}{m - n} = \frac{m^2 + mn + mn + n^2}{m + n} = \frac{p^2 m^2 + n^2 p^2}{p^2 + n^2}$$

$$p^2 m^2 + m^2 n^2 - m^2 = p^2 m^2 + n^2 n^2 - p^2 m^2 + m^2 p$$

$$p^2 m^2 + m^2 n^2 - m^2 = p^2 m^2 - m^2 n^2 + m^2 p$$

$$Xn^2 = m^2 y \text{ Ergo } \frac{p^2}{t^2} = \frac{p^2}{t^2} \text{ Ergo } \frac{t^2}{t^2} = \frac{p^2}{t^2}$$

Леонард Эйлер. ЛОА АН СССР. Ф. 136. Оп. 1. Ед. хр. 108

Леонард Эйлер. ЛОА АН СССР. Ф. 136. Оп. 1. Ед. хр. 108. Л. 1 об.

ния основная причина уязвимости музыкально-теоретической концепции математика обусловлена его оторванностью от музыки и непониманием важнейших ее профессиональных аспектов. Но эта мысль, даже не высказанная явно, всегда молчаливо присутствовала в публикациях оппонентов Эйлера как нечто само собой разумеющееся.

Действительно, имеющиеся фактологические данные о прямых контактах Эйлера с музидированием до предела ограничены и фрагментарны. Известно, что Эйлер был близок к семье маркграфов Бранденбургских, имевших собственную капеллу, и часто посещал их берлинский замок. Нередко приводится полуанекдотическое сообщение о том, что однажды в присутствии гостей маркграфа Эйлер утверждал, как нетрудно сочинить менуэт, теоретически зная определенную «схему». Затем математик сыграл на клавире художественное воплощение «схемы». После этого присутствовавший там известный композитор К. Г. Граун (1701–1759) сыг-

рал собственный менуэт, который больше понравился слушателям, чем эйлеровский<sup>8</sup>.

Другое, очень расплывчатое сообщение исходит от Николая Фусса, ассистента Эйлера с 1773 г. Он сообщал, что Эйлер «часы своего досуга посвящал музыке, однако приносил к клавиру свой геометрический ум, ибо когда он отдавался чувству гармонии, то углублялся в исследование причин ее действия и высчитывал музыкальные пропорции своих аккордов»<sup>9</sup>.

Основываясь на таких и подобных им свидетельствах, трудно делать какие-либо обоснованные заключения о знании Эйлером музыкального искусства, о его восприятии звучащей музыки, о его владении музыкальными инструментами и т. д.

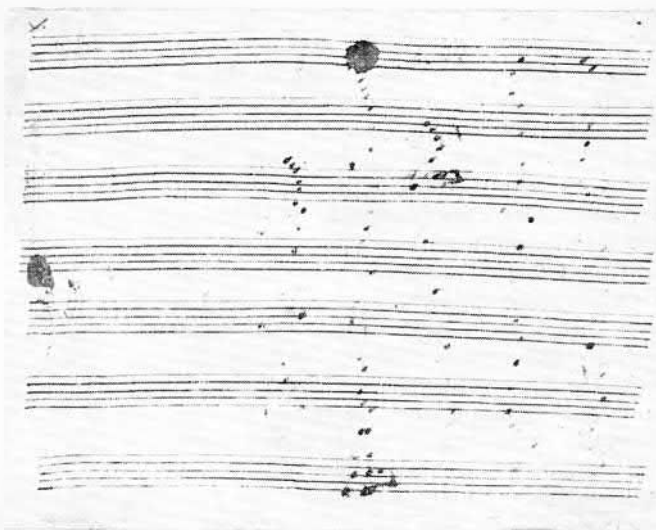
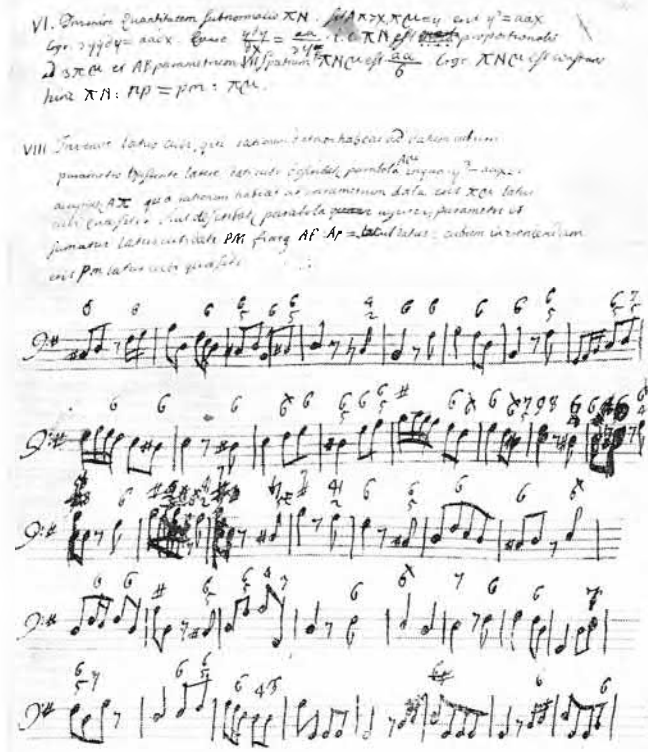
В связи с этим особый интерес представляет неизвестная до сих пор нотная рукопись, хранящаяся в бумагах Эйлера в Ленинградском отделении Архива Академии наук СССР (Ф. 136. Оп. 1. Ед. хр. 108<sup>10</sup>). На л. 1 и 1 об. черными чернилами

ми рукой Эйлера написаны краткие математические заметки, озаглавленные «Lineae tertii ordinis». Верхняя часть л. 2 содержит их продолжение, а на нижней находится нотный текст: пять нотных станков с нотными знаками, написанными теми же черными чернилами, что и латинский текст. Музыкальный материал, зафиксированный на этом листе, не завершается и, судя по всему, должен был иметь продолжение на оборотной стороне л. 2. Однако там — лишь приготовленные нотные станы, оставшиеся, к сожалению, незаполненными. Что-то помешало продолжить изложение нотного текста. Первый такт произведения также свидетельствует о том, что он не является начальным, а лишь продолжает предшествующее движение. Следовательно, перед нами — нотный фрагмент, состоящий из 39 тактов, не имеющих ни начала, ни конца.

Первый вопрос, возникающий при знакомстве с рукописью: написаны ли ноты той же рукой, которая написала математические заметки? Но так как на л. 1 и на верхней части л. 2 совершенно очевидно рука самого Эйлера, то вопрос можно сформулировать более конкретно: написаны ли ноты Эйлером?

В том же архиве я имел возможность изучать и другую рукопись Эйлера с черновыми набросками анализа ритмических музыкальных длительностей (Ф. 136. Оп. 1. Ед. хр. 129). На л. 49 об. этой рукописи имеются нотные знаки, вне сомнения написанные рукой Эйлера. Графика нотных знаков обеих рукописей абсолютно идентична. Значит, нотный текст, находящийся с заметками «Lineae tertii ordinis», написан рукой самого Эйлера.

Что представляет собой обнаруженный нотный фрагмент? Это basso continuo с цифровкой, принятой для обозначения соответствующих аккордов в эпоху генерал-баса, который ко времени жизни Эйлера достиг своего расцвета. Тональный план отрывка довольно разнообразен: h-moll, es-moll, D-dur, G-dur. Здесь применен весь основной арсенал аккордики времен генерал-баса. К сожалению, любая, даже очень точная, расшифровка каждого такого произведения не в состоянии дать полного представления о нем, так как цифрованный бас предполагает большую долю импровизации: индивидуальный подход к голосоведению, особое исполнение орнаментики, и, самое главное, на основе



Леонард Эйлер.	Ф. 136. Оп. 1. Ед. хр. 108.	Леонард Эйлер.	Ф. 136. Оп. 1. Ед. хр. 108.
ЛОА АН СССР.	Л. 2	ЛОА АН СССР.	Л. 2 об.

зафиксированной схемы исполнитель мог свободно импровизировать. Поэтому любая расшифровка всего лишь большее или меньшее приближение к тому, что должно было звучать. Для наших целей она не столь важна. Важно другое: знакомство с рукописью позволяет установить, что она содержит профессионально зафиксированные приемы генерал-баса.

В настоящее время невозможно установить, кто автор рассматриваемого отрывка<sup>11</sup> и как он попал в бумаги Эйлера. Сейчас допустимы лишь две гипотезы.

В основе первой лежит предположение, что автор фрагмента — сам Эйлер. В тактах 16–19 видны следы исправлений, которые можно трактовать как отражение творческих поисков не только вариантов мелодической линии basso continuo (например, в тактах 18–19 вместо зачеркнутых звуков h, a, g, fis, e написаны h, c, h, a, h, e), но и различных методов гармонизации. Вряд ли такие исправления являются результатом обычной ошибки при переписке нот.

Вторая гипотеза вопреки предыдущему предположению может толковать нотный фрагмент как отрывок из произведения неизвестного автора, который Эйлер переписал для себя.

Оба допущения в одинаковой степени возможны, хотя второе — более сомнительно, так как, поставив перед собой цель переписать чужое произведение, Эйлер бы не сделал этого на отдельных листках вперемежку со своими собственными математическими набросками. Скорее всего, в момент паузы в работе над математическими проблемами у Эйлера появилось желание зафиксировать на бумаге музыкальный материал, возникший в его творческом воображении. Поэтому я склонен считать обнаруженный нотный фрагмент сочинением самого Эйлера. Но так как, кроме изложенных соображений, в настоящее время нет других веских аргументов, способных подтвердить это, вторая из предложенных версий также имеет право на существование.

Но какая бы из них ни оказалась верной, вывод один: Эйлер был хорошо знаком с теорией и практикой генерал-баса. Если он автор отрывка, его знания — на уровне композиторских, если переписчик — на уровне исполнительских, так как единственная возможная для Эйлера цель переписки — желание исполнять пьесу. (Тео-

ретический анализ конкретного произведения его никогда не интересовал.) Однако хорошо известно, что объем профессиональных навыков композитора и исполнителя в XVIII в. не был столь различен, как это стало позже. Оба должны были владеть методами записи и чтения «с листа» цифрованного баса, уметь не только играть на каком-либо инструменте (даже нескольких), но и достаточно свободно импровизировать, обладать навыками правильного и художественно осмысленного голосоведения, умело использовать при импровизации орнаментику и т. д.

Обнаруженный нотный фрагмент дает повод считать, что Эйлер (или как автор, или как исполнитель) также владел всем этим арсеналом средств. Конечно, музыкант, изо дня в день занимающийся развитием и усовершенствованием своего профессионализма, не идет ни в какое сравнение с человеком, который посвящает искусству лишь свой досуг. Огромная научная деятельность Эйлера не позволяла ему систематически уделять внимание музыке, и не следует слишком переоценивать его музыкантские навыки. Но рассматриваемая рукопись — серьезное свидетельство того, что великий математик был хорошо знаком с многими профессиональными «секретами».

Нужно надеяться, что эта рукопись поможет аннулировать одно из устоявшихся предубеждений, мешающее глубже вникнуть в музыкально-теоретическое наследие Эйлера.

\*

<sup>1</sup> Euler L. Tentamen novae theoriae musicae ex certissimis harmonicae principiis delucide expositae. Petropoli, 1739.

<sup>2</sup> Euler L. Conjecture sur la raison de quelques dissonances généralement recues dans la musique // Memoires de l'Académie des sciences de Berlin, 20 (1764), 1766. P. 165–173; *Idem*. Du véritable caractère de la musique moderne // *Ibid.* P. 174–199; *Idem*. De harmoniae veris principiis per speculum musicum representatis // *Novi commentarii Academiae Scientiarum Petropolitanae*, 18 (1773), 1774. P. 330–353. Новое издание этих статей: *Euleri L. Opera omnia*. Vol. I. Ser. III. Leipzig, 1926.

<sup>3</sup> Последнее издание: *Euler L. Lettres à une Princesse d'Allemagne* // *Euleri L. Opera omnia*. Vol. XI. Ser. III, Zürich, 1960.

<sup>4</sup> Они перечислены в книге: *Fetis R. Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Deuxième édition. P., 1862. T. III. P. 163–164.



- <sup>5</sup> Подробнее об этом см.: *Vogel M. Die Musikschriften Leonard Eulers // Euleri L. Opera omnia. Vol. XI. Ser. III. S. XLIV—LX.*
- <sup>6</sup> *Ibid.*
- <sup>7</sup> *Busch H. Leonard Eulers Beitrag zur Musiktheorie. Regensburg, 1970 (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. 58).*
- <sup>8</sup> См.: *Speiser A. Einleitung zu den «Lettres à une Princesse d'Allemagne» // Euleri L. Opera omnia. Vol. XI. Ser. III. S. IX.*
- <sup>9</sup> *Fuss N. Lobrede auf Herrn Leonard Euler // Euleri L. Opera omnia. Vol. I. Ser. I. Leipzig; B., 1911. S. LIX.*
- <sup>10</sup> Рукопись обнаружена известным советским исследователем истории математики, в частности наследия Эйлера, Адольфом Павловичем Юшкевичем, который, зная мой интерес к музыкально-теоретическим работам великого математика, любезно сообщил мне о ней.
- <sup>11</sup> Как сообщал мне доктор Иоахим Шлихте (Кассель), возглавляющий деятельность RISM (Répertoire International des Sources Musicales) по сбору и каталогизации музыкальных рукописей европейских стран за период с 1600 по 1800 г., в настоящее время еще не готов к работе компьютер, который в будущем должен будет идентифицировать рукописи, подобные эйлеровской.

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬБОМ НАЧАЛА XIX В.

*Е. Р. Язвинская*

В Ленинграде в Государственном институте театра, музыки и кинематографии имеется чрезвычайно ценный исторический материал — собрание нотных рукописей, редких изданий и библиотека императрицы Елизаветы Алексеевны<sup>1</sup>, жены Александра I<sup>2</sup>.

Несколько слов об истории создания этого фонда. Незадолго до Великой Октябрьской социалистической революции в музей придворного оркестра из дворца Царского Села была передана нотная библиотека императрицы Елизаветы Алексеевны. Долгое время она оставалась неразобранной, неописанной; вполне возможно, что до нас этот фонд дошел не полностью. В дальнейшем эта нотная библиотека была передана в Эрмитаж, а затем, в 1939 г., она поступила в Институт театра и музыки. Кроме того, этот фонд был пополнен материалами других собраний. Таким образом, ф. № 2 (нотные рукописи и редкие издания нот) состоит из личной библиотеки императрицы Елизаветы Алексеевны, частных собраний Н. П. Шереметева, Пашковых и др.

В настоящий фонд входят инструментальные, фортепьянные и вокальные произведения, клавиры опер и партитуры, как оперные, так и для различных составов оркестра, ансамблей, и голоса партий. Рукописные и печатные материалы — в сафьяновых, шелковых, бархатных с тиснением переплетах. Некоторые из них украшены вышивками, блестками и мишурой.

На нотах, принадлежавших лично Елизавете Алексеевне, имеются инициалы императрицы, отпечатанные золотом, и специальный штамп ее личной библиотеки. Некоторые же украшены императорским гербом.

При тщательном знакомстве с нотным материалом по многим заметкам, сделанным карандашом, расстановке пальцев видно, что по этим нотам играли, пели, исполняли инструментальные дуэты и

другие ансамбли; эти произведения были свидетелями многих вдохновенных минут, не попавших в дворцовые летописи, и не праздно стояли в свое время в дворцовых шкафах.

В фонде имеются авторские рукописи знаменитых деятелей музыкальной культуры, их автографы, первые издания и редкие, уникальные произведения.

В собрании хранятся рукописные материалы Л. Бетховена, М. И. Глинки, Ф. Антониони, А. Буальде, К. В. Глюка, К. Кавоса, И. Козловского, Й. Мысливечка, Д. Мейербера, Д. Россини, Д. Сартти, Г. Спонтини и др.

Известные советские музыковеды Б. В. Асафьев, И. Ф. Бэлза, М. С. Друскин, Ю. В. Келдыш, Ю. А. Королев, О. Е. Левашева, Т. Н. Ливанова, А. В. Оссовский, Л. Н. Раабен, И. И. Соллертинский, писательница М. С. Шагиняв и др. пользовались этим фондом для своих научных трудов и публикаций работ. Материалы используются не только советскими, но и зарубежными исследователями.

Материалы об арфе привлекались для изучения музыковедом В. В. Доброхотовым, арфистками В. Б. Доброхотовой, И. Н. Покровской, А. Д. Тугай и Е. Р. Язвинской<sup>3</sup>.

Одной из интересных находок автора статьи является «Музыкальный альбом» (Musical Album)<sup>4</sup>. Альбом имеет 33 см в длину, 24 см в ширину. Он в зеленом сафьяновом переплете с золотым тиснением. На обороте верхней крышки переплета среди узорчатого тиснения мелким шрифтом выгравировано на французском языке «De Witte», что является доказательством принадлежности альбома автору — композитору Н. П. де Витте.

Николай Петрович де Витте (Девитте) (1813—1844)<sup>5</sup> родился в очень культурной и музыкальной семье<sup>6</sup>. Мальчик получил прекрасное воспитание и образование. У Николая де Витте были не только музыкальные способности, но и литератур-

ное и художественное дарование. Он писал стихи и отлично рисовал. В семье де Витте сын Николай и дочь Юлия играли на фортепьяно и арфе. Игре на арфе их обучал известный московский солист и артист оркестра императорских театров Карл Шульц<sup>7</sup>. Музыкальные способности брата и сестры были выдающимися. Они выступали в любительских, благотворительных и домашних концертах. С годами талант юноши креп. Он не только музицировал, но и сочинял различные романсы, вальсы, кадрили, мазурки и пьесы. Его вокальные произведения и фортепьянные и арфовые пьесы звучали во многих домах. Танцевальная музыка Н. П. де Витте постоянно исполнялась на московских и петербургских балах в присутствии императора. «Н. П. Деви́тте неутомимо трудится для бальной музыки: почти не проходит бала в собрании или значительном доме, где бы не играли его новых кадрилией», — читаем мы в газете<sup>8</sup>. Его балет «Побежденный волшебник»<sup>9</sup> был поставлен в Москве балетмейстером А. П. Глушковским<sup>10</sup> 23 октября 1833 г., затем шел в Петербурге.

Произведения де Витте для арфы были широко известны, но не все дошли до нас, так как часть осталась в рукописи и была утрачена.

В 1834 г. в Москве А. Е. Варламов<sup>11</sup> начинает издавать музыкальный журнал «Эолова арфа», в котором принимает участие и печатается как композитор Н. П. де Витте.

Н. П. де Витте бесконечно любил музыку, и выступления его на домашних, светских вечерах и редкие выступления на эстраде в благотворительных концертах не могли, конечно, удовлетворить его артистическую натуру. Принадлежа к избранному обществу, он не мог всецело отдаться своему влечению и в силу сословных предубеждений не мог стать артистом-профессионалом. Де Витте решил уехать в Англию, на родину своего учителя К. Шульца.

Летом 1843 г. проездом в Англию де Витте посещает Петербург, где встречается с М. И. Глинкой, часто бывает у него. Они также встречаются у общих знакомых, где молодой артист много играет. Хорошо известна скупость М. И. Глинки на похвалы, однако он называет Н. П. де Витте «знаменитым арфистом» и отмечает, что он «играл очень отчетливо и

его сочинения были недурны»<sup>12</sup>. Вскоре Н. П. де Витте из Петербурга отправился в Англию.

Арфу в Англии очень любили и хорошо знали. Популярность этого инструмента была настолько велика, что его изображение вошло в национальный герб Великобритании и сохранилось в нем до настоящего времени.

Концерты Н. П. де Витте проходили с большим успехом. Все слушатели были приведены в восторг его удивительной игрой и единогласно провозгласили его первым арфистом своего времени. О де Витте писали, что «его игра действительно совершенное чудо — как арфист, он не имеет здесь соперников»<sup>13</sup>.

В мае 1844 г. в расцвете своего таланта Николай Петрович де Витте скоропостижно скончался.

Но вернемся к альбому. В альбоме 54 произведения для фортепьяно и 11 вокальных с аккомпанементом фортепьяно или арфы.

Альбом содержит новые французские кадрили, различные вальсы и мазурки для фортепьяно, а 3 вальса и 5 мазурок написаны для исполнения на фортепьяно в 4 руки, романсы для голоса с аккомпанементом фортепьяно, сочиненные на тексты А. Пушкина («Под вечер осенью ненастной»), Д. Ознобишина («Горе жизни», «Меня обманула улыбка одна» для аккомпанеента на фортепьяно или арфе), остальные же произведения написаны на слова самого композитора Н. де Витте.

На некоторых произведениях имеется дата цензурного разрешения на печатание нот. Последняя дата цензурного разрешения — от 1829 г.

Альбом обращает на себя внимание своим внешним видом. На первой странице его имеется небольшой штамп с императорской короной и буквами «ГВК ЕП», что, как мы полагаем, должно означать: «Государыня великая княгиня Елена Павловна»<sup>14</sup>. Из этого следует предположить, что альбом был преподнесен великой княгине молодым композитором. Роскошное оформление альбома подтверждает это предположение.

Большинство произведений де Витте имеется в единственном экземпляре и хранится в Ленинграде в Институте театра, музыки и кинематографии.

Уникальный альбом де Витте дает представление о музыкальной жизни первой

четверти XIX столетия. В нем сохранился аромат эпохи, романсы проникнуты искренним чувством, сентиментальностью в лучшем смысле этого слова, в них имеется некоторый романтизм.

Главное, на что следует обратить внимание, — это то, что все вокальные произведения Н. П. де Витте, не только имеющиеся в этом музыкальном альбоме, но и многие другие, написаны композитором только на русский текст современных ему поэтов (А. С. Пушкина, Д. Ознобишина, А. Дьякова, Н. Грекова, А. Кульчицкого, Л. Томиловского, С. Глинки, Г. Камынина, А. Закревского, А. Кольцова) и его собственный текст. И это было в то время, когда господствовал французский язык и почти вся вокальная литература исполнялась только на иностранном языке.

\*

- <sup>1</sup> Императрица *Елизавета Алексеевна* (1779–1826) — отличная музыкантка: пианистка, арфистка и певица.
- <sup>2</sup> Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии ЛГИТМиК. Ф. 2 (собрание нотных рукописей и редких изданий). Оп. 1.
- <sup>3</sup> Б. В. Доброхотовым опубликован нотный материал «Сонаты, вариации и фантазии для арфы (арфовая классика)» (М.: Музыка, 1964. Вып. 1–2). Редакторы-составители В. Б. Доброхотова и Б. В. Доброхотов.
- <sup>4</sup> ЛГИТМиК. Ф. 2. Оп. 1. № 910.
- <sup>5</sup> *Николай Петрович де Витте* (Девитте) (ок. 1813–1844) — русский арфист-любитель, пи-

нист и композитор. Подписывался: де Витте и Девитте.

- <sup>6</sup> *Его отец, Петр Яковлевич де Витте*, — генерал-майор, инженер путей сообщения в Москве.
- <sup>7</sup> *Карл Шульц* (? — 1830) — русский арфист-солист, ансамблист, композитор и педагог. Прибыл вместе с братом Джорджем (1796–1865) из Англии в 1818 г. в Россию. Концертировал в различных городах и обосновался в Москве, работал в Императорском московском театре (оркестр). Обладал большим красивым звуком, мастерски владея инструментом. В расцвете своего творчества умер в Москве от холеры.
- <sup>8</sup> Северная пчела. 1830. № 4.
- <sup>9</sup> «Разрушение отповского замка, или Победенный волшебник» — балет в двух действиях, музыка Н. П. де Витте.
- <sup>10</sup> *Глушковский Адам Павлович* (1793 — ок. 1870) — русский артист балета, балетмейстер, педагог. В Москве 23 октября 1833 г. поставил балет на музыку де Витте «Разрушение отповского замка, или Победенный волшебник». А. П. Глушковский в своих воспоминаниях не упоминает имя автора музыки балета.
- <sup>11</sup> *Варламов Александр Егорович* (1801–1848) — русский композитор, певец, педагог-вокалист и дирижер. В 1834–1835 гг. издавал журнал «Эолова арфа», в котором наряду с собственными сочинениями печатал произведения Глинки, Верстовского и др.
- <sup>12</sup> *Глинка М. И.* Литературное наследие. Л., 1952. Т. I. С. 233.
- <sup>13</sup> 1844. № 11. С. 176.
- <sup>14</sup> *Великая княгиня Елена Павловна* (1806–1873) — жена великого князя Михаила Павловича. Энциклопедически образованная женщина, меценатка, под ее покровительством возникло Русское музыкальное общество, а в ее дворце были открыты музыкальные классы.

# Л. И. ШЕСТАКОВА. МОИ ВЕЧЕРА

А. С. Розанов

Имя Людмилы Ивановны Шестаковой, урожденной Глинки (1816—1906), в истории русской музыки занимает особое место. Младшая сестра великого русского композитора Михаила Ивановича Глинки и спутник последнего десятилетия его жизни, она после смерти брата полностью посвятила себя сохранению его музыкального наследства и увековечиванию его памяти.

Деятельность Людмилы Ивановны была многообразной:

сохранение, издание и пропаганда сочинений М. И. Глинки, хлопоты о постановке его опер в России и Чехословакии и об установлении ему памятников (в Смоленске, позднее в Петербурге); ей принадлежат ценные для биографии композитора страницы воспоминаний о его родителях и о нем самом. Большое значение для будущего русской музыки имела ее дружба с современными ей музыкантами как из круга Глинки — А. С. Даргомыжским и М. А. Балакиревым, так и с группировавшимися вокруг второго из них молодыми композиторами, создателями «новой русской музыкальной школы», получившими впоследствии прозвание «мгучей кучки»: А. П. Бородиным, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргским, Н. А. Римским-Корсаковым (затем также с А. К. Глазуновым, А. К. Лядовым и В. В. Стасовым, их идеологом и борцом за развитие и признание русского национального искусства).

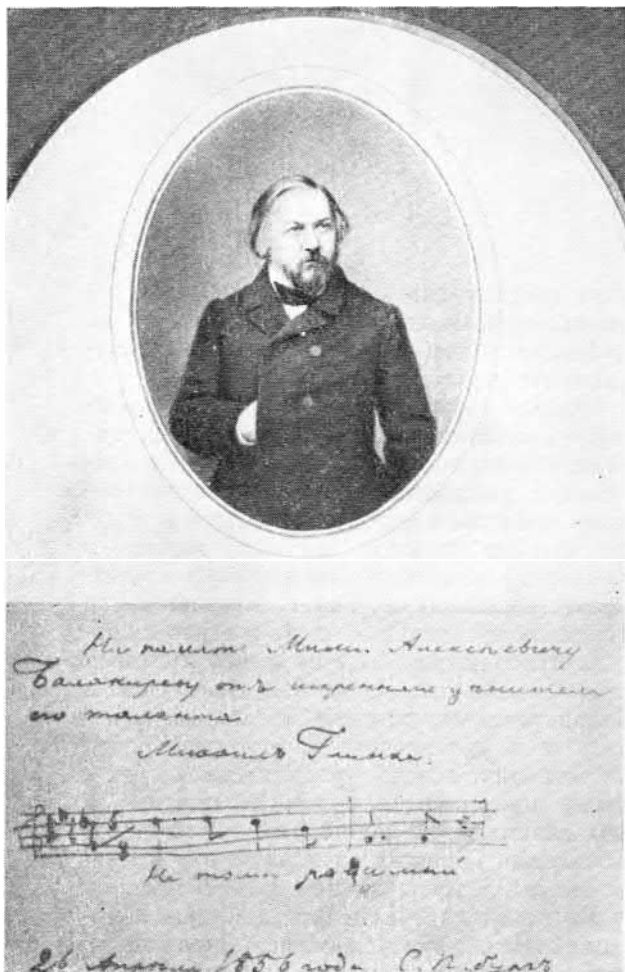
Сближение «наследников» Глинки с его сестрой, полностью преданной «делу жизни» великого композитора, было вполне естественным. Людмила Ивановна была для них не «живой реликвией», а разделявшим их убеждения «соратником». «Кучкисты» постоянно стремились знакомить широкие круги слушателей с художественным воплощением своих идейно-эстетических взглядов. А «вечера» Людмилы Ивановны, собиравшие не одних музыкантов, но и ее знакомых из петербургского общества, не только стимулиро-

вали создание новых сочинений, но давали также возможность «опробовать их на публике» и тем способствовать распространению «новой музыки».

Однако «Мои вечера» Л. И. Шестаковой — воспоминания не музыкального деятеля, а неглупой, доброжелательной и деятельной женщины, горячо любившей музыку и ближе всего принимавшей к сердцу судьбы русской музыки вообще и «молодой» композиторской школы в частности; защищая ее, она не скупилась на резкие обличительные слова в адрес их общих противников. Тем не менее при всей приверженности Людмилы Ивановны к балакиревскому кружку ей нельзя отказать и в достаточной самостоятельности во мнениях, всегда продиктованных личными пристрастиями или антипатией и позволявших ей допустить возможность появления хороших сочинений и в противоположном музыкальном лагере.

Но некоторая часть описываемого Людмилой Ивановной оказалась окрашенной только собственным, иногда наивным, отношением к событиям, их причинам и следствиям, отчего многое она упрощала, не всегда вникая в сущность происшедшего или правильно понимая его (таковы, например, рассказ о постановке оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и объяснение ее успеха «модой»).

Естественно, что на то, что имело отношение к «молодой русской школе» в музыкальной жизни Петербурга 1860—1890-х годов, — премьеры опер, концертные исполнения, юбилеи и т. д. — она откликалась живейшим образом и все энергично поддерживала. Незнакомой ей профессиональной стороны композиторского мастерства Людмила Ивановна нигде не касается (слова о холодности публики к «гармоническим» красотах оперы «Вильям Ратклиф» вряд ли могут указывать на знакомство Людмилы Ивановны с этой областью теории музыки, а относятся, вероятно, к гармоничной, по ее мнению, красоте музыки Кюи). Ее подлинной сферой были



М. И. Глинка  
ка  
Фотография  
С. Левиц-  
кого,  
1856 г.

соприкасавшиеся с музыкальным искусством жизненные явления.

Поэтому-то «Мои вечера» так живо воскрешают атмосферу собраний в доме Л. И. Шестаковой и рисуют образные портреты их участников. Многочисленные подробности вносят иногда новые черты в привычный облик ее знаменитых друзей. К некоторым из них (в частности, к М. П. Мусоргскому) она относилась с почти родственным участием, а с дружеским расположением — ко всем (в меньшей степени к Ц. А. Кюи). Во всех случаях она справедливо стремится отдать каждому должное, даже если это касается лиц, ей недостаточно симпатичных. При этом Людмила Ивановна политично умалчивает или упоминает лишь вскользь о серьезных иной раз шероховатостях во взаимоотношениях с друзьями (например, с Н. А. Римским-Корсаковым и В. В. Стасовым).

Встречаются в «Моих вечерах» и фактические неточности (вроде приурочения музыкального знакомства М. А. Балакирева с А. К. Глазуновым к началу 1870-х годов на л. 26), и ошибки в датах (в том числе смерти А. С. Даргомыжского, отнесенной вместо 1869 к 1870 г.).

«Мои вечера» написаны простым языком, сохранившим своеобразие русской бытовой речи прошлого века, без претензий на литературность. Так как рукопись дошла до нас только в копии, то невозможно судить об особенностях ее орфографии, за исключением слова «фортшпиль» вместо «форшпиль» (вступление), которое Людмила Ивановна употребляет, вспоминая о премьере «Каменного гостя» А. С. Даргомыжского (л. 7). Ровный тон непринужденно развешивающегося повествования полон безыскусственного достоинства и в то же время непритязательной жизненности, без следов свойственной характеру автора вспыльчивости.

«Мои вечера» Л. И. Шестакова написала между 31 мая и 15 августа 1889 г., как она сама это указала в начале и в конце рукописи. Подлинник ее, по-видимому, утрачен. В Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хранится лишь ее копия (Ф. 854. № 1). Текст аккуратно вписан рукой переписчика в тетрадь продолговатого по вертикали формата канцелярского типа в черном переплете. В ней 70 архивных листов (35 «двойных», по терминологии переписчика), заполненных с обеих сторон и пронумерованных.

К рукописи приложен конверт (л. 71), на лицевой стороне которого написано вверху рукой Л. И. Шестаковой: «Дорогому моему Баху. После моей кончины прошу Его и Варвару Дмитриевну Комарову распорядиться моими записками по их усмотрению. Людмила Шестакова 1889 года 20 августа»; под этим рукой В. В. Стасова:

«Пришлось в дар Императорской Публичной Библиотеке „Музыкальные воспоминания“ Л. И. Шестаковой, покорно прошу Библиотеку в продолжение жизни Л. И. Шестаковой и моей не только не давать их в печать, но и не позволять читать никому. В. Стасов. С. П. Б., 11 июня 1893»; «По желанию Л. Ив. Шестаковой, выраженному в письме ко мне, настоящие „Записки“ были списаны с 1 декабря 1894 года по 8 декабря Екатериною Георгиевною Макаровой<sup>1</sup> для напечатания в „Теат(ральном) Ежегоднике“ под редакцией А. Е. Молчанова. В. Стасов. 1 дек(абря) 1894».

Трудно сказать, почему запрет, положенный Людмилой Ивановной (?), через полтора года был ею снят. Письмо ее к В. В. Стасову по этому поводу, по-видимому, не сохранилось. Можно только предположить, что в публикации «Записок» по каким-то причинам заинтересован был он сам, так как преклонный возраст Л. И. Шестаковой в это время исключает возможность ее активного участия в руко.

Несмотря на то что для печати рукопись была переписана Е. Г. Макаровой полностью (что Людмила Ивановна удостоверяла собственноручной припиской в конце копии), в «Ежегоднике Императорских театров» за 1893—1894 г.<sup>11</sup> (с. 1—22) «Мои вечера» появились в далеко не полном виде. Значительная, и притом очень интересная и ценная, часть их текста оказалась без всяких оговорок выпущенной. А главное, при этом текст «Записок» подвергся не всегда удачному редакторскому вмешательству и досадной стилистической правке.

При общей перекомпоновке материала оказалась нарушенной сама структура воспоминаний. В подлиннике речь собственно о музыкальных «вечерах» Людмилы Ивановны идет в первом (условно) «разделе» (л. 1—27); второй же, много более пространный (л. 27 об.—70 об.), посвящен «портретной галерее» друзей и знакомых Л. И. Шестаковой из старшего и более юного поколения музыкантов.

Однако благодаря чрезмерному расширению первого «раздела» (в него, например, было перенесено все касающееся М. А. Балакирева с неточным воспроизведением письма композитора к Людмиле Ивановне) во втором «разделе» «Записок» в «Ежегоднике» от двенадцати «описаний личностей» (А. С. Даргомыжского, В. В. Стасова, М. А. Балакирева, Ц. А. Кюи, А. Г. Рубинштейна, Э. Ф. Направника, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, А. К. Глазунова, М. П. Беляева) осталось всего три (А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского и А. П. Бородина), после чего «Мои вечера» стремительно заканчиваются коротким послесловием Людмилы Ивановны; созданный таким образом «перевес» лишил их композиционного равновесия. Объяснить это можно только тем, что в те годы в живых было еще большинство из упомянутых там лиц, и меткие характеристики могли, конечно, задеть чье-либо самолюбие.

В первом же разделе оказались упоминания об А. Г. Рубинштейне (притом не-



*Людмила Ивановна Шестакова писала Стасову в 1852 году в Вильне, сообщая, что она сама отдала в редакцию «Ежегодника» 1893 года 3 экземпляра «Мои вечера»*

схожие с тем, что написано о нем в подлиннике) и П. И. Чайковском (имя которого не упомянуто там совершенно). Более или менее последовательно, но с существенными изменениями и вставками из последующего текст в «Ежегоднике» совпадает с подлинником до л. 34.

Может быть, при редактировании «Записок» отдельные добавления были внесены туда на основании устных рассказов Людмилы Ивановны? Но было ли это — и в какой мере — согласовано с ней самой, почти уже восьмидесятилетней? Ответить на этот вопрос пока невозможно, потому что варианты «Мои вечера» не обнаружены ни в архиве Л. И. Шестаковой (в ГПБ), ни в обширном стасовском архиве (в ИРЛИ). Не найдена также и рукопись, непосредственно с которой был сделан набор для «Ежегодника».

Несмотря на то что во второй из приведенных выше записок В. В. Стасов указывает на А. Е. Молчанова как на редактора издания, а следовательно, и воспоминаний Л. И. Шестаковой, многочисленные поправки и изменения, сделанные в подлиннике его рукой и перенесенные затем в печатный текст, характер добавлений

*М. И. Глин-  
ка  
и Л. И. Ше-  
стакова.  
С дагерро-  
типа  
И. Ануф-  
риева,  
1852 г.*



В. В. Стасов.  
Фотография,  
1850 г.

Д. В. Стасов.  
Фотография,  
1850-е  
годы



(появление имен любимых им композиторов — Л. Бетховена, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Шумана, а также А. С. Аренского, Ф. М. Блюменфельда, С. М. Ляпунова и др.) говорят в пользу того, что редактировал «Записки» все же он сам. Любопытно, что в тексте «Ежегодника» были повторены и фактические ошибки мемуаристки, например в дате смерти А. С. Даргомыжского, о взаимоотношениях М. А. Балакирева и А. К. Глазунова и т. д.

В Отделе рукописей ГПБ рукопись «Моих вечеров» хранится вложенной в папку из плотной бумаги синего цвета, на которой написано чернилами: «Г. Финдейзену». Это, может быть, имеет отношение к следующему месту в письме В. В. Стасова к Н. Ф. Финдейзену от 17 декабря

1894 г.: «Людмила Ивановна говорила мне на днях, что даст Вам непременно обещанные записки свои...» (ГПБ. Ф. 816. № 1875. Л. 45)? Хотел ли Н. Ф. Финдейзен лишь ознакомиться с только что переписанной для «Ежегодника» рукописью «Моих вечеров» или намеревался поместить отрывки из них в издававшейся им «Русской музыкальной газете», остается неизвестным.

За десятилетия, истекшие со времени кончины Л. И. Шестаковой и В. В. Стасова, русские и советские историки музыки много раз обращались к «Моим вечерам», работая над биографией того или иного из русских музыкантов, но полностью они до сих пор так и не были еще напечатаны<sup>III</sup>.

\* \* \*

1889 года, 31 мая

По желанию Владимира Васильевича Стасова пишу эти воспоминания и ему посвящаю мой труд, под заглавием

#### МОИ ВЕЧЕРА

Не буду говорить о музыкальных собраниях, бывших у нас при покойном брате моем

М. И. Глинке, в 1851 и 1852 г(одах) и потом, [в] 1854, 1855 и 1856; первые описаны им в «Записках», а о последних я сказала несколько слов в моем приложении к ним.

С 1856 по 1866 год музыки у меня почти не было; иногда<sup>1</sup> М. А. Балакирев, который давал уроки моей дочери, играл что-нибудь или В. П. Энгельгардт и В. В. Стасов вздумают до-



ставить мне удовольствие исполнением «Холмского» или чего другого Глинки.

После кончины моей девочк<sup>2</sup> я долго не могла слушать музыку<sup>3</sup>, но В. В. Стасов (с которым я познакомилась еще в 1854 году) не раз приглашал меня на свои вечера; я наконец решилась в 1866 году быть у него, и вот с этого вечера составился кружок, о котором я хочу говорить.

У Стасова были Даргомыжский, Балакирев, которых я давно знала, но присутствовали и новые лица для меня: Кюи, Мусоргский и Римский-Корсаков; Балакирев познакомил нас. Я пригласила двух последних к себе, и они<sup>4</sup> начали бывать, сначала изредка, потом чаще и чаще, выбрав удобные для них дни, вместе с Балакиревым, руководившим их музыкальным развитием<sup>5</sup>.

Вскоре я встретила В. В. Стасова, и он заметил мне: «У Вас, говорят, музыканты часто по вечерам, почему же я не бываю?» Я ответила: «Зачем же Вы не приходите?» И он начал посещать меня. Присутствие его еще более оживило мои вечера. Потом присоединился Кюи, а затем уже Бородин; обоих последних по желанию моему пригласил Балакирев.

Иногда бывали Даргомыжский, Д. В. Стасов, также инспектор Лицея Никольский<sup>6</sup>, хотя по музыке не принадлежавший к кружку, но бывший в хороших отношениях со всеми его членами и очень любивший русскую новую музыку.

Два раза в неделю собирались у меня все эти господа<sup>7</sup>, а иногда прибавлялся и третий день, и так длилось до 1870 года. В 1870 году<sup>8</sup> умер Даргомыжский и произошла перемена в составе кружка.

Но<sup>9</sup> прежде чем пойду далее, мне хочется описать, что такое был этот кружок; ручаюсь, что<sup>10</sup> ничего подобного не было никогда, нет и быть не может. С каким горячим участием они относились друг к другу! Как искренне радовались успеху один другого! Но были и забавные выходы, чаще всего со стороны Мусоргского: [в] то время он с Корсаковым был очень дружен и почти всегда [они] приходили раньше, чтобы до появления других лиц успеть потолковать о своих [новых, приготовлявшихся]<sup>11</sup> сочинениях (они жили очень далеко друг от друга, и им было удобно сходить к у меня).

Корсаков сядет за инструмент показывать Мусоргскому сочиненное им за те дни, когда они не виделись, последний долго слушает и потом сделает ему замечание; Корсаков вскакивает и начинает шагать по комнате, размахивая руками; Мусоргский покойно сидит и что-нибудь наигрывает. Н(иколай) А(ндреевич), успокоившись, подходит к М(одесту) П(етровичу), выслушивает его мнение и<sup>12</sup> соглашается с ним.

В эти годы, от (18)66 по (18)70 г(од), Даргомыжский сочинял «Каменного гостя». Балакирев писал увертюру и романсы. Мусоргский одарил нас многими романсами — «Светик Савишна» и другими — и задумал «Бориса»; каждая новая вещь была восторженно принята нами.

Корсаков издал несколько романсов и писал «Псковитянку». Тут кстати рассказать один случай.

Не помню года, но приблизительно в 1867



А. С. Даргомыжский.  
Фотография  
Лушва,  
1850-е  
годы



О. А. Петров.  
Портрет  
работы  
С. Заряно,  
1849 г.

или (18)68 г(оду) вдруг Корсаков рассердился на «Псковитянку», чем-то был ею недоволен, хотя много уже было написано, и отдал мне со словами: «Можете ее сжечь или делать с нею, что Вам угодно»<sup>13</sup>.

Я ее приняла, конечно, и сохранила; была уверена, что Н(иколай) А(ндреевич), когда пройдет раздражение, спросит рукопись и закончит эту прелестную вещь. Так и случилось: прошел месяц, и Корсаков молчит; ну, думаю, подожду еще; но не долго пришлось ждать. Как-то вскоре, придя ко мне, он спросил: дела ли у меня «Псковитянка»? Я с радостью вручила ее ему обратно, и, как известно, эта опера имеет большой успех, и немудрено: она вся великолепная, а вече — это совершенство!

Кюи, кроме романсов, сочинял оперу «Вильям Ратклиф», которая по задушевности своей выше<sup>14</sup> всего слышанного мною. Бородин написал 1-ю симфонию и начал 2-ю в 1869 году и много прелестных романсов: «Фальшивая нота», «Море» и проч(ее).

Эти четыре года отличались горячей деятельностью, в кружке царило полное единодушие, жизнь и работа кипели.

Бывало, им мало дня для исполнения сочиненного и для толков о музыке, и по уходе от меня они долго провожали друг друга, с неохотой расставаясь.

Я ложилась довольно рано и в 10<sup>1/2</sup> часов складывала свою работу; Мусоргский это замечал и объявлял громко, «первое предостережение дано», и, когда я вставала спустя немного времени взглянуть на часы, он провозглашал: «второе предостережение! Третьего ждать нельзя». И шутил, что им скажут: «Пошли, дураки, вон!»<sup>15</sup>

Но часто видя, что им всем так хорошо вместе, я предостережала оставаться долее, и не скрою, что эти собрания были мне большою отрадою<sup>16</sup>.

В 1863 году поступил в капельмейстеры русской оперы Э. Ф. Направник, и в этом же году был возобновлен «Руслан» с Кондратьевым. Но самая лучшая постановка его с Лавровской и Мельниковым была в 1870 году.

Не говоря уже о том, что после А. Я. Петровой-Воробьевой Лавровская была лучшим Ратклиром, но Мельников был неподражаемый Руслан, и до сих пор он так же хорош.

Декорации, аксессуары по рисункам г. Гармана были художественны и верны, равно и костюмы были сделаны правильно.

Третий раз возобновлен «Руслан» И. А. Всеволодским к открытию Мариинского театра после его переделки в 1883 или 1884 году<sup>17</sup>. Первая декорация прекрасна. Об оркестре, артистах, хорах говорить нечего, не остается ничего желать.

В нынешнем 1889 году для закрытия театров 30 апреля давали «Руслана» и я восхищалась исполнением Мравиной, Мельниковым<sup>18</sup>; но оставляю «Руслана» и обращаюсь к кружку.

В 1868 году С. А. Геденон назначен был директором театров, а в 1869 году — Лукашевич<sup>19</sup> на место умершего П. С. Федорова. Это время было процветанием русской оперы: оба русские не только по рождению, но и по чувствам, они сознавали, что в России оперы русских композиторов должны первенствовать.

14 февраля 1869<sup>20</sup> г(ода) был поставлен

«Вильям Ратклиф», опера Кюи; публика отнеслась к ней холодно, она ее не поняла и не почувствовала глубоких гармонических<sup>21</sup> красот этой оперы. К тому же в то время Кюи писал рецензии и не падал никого, поэтому имел много врагов. Я была все восемь раз и сама видела, как иные, вынимая из карманов ключи, свистали в них.

Э. Ф. Направник и артисты с сочувствием отнеслись к опере Кюи, и первые семь представлений шли великолепно, но восьмое было неудачно: может быть, кто-нибудь из участвовавших не совсем здоров или не было репетиции, не знаю, но мне кажется, что Ц(езарю) А(нтоновичу) следовало снисходительнее быть к первому, не совсем хорошему исполнению, а он не выдержал и заявил в газетах, что просит более не давать его оперу<sup>22</sup>. «Ратклиф» был выключен, к сожалению, из репертуара, и по сие время такая прелестная вещь не возобновляется.

Нет сомнения, что теперь публика отнеслась бы с большим пониманием к этой опере.

В эти годы бывали иногда музыкальные вечера у В. В. Стасова, всегда<sup>23</sup> удачные; у Даргомыжского был назначенный день раз в неделю; собрания были немногочисленные, но весьма интересные по музыке.

Чаще всего исполняли «Каменного гостя», но иногда вещи Глинки и других композиторов.

У Даргомыжского я познакомилась с двумя сестрами А. Н. и Н. Н. Пургольд<sup>24</sup>; первая по очереди с Хвостовой<sup>25</sup> исполняла Донну Анну и Лауру в «Каменном госте», а Н(адежда) Н(иколаевна) была отличная музыкантша и часто аккомпанировала им.

Весь кружок наш присутствовал всегда на этих вечерах. В. П. Опочинин<sup>26</sup>, Щиглев<sup>27</sup>, Вельяминов<sup>28</sup> певали мужские роли, равно и сам Даргомыжский<sup>29</sup>. Были также иные артисты; я встречала там Кондратьева<sup>30</sup>, Булахова<sup>31</sup> и других.

В начале 1870 года Мусоргский представил дирекции свою оперу «Борис Годунов»<sup>32</sup>; в ней тогда было всего 3 акта с одними<sup>33</sup> мужскими ролями.

Вскоре после этого был обед у Ю. Ф. Платоновой по случаю ее бенефиса. Она приехала просить меня быть у нее<sup>34</sup> и прибавила, что в этот же день утром решается участь оперы Мусоргского и что Направник и Кондратьев будут потом у нее.

Я поехала и с большим нетерпением ожидала приезда этих лиц. Понятно, что я встретила их словами: «Принят „Борис“?» — «Нет, — ответили мне, — невозможно, что за опера без женского элемента! У Мусоргского большой талант, несомненно, пусть он вставит сцену еще, тогда „Борис“ пойдет».

Я знала, что это известие будет неприятно Мусоргскому, и хотела не разом сообщить; тут же написала ему и В. В. Стасову записки, прося приехать ко мне к 9 часам вечера.

Возвратясь домой, нашла их у себя, передала им слышанное, и Стасов с горячим участием начал толковать с ним о вставных новых частях оперы; Мусоргский начал наигрывать иные мотивы, и вечер прошел очень оживленно.

М(одест) П(етрович) принялся за работу без отлагательств<sup>35</sup>.

Расскажу, что случилось со мною в начале сезона 1870 г(ода)<sup>36</sup>. Мне вздумалось назначить

день в неделю и сообщить о нем всем знакомым, а квартира и обстановка вообще ограниченные.

В первый назначенный вечер съехалось до 30 человек. Как теперь, помню этот день. Дамам: А. А. Хвостовой, М. Р. Кюи и другим — предложила сестра за карты, но милый кружок мой, вместо того чтоб музыкантить в гостиной или занимать остальных гостей, — они забралась в мой кабинет и просидели там весь вечер. На мои просьбы выйти в гостиную они так убедительно отпрашивались, что я должна была уступить им.

Но это еще не все: пришло время чая, оказалось недостаточно помещения, мебели и всего; я никак не ожидала такого большого собрания; мне было ужасно совестно, неловко, я не знала, куда себя девать. На завтра у меня сделался такой страшный мигрень от первого расстройства, что я несколько дней была нездорова, и этим кончился мой общий назначенный день.

В этот знаменательный вечер Даргомыжский был у меня [в] последний раз, он вскоре занемог, и эта, сначала незначительная, болезнь свела его в могилу<sup>37</sup>.

Я довольно часто навещала больного и почти всегда заставала у него В. П. Опочинина, толковавшего с ним о музыке и городских новостях, и Вельяминова, постоянно сидевшего у окна и приготавливавшего постюпу<sup>38</sup>. Оба они искренно любили Даргомыжского.

В последний раз, когда я была у него, он сказал мне: «Пригласите, пожалуйста, моих девочек, — так он звал А. Н. и Н. Н. Пургольд, — они хорошие и очень застенчивы». Это были последние слова, сказанные мне Даргомыжским; он не прожил и недели после<sup>39</sup>.

С конца 1870<sup>40</sup> по 1873 г(од) а

После кончины Даргомыжского я вскоре сделала визит матери девиц Пургольд, А. и Н. Николаевн. Первое время они не хотели музыкантить, хотя бывали у меня на вечерах; понятно, что смерть Даргомыжского на них сильно действовала.

Спустя немного времени, любя музыку и был талантливыми, они уступили нашим просьбам, но, к сожалению, этот период вечеров у меня продолжался недолго: в октябре 1871 года у меня был паралич<sup>41</sup> всей правой стороны, и я долго была недвижна.

Участие, оказанное мне близкими знакомыми, было так велико, что я теперь с благодарностью вспоминаю об этом и храню листок, на котором написаны имена лиц, дежуривших у моей постели.

В это время, с 1871 на (18)72 г(од), был исполнен в театре «Каменный гость» Даргомыжского. Эта опера осталась неоконченной; Римский-Корсаков ее оркестровал, а Кюи, по моему очень неудачно, написал «Фортпиэль»<sup>42</sup>.

В сезон с 1872 на (18)73 г(од) представлены были на сцене отрывки из «Бориса», вновь созданные Мусоргским «Корчма и сцена у фонтана».

Приблизительно в это время была дана в первый раз «Псковитянка» Римского-Корсакова.

Несмотря на мои недуги, меня так сильно интересовало, как пройдут эти вещи, как отнесется<sup>43</sup> публика; оно естественно: многое сочинялось у меня, вся душа [была] пропитана

этой музыкой, и я не могла уснуть до получения телеграмм по окончании спектаклей<sup>44</sup>. Но когда мне сказали потом, что «Борис» привлек в восторг публику, [что] рукоплесканиям и прочим овациям не было конца, тогда как «Псковитянка» была принята сдержанно, я была удивлена: в комнатном исполнении «Псковитянка» была так хороша! Но я слышала потом, что она менее сценична<sup>45</sup>.

Кружок наш сходился у других; я же<sup>46</sup> долгое время [там] не присутствовала, но благодаря электричеству, гимнастике и лету 1873 г(ода), проведенному в Гатчине, где я пользовалась советами глубокоуважаемого С. П. Боткина, я почти совершенно поправилась; и в этом году начались опять мои вечера, и я вполне была вознаграждена за мое двухлетнее лишение.

С 1873 по 1875 г(од)

Не могу вспомнить и числа, когда что было, но почему что было, помню и сообщу.

Я долгу за недугом не слыхала музыки, и мне очень захотелось слышать «Каменного гостя», «Бориса», и «Псковитянку» в исполнении Платоновой, Комиссаржевского и нашего кружка: Хвостовой и Пургольд и других; Мусоргский был всегда душой общества. Платонова и Комиссаржевский любезно приняли мое приглашение и вечерами часто бывали у меня<sup>47</sup>; последние еще более оживились участием в них дорогих покойному брату и мне Осипа Афанасьевича и Анны Яковлевны Петровых, и это великое для меня событие случилось совершенно неожиданно.

Из Одессы меня просили принять под свое покровительство одну девицу, хотевшую поступить в Петербургскую консерваторию. Не желая взять на себя такую ответственность, я попросила Мусоргского испытать ее голосовые средства, и он дал мне совет отнестись к А. Я. Петровой. Я поручила ему спросить от меня у Петровых: когда я могу явиться с девицей к ним? Ответ был в высшей степени благосклонный: что они сами приедут ко мне; и точно, спустя несколько дней я с искренней радостью встретила их у себя. (С этого дня они начали бывать у меня в назначенный вечер, удобный для них.)

Не могу умолчать о том, что произошло со мною, когда впервые я услышала «Спротку» Мусоргского в исполнении Анны Яковлевны: сначала я была поражена, потом разрыдалась так, что долго не могла успокоиться; описать, как пела, вернее, выражала Анна Яковлевна, — невозможно, надо слышать, что может делать гениальный человек<sup>48</sup>, потеряв совершенно голос и быв уже в преклонных летах; тогда только можно поверить тому впечатлению, которое она производила<sup>49</sup>: не только женщины, но и мужчины плакали.

Потом Анна Яковлевна пела арию Марфы из «Хованщины» Мусоргского) — и как пела! — и другие его вещи.

Я с Мусоргским не раз ездила к ним на дачу в Новую Деревню. Он, бывало, сочинит что-нибудь новое вокальное, придет ко мне, исполнит сам и затем скажет: «Надо бы нашим Петровым показать; дедушка (так он звал Петрова) нам споет великолепно». И я помню, как Осип Афанасьевич исполнял его сочинения: «Семпанист», «Трепак» и прочие. И неудивительно

Мусоргский был талантлив, как никто из кружка, и Петровы, по своим гениальным натурам, понимали это. К тому же они, видя его истинную привязанность к себе, любили его как сына, и видеть их отношения было в высшей степени приятно.

Никогда не забуду тех чудесных вечеров, когда Петровы бывали у меня; общество собиралось небольшое: Мусоргский, Бородин, В. В. Стасов постоянно; иногда его брат Д (митрий) В (асильевич), В. В. Никольский, А. Н. Молас, Хвостова и более никого.

Много певала славная наша А. Н. Молас романсов Мусоргского<sup>50</sup>, Бородина и других; потом Осип Афанасьевич пропоеет вещи три. Но когда подходила к инструменту Анна Яковлевна и усаживалась с Модестом Петровичем, всегда аккомпанировавшим ей и другим, что петь, Осип Афанасьевич уходил в столовую, садился за стол, ему рояль был виден, и, кушая виноград, с наслаждением слушал пение<sup>51</sup>; когда А (нна) Я (ковлевна) оканчивала, он аплодировал, говоря: «Юные таланты надо поощрять».

Грустно, что все это прошло, но отрадно думать, что оно было и что мне на долю досталось слышать столько хорошего.

Как-то приблизительно [около] этого времени затеяли дать концерт в зале Дворянского собрания для фонда на сооружение памятника Глинке в Смоленске, кто — не помню, кажется М. И. Семевский.

В. В. Стасов вздумал, чтобы портрет Глинки был непременно помещен в зале, и, с обыною своею энергией взявшись за это дело, отправился к К. Е. Маковскому, который, начав работу, пожелал, чтобы я пришла взглянуть, есть ли сходство, и по этому случаю я имела удовольствие (все это не фраза) познакомиться с Еленою Тимофеевной Маковской, первою супругою его. Портрет<sup>52</sup> был очень похож и украсил залу во время концерта<sup>53</sup>, и потом Маковский подарил мне акварельный<sup>54</sup> большой портрет брата, и я, отделив в прекрасную раму, отдала его в Публичную библиотеку.

Теперь мне хочется сказать несколько слов об Елене Тимофеевне<sup>55</sup>, память о которой, верно, навсегда сохранилась в душе моей. Она была красивая, умная и добрая женщина; в отношении меня очень милая и внимательная, но любила поставить на своем, и, ежели не удавалось, она [этого] не забывала; вот образчик:

В это же время<sup>56</sup> был в Петербурге И. С. Тургенев и обещал Маковским провести вечер у них. Им вздумалось на этот вечер пригласить наш музыкальный кружок; все решительно отказалось. Елена Тимофеевна серьезно рассердилась и с помощью, конечно, Константина Егоровича нарисовала акварелью<sup>57</sup> великолепную карикатуру на всех членов кружка и подарила ее мне. Теперь передана мной В. В. Стасову<sup>58</sup>.

Все изображены зверями, один В. В. Стасов — мужиком с трубою, ведущим их всех на Парнас<sup>59</sup>. Мусоргский — петухом, Кюи — лисцей, Бородин — в реторте, Корсаков — омаром, Балакирев — медведем в красных перчатках на передних лапах<sup>60</sup>, Серов — витающим в облаках и грозящим всем кулаком, и двух Пургольд танцующими собачками. Беда была в том, что сходство схвачено было поразительное<sup>61</sup>.

Я предвидела, что Пургольд будет в претен-

зии, и убедительно просила Елену Тимофеевну, когда была мне принесена картинка, прибавить где-нибудь меня — курицей или какой другой птицей или зверем, как она хочет, тогда бы претензий не могло быть. Она не захотела согласиться, говоря: «Я на них сердита, а на вас нет». И этим сделала то, что мне были неприятности. Но она была очень довольна своею затеей.

Вспоминая о ней, невольно приходит мысль: за что такая славная личность умерла так рано, ей было около 30 лет.

У меня вечера шли по-прежнему своим порядком, но в 1869 году<sup>62</sup> М. А. Балакирев занемог нервной болезнью, не мог слышать музыки и отделился от кружка; отсутствие его для всех нас было большим лишением.

В 1874 году, января 26-го, была дана [в] первый раз полная опера Мусоргского «Борис Годунов»; театр был полон. Артисты, Направник, оркестр, хоры — все любили Мусоргского и с большим старанием исполняли его оперу<sup>63</sup>.

Я была за кулисами, чтобы поглядеть Платонову, по настоянию которой была поставлена эта опера, и слышала, как одно высокопоставленное лицо делало ей выговор за то, что она могла взять в свой бенефис такую искаженную вещь. Да, для них надо что-нибудь слезливое: итальянскую дребедень, а русская, правдивая вещь для них искажена! И эти господа еще смеют говорить, что они русские! — Ошибаетесь, вам названия нет! Чужны и те любят свои национальные песни, а у вас нет нации; для вас только хорошо, что иностранное. Это больно видеть, тем более больно, что конца этому не предвидится.

В 1875 году, в ноябре месяце, по случаю 50-летнего юбилея Осипа Афанасьевича Петрова предполагалось поставить наново «Жизнь за царя», и юбиляр радовался, что вновь исполнит роль Сусаннина, созданную им (ибо Дирекция без его ведома эту роль передала Васильеву I). Но Осип Афанасьевич серьезно занемог, и празднество в ноябре не могло состояться.

Помня отзывы брата о Петровых и узнав их короче, я сама привязалась к ним всей душой. Мне захотелось, чтобы юбилей Осипа Афанасьевича превзошел все юбилеи, бывшие до того времени, как сам юбиляр превосходил всех артистов, и поэтому я затеяла подписку, частную конечно, верным и усердным помощником был мне М. П. Мусоргский, горячо любивший Петровых.

Вся публика сочувственно отозвалась, но Осип Афанасьевич был опасно болен, и мы некоторое время отчаивались видеть его в живых: гомеопатия или, вернее, его здоровая натура спасла его, и в 1876 году, 21 апреля, сам юбиляр исполнил роль Сусаннина. Торжество было так велико, что описать невозможно.

Из театра публика не допустила лошадей везти карету юбиляра, а сама довезла его до дому и долго стояла у балкона, прося его выйти, и, только он показывался, восторгом не было конца. Но и тут не обошлось дело без забавной выходки: я просила петербургского градоначальника<sup>64</sup> Ф. Ф. Трепова позволить мне у дома, где живет Осип Афанасьевич, сделать газовую иллюминацию: цит с его вензелем и проч(ее) — и получила разрешение в марте; но в одно время как ко мне было такое же отправлено объявление и О (сипу) А (фанасьевичу), что в день его юбилея позволена иллюминация. От меня это

скрыли, и после уже мы вместе посмеялись полицейской догадливости<sup>65</sup>.

24 апреля праздновалась 50-летняя славная деятельность Осипа Афанасьевича [в] Р(усском) м(узыкальном) о(бществе). Я помню, что в этом собрании Феофил Толстой сказал хорошую речь и упомянул о том, что в паспорте О(сипа) А(фанасьевича), когда он приехал в Петербург, между прочими приметами было сказано: «Шрам на лбу» — и что этот шрам давно уже покрыт густо лаврами.

Тут же В. П. Опочининым были [ему] подарены подарок и диплом на [звание] почетного члена [Русского музыкального общества], заказан<sup>66</sup> бюст к этому дню, и я была удостоена в память брата [честь] возложить на бюст лавровый венок<sup>67</sup>. Затем были обеды по подписке и в частных домах.

Летом О(сип) А(фанасьевич) поехал отдыхать в свою любимую Новую Деревню. Зимой [с] 1876 на (18)77 г(од) опять продолжались наши хорошие вечера. В начале 1878 [года] О(сип) А(фанасьевич) начал как-то слабеть, и в этом же году 27-го февраля, сидя на диване, он уснул навеки.

#### С 1875 по 1878 год

Я немного зашла вперед, говоря об Осипе Афанасьевиче, увлеклась, и приходится повторять сказанное, что в эти годы мои вечера шли хорошо, как прежде; собирались Петровы, Мусоргский, Бородин, В. В. Стасов, Молас и другие; совершенное единодушье дарило по-прежнему, и я вполне была довольна слышать пение и музыку.

Не только я, но все бывавшие на этих вечерах согласятся со мною, что они были неподражаемы<sup>68</sup>.

Забыла сказать (извиняюсь за непоследовательность) о собраниях у В. Ф. Пургольда<sup>69</sup>, у которого жили его племянницы А. Н. и Н. Н. Пургольд; музыки бывало много, но [и] народа много, таких личностей, которым до музыки не было никакого дела, расхаживают, бывало, по комнатам, шумя своими шлейфами, а нет ничего досаднее, когда мешают слушать вещи, которыми интересуешься. Но эти собрания длились недолго: в 1872 году обе Пургольд, младшая, Надежда Николаевна («оркестр кружка», как звал ее Мусоргский), вышла за Н. А. Римского-Корсакова; старшая, Александра Николаевна, певица, вышла за Н. П. Молас; с их замужеством вечера у В. Ф. Пургольда прекратились.

#### В сезон<sup>70</sup> с 1875 на (18)76 г(од)

был поставлен «Анжели» Кюв; красоты этой оперы несомненны, все, кто хотел видеть и слышать ее, находили их, но понятно, что дирекции надо было снять ее с репертуара, она — русская!

В 1877 г(оду) на одной неделе были даны две симфонии Бородина: первая в Бесплатной школе, 25 января, а вторая в Русском музыкальном обществе, 28 января. Он об этом пишет в письме к Л. И. Кармалиной и, кажется, был очень доволен. Случилось же это вот почему: я знала, что А. П. Бородин начал писать в 1869 году вторую симфонию, но сколько ее было написано, не знала; мне захотелось ускорить окончание ее, и потому я в конце августа 1869 года по возвращении Э. Ф. Направника с дачи попросила его исполнить в одном из симфонических кон-

цертов Рус(ского) муз(ыкального) общества 2-ю симфонию Бородина, Направник согласился.

Вскоре возвратился А(лександр) П(орфирьевич) из Москвы, и я ему сообщила эту новость. Как теперь слышу его слова: «Да, я очень рад, только я не успею кончить ее». Но понятно, что надо было непременно кончить. Из писем его ко мне и другим видно было, как он заболел, больной, об окончании ее. И мне кажется, что, не устроив я этой штуки, пришлось бы и это сканчивать Римскому-Корсакову после смерти Бородина<sup>71</sup>.

С кончиною О. А. Петрова прекратились мои великолепные вечера; иногда собирались, но уже было не то! Мусоргский, лишившийся Петрова, которого так уважал и любил, чувствовал себя одиноким и скучал. Римский-Корсаков имел семью, был страшно занят и отдалился.

Правда, иногда Бородин с Мусоргским бывали вместе и искренне относились друг к другу. Оба сочиняли оперы: Бородин «Игоря», Мусоргский «Хованщину» и «Сорочинскую ярмарку»; Корсаков сочинял секретно, почему это — не знаю<sup>72</sup>.

Бывала у меня по дружбе своей А. Н. Молас; она так хорошо исполняла все русские вещи новой школы! Но кто был постоянно верен кружку, это В. В. Стасов; с самого начала и до этой минуты он все один и тот же. М. А. Балакирев еще не возвращался к музыке совершенно, но в 1877 и (18)78 годах<sup>73</sup> исправлял по моей просьбе партитуру оперы брата «Руслан и Людмила», корректурные листы которой пересылали мне из Лейпцига для исправления. И благодаря его помощникам Римскому-Корсакову и Лядову эта партитура издана прекрасно.

#### С 1878 на 1881 г(од)

В сезон с (18)79 на (18)80 г(од) была представлена новая опера Римского-Корсакова «Майская ночь»<sup>74</sup> (на текст Гоголя); она имела успех, но дирекция нашла нужным вычеркнуть ее из репертуара. В ней Лодий был прелестный Левко и Славина великолепная Ганна.

Вскоре потом Римский-Корсаков опять представил оперу (года не упомяну<sup>75</sup>) «Снегурочка» (по либретто, исправленному самим Островским). Она и по сие время иногда дается. В ней я видела Каменскую, которая мне очень понравилась<sup>76</sup>.

Эти годы у меня бывали Бородин, Мусоргский, В. В. Стасов, иногда Корсаков, но прежнего оживления не было; несмотря на все старания Стасова придать им энергии, все шло не так, как прежде. Мусоргский был уже не тот, и в 1881 году, 16 марта, он скончался. Благодаря заботам В. В. Стасова на могиле его в Александро-Невской лавре, на Тихвинском кладбище, поставлен художественный памятник в русском стиле.

#### С 1881 до 1887 г(ода)

Милий Алексеевич Балакирев давал уроки музыки Александру Константиновичу Глазунову, который был еще учеником гимназии, и тогда уже утверждал, что он с большим талантом. Балакирев способствовал развитию его музыкального вкуса, и, точно, Глазунов сделался хорошим композитором, пользуясь его и Римского-Корсакова советами. Он оправдал предсказание Милия Алексеевича, присоединился к кружку и

почти постоянно бывал с Корсаковым и Бородиным.

В это время чаще собирались у этих двух последних, иногда у Стасова и у меня.

В 1882 году М. А. Балакирев, чувствуя себя лучше, начал заниматься музыкой<sup>77</sup>. Это была наша общая радость. Мы думали, что многое пойдет по-старому, но ошиблись. С 1874 по 1882 (год) Балакирев не слышал новых сочинений своих двух учеников: Корсакова и Глазунова<sup>78</sup>; эти 8 лет из учеников превратили их в серьезных, самостоятельных композиторов, каждый из них пошел своей дорогой, а Балакирев не переставал видеть в них учеников. Это, понятно, разъединило их, но все отношения их были хорошие, и они, встречаясь, толковали о музыке.

У меня они бывали все, но вместе их я никогда не звала! Несколько раз осенью по возвращению с дач я сзывала их, думая, что, может быть, опять будет по-прежнему, но, видя, что ничего из этого не выходит, я окончательно прекратила мои вечера. Иногда сходились они у меня случайно вместе, помужыкают немного, и только.

В 1887 году умер скоропостижно А. П. Бородин, и эта катастрофа произвела на всех нас тяжелое впечатление. Что это была за личность, скажу впоследствии. Погребен он рядом с Мусоргским, и там же поставлен великолепный памятник, также благодаря неусыпным заботам В. В. Стасова.

Теперь же все новые, молодые лица русской музыкальной школы собираются у Римского-Корсакова. Оно и понятно, он так приветлив и охотно помогает им в развитии их способностей.

Балакирев занят придворной певческой капеллой, Кюи идет своей дорогой, значит, из кружка, прежнего, чудесного кружка, остался один Корсаков.

Теперь опишу личности бывшего кружка или, вернее сказать, музыкальной семьи. Начну с Александра Сергеевича Даргомыжского.

С ним меня познакомил брат еще в 1851 или 1852 году, и, кажется, в эти годы он был у брата всего два раза, но во второй приезд наш в Петербург, [в] 1854, (18)55 и (18)56 (годах), он был у нас довольно часто, и помню, что брат прочел ему место в своих записках, где говорится о нем следующее: «Приятель мой, огромного роста капитан (теперь генерал-майор и командир Полоцкого егерского полка в действующей армии) Копьев, любитель музыки, певший приятным басом и сочинивший несколько романсов, привел ко мне однажды маленького человека в голубом сюртуке и красном жилете\*, который говорил писклявым сопрано. Когда он сел за фортепьяно, то оказалось, что этот маленький человек был очень бойкий фортепьянист и впоследствии весьма талантливый композитор Александр Сергеевич Даргомыжский».

Брат сказал мне: «Даргомыжский обиделся, да это ничего!» Правда, он так был недоволен, что не раз после говорил при мне, что фраза о сюртуке и проч(ем) ему очень не нравится.

В то время Даргомыжский сочинял «Русалку», всякий раз, написав что новое, он являлся

к брату и вокальные вещи исполнял своим писклявым голосом.

Странная игра природы – Даргомыжского сестра С(офья) С(ергеевна), в замужестве Степанова, была большого роста и говорила басом, а брат ее был очень мал и голос имел совсем женский, к тому же какой-то визгливый.

Впоследствии многое из «Русалки» девала у нас Л. И. Беленицына, ныне Кармалина. Брат чрезвычайно интересовался всем, написанным Даргомыжским. Не помню, бывал ли он у последнего, но я была один раз [у него] на музыкальном вечере; он жил тогда с отцом своим на Моховой, в доме Есакова, занимали бельэтаж.

М. И. Глинка в 1856 году, в апреле, должен был уехать<sup>79</sup> за несколько дней до 1-го представления «Русалки», потому что казенная карета была по любезности Алексея Прохоровича Чаруковского приготовлена для него на 25-е число, но поручил мне описать ему подробно об успехе этой оперы, находя в ней много прекрасных мест.

По отъезде брата я уже с Даргомыжским не виделась до 1866 года.

В эти 10 лет я отдалась совершенно почти от всех знакомых брата, исключая Стасовых (он желал, чтобы я сблизилась с ними), и бывала только в тех семействах, с детьми которых Оля моя была дружна: Стасовых, П. А. Степанова (ныне комендант Царского Села), семействе Петра Григорьевича Редкина и сенатора Бор(иса) Николаевича Хвостова.

Но с 1866 г(ода) и до самой кончины Даргомыжского мы были в самых лучших отношениях. Александр Сергеевич жил все в том же доме на Моховой, но занимал маленькую квартиру внизу, так что очень часто летом (он также не ездил на дачи), идя гулять утром, я, подойдя к открытому окну, ежели его нет в той комнате, то постучу зонтиком, и он являлся; переговорим о вечере у него или у меня или о чем окажется нужным, и я иду своей дорогой. Иногда он под вечер подходил к дому, где я живу, посылал швейцара спросить: не хочу ли я погулять в Летнем саду? Мы отправлялись и заходили к Назарову (кондитерская которого была тогда в Караванной) есть мороженое; иногда к нам присоединялся Владимир Петрович Опочинин.

Я уже говорила, что мы почти всегда присутствовали на вечерах друг у друга. Даргомыжский в эти годы сильно привязался к кружку молодых тогда русских композиторов, горячо отнесся к их произведениям, видно было, как он радовался успехам их и что он смотрел на музыку совершенно как они, чего не было прежде.

При жизни М. И. Глинки я замечала, что как будто бы Даргомыжский завидовал ему, потому что он никогда не упускал случая посмеяться и колнуть брата, который всегда ему замечал: «Не ехидничай, пожалуйста!»

Но после кончины Александра Сергеевича В. В. Стасовым были изданы письма его к Л. И. Кармалиной, и в них ясно высказывается его недоброжелательство: он в них приписывает такие недостатки Глинке, которых у него действительно не было; именно говорит, что брат единственно из тщеславия испрашивал позволения посвящать свою музыку их величествам и высочествам. Я это должна опровергнуть, как несправедливое обвинение. Правда, что брат иногда

\* Эта фраза в оригинале зачеркнута братом и потом снова подчеркнута.

уступал просьбам других. Я знаю все вещи и почему они сочинены и тут же выскажу: «Польский», вальс и дуэт «Вы не придете вновь» сочинены по просьбе (покойной) Прасковьи Арсеньевны Бартевовой, фрейлины покойной государыни. Первые вещи посвящены их высочествам, на последнюю Прас(ковья) Ар(сеньева) дала Глинке французские слова, прося его распорядиться о переводе их и положить на музыку; перевод сделал Петр Павлович Дубровский (о нем есть в «Записках» Глинки; он был профессором польского языка, ученый, но скучный).

Только перевод был готов, брат сочинил музыку и немедленно отправил меня к Прасковье Арсеньевне отдать первый писанный экземпляр. Потом она нам передавала, что великие княжны Марья Николаевна и Ольга Николаевна с удовольствием пели этот дуэт.

Помею вышшу из Записок брата: «Весною 1849 года я познакомился с Вл(адимиром) Вас(ильевичем) Стасовым, весьма основательным музыкантом, любителем изящных искусств и весьма образованным человеком. При нем я пробовал сделать музыку на слова Ободовского „Палермо“ (написанные в воспоминание пребывания императрицы Александры Федоровны в Палермо), но не успел и взял слова с собой в Варшаву.

В начале осени 1850 года государыня императрица Александра Федоровна приехала в Варшаву; на другой день приезда ее величества я сочинил романс Ободовского „Палермо“, который посвятил государыне и который издан под именем «Финский залив».

В октябре того же 1850 г(ода) я был приглашен к государыне императрице на вечер. Это случилось по следующему поводу: Ольга Николаевна, приехавшая также в Варшаву, объявила князю Паскевичу, что она не уедет из Варшавы, не услыша и не увидя Глинки. Со мною были приглашены и Грюнберги: мать с двумя дочерьми.

Государыня самым ласковым образом приветствовала меня почти в следующих словах по-русски: «Здравствуй, Глинка! Что ты тут делаешь?» И на мой ответ, что я нахожусь в Варшаве по причине климата, менее сурового, нежели в Петербурге, ее величество изволила сказать: „Разница небольшая, но я рада, очень рада тебя видеть“. Я принужден был сбрить усы и бороду, так что, когда я вошел в залу, где находились гости, приглашенные на вечер, князь Паскевич, видевший меня в усах и бороде прежде того, поклонился мне насмешливо; я ему отдал поклон важный, но также насмешливый, в противоположном роде, после чего князь мне поклонился естественно и я ему также. После этого мы с князем больше не встречались.

Вскоре меня посадили за рояль, а около меня стояли девицы Грюнберг. Ольга Николаевна и Бартевова сели у самого рояля»<sup>80</sup>.

Брат не раз говорил мне, что покойный государь император Александр Николаевич, быв еще наследником, при встрече с ним в Кисингене и других местах очень милостиво относился к нему, и, когда он стал императором, брат вспомнил об этом и с любовью сочинил «Польский» для коронации, который и был исполнен по приказанию его величества.

Все эти доводы опровергают взводимые Даргомыжским небывшие на Глинку<sup>81</sup>. Он не был

тщеславен, но гордился своей музыкой, особенно «Русланом». Брат весьма неохотно сочинял по просьбам других, он вдохновлялся и писал, когда что-нибудь приятное волновало его.

Даргомыжский был человек образованный, светский в высшей степени, и поэтому он не был искренен, всякая фраза его имела подкладку. [В] последние годы жизни он очень изменился и казался мне правдивее и прямее<sup>82</sup>.

Теперь очередь Владимира Васильевича Стасова.

Известно, что он воспитывался в имп(ераторском) учил(ище) Правоведения. Познакомилась я с ним в 1854 году. Мы жили это лето с братом М. И. Глинкой в Царском Селе. В начале мая брат узнал, что В(ладимир) В(асильевич) возвратился из-за границы, где он пробыл несколько лет, и сказал мне: «Верно, В(ладимир) Стасов навестит меня, то я должен предупредить тебя, что если ты находишь, что брат его, Дмитрий, резок, то будь готова видеть нечто в самом деле ужасное» (брат так нежно и деликатно обращался со мной и со всеми, что остальные почти все казались мне грубыми или резкими). Признаюсь, после этих слов я ожидала со страхом приезда В(ладимира) В(асильевича), но предвидела, что он скоро должен быть, потому что 20-е и<sup>83</sup> 21-е были дни рождения и ангела Миши, и я уверена, что его братья ему скажут. И точно, в один из этих дней он явился после обеда, и только заговорил в зале с братом, я за три комнаты была поражена [его] тромболическим голосом.

Когда я вышла в гостиную, В(ладимир) В(асильевич), сказав несколько слов со мною, попросил показать ему мою девочку; он встретил ее словами: «Какие у нее белые уши!», а узнав, что я ее еще кормлю (ей был второй год), он очень спокойно сказал: «Значит, я могу надеяться, что и меня кто-нибудь покормит». Нам, конечно, это не понравилось, и мы переглянулись.

Брат начал с ним разговор о музыке, о заграничных поездках, откуда он недавно возвратился<sup>84</sup>, и вечер прошел приятно.

По отъезде В(ладимира) В(асильевича) брат пришел ко мне, несмотря на позднее время, чтобы передать мне, что В(ладимир) В(асильевич) так переменялся в эти годы за границей, что его узнать нельзя. И точно, тех ужасов, что брат мне наговорил о нем, я и тени не видала; заметила только, что говорит он очень громко все, что ему вздумается.

В(ладимир) В(асильевич) скоро уехал в Москву и уже [только] зимою начал бывать у нас в Петербурге.

Брат обыкновенно его и Серова называл знахарями; и когда напишет что или придумает, всегда говорил: «Надо оставить, чтобы знахари посмотрели» — и любил Стасова, но не мог выносить его пристаивания о том, чтобы он писал. Сколько раз говорила я ему, зная хорошо брата, что его пиление ни к чему не приведет, — так и случилось. Если брат [был] в хорошем настроении, то он обращал его слова в смешную сторону и подшучивал, а ежели был нездоров или недоволен чем, тогда слова В(ладимира) В(асильевича) не только сердили его, но и сильно огорчали. Иногда, бывало, по уходе Стасова он скажет мне: «Неужели эти господа думают, что я сам бы не хотел писать!» В(ладимир)

В(асильевич) уйдет от него, не сказав ему ни слова о том, чтобы он писал, брат подойдет ко мне и скажет: «Ну, сегодня В(ладимир) Стасов держал себя пристойно».

Так время длилось до отъезда брата в Берлин. Узнав о его смерти, я отнеслась к В(ладимиру) В(асильевичу), прося его помочь мне устроить все дела: о перевозе тела брата из Берлина, о похоронах его и памятнике. Не нужно говорить, с какой готовностью он все сделал и как заботился обо всем, что касалось этого дела.

И после я была свидетельницей, что многие обращались к нему, прося его быть полезным им советом или делом, и никогда не слышала, чтобы он отказал, разве не мог [или] не знал человека, от которого зависит дело, о котором его просят; [но] и тут даже он разными путями отыскивал дорогу, приводившую его к цели.

Эта натура из необыкновенных, я подобных не встречала и, верно, не встречу.

У В(ладимира) В(асильевича) свои недостатки, но о них поговорим впоследствии.

После погребения брата, от 1857 г(ода) до смерти моей дочери, по 31 декабря 1863 г(ода), он бывал у меня раза четыре в месяц, постоянно с Балакиревым, который давал тогда уроки музыки моей девочке; вообще она училась уже серьезно, и у меня назначенных дней не было, и потому М(илий) А(лексеевич) и В(ладимир) В(асильевич) всегда приходили вдвоем. В эти годы, сколько мне кажется, они были чрезвычайно хороши между собою. Играли, конечно, но Стасов [также] много читал М(илию) А(лексеевичу), да и сам Балакирев был тогда живым человеком, интересовался и музыкой, и литературой.

Я уже описывала, как постепенно устраивался кружок, как В(ладимир) В(асильевич) не бывал у меня в первое время в назначенные дни, а бывал в особенные, с Балакиревым; говорила, что когда М(илий) А(лексеевич) не говорит с ним, то В(ладимир) В(асильевич) и не приходит. Ежели Стасов натурой своей особенный человек, то это он еще больше доказал в отношении Балакирева. В(ладимир) В(асильевич) любил его сильно, даже был и есть привязан к нему [жаль, что М(илий) А(лексеевич) этого не понял и не понимает], тогда как Балакирев постоянно до сих пор ему делает почти всегда неприятное, даже и невежливости, не говорит с ним, напишет только тогда, когда нужен совет или что-нибудь подобное<sup>85</sup>.

Не видит В(ладимира) В(асильевича) несколько месяцев [и] никогда не только не поговорит, но и не спросит о нем. Я не знаю, что бы сделали другие на месте Стасова, а он поступает в отношении М(илия) А(лексеевича) изумительно. Постоянно хорош, приветлив, ежели мог только чем-нибудь ему быть полезен, был чрезвычайно доволен, и все делалось всегда ровно и с любовью.

После этого опять надо спросить, кто бы так действовал? Ручаюсь, что никто, кроме Стасова.

Он действует и теперь точно так же; переменится ли это? будет ли конец, и какой? Узнаю — сообщу.

С Мусоргским была самая искренняя, живая дружба. В(ладимир) В(асильевич) любил его, и Мусоргский отдавал ему полную справедливость как человеку, редко кому во всех отношениях, об этом [же? <sup>86</sup>] слова «достойно и праведно

есть!» Но мне ужасно было досадно, когда Стасов *кадил* Мусоргскому, потому что эти каждые таких людей прямых, честных, как они оба, были недостойны их. У Модеста Петровича талант был огромный и не многими понятый, пусть бы В(ладимир) В(асильевич) говорил о нем другим, но в глаза самому автору восхищаться, только ноту проиграть, не следовало. Я смеялась Стасову, что он забавен бывает, когда при первом ударе Мусоргского по клавишам провозглашает: «Ах!», при раскрытии рта того: «Ух!» — и вскакивает, а при начале пения уже нет места ахам и охам, он в восторге забывается. Нет, шутки в сторону, а все это очень тяжело на меня действовало. Но об этом еще придется сказать, говоря о Мусоргском.

Теперь прибавлю несколько слов об отношении Стасова к Римскому-Корсакову. Общего по характеру у них было очень мало; не буду распространяться чем, почему и как. Все, кто видал им вместе хотя раз, не могли не заметить этой поразительной противоположности почти во всем.

Талант Корсакова нравился В(ладимиру) В(асильевичу), но менее, чем Мусоргского; он отдавал полную справедливость Корсакову в его сочинениях, инструментровке и пр(очем) и от души радовался, когда ему шло удачно, в чем бы то ни было.

А вот отношения Стасова и Кюи представляли [собой] что-то необыкновенное, и в них В(ладимир) В(асильевич) выставлял себя человеком чрезвычайно выдержанным, потому что Кюи, постоянно почти бывая в назначенные дни у меня, обращался с В(ладимиром) В(асильевичем) иногда дурно, едко, даже дерзко. Только можно удивляться Стасову, как он, вспыльчивый, горячий, мог смалчивать ему, тогда как я сидела как на иглах и старалась переменить разговор. А смалчивал он вот почему: музыкальный кружок был ему так близок и дорог, что он боялся даже одним словом нарушить гармонию так тесно тогда сплотившегося кружка.

В самом деле, Кюи держал себя часто недружелюбно и позволял себе многое с В(ладимиром) В(асильевичем), который был к нему постоянно хорош и до сих пор остался таким.

Надо сказать правду, ежели кружок держался, то единственно обязан [был] не мне, как говорят другие, а Стасову. Он соединял всех собою, подзадоривал и поощрял их. Но у В(ладимира) В(асильевича) должно быть большое сердце; он готов был всех знакомых вместить в кружок, а это ужасно неприятно.

Что касается Бородина, Стасов любил и уважал его. Восхищался его произведениями, подзадоривал его писать, даже повторялись истории, подобные, как с покойным братом, т. е. настаивание, шипение. Как Бородин это принимал, не знаю, но В(ладимир) В(асильевич), начавши раз шипеть человека, уже со свойственной ему энергией продолжал до конца, не обращая никакого внимания, приносило ли это шипение в результате какую-нибудь пользу или нет; он говорил и считал это своим долгом.

Это такая оригинальная личность, вмещающая в себе много хороших сторон и вместе с тем непонятных вещей. Не столько Правоведенис, как его собственное чтение, путешествия образовали его разносторонне. Нет отрасли науки, которой бы он не знал, не было никакого общего



дела о науке, художествах, музыке и пр(очем), чтобы он не брал истинного, живого участия, не на словах только, но на деле. Он ездил доставать то, другое, улаживал все, по своей деятельности поспевал всегда, везде, правда, иногда, как заболтается, то опоздает, но наверстает потерянное время.

Характер его прямой, энергичный, честный, и никто никогда не мог поколебать его убеждения; он ни на минуту не изменял раз сложившимся у него суждениям и правилам.

Добр он, как мало кто бывает. Я помню, как-то я жила на даче в Заманиловке [Парголово<sup>87</sup>], Стасовы жили там же. Однажды приехала дочь няни моей девочки и вдруг ночью заехала очень серьезно. Я послала просить В(ладимира) В(асильевича) к себе, он немедленно поехал в Парголово и привез доктора. Скажите по совести, господа, кто из вас это сделал бы? Я искренно отвечу — никто.

Стасов мне после смерти брата давал много здравых и практических советов, я, к сожалению, не исполнила их<sup>88</sup>.

Это была натура не из дюжинных, совершенно выше стоящая всех. Для него мало что было указано, назначено, так принято и проч(ее). Конечно, он повиновался приличиям света, когда это было необходимо, но мало обращал внимания на это. Он жил больше умом, чувством, и дело было для него важнее всего; он для дела, говоря о чем-нибудь с вами, сказав вам: «извините», на полречи заговаривал о деле с пришедшим. Горячась, он был и вспыльчив, и бывало, наговорит грубостей, дерзостей, но никогда это не было умышленно, рассчитанно, разве кто ему, уже не лично, нет, а ежели кто о музыке и проч(ем) говорил прежде одно, потом печатно начал говорить другое или в другом каком случае делает гадость. Тут уже не жди пощадки, Стасов рассчитает, как бы отделать получше, и не будет больше обращать внимания. Но такие случаи его гнева редки, а чаще я замечала, когда он, не быв расстроен, раздражен, огорчен, одним словом, когда у него не было в жизни ничего тяжелого и, значит, он был совершенно покоен и мог воздержат себя, вы могли говорить ему, что хотели, он не только не отвечал дерзостями и не сердился, но, напротив, очень мило отшучивался, и дело сходило не только благополучно, но даже приятно. Но сохрани боже, ежели говорящий не заметил, что В(ладимир) В(асильевич) был огорчен или расстроен, и позволил себе сказать какую-нибудь шутку или неприятное слово для Стасова (конечно, без всякого умысла); тогда уж он раздражался, начинал спорить, кричать и не воздерживал себя, говорил дерзости. Я упоминаю об этом, чтобы высказать характер В(ладимира) В(асильевича). Даже один раз я подпала под подобный случай.

Дело было у Стасовых, я пришла посидеть к ним вечером; чужого никого не было, одна их семья. Все шло как нельзя лучше до чаю; к чаю пришел В(ладимир) В(асильевич), чуть подал руку (это с ним бывает; когда он серьезно думает о чем, то машинально подает руку), потом разговорился; коснулось писем покойного брата, я сказала что-то ему не понравившееся, он, при своем тяжелом настроении, не выдержал и с криком сказал мне дерзость; я, конечно, огорчилась, но не ответила ему ничего (я всегда имею привычку действовать так с людьми взбешен-

ными, ведь они тогда ничего не понимают и я в выгоде, потому что всякий из них после сам опомнится, что дурно сделал, а я через это сохраняю друзей, и рассердиться очень легко, но лучше, кто может удержать себя). На другой день Стасов явился ко мне. Вы, может быть, думаете, с разными извинениями, нисколько! Со словами: «Неужто Вы сердитесь за какой-то вздор, что я сказал?» — и начал рассказывать что-то интересное, а той выходки как будто не бывало. Но, впрочем, странно, что, ежели мне случилось иметь какие-нибудь неприятные столкновения с другими, у меня обыкновенно оставалось навсегда тяжелое чувство в душе, но против В(ладимира) В(асильевича) никогда не могла питать долго подобное чувство; мне кажется, это потому, что он был человек совсем другой, особенный.

Видно было, что, ежели он сделал неприятность, это было случайно, вырвалось и может еще десять раз и более случиться, но что это нисколько не мешает ему быть тем славным, нашим В(ладимиром) В(асильевичем), каким он был и прежде этого.

Отношения со всеми знакомыми были [у него]<sup>89</sup> дружеские; кто же ему не нравился — он был шапочно знаком или совсем расходился, но зато кого любил или был дружен, то весь принадлежал тем людям, горячо за них стоял и был, чем только мог, им полезен. Вот два примера: появились у нас два великана г. Гартман и скульптор Антокольский<sup>90</sup>. Их положение было незавидное, Стасов, видя это, писал о них много и добился того, что улучшил его для обоих.

Но вообще и со знакомыми у него бывали размолвки, и в этом Стасов действовал по-своему: он, бывало, выкажет неудовольствие и потом уже не вспоминает о нем, как и было. А сам не забывал никогда малейших приятных минут, малейшей услуги; был истинно признателен и не покидал их, когда мог быть им полезен. Много ли таких?.. Пусть читающие эти строки не думают, что я льщу Стасову, все написанное мною — истинная правда.

В заключение скажу, что ежели у нас в России было бы побольше деятелей, как В. В. Стасов, то она гигантскими шагами ушла бы вперед во всех искусствах, музыке и литературе.

Милий Алексеевич Балакирев родился в г. Нижнем Новгороде в 1836 году<sup>91</sup>, 21 декабря. С четырехлетнего возраста в нем была видна любовь к музыке: он, бывало, перетащит маленькое креслице и одним пальцем подбирает слышанный мотив. Мать сама начала учить его, а видя его способности, возила в Москву, где хороший учитель того времени давал ему уроки.

В конце 1855 года Улыбышев<sup>92</sup> приехал к брату моему в сопровождении М. А. Балакирева, отрекомендовав его как хорошего пьаниста, очень любившего серьезных [русских]<sup>93</sup> композиторов.

Глинка попросил Балакирева сыграть что-нибудь; он исполнил свое переложение трио из «Жизни за царя» — «Не томи, родимый»; брат слушал с большим вниманием и после долго толковал с ним о музыке. Когда они уходили, пригласил Милия Алекс(еевича) бывать у него чаще и пожалел, что он не раньше приехал в Петербург, что весной уедет в Берлин к Дену учиться церковным тонам. Мне же сказал, что

ему кажется, что Балакирев очень дельный музыкант.

Он по постоянному приглашению брата бывал у нас очень часто и всякий раз по приходе должен был сыграть свою фантазию на «Трио», о котором я уже говорила; мне она чрезвычайно нравилась. И после брат заставлял его играть, и сам играл ему многое.

Так шло время до отъезда Глинки в 1856 году, 25 апреля<sup>94</sup>. Перед отъездом своим он сказал мне: «Наша Оля еще мала» (это дочь моя, крестница и любимца брата, ей было тогда всего четыре года), «но, ежели я буду жив, никого не допущу музыкально развивать ее; ежели же умру, то дай мне слово, что ты никому не позволишь, кроме Балакирева, начать и окончить ее музыкальное образование; в первом Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки. Ты можешь верить ему Олю вполне и быть покойной, что он пойдет по стопам твоего брата, и я тебе скажу, что со временем он будет второй Глинка».

Теперь я не могу не высказать несколько слов о том, что меня постоянно мучило.

Большая часть лиц, стоящих во главе музыкальных дел, не признают новой русской [музыкальной] школы, даже всеми от них зависящими средствами притесняют ее, изгоняют, как прежде обращались с «Русланом», и [цные]<sup>95</sup> даже мне говорят: «Как вы, быв сестрой Глинки, можете любить эту музыку».

Нет, господа, вы очень ошибаетесь; быть может, потому я так горячо люблю ее, что я сестра Глинки, что слышала не раз от него его искренние отзывы о Балакиреве, который — глава этой школы. Ежели я не любила бы ее, то считала бы себя недостойною быть сестрою Глинки, ибо это доказывало бы, что я не поверила его словам.

Я не восхищаюсь всем созданным новой русской школой, есть слабые вещи, точно так же, как есть хорошие в музыке противников этой школы, но никогда не сравню русскую музыку с другими сочинениями: нашу родную музыку одобрил брат в лице М. А. Балакирева, и для меня, и для многих этого должно быть вполне достаточно для того, чтобы не глумиться над нею, а стараться понять и уважать ее.

Балакирев приехал в Петербург, чтобы поселиться здесь; познакомился с Серовым, Стасовым и немногими другими. Он первое время давал уроки, потом, в 1862 году, вступил в Бесплатную музыкальную школу, устроенную Г. Я. Ломакиным. Польза, принесенная Милием Алексеевичем русской музыке и начинающим композиторам, описана В. В. Стасовым в брошюре, вышедшей по случаю 25-летия Бесплатной школы, я же прибавлю: Кюи, Римский-Корсаков, Мусоргский, Бородин, Глазунов и другие обязаны единственно М. А. Балакиреву своим дельным направлением и музыкальным развитием. Он же пропагандировал в концертах Бесплатной школы вещи молодых композиторов и радовался их успехам, как отец успехам своих детей. И правда, по музыке это был самый нежный и доброжелательный отец. Это длилось лет десять, а мне отрадно было видеть у себя всех их вместе, а главное, что они тогда понимали и ценили Балакирева, как он вполне [того] достоин.

Приблизительно [около]<sup>96</sup> этого времени

М (илий) А (лексеевич) принял на себя обязанность дирижировать концертами императорского Русского музыкального общества, но, к сожалению, штриги заставили его отдалиться от этого занятия.

Как человек — это особенная личность; он нервен до болезненности, характер деспотический, иногда он говорит и действует под влиянием минуты — вот все его недостатки. Но не могу не высказать хороших или, лучше сказать, превосходных сторон его натуры: он бескорыстен, честен, добр, сострадателен, и ежели бы он не имел тех небольших недостатков, о которых я говорила выше, то его по справедливости можно было бы считать человеком совершенным.

Его сострадательность к животным доходила до смешного; вот образец: ему вздумалось однажды ехать со мною 20 мая<sup>97</sup> в Александроневскую лавру, на могилу брата. День был хороший, я взяла колясочку, и мы отправились; где-то по дороге он увидел грызущихся между собою собак и хотел выскочить из экипажа разнимать их, но я уприсила его оставить их, справедливо говоря, что не успеет он сесть в экипаж, как они опять примутся за свое дело.

К музыке он относился с любовью, память у него была непостижимая: вы могли заговорить с ним о самых старинных композиторах, вспомнить какое угодно сочинение, он немедленно играл его. Но сам писал немного, и мне часто приходилось упрашивать, умастить его словесно и письменно продолжать начатые вещи, как-то: симфонию, концерт и проч (ее).

Благодарю судьбу, что мне удалось постоянными напоминаниями склонить его окончить симфоническую поэму для оркестра «Тамару», которую исполнили в первый раз в Бесплатной музыкальной школе в 1883 г (оду), 7 марта, конечно, под управлением автора. И вот выписка из письма его ко мне:

«Я счастлив, что на этот раз в день Вашего Ангела могу Вам поднести изданную партитуру и четырехручное переложение „Тамары“. Наконец-то многолетняя мечта перешла в действительность благодаря Вашему сильному желанию. На меня очень подействовала Ваша просьба (несколько лет тому назад), и те, которые признают за „Тамарой“ значение в искусстве, должны поблагодарить за нее Вас».

С 1856 г (ода) и по сие время отношения наши никогда ничем не были поколеблены. Милый Алексеевич всегда был и есть добр и внимателен ко мне; никогда не забуду то искреннее, горячее участие, которое он принял в моем страшном горе — потере моей единственной дочери в 1863 году; нельзя выразить словами, какую глубокую благодарность я питаю к нему; он окружил меня деликатным вниманием, не щадил времени, чтобы сделать мне приятное. Мы знали двух небогатых способных мальчиков, которые любили музыку, и Балакирев в память Оли начал давать им уроки. Есть случаи, которые не забываются; так, верно, и я до последней минуты своей жизни буду помнить все отрадное, что я имела от М. А. Балакирева, и в душе глубоко и искренно благодарю его.

Отношения его ко всем лицам кружка в то время были задушевные. На Корсакова, Мусоргского, Бородина, Кюи и Глазунова он смотрел как на своих учеников; с любовью прослушивал все сочиненное ими, делал замечания, и они

всегда находили его возражения дельными. Но после нервной болезни своей Мпий Алексеев(ич) иногда отзывался о их музыке под влиянием минуты, иной день доволен, а в другой ту же вещь найдет нехорошою. Это дурно действовало на молодых композиторов, и они начали отдаляться от него. Об этом нельзя не пожалеть, потому что Балакирев серьезнее всех их музыкально образован и, верно, многие из его советов принесли бы им пользу. Но каждому из них захотелось идти самостоятельно своей дорогой.

Не могу умолчать о том, с каким истинным уважением М(илий) А(лексеевич) постоянно относился к памяти моего брата; не было затейного мною предприятия о распространении его музыки, чтобы Балакирев не ухватился за мою мысль и с терпением доводил ее до конца, несмотря на страшный труд, на свое нездоровье; он забывал все и всецело отдавался делу; приведу образчик.

После кончины моей девочки мне одно оставалось на земле — это музыка брата. Я попросила Д. В. Стасова сделать договор с Стелловским (ему тогда принадлежали почти все сочинения Глинки) хотя бы на невыгодных для меня условиях, чтобы он позволил мне издать партитуры обеих опер брата. (Известно, что партитуры этих оставалось всего только два писанных экземпляра.)

Стелловский согласился на словах, но потом отказался и даже начал против меня процесс за те увертюры, которые я тотчас после смерти брата через посредничество В. П. Энгельгардта издала за границей и посвятила Мейерберу, Берлиозу, Листу и Дену. Не сомневаясь, что дело с Стелловским затянется, а мне непременно хотелось предпринять что-нибудь о музыке Глинки, я вспомнила, что чехи, несмотря на малые средства, поручили списать для своего театра в Праге оперу «Жизнь за царя» и, переведя ее на чешский язык, исполнили. Мне вздумалось поставить там же «Руслана»; я попросила М(илия) А(лексеевича) поехать в Прагу для переговоров об этом весной 1866 г(ода). Он попал в самый разгар войны<sup>98</sup> и не мог ничего сделать. Но по окончании войны в этом же году, преследуя свою цель, получив письмо от В. И. Ламанского<sup>99</sup> к Ригеру, наместнику Праги, я отправилась туда.

Ригер был очень любезен, посетил меня, и дело немедленно было улажено. Я поспешила домой, чтобы заказать переписку партитур. В. В. Стасов посоветовал мне отнестись к И. И. Горноставу<sup>100</sup>, сделать рисунки костюмов, декораций и аксессуаров. Все это было исполнено прекрасно и скоро, так что в конце декабря этого же года Балакирев отправился в Прагу, и в 1867 году, 4 февраля, первое представление «Руслана» осуществилось и имело большой успех. Понятно, что Милию Алексеевичу не очень весело было сидеть так долго одному в Праге, но речь шла о музыке Глинки, и он хотел, чтобы постановка и исполнение были безукоризненны.

В конце этого года Стелловский умер, и мне удалось устроить дело об издании партитур «Руслана» с главным приказчиком наследницы, сестры Стелловского, г-ном Гаке. Без замедления я взялась за дело; переговоры за границей с лейпцигским издательством Редер вел Василий Павлович Энгельгардт, приятель брата, истинно

и горячо любивший его и до сих пор предпочитающий музыку Глинки всем другим.

В Петербурге же М. А. Балакирев всю музыкальную часть по этому изданию взял на себя. Прежде чем отправить писаную партитуру в Лейпциг, он ее всю пересмотрел и исправил вкравшиеся ошибки, потом избрал себе в помощники Корсакова и Лядова.

Я уже говорила, что по три раза каждый номер корректуры присылали из Лейпцига ко мне и я уже распределяла их этим трем лицам и, получа от них исправленными, препровождала к Редеру. Наконец в 1878 году, 10 ноября, я получила из Лейпцига первый печатный экземпляр партитуры «Руслана». Описывать, что почувствовала я, не буду; скажу только, что это была истинная, глубокая радость после кончины моей дочери и этим я обязана опять, во-первых, Балакиреву и потом его сотрудникам. Понятно, что труд был гигантский, и только любовь их к музыке брата и дружба ко мне могли решать их предпринять этот труд; к тому же, каждый час был им дорог, ибо они жили своими занятиями, давали уроки и сочиняли. Все это доказывает прекрасные натуры этих людей, и, начиная с меня, все, кто любит «Руслана», должны быть признательны им за сохранение навеки оперы брата, которую он так любил.

Хочу сказать несколько слов о Цезаре Антоновиче Кюи (о музыке его я говорила) как о человеке и об отношениях его к кружку. Он был в высшей степени и всегда готов оказать услугу, кому только мог. Ко мне относился постоянно с полным вниманием и деликатностью, но к другим встречались необъяснимые выходки. О них [в отношении<sup>101</sup>] к В. В. Стасову я уже упоминала; теперь сообщу о его, по малой мере, странном отношении с Мусоргским, который в это время писал «Бориса» и жил в одном доме с Кюи, постоянно исполнял у него написанное; [Кюи<sup>102</sup>] одобрял, иногда делал замечания, которые Мусоргский принимал к сведению, ежели находил справедливыми, но в противном случае доводами опровергал их; вообще Кюи находил оперу Мусоргского весьма хорошей, и вдруг, после первого представления «Бориса», когда она была принята публикой восторженно, появилась рецензия Ц. А. Кюи, в которой [он] очень мало что находил хорошим и более опровергал сочинение и оркестровку.

Как назвать действие его, я не знаю, многие утверждали, что это было написано из зависти; я же этой мысли не допускаю, потому что Ц(езарю) А(нтоновичу) после «Ратклифа» никому завидовать нельзя; хоть надо правду сказать, что «Борис» был принят публикой горячее опер Кюи вообще, но можно ли на это обращать внимание: публикой руководит обыкновенно мода и личность, [но]<sup>103</sup> мне кажется, что в этом у Ц(езаря) А(нтоновича) выказалась его натура — французский и польский элементы, и мое предположение подтверждаю фактами. В продолжение 30-летнего моего знакомства с ним я была свидетельницей нижеследующих перемен: ежели даются его оперы, то Направник тогда прекрасный, Кюи словесно и печатно высказывает о нем самые лестные вещи и лично к нему любезен в высшей степени. Ежели же его оперы не дают, то Направник никуда не годится.

Точно такие же отношения были у него с начальством консерватории и Русского музыкаль-



Дом в б. Эртеле-вом переулке в Петербурге, где М. И. Глинка и Л. И. Шестакова жили в 1854—1856 гг. Современный вид. Фотография

ного общества. Ежели Рубинштейн и другие сочувственно отзывались о его музыке, тогда он был с ними в отличных отношениях; ежели же нет, то также в статьях своих глумился над консерваторией и критиковал в ней почти все.

Я же тут позволю себе сделать небольшое отступление и очерчу характеры этих двух личностей. Начну с Рубинштейна: это неподражаемый пианист, который приобрел себе европейскую известность, и этот знаменитый человек, при всем своем величии, добр, как мало кто. Скольким учреждениям и частным лицам он уделял и уделяет от своих трудов; проиграть весь вечер одному не легко, сколько раз после концерта я ходила позвать ему руку в комнату артистов и видела, как он был измучен. И нельзя не удивляться ему: быв окружен вполне заслуженным поклонением — и не сделаться эгоистом, а остаться добрейшим из людей в наш век! Это редкость и доказывает его возвышенную натуру.

Об одном мне остается пожалеть, что он, живя постоянно в России, не хочет выикнуть в русскую музыку, начало которой дал мой брат — М. И. Глинка. Воображаю, как ему это было бы больно, если бы он мог [это] чувствовать. Об Э. Ф. Направнике скажу, что я ему и его семье обязана многими и многими отрадными минутами; но что касается до новой русской школы, [то <sup>104</sup>], несмотря на все мои толки с ним об этом, он остался непоколебим в своем недоброжелательстве к ней, что мне очень грустно. Но надо дать ему справедливость, ежели ставились русские оперы, то он разучивал и исполнял их в высшей степени добросовестно.

Теперь речь идет о Николае Андреевиче Римском-Корсакове. Я его узнала очень молодым мичманом в 1866 году. Родной брат его, Воин Андреевич, был в то время [директором Морского корпуса <sup>105</sup>], и Н(иколай) А(ндреевич) жил у него. Тогда и долгое время после он изучал музыку под руководством М. А. Балакирева, сочинял романсы и небольшие вещицы <sup>106</sup>; впоследствии он сделался великолепным композитором, а оркестровка его отличалась от всего слышанного мною прежде, это было как будто кружева, до того мягко и деликатно. Известно, что с 1872 на (18)73 год дали его «Псковитянку», потом «Майскую ночь» и «Снегурочку»; эти три

оперы не должны бы сходить с репертуара, но, к стыду начальства, одна только «Снегурочка» дается, и то очень редко.

Отношения Николая Андреевича со всеми вообще были хорошие. Милия Алексеевича он глубоко ценил как серьезно знающего музыку и как человека, истинно ее любившего и вполне заслуживающего уважения.

С двумя братьями — В(ладимиром) В(асильевичем) и Д(митрием) В(асильевичем) Стасовыми он тоже был хорошо, но дружнее всех он был с Мусоргским до своей женитьбы. Даже они жили некоторое время вместе на одной квартире на Пантелеймоновской улице, в доме Зарембы <sup>107</sup>. После женитьбы Н(иколай) А(ндреевича) их дружба охладела, и до кончины Мусоргского она оставалась уже только такой. Но Римский-Корсаков был дружен с Бородиным и довольно хорошо с Кюп. Теперь самые лучшие его отношения с А. К. Глазуновым. Но об этом речь впереди. Мне остается сказать несколько слов о личности Николая Андреевича. Это человек в высшей степени честный, благородный и деликатный, с горячо любящей натурой, несмотря на свою наружную холодность. Докажу фактами справедливость моих слов: умер Даргомыжский — он докончил его «Каменного гостя». После смерти Мусоргского [он] разобрал все [его] оставшиеся сочинения, кончил начатые, наинструментовал все, что только оказалось нужным. По запискам автора докончил «Хованщину», которую давали в кружке любителей; в ней есть прелестные вещи, но театральные комитет забракосватал эту оперу, она им не под силу, не по их разумению, им надо что-нибудь поплотнее.

Потом Римскому-Корсакову пришлось оканчивать оперу А. П. Бородина «[Князь] Игорь», оркестровать много других вещей и привести в порядок все оставшееся после его кончины, дав возможность публике познакомиться с талантливыми произведениями.

Надо взять в соображение, что Николай Андреевич имел большую семью и никаких средств, жил единственно своими трудами и, несмотря на это, безвозмездно находил время, не скажу часы, но очень много дней [отдавал] памяти людей, ему близких; отрываясь от своих дел, он с любовью оканчивал их вещи.

Одному еще надо удивляться — это его неуспянной деятельности. Он — профессор консерватории, помощник М. А. Балакирева в придворной Певческой капелле; потом составляет программы и приготовляет ноты для русских концертов, дирижирует ими, сам сочиняет и, кроме этого, находит еще время работать для других. Нельзя не обратить внимание на эту деятельную натуру и можно только недоумевать, как у него хватает времени и сил на такую усиленную работу.

О благодарности моей за труды, оказанные им при издании партитур опер брата, говорить не буду, скажу только, что я постоянно, во все время знакомства с ним и до этой минуты, кроме доброго внимания ко мне, от него ничего не имела и я всегда с отрадным чувством встречаю его и вижу у себя.

Мне хочется тут же сказать несколько слов об одном постоянном члене кружка и человеке, которому я очень обязана участием его в исправлении корректуры листов, присылавшихся мне из Лейпцига. Это Анатолий Константинович Ля-

дов. Он по застенчивости редко бывал у меня, но я всегда была рада его видеть.

Писал он небольшие вещи для фортепьяно и оркестра. «Арабески» его великолепы, но в одном из русских концертов прошлого года исполняли его оркестровую вещь, от которой вся публика слилась воедино; аплодисментам, вызовам не было конца. Ее должны были повторить; вызывали долго автора, но он по своей скромности исчез, а за минуту перед началом этой вещи я с ним говорила и очень жалела, что не знала о его намерении уехать, не показавшись публике, так единодушно и горячо пожелавшей выразить ему свой восторг.

Остается пожелать, чтобы Анатолий Константинович подарил нас оперой. Полагаю, что театральная дирекция, не уважающая личных заслуг авторов, не откажется дать оперу сына за заслуги его отца<sup>108</sup>, служившего столько лет в дирекции, по кончине которого Э. Ф. Направник занял его место<sup>109</sup>.

Теперь мне приходится писать о людях, глубоко любимых и уважаемых мной и которых, к несчастью, уже нет в живых. Начну с М. П. Мусоргского. Я его узнала ранее Бородина, именно в 1866 году. Детство его и юность описаны В. В. Стасовым в брошюре, раздававшейся им при постановке монумента на могиле Мусоргского (его энергичными стараниями устроенного) 27 ноября 1885 года под заглавием: «Памяти Мусоргского».

Когда я увидела его впервые, он был уже 27-летним молодым человеком<sup>110</sup>. С первой встречи меня поразила в нем какая-то особенная деликатность и мягкость в обращении; это был человек удивительно хорошо воспитанный и выдержанный. Я его знала 15 лет и во все это время никогда не заметила, чтобы он позволил себе вспылить или забиться и сказать кому бы то ни было хотя одно неприятное слово. И не раз на мои замечания, как он может так владеть собой, он мне отвечал: «Этим я обязан матери, она была святая женщина».

К Балакиреву Мусоргский относился всегда одинаково, с полным уважением и удивлением к его великому таланту и неподражаемой музыкальной памяти. Они встречались постоянно весьма дружелюбно. В. В. Стасова он по справедливости считал, по его правдивой натуре, горячей любви к искусству и замечательной энергии, выше всех других. Во всем относительно музыки, литературы и прочего он всегда обращался к нему за советом, и, как известно, В. В. Стасов никогда не отказывался быть полезным всем и каждому, тем более Мусоргскому, талант и личность которого он так истинно любил и дорожил им.

Об отношениях его к Н. А. Римскому-Корсакову я уже говорила, что женитьба этого последнего развредила их. Ненависть Мусоргского к свадьбам доходила до смешного. Он не раз серьезно уверял, что ежели я прочитаю в газетах о том, что он застрелился или повесился, то это будет означать, что накануне он женился.

Все время после 1872 г (ода) Модест Петрович был в самых искренних отношениях с Бородиным, который писал тогда «[Князя] Игоря», а он «Хованщину». Они очень часто бывали у меня вместе; иногда присоединялся к ним В. В. Стасов. Ежели Мусоргский не видал долго Бородина, то я получала от него записку вроде следующей:

«Голубушка Людмила Ивановна, вот о чем просить буду: мы с Бородиным хотели бы к Вам попасть в четверг 22 января в 8 час(ов) вечера с целью повидать Вас и Бородинскую героическую симфонию [h moll<sup>111</sup>] посмотреть<sup>112</sup>. Буде не затрудним Вас, голубушка, разрешите нам — ведь все хорошие музыкальные дела у Вас заводятся и у Вас делались, я как кот к дому привыкаю. Бородин от себя войдет к Вам с че-любитной». И эти вечера вдвоем или троим были самые искренние и приятные.

Мусоргский был в самых дружеских отношениях с Э. Ф. Направником, Г. П. Кондратьевым, [И. А.] Мельниковым, [Ф. П.] Комиссаржевским и другими артистами. Я не упоминаю тут о Петровых, потому что у них в семье он был совершенно своим человеком. Об этом я уже говорила.

Александр Порфирьевич Бородин по мягкости своего характера и по деликатности имел много общего с Мусоргским, но в нем не было его живости и энергии. Он ко всему относился спокойнее и сдержаннее. Доброты он был неизреченной: у него на квартире всегда бывали студенты и студентки, которым он давал приют у себя и потом устраивал их судьбу. Не проходило дня, чтобы он не заботился и не просил кого-нибудь из высокопоставленных [лиц<sup>113</sup>] о какой-либо несчастной или несчастном.

Свою химию он любил выше всего, и, когда мне хотелось ускорить окончание его музыкальной вещи, я его просила заняться серьезно, он вместо ответа спрашивал меня: «Видели ли Вы на Литейной близ Невского магазин, на вывеске которого написано „Забава и дело“? На мое замечание: „К чему это?“ — „А вот видите, для меня музыка — забава, а химия — дело“. И в самом деле, он писал ее только тогда, когда был нездоров, или летом, когда уже решительно был свободен от химических занятий».

В 1882 году, 16 сентября [день моих именин<sup>114</sup>], он принес мне свой большой поясной портрет с разными нотами, выписанными из его произведений, с нижележащей надписью внизу портрета: «Дорогой всему нашему музыкальному кружку, горячо любимой и уважаемой Людмиле Ивановне Шестаковой на память от искренне ей преданного автора неоканчиваемой оперы «Князь Игорь». А. Бородин».

Странно, он даже подчеркнул слово «неоканчиваемой», как будто предчувствовал, что это предсказание осуществится. Как-то после год от года пошли [у него]<sup>115</sup> разные неудачи, болезнь жены, потом оказался у него порок сердца, который свел его в могилу в 1887 г [оду].

Последние годы он часто, говоря, как-то ослабевал и даже начинал дремать; я думала, что это от усталости, но оказалось<sup>116</sup>, что болезнь его усиливалась; он не поддавался ей и никак не думал, что конец его так близок. Он провел у меня вечер за пять дней до этой ужасной катастрофы, просидел довольно долго, пил чай и рассказывал свои планы на будущее<sup>117</sup>.

Не пишу о нем более, потому что в книге<sup>118</sup>, изданной А. С. Суворовым под заглавием «А. П. Бородин, его жизнь, переписка и музыкальные статьи», можно прочесть все подробности об этом глубоко любимом и уважаемом человеке всеми, кто только знал его<sup>119</sup>.

Мне остается сказать о двух личностях, принадлежащих теперь к русскому музыкальному кружку: первый — Александр Константинович

Глазунов, второй – Митрофан Петрович Беляев.

Я уже упоминала, что М. А. Балакирев, давая уроки музыки гимназисту Глазунову, открыл в нем не только большие способности, но даже талант. Глазунов, окончив курс гимназии, не пошел далее по научной части, а все свое внимание обратил на музыку, сочиняя квартеты, симфонии и проч(ее). Но с самых первых шагов его на этом поприще начали засыпать его похвалами и восторгами. В. В. Стасов прозвал его Самсоном, все это должно было повредить ему. Поездка этого [1889] года на выставку в Париж, где в зале Трокадеро даны были два русских симфонических концерта под руководством (Н. А.) Римского-Корсакова и А. К. Глазунова, совершенно вскружили голову этому последнему. Он, не зная французской нации, все говоренное и писанное ими принимал за искренность и правду, в восторге от их обращения не сознавая, что французы – фразеры, мало понимают музыку, любят новизну и больше ничего; к тому же отношения их к России так низкопоклонны [в] это время, что они готовы восхитаться всем, что происходит от нее.

Желаю искренно, чтобы все вышеизложенное не повредило таланту Александра Константиновича, что было бы очень жаль, потому что талант его неоспорим. Но считать его гением, как о нем думают иные, даже, может быть, он сам, невозможно: гении рождаются веками, но решить, что выйдет из А. К. Глазунова, не только трудно, но даже нельзя. Пойдет ли он выше и выше по музыкальному делу или измелъчает – время укажет; будем надеяться, он поймет, наконец, что надо серьезно работать, не веря неуместным похвалам.

Митрофан Петрович Беляев хотя сам не принадлежит к композиторам, но все, что он в продолжение пяти лет делал и теперь делает для русской музыки, – выше всякого описания! Он устраивает ежегодно концерты из новой русской музыки, покупает сочинения молодых композиторов и великолепно издает их за границей. Все, кто любит Россию и ее искусство, должны быть глубоко признательны Митрофану Петровичу и благоговейно преклоняться перед его деятельностью. Об одном надо пожалеть: он не сознает, что новую русскую музыку необходимо часто слышать, чтобы ее изучить и понять; ее не знают и не любят, к тому же у нее много врагов. Концерты в зале Дворянск(ого) собрания, почти пустой, не достигают цели; надо, чтобы молодое поколение привыкало к этой музыке, и потому я остаюсь при своем мнении, что необходимо для пользы музыки рассылать билеты в казенные и частные учреждения; это распространено бы толки о ней, и, верно, нашлось бы много поклонников ее.

С подлинным верно.

Людмила Шестакова

Кончено 15 августа 1889 г(ода) <sup>120</sup>

\*

<sup>I</sup> В ГПБ на обложке папки с архивным делом неверная пометка: автограф.

<sup>II</sup> Притом цензурное разрешение на выход тома в свет помечено 17 марта 1895 г.

<sup>III</sup> При публикации текста раскрываемые сокращения заключены в круглые скобки, а разного рода дополнения – в квадратные.

<sup>1</sup> В тексте, напечатанном в «Ежегоднике императорских театров» (далее – ЕИТ) за 1895 г. (с. 1): «Только иногда».

<sup>2</sup> Далее в ЕИТ (с. 1): «в 1863 году».

<sup>3</sup> Далее в ЕИТ (с. 1): «и хотя В. В. Стасов \* не раз приглашал меня на свои вечера, я только в 1866 году решилась быть у него; с этого-то именно вечера и составился тот кружок, о котором я хочу говорить».

<sup>4</sup> Далее в ЕИТ (с. 2): «стали». Знакомство Л. И. Шестаковой с Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргским и Н. А. Римским-Корсаковым состоялось в день рождения В. В. Стасова – 2 января 1866 г. Впервые у нее Мусоргский и Римский-Корсаков побывали 30 января того же года.

<sup>5</sup> Далее в ЕИТ (с. 2): «В то время Милий Алексеевич был директором Бесплатной музыкальной школы и дирижировал концертами ее; в них он с любовью пропагандировал вещи, сочиненные молодыми русскими композиторами. Сезон или два Балакирев управлял также и концертами Русского музыкального общества; подробности об этом помещены в моих воспоминаниях, отданных в императорскую Публичную библиотеку. Вскоре после вечера у В. В. Стасова при встрече со мною он заметил мне: „У Вас, говорят, музыкант часто по вечерам, – почему же я не бываю?“ Я ответила: „Зачем же вы не приходите?“ – и он начал посещать меня вместе с прочими. Присутствие его еще более оживило наши собрания».

<sup>6</sup> В подлиннике на полях карандашом рукой В. В. Стасова написано: «Неверно – в те годы он еще не был инспектором». То же повторено чернилами рукой писаря. Под этим рукой В. В. Стасова чернилами: «Правда, он был профессором». В ЕИТ (с. 2): «а также Владимир Васильевич Никольский, профессор Училища правоведения, бывший потом инспектором Александровского лицея; он давал уроки моей дочери».

<sup>7</sup> В ЕИТ (с. 2): «а иногда прибавлялись для них и другие дни».

<sup>8</sup> А. С. Даргомыжский скончался 5 января 1869 г. Любопытно, что та же неточность повторена и в тексте ЕИТ.

<sup>9</sup> Далее в ЕИТ (с. 2): «Прежде чем буду продолжать...»

<sup>10</sup> Далее в ЕИТ (с. 2): «Трудно себе представить что-либо столь симпатичное в области личных отношений художников. С каким горячим участием, как искренно радовались они успеху один другого и с каким глубоким уважением вспоминали о знаменитых композиторах: Бетховене, Берлиозе, Шумане, Шопене, Листе! Стоило кому-нибудь сказать слово о сочиненной одним из этих гениальных композиторов вещи, и М. А. Балакирев был уже за роялем, исполняя ее; музыкальная память его поражала нас, и мы с наслаждением вслушивались в прелестные звуки великих творений. Не были здесь забыты и Глинка, и А. С. Даргомыжский, и П. И. Чайковский, который также изредка бывал у меня. Последний раз я его видела 27 ноября 1892 года в 50-летний юбилей „Руслана“; он пришел в мою ложу позвать мне руку».

\* С которым я познакомилась в 1854 году (примеч. Л. И. Шестаковой).

Тут кстати рассказать, что я, прочтя как-то в газетах слова Чайковского, что он по музыке „Жизнь за царя“ предпочитает „Руслану“, немедленно написала Э. Ф. Направнику: как может такой композитор, как Петр Ильич, делать подобное заключение о двух операх брата? На другой день Чайковский пришел ко мне и пояснил, что ему особенно дорога первая опера Глинки, ибо он слышал ее в счастливые годы своей юности, но чтоб я не сомневалась в том, что он сознает музыкальные красоты „Руслана“.

Встречала я Петра Ильича, кроме того, у Н. А. Римского-Корсакова и у В. В. Стасова, который, между прочим, предложил ему назвать сочиненную им увертюру „Буря“.

Впрочем, многие названия и планы были созданы В. В. Стасовым, например: с Балакиревым он много рассуждал об увертюре и актрактах к „Лиру“; по его совету выбрали сюжеты и вместе с ним набрасывали сценарии: Кюи — оперы „Андрейко“, Мусоргский — оперы „Хованщина“, Бородин — оперы „Князь Игорь“. Вообще В. В. Стасов принимал самое живое участие во всем, что только касалось новой русской музыки, и был чрезвычайно им полезен.

Раза два был у меня Антон Григорьевич Рубинштейн, и мне случилось встречать его в концертах и квартетах; он постоянно был очень любезен. Помню, что в одно из его посещений он в разговоре сказал: „Слово пьянист уже мне надоело!“ Когда Антон Григорьевич скончался, я вспомнила эти его слова и на ленте к венку распорядилась напечатать: „Гениальному артисту“.

Но я увлеклась воспоминаниями и отдалась от рассказа о кружке».

<sup>11</sup> В подлиннике последние два слова вписаны карандашом рукой В. В. Стасова. Они же повторены чернилами на полях рукой писаря.

<sup>12</sup> Далее в ЕИТ (с. 3): «часто».

<sup>13</sup> Далее в ЕИТ (с. 4): «я больше продолжать не буду». В ЕИТ текст этого и следующего абзацев значительно отличается от подлинника.

<sup>14</sup> Далее в ЕИТ (с. 4): «многого».

<sup>15</sup> В ЕИТ (с. 5): «Пошли вон, дураки». (В. В. Стасов исправил здесь порядок слов и неточно приведенной Л. И. Шестаковой реплике Кочкарева из «Женитьбы» Н. В. Гоголя, действие второе, явление первое.) Там же (с. 5), примеч. 1: «Слова из „Женитьбы“ Гоголя, которую он обожал и даже начинал на эту пьесу музыку».

<sup>16</sup> Далее в ЕИТ авторский текст отсутствует до слов: «14 февраля 1869 года».

<sup>17</sup> 1883 г. датируется начало неоднократных реконструкций здания, сцены и зрительного зала Мариинского театра архитектором В. Шретером (продолжавшихся до 1899 г.).

<sup>18</sup> В подлиннике далее на полях чернилами рукой писаря: «Стравинским и другими».

<sup>19</sup> Лукашевич, заведовавший декорационной и костюмерной частями Петербургских императорских театров.

<sup>20</sup> В подлиннике: «С 1868 по 1869 год». Эта неверная дата была зачеркнута и вместо нее рукой В. В. Стасова вписана правильная.

<sup>21</sup> Далее в ЕИТ (с. 5): «...поэтических и худо-

жественных красот этой оперы. К тому же в это время Кюи писал свои знаменитые музыкальные рецензии, не щадя в них никого и навивая себе этим много врагов. Я была на всех восьми представлениях и сама видела, как иные вынимали из кармана ключи и свистали в них. Артисты с сочувствием отнеслись к опере Кюи, и первые семь представлений шли великолепно, но восьмое было неудачно: может быть, кто-нибудь из участвовавших был не совсем здоров или не было сделано репетиции — не знаю. Мне кажется, Цезарю Антоновичу следовало быть снисходительнее к первому, не вполне хорошему исполнению, а он не выдержал и заявил в газетах, что просит публику не ходить на представления его оперы. Таким образом, „Вильям Ратклиф“ был, к сожалению, исключен из репертуара и с тех пор не возобновлялся».

<sup>22</sup> Письмо Ц. А. Кюи, содержащее также прямые нападки на «оркестр» (т. е. на Э. Ф. Направника) и «преимущественные» на И. А. Мельникова, исполнителя заглавной партии, было напечатано в газете «СПб. ведомости» от 18 ноября 1869 г.

<sup>23</sup> Далее в ЕИТ (с. 5): «очень».

<sup>24</sup> Александра Николаевна, в замужестве Моллас (1844–1929), и Надежда Николаевна, в замужестве Римская-Корсакова (1848–1919).

<sup>25</sup> Хвостова (Полякова) Анна (Алина) Александровна (1846–1904) — русская камерная певица (меццо-сопрано) и педагог. В ЕИТ (с. 5, сноска 3): «У А. А. Хвостовой (в замужестве Поляковой) бывали небольшие музыкальные вечера; на них присутствовали: В. В. Стасов, М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский и другие члены кружка. После смерти ее матери она жила с своей сестрой Анастасией Александровной, бывшей потом за Милковым».

<sup>26</sup> Опочинин Владимир Петрович (1810–1889) — певец-любитель (бас). Приятель А. С. Даргомыжского.

<sup>27</sup> Циглев Михаил Романович (1834–1903) — композитор, педагог, теоретик, певец-любитель.

<sup>28</sup> Вельяминов Константин Николаевич — генерал-майор, близкий приятель А. С. Даргомыжского. В подлиннике это имя вписано здесь сверху карандашом рукой В. В. Стасова.

<sup>29</sup> Далее в ЕИТ (с. 5): «...а сам Даргомыжский исполнял партию Дон Жуана».

<sup>30</sup> Кондрачев Геннадий Петрович (1834–1905) — русский певец (баритон) и оперный режиссер.

<sup>31</sup> Булагов Павел Петрович (1824–1873) — русский певец (тенор).

<sup>32</sup> Первая редакция оперы «Борис Годунов» была создана М. П. Мусоргским в 1868 (осень) — 1870 гг.

<sup>33</sup> В подлиннике это слово вписано карандашом рукой В. В. Стасова, что неточно, так как сцена в корчме, а следовательно, и партия ее Хозяйки существовали и в первой редакции оперы.

<sup>34</sup> В ЕИТ (с. 6) вместо этих слов: «пригласить меня».

<sup>35</sup> Представленная в Дирекцию Петербургских императорских театров летом 1870 г. опера

- «Борис Годунов» не была «одобрена» к постановке. В начале 1871 г. композитор приступил к работе над ее второй редакцией, законченной им в июне 1872 г. В конце того же года опера была снова отклонена оперным комитетом. Однако 5 февраля 1873 г., в бенефис режиссера Г. П. Кондратьева, на сцене Мариинского театра были представлены сцены в корчме и весь польский акт. Полностью и вопреки желанию дирекции театров опера была впервые дана 27 января 1874 г., в бенефис Ю. Ф. Платоновой.
- <sup>36</sup> Очевидная описка Л. И. Шестаковой, так как А. С. Даргомыжский умер в начале 1869 г. Следует, по-видимому, читать: в начале сезона 1868/69 года.
- <sup>37</sup> В ЕИТ (с. 6) весь эпизод изложен несколько иначе: «Около того же времени я хотела было расширить мои собрания и, назначив определенный день, вздумала пригласить нескольких моих знакомых, не принадлежащих к составу кружка. Но моя затея не удалась и памятна мне только потому, что на единственном из задуманных мной вечеров в последний раз был у меня А. С. Даргомыжский...»
- <sup>38</sup> В подлиннике рукой В. В. Стасова приписано на полях карандашом: «Тогда все в Петербурге чуть не целый день щипали корпию по случаю турецко-болгарской войны». О какой войне говорит здесь В. В. Стасов, неизвестно, так как русско-турецкая война за освобождение Болгарии относится к 1877–1878 г.
- <sup>39</sup> Далее в ЕИТ (с. 7): «этого свидания».
- <sup>40</sup> Вероятно, 1869 г. (см. примеч. 36).
- <sup>41</sup> В подлиннике это слово зачеркнуто и на полях рукой В. В. Стасова приписано карандашом: «сделался первый удар».
- <sup>42</sup> Т. е. форшпиль — увертюру. Далее в ЕИТ (с. 7): «...что он, впрочем, и сам находит; но в конце первой картины этой оперы им сочинены несколько тактов, подходящих совершенно к музыке Даргомыжского». Первое представление — 16 февраля 1872 г. в Петербурге, в Мариинском театре, в бенефис Э. Ф. Направника.
- <sup>43</sup> В подлиннике на полях чернилами рукой В. В. Стасова приписано: «к ним».
- <sup>44</sup> В ЕИТ (с. 7): «...много сочинялось у меня; все это игралось, пелось тоже у меня; вся душа моя была проникнута этой музыкой, и я не могла уснуть до получения известий о результате обоих спектаклей».
- <sup>45</sup> Далее в ЕИТ (с. 7): «чем «Борис Годунов»».
- <sup>46</sup> Далее в ЕИТ (с. 8): «вследствие моей болезни».
- <sup>47</sup> Далее в ЕИТ (с. 8): «...причем исполняли отрывки из „Бориса“ и „Псковитянки“». Позднее — не сравнивая этих опер, потому что в них ничего общего нет, — я восхищалась музыкальными красотою обеих на сцене».
- <sup>48</sup> Далее в подлиннике рукой В. В. Стасова вписано чернилами: «даже».
- <sup>49</sup> Далее в подлиннике рукой В. В. Стасова вписано чернилами: «в молодости».
- <sup>50</sup> Далее в ЕИТ (с. 9): «Римского-Корсакова».
- <sup>51</sup> Далее в ЕИТ (с. 9): «своей жены».
- <sup>52</sup> Далее в подлиннике на полях карандашом рукой В. В. Стасова: «сделанный пастельными карандашами в один день, кончен за несколько часов до концерта». Тот же текст повторен ниже рукой писаря.
- <sup>53</sup> Концерт из произведений М. И. Глинки, устроенный петербургским собранием художников в пользу фонда на установление памятника композитору, состоялся 14 ноября 1870 г. в зале Дворянского собрания (ныне Большой зал Ленинградской филармонии) под управлением М. А. Балакирева и прошел очень успешно.
- <sup>54</sup> В подлиннике это слово зачеркнуто и сверху карандашом рукой В. В. Стасова написано: «пастельный».
- <sup>55</sup> *Маковская Елена Тимофеевна* — первая жена художника Константина Егоровича Маковского (1839–1915).
- <sup>56</sup> Далее в подлиннике на полях чернилами рукой В. В. Стасова: «Май 1870». И. С. Тургенев в это время (с 21 по 29 мая 1870 г.) действительно находился в Петербурге, но концерт из сочинений М. И. Глинки был «затян» позже и состоялся только 14 ноября этого года (см. примеч. 53). Притом вряд ли К. Е. Маковский согласился бы способствовать его успеху после всего описанного ниже Л. И. Шестаковой. Таким образом, предложенная нами дата (февраль-март 1871 г.) представляется более вероятной. На тот же год указывает и В. Д. Комарова-Стасова (см. примеч. 58).
- <sup>57</sup> В подлиннике (л. 17) это слово зачеркнуто и сверху карандашом рукой В. В. Стасова написано: «карандашами». Ниже рукой писаря: «пастельными карандашами».
- <sup>58</sup> О причине возникновения карикатуры и ее дальнейшей судьбе рассказала также племянница В. В. Стасова В. Д. Комарова-Стасова (писавшая под псевдонимом Владимир Каревин): «Тургенев еще в 1871 г. несколько раз просил Стасова, с которым познакомился уже в 1867 г. в концерте Бесплатной школы, чтобы он устроил у себя вечер, на котором члены балакиревского кружка показали бы ему „Каменного гостя“ и свои собственные произведения, но тогда у всех еще было слишком свежо в памяти сказанное Тургеневым в „Дыме“ о русских музыкантах и „товарищи композиторы, — говорит Стасов, — отказались что-нибудь исполнить для Тургенева“. Все восхищались его романами, повестями, все были истинные поклонники его таланта, но были возмущены его презрением к новой нашей музыкальной школе; они думали, что нечего хлопотать о просвещении человека, слишком мало музыкального по натуре да вдобавок слишком застывшего за границей в старых классических предрассудках. Поэтому все решительно отказались исполнить для Тургенева „Каменного гостя“, который в начале 70-х годов исполнялся в наших маленьких музыкальных собраниях очень часто. Всего более против этого был Мусоргский...»
- А в одном неизданном письме В(ладимира) В(асильевича) к брату Д(митрию) В(асильевичу), написанном в 1871 г(оду), можно прочесть следующие интересные строки: «Маковский, падаю ниц перед Тургеневым, захотел дать ему представление „Каменного гостя“. Помня „Дым“ и что там Иван Сергеевич говорит про русскую школу — с презре-



нием, — я отговорил всех, и этого не будет».

Надо сказать в объяснение этого письма, что Константин Егорович Маковский и его первая жена Елена Тимофеевна тогда были очень близки с Бородиным и со Стасовым и часто бывали в кругу музыкантов и у них дома тоже нередко музицировали, причем и сам К(онстантин) Е(горович) недурно пел и участвовал в исполнении опер Даргомыжского. «...Картина эта была подарена Маковским Людмиле Ивановне Шестаковой, долгое время пряталась в отдельной комнате — по соображениям деликатного свойства — и даже завешивалась занавеской; потом была подарена В. В. Стасову, от него перешла к его брату [Д. В. Стасову] и, наконец, мною передана в музей Бахрушина, так как является документом первостепеннейшего интереса и ценности, [все] чрезвычайно талантливо, типично...» В фондах Гос. театрального музея им. А. А. Бахрушина картина хранится и поныне. (см.: *Каренин Влад.* Владимир Стасов: Очерк его жизни и деятельности. Л., 1927. Ч. 1. С. 374—376. Молодые композиторы, принадлежавшие к балакиревскому кружку, были справедливо возмущены высказыванием И. С. Тургенева о «новой русской школе, вложенным в уста Потугина в XIV главе романа «Дым» («...наш брат самородок „трень брень“ вальсик или романсик и, смотришь — уже руки в панталоны и рот презрительно скривлен: я, мол, гений»). Не могли оставить их равнодушными и слова, относившиеся непосредственно к М. И. Глинке («...Глинка был действительно замечательный музыкант, которому обстоятельства внешние и внутренние помешали сделаться основателем русской оперы [?!], — никто бы спорить не стал; но нет, как можно! Сейчас надо его прозвести в генерал-аншефы, в обер-гофмаршалы по части музыки, да другие народы кстати оборвать: ничего, мол, подобного у них нету, и тут же указывают вам на какого-нибудь „мощного“ доморожденного гения, произведения которого не что иное, как жалкое подражание второстепенным чужестранным деятелям — именно второстепенным: им легче подражать...»). Весь инцидент произошел, очевидно, во время пребывания И. С. Тургенева в Петербурге с 13/25 февраля по 22 марта/3 апреля 1871 г. Тогда К. Е. Маковский написал портрет писателя, которым тот остался доволен и сообщил об этом П. Вярдо 22 февраля/6 марта. Отказ молодых композиторов задел, по видимому, Тургенева за живое, и в письме к П. В. Анненкову от 19 ноября/1 декабря того же года он просил его выслать ему в Париж клавираусцуг «Каменного гостя». Получив же, Тургенев не без оттенка досады писал Анненкову: «...мы с жадностью накинулись на него и остались огороченными! Неужели это не мистификация?» В дальнейшем в письмах П. В. Анненкову и В. В. Стасову Тургенев выражал свое удовлетворение мнимым провалом оперы на сцене Мариинского театра и утверждал, что молодых русских музыкантов (кроме П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова) следует отправить «в куль да в воду» и что «египетский король Рампсенит ХХІХ так не забыт теперь, как они будут забыты через 15, 20 лет», и

добавлял: «Это одно из моих утешений» (*Тургенев И. С.* Полн. собр. соч.: Письма. М.; Л., 1965. Т. 9. № 2823, 2834, 2844, 2860, 2892).

Все это, вероятно, стало известно членам «Могучей кучки» и не способствовало сближению их с писателем.

- <sup>59</sup> В подлиннике последние два слова зачеркнуты и на полях карандашом рукой В. В. Стасова написано: «в храм Славы, виднеющийся вдаль».
- <sup>60</sup> В подлиннике эти последние слова зачеркнуты и на полях карандашом рукой В. В. Стасова приписано: «этого нет».
- <sup>61</sup> Весьма вероятно, что отказ членов «Музыкального кружка» встретиться с И. С. Тургеневым находился в связи с дошедшими до них нелицезными отзывами писателя о новой русской музыке.
- <sup>62</sup> Душевный кризис у М. А. Балакирева в первой половине 1870-х годов был вызван тяжелыми семейными огорчениями, а также отстранением его от управления концертами Русского музыкального общества (в 1869 г.). В 1874 г. он отказался и от директорства в Бесплатной музыкальной школе и лишь в конце 1876 г. возобновил дружеские отношения с Л. И. Шестаковой и Н. А. Римским-Корсаковым.
- <sup>63</sup> Далее в ЕИТ (с. 11): «В театре поднесли ему от государя императора Александра Николаевича большую золотую медаль, осыпанную двумя рядами крупных бриллиантов; на лицевой ее стороне находилось изображение государя императора, на другой же была надпись: „За отличие“. Она была пожалована для ношения на шею на Андреевской ленте, причем была прислана и голубая лента, которая хранится в семье Петровых как святыня; самая же медаль после кончины Осипа Афанасьевича возвращена в кабинет его величества. От публички юбиляру был поднесен золотой с эмалью и бриллиантами шифр с римской цифрой I по рисунку И. П. Ропета. Затем очень большой, вызолоченный венчок работы Хлебникова, с 106 листьями, причем на каждом из них было вырезано название роли, исполнявшейся юбиляром. Еще был небольшой золотой венчок на голову из дубовых листьев. Наконец, масса всевозможных венков и подношений».
- <sup>64</sup> В подлиннике два последних слова вписаны сверху карандашом рукой В. В. Стасова.
- <sup>65</sup> Далее в ЕИТ (с. 12): «По возвращении юбиляра из театра на свою квартиру он был встречен хором трубачей, исполнившим полонез из «Жизни за царя»; кроме плюминации, он нашел всю лестницу и квартиру украшенными цветами и зеленью и сверкающими огнями, а в одной из комнат стоял новый предельный концертный рояль, выбранный М. П. Мусоргским. Публики было очень много, и Петровы угостили нас великолепным ужином. Главное состояло в том, что Петровы были очень довольны, и Анна Яковлевна доставила нам счастье слышать ее пение».
- <sup>66</sup> В ЕИТ (с. 12): «К этому дню был заказан скульптору Лаврецкому бюст О(сипа) А(фанасьевича)».
- <sup>67</sup> Далее в ЕИТ (с. 12): «Затем был обед от Русского музыкального общества по подписке у Палкина, где В. В. Самойлов познакомил ме-

ня по желанию И. Ф. и А. И. Громоных с ними: я очень благодарна ему за это, потому что в продолжение всей жизни Ильи Федуловича я пользовалась его истинным и глубоким вниманием, а Анна Ивановна до сих пор старается отыскивать каждый случай сделать мне приятное. Благодаря ее инициативе поставлен мраморный бюст брата в фойе Мариинского театра. Она задушевностью своей давала мне много отрадных минут; когда я один год уехала на лето в деревню, она без моего ведома 11 июля убрала всю могилу моей дочери Ольги живыми розанами; всякая мать поймет, как я была тронута этой ее сердечной заботой».

- <sup>68</sup> Далее в ЕИТ (с. 13): «Между ними бывали вечера, которые длились до 1 часа и 2 часов ночи; посетителей на них бывало больше, между ними: Л. И. Кармалина, граф Арсений Аркадьевич Голенцев-Кутузов, который был дружен с Мусоргским, и другие. Я с удовольствием видела Арсения Аркадьевича у себя; отец его бывал у брата моего, М. И. Глинки, который дорожил его дружбой».
- <sup>69</sup> *Пургольд Владимир Федорович (1818–1895)* – тайный советник, дядя А. Н. Молас и Н. Н. Римской-Корсаковой.
- <sup>70</sup> В подлиннике эти слова зачеркнуты чернилами и на полях рукой В. В. Стасова написано: «В начале».
- <sup>71</sup> Весь эпизод изложен неточно. Вторая симфония была сочинена в 1869–1876 гг. Первое исполнение – 26 февраля 1877 г.
- <sup>72</sup> В 1878–1879 гг. Н. А. Римский-Корсаков сочинил оперу «Майская ночь» на сюжет повести Н. В. Гоголя.

По поводу «распадения» балакиревского кружка композиторов А. П. Бородин писал Л. И. Кармалиной еще 15 апреля 1875 г.: «...Я на это смотрю не совсем так, как Людмила Ивановна и многие другие. Пока я не вижу тут ничего, кроме естественного положения вещей. Пока все было в положении яиц под наседкою (разумею под последней Балакирева), все мы были более или менее схожи. Как скоро вылупились из яиц птенцы – обросли перьями. Перья у всех вышли по необходимости различные; а когда отросли крылья – каждый полетел, куда его тянет по натуре его. Отсутствие сходства в направлении, стремлениях, вкусах, характере творчества и проч., по-моему, составляет хорошую и отнюдь не печальную сторону дела...»

- <sup>73</sup> Издание партитур обеих опер М. И. Глинки было осуществлено в 1877–1881 гг. Н. А. Римским-Корсаковым и А. К. Лядовым под редакцией М. А. Балакирева.
- <sup>74</sup> Первое представление оперы «Майская ночь» состоялось 9 января 1880 г. в Мариинском театре.
- <sup>75</sup> Опера «Снегурочка», весенняя сказка Н. А. Римского-Корсакова, была сочинена им в 1880–1881 гг. Первое представление ее состоялось 29 января 1882 г. в Петербурге в Мариинском театре.
- <sup>76</sup> На первом представлении оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова М. Ф. Каменская пела партию Весны-красны.
- <sup>77</sup> Далее в ЕИТ (с. 15): «Он задумал писать симфоническую поэму „Тамара“ на слова Лермонтова. Я постоянными напоминания-

ми – словесными и письменными – не переставала упрашивать его окончить эту вещь и благодарю судьбу, что мне удалось слышать ее исполненною в концерте Бесплатной музыкальной школы, 7 марта 1883 года».

Этот отрывок, так же как и приведенное вслед за ним письмо М. А. Балакирева к Л. И. Шестаковой, представляет собой несколько измененный текст, находящийся в подлиннике на л. 51–51 об.

- <sup>78</sup> Так в подлиннике и ЕИТ – может быть, ошибочно, вместо Бородина?
- <sup>79</sup> В последний раз в жизни М. И. Глинка выехал из Петербурга в Берлин 27 апреля (ст. ст.) 1856 г. Первое представление оперы «Русалка» А. С. Даргомыжского состоялось 4 мая этого года в Петербурге в Мариинском театре.
- <sup>80</sup> *Глинка М. И.* Полн. собр. соч.: Литературные произведения и переписка. М., 1973. Т. 1: «Записки», период четырнадцатый. С. 336–337.
- <sup>81</sup> Слова Л. И. Шестаковой относятся, по-видимому, к письму А. С. Даргомыжского к Л. И. Кармалиной от 9 декабря 1857 г., действительно содержащему некрасивые «небылицы», касающиеся М. И. Глинки. См.: Русская старина. 1875. Т. XIV.
- <sup>82</sup> Далее в ЕИТ отсутствует текст, касающийся В. В. Стасова (в подл. л. 34–45 об.), М. А. Балакирева (л. 45 об. – 56 об.), Ц. А. Кюю (л. 56 об. – 59), Э. Ф. Направника (л. 59–59 об.), Н. А. Римского-Корсакова (л. 59 об. – 62 об.), А. К. Лядова (л. 62 об. – 63 об.), А. К. Глазунова (л. 68–69 об.), М. П. Беляева (л. 69 об. – 70 об.), и повествование переходит непосредственно к воспоминаниям о М. П. Мусоргском (в подл. – л. 63 об. – 66; ЕИТ – с. 20–21) и А. П. Бородине (в подл. – л. 66–88; ЕИТ – с. 21–22).
- <sup>83</sup> В подлиннике ошибочно «20 или 21». М. И. Глинка родился 20, а именины его приходились на 21 мая (ст. ст.).
- <sup>84</sup> В 1851–1854 гг. В. В. Стасов находился за границей (в Германии, Англии, Франции, Швейцарии и главным образом в Италии).
- <sup>85</sup> Неточно. Переписка между М. А. Балакиревым и В. В. Стасовым продолжалась до конца жизни последнего, до 1906 г.
- <sup>86</sup> В подлиннике, вероятно, по вине переписчика: «не», что лишает фразу смысла.
- <sup>87</sup> *Заманиловка* – деревня на краю Шуваловского парка. Название «Парголово» вписано сверху чернилами рукой В. В. Стасова.
- <sup>88</sup> В подлиннике на полях карандашом рукой В. В. Стасова: «(раздача имения сестрам)».
- <sup>89</sup> В подлиннике эти слова вписаны на полях чернилами рукой В. В. Стасова.
- <sup>90</sup> В подлиннике буква «г» зачеркнута и сверху чернилами рукой В. В. Стасова написано: «архитектор».
- <sup>91</sup> В подлиннике этот год исправлен рукой В. В. Стасова на 1837.
- <sup>92</sup> *Ульбышев Александр Дмитриевич (1794–1858)* – музыкальный критик и литератор.
- <sup>93</sup> В подлиннике это слово вписано в текст чернилами рукой В. В. Стасова.
- <sup>94</sup> См. примеч. 79.
- <sup>95</sup> В подлиннике «и» зачеркнута, а слово «иные» вписано сверху чернилами рукой В. В. Стасова.

- <sup>96</sup> В подлиннике это слово вписано чернилами в текст рукой В. В. Стасова.
- <sup>97</sup> В день рождения М. И. Глинки.
- <sup>98</sup> Австро-прусской войны. Мир между этими двумя странами был заключен 26 июля 1866 г.
- <sup>99</sup> *Ламанский Владимир Иванович* (1833–1914) – русский ученый-славист.
- <sup>100</sup> *Горностаев Иван Иванович* (1821–1874) – архитектор и театральный художник. Исполнил эскизы декораций и костюмов для постановки опер М. И. Глинки в Праге под управлением М. А. Балакирева в 1867 г.
- <sup>101</sup> В подлиннике это слово вписано на полях карандашом рукой В. В. Стасова.
- <sup>102</sup> В подлиннике фамилия Кюи написана чернилами рукой В. В. Стасова вместо зачеркнутого (им?) «он».
- <sup>103</sup> В подлиннике вписано чернилами рукой В. В. Стасова вместо зачеркнутого (им?) «то».
- <sup>104</sup> В подлиннике вписано в текст чернилами рукой В. В. Стасова.
- <sup>105</sup> В подлиннике вписано карандашом рукой В. В. Стасова вверх зачеркнутых слов «морским министром».
- <sup>106</sup> В подлиннике на полях карандашом рукой В. В. Стасова: «1-я симфония». То же написано им еще раз несколько ниже.
- <sup>107</sup> В настоящее время улица Пестеля, д. 11. Дом сохранился в несколько перестроенном виде.
- <sup>108</sup> *Константина Николаевича Лядова* (1820–1874), в 1850–1869 годах бывшего дирижером, затем главным дирижером петербургской Русской оперы.
- <sup>109</sup> Неточно. Место главного дирижера Русской оперы в Петербурге Э. Ф. Направник занял в 1869 г. после выхода К. Н. Лядова в отставку и при его жизни.
- <sup>110</sup> Далее в ЕИТ (с. 20): «и блестящим офицером Преображенского полка».
- <sup>111</sup> В подлиннике вписано на полях чернилами рукой В. В. Стасова.
- <sup>112</sup> Далее в ЕИТ (с. 21): «Буде не затруднит Вас, голубушка, разрешите нам видеть Вас».
- <sup>113</sup> Так в ЕИТ.
- <sup>114</sup> В подлиннике приписано на полях чернилами рукой Л. И. Шестаковой. В ЕИТ: «в день моего Ангела».
- <sup>115</sup> Так в ЕИТ.
- <sup>116</sup> В подлиннике, вероятно, ошибочно: «оказывалось».
- <sup>117</sup> В ЕИТ (с. 22) этот абзац несколько перефразирован: «За пять дней до этой ужасной катастрофы он провел у меня вечер, пил чай и рассказывал свои планы на будущее».
- <sup>118</sup> В ЕИТ (с. 22): «так, как в книге, составленной» В. В. Стасовым.
- <sup>119</sup> В подлиннике на полях карандашом рукой В. В. Стасова написано: «Только деньги Суворина, а делал и затеял все – я. В. С.». Тот же текст повторен ниже чернилами рукой переписчика.
- <sup>120</sup> В подлиннике последние строки написаны рукой самой Л. И. Шестаковой.  
В ЕИТ (с. 22) приведено иное заключение:  
1894 года, 21 декабря.

Вот все, что я нашла возможным поместить ныне в „Ежегоднике“ из моих воспоминаний, находящихся в Публичной библиотеке, о семье русских композиторов. Из них о покойных я написала все, что знала. Что же касается до живых, то я не позволила себе распространяться о них, находя это весьма неловким. Представляю впоследствии издать целиком мои воспоминания. Но считаю излишним прибавить, что, кроме вышеупомянутых мною лиц, есть и другие, а именно: А. К. Лядов, С. М. Ляпунов, Ф. М. Blumenфельд, А. С. Аренский, Н. А. Соколов, С. И. Танеев, И. И. Витоль. Иных из них я знаю лично, а музыку слышала многих, и нельзя не порадоваться успехам молодых композиторов.

Л. Шестакова.

# ДАТА ПЕРВЫХ ГРАММОФОННЫХ ЗАПИСЕЙ Ф. И. ШАЛЯПИНА

*П. Н. Грюнберг, В. Л. Янин*

Дискографическое наследие Ф. И. Шаляпина огромно. Оно включает свыше 450 записей, меньше половины которых было реализовано на прижизненных коммерческих дисках (со скоростью 78 об/мин). Документально, с точностью до дня зафиксированы даты большинства этих записей, в том числе и самой последней, сделанной в Токио 6 февраля 1936 г. Она воспроизведена в виде автографа самого певца (оставленного им на восковых оригиналах «Песни о блохе» Мусоргского и песни «Эй, духнем» в редакции Шаляпина—Кенемана) на всех дисках граммофонной компании «Victor», оттиснутых с оригинальных матриц № 8112—4 п 8113—4 (диски 14901; 1277; ND 2; RL 104). Однако в вопросе о времени самых ранних шаляпинских записей на граммофонные пластинки до сих пор не существует должной ясности.

Первую серию граммофонных записей Ф. И. Шаляпина составляют восемь одно-сторонних дисков размером 25 см в диаметре («гранд»), выпущенных в начале XX в. фирмой «Граммфон»:

	матр. №	катал. №
1. Кенеман. Как король шел на войну	572x	22 820
2. Слонов. Ах, ты, солнце, солнце красное	573x	22 821
3. Карганов. Элегия (Темная теплая ночь)	574x	22 822
4. Гуно. Фауст: Куплеты Мефистофеля	575x	22 823
5. Чайковский. Разочарование	623x	22 824
6. Чайковский. Соловейко (Соловей)	577x	22 825
7. Ноченька (народная песня)	621x	22 891
8. Глинка. Жизнь за царя: Ария Сусанина	622x	22 892

В литературе о Шаляпине фигурируют две версии относительно датировки этих записей. Одна из них, наиболее распространенная, настаивает на 1902 г. Приводятся следующие обоснования такого мнения. В 1933 г., когда отмечалось шестидесяти-

летие артиста, Шаляпину был вручен «Золотой диск», на котором указывались годы «1902—1933», обозначившие продолжительность сотрудничества певца с фирмой «Граммфон». Старейший деятель фирмы выдающийся звукотехник и организатор многих записей Шаляпина Фред Гайсберг в опубликованных в 1938 г., после смерти Шаляпина, воспоминаниях указал ту же дату — 1902 г., когда он якобы впервые встретился с Шаляпиным и записал его голос. Наконец, впервые восемь перечисленных выше шаляпинских дисков рекламировались в петербургском журнале «Граммфон и фонограф», в майском номере 1902 г.

К этим аргументам, имеющим внешний вид документальных свидетельств, добавляется еще один. В 1914 г. были опубликованы воспоминания очевидца о сеансе граммофонной записи 1901 г.: «Успешно прорепетировав несколько романсов, артист приготовился петь, аппарат был пущен в ход, но Федор Иванович молчал и только слабо шевелил губами. Когда аппарат был остановлен, артист заявил, что петь для граммофона он никогда не будет... В этот раз в самом деле, он сел на извозчика и уехал»<sup>1</sup>.

Другая версия была выдвинута в 1972 г. крупнейшим знатоком истории граммофонной пластинки английским исследователем А. Келли, который установил, что Ф. Гайсберг, уехав из России в конце июня 1901 г., в следующий раз работал в ней только в 1910 г. Невозможность датировать встречу Ф. Гайсберга с Шаляпиным 1902 г. позволила Келли передвинуть предполагаемое время первых шаляпинских записей в 1901 г. Такая передатировка была, однако, сопровождается некоторыми сомнениями: «Дата записей неизвестна, но очень возможен 1901 г. (апрель, согласно Гайсбергу)»<sup>2</sup>.

Предложенная Келли предположительная дата должна быть отвергнута самым решительным образом. Как это следует из дневников самого Ф. Гайсберга, пер-

вая его сессия 1901 г. в России продолжалась с 25 марта по 5 апреля<sup>3</sup>. Между тем Шаляпин с конца февраля до середины апреля находился на гастролях в Милане, откуда он вернулся в Москву 17 апреля (даты даны по новому стилю применительно к календарю Гайсберга)<sup>4</sup>. Встреча эксперта фирмы и Шаляпина в этот период никак не могла состояться. Поэтому мнение Келли не получило поддержки в нашей литературе, хотя и было принято во внимание И. Ф. Боярским в опубликованной в 1979 г. в трехтомнике Шаляпина дискографии певца.

Формально Боярский вслед за Келли отнес раннюю серию шаляпинских дисков к 1901 г. Внутренне же он склонялся к предпочтению 1902 г., сославшись на все те аргументы, которые уже приведены выше. Внешнюю сторону истории этой первой записи он изложил так: «Сначала Шаляпин, так же как и другие известные певцы того времени, в том числе Баттистини, Карузо, Собинов и Руффо, отнесся с недоверием к граммофонной записи... Однако приехавший в Россию представитель английского общества „Граммфон“ Фред Гайсберг уговорил Шаляпина записаться на граммофонных пластинках»<sup>5</sup>.

Опираясь на ту же версию, Е. Р. и В. Н. Дмитриевские рассказывают о неудачной попытке записи 1901 г. и о состоявшейся записи «Ноченьки» (а следовательно, и остальных семи дисков) якобы в 1902 г.<sup>6</sup>

Попытаемся разобраться во всех этих противоречиях, опираясь на те возможности, которые дает изучение самих граммофонных пластинок. Однако прежде всего нуждается в освещении методическая сторона источниковедческой работы с дисками. Датирующее значение на них имеют матричный и каталожный номера.

Матричный номер фиксирует очередность работы конкретного звукотехника над записями. Каждый звукотехник обозначал свою новую запись очередным номером, к которому добавлялась присвоенная звукотехнику персональная литера. Например, у Ф. Гайсберга для нумерации пластинок «гранд» в 1901 г. была литера *g* (позднее он стал пользоваться литерой *b*). Очередной матричный номер каждого звукотехника дает представление о полном объеме проделанной им работы во всех странах, где он производил записи. Ряд матричных номеров каждого звуко-



Ф. И. Шаляпин

техника отражает относительную хронологию сделанных им записей: чем больше номер, тем позднее сделана запись. Матричный номер отгиснут на самой массе диска и не повторяется на печатной этикетке.

Каталожные номера более сложны. В их пятизначной формуле первая цифра означает страну (или язык) записи (для России таким индексом было 2), вторая цифра — характер исполнения: 1 означает речь (рассказ, декламация и т. п.), 2 — мужской певческий голос, 3 — женский певческий голос, 4 — вокальный ансамбль. Последние три цифры — порядковый номер записи в соответствующей рубрике каталога фирмы. Так, номер 22820 при первой пластинке Шаляпина значит, что эта запись сделана в России (или на русском языке), что записан мужской певческий голос и что в рубрике каталога русских мужских голосов она является 820-й по общему счету независимо от того, какие звукотехники записывали все предыдущие номера. Каталожный номер всегда отгиснут на массе диска и повторен на его печатной этикетке.



Диск. муз.  
Караганова  
«Элегия».  
Ф. И. Шаля-  
пин. матр.  
№ 574х.  
катал.  
№ 22822

Применительно к ранним шаляпинским записям наблюдения над номерами дисков делают очевидным, что запись Шаляпина была осуществлена в два сеанса: к первому относятся диски с матричными номерами 572х—577х, ко второму — с номерами 621х—623х. На существование перерыва в записи указывает и разница между двумя группами каталожных номеров (22820—22825 и 22891—22892).

Этикетка пластинки содержит еще одно немаловажное указание: на ней в начале века обязательно обозначали место производства записи. Так, на всех восьми первых шаляпинских пластинках помещено слово «Moskau».

Имея в виду все эти обстоятельства, вернемся прежде всего к предполагаемой встрече Ф. Гайсберга с Шаляпиным в 1901 г. Ведь если Гайсберг спустя почти сорок лет ошибся в дате встречи, это само по себе еще не ставит под сомнение саму возможность его рабочего контакта с Шаляпиным в 1901 г. (например, той неудачной попытки, о которой позднее вспоминал очевидец)<sup>7</sup>. Однако в действительности такой встречи состояться не могло.

Уехав из России в начале апреля 1901 г., Ф. Гайсберг вернулся в нее для продолжения работы 5 июня и вел записи в Петербурге, Москве и Нижнем Новгороде до последних чисел июня<sup>8</sup>. Между тем Шаляпин, отправившись еще в мае отдыхать в Пензенскую губернию, посетив за-

тем умирающего отца и побывав в Самаре, возвратился в Москву только 29 июня (т. е. 12 июля по календарю Гайсберга)<sup>9</sup>. Сам Гайсберг отметил 23 июня в своем дневнике: «Мы записали в Москве теноров Собинова и Давыдова, баритона Гартакова, цыганских певиц Тамару и Вяльцеву. Была также попытка заполнить Шаляпина, но ожидания оказались тщетными»<sup>10</sup>. Таким образом, поздняя мемориальная версия Ф. Гайсберга о записи им Шаляпина в какое-то время до 1910 г. оказывается абсолютно неверной.

Какую же ясность в проблему вносят шаляпинские пластинки?

Литера «х» на них принадлежит не Ф. Гайсбергу, а другому выдающемуся эксперту фирмы «Граммофон», Уильяму Синклеру Дарби, который работал в России в октябре—январе 1902 г.<sup>11</sup> Заметим, что в следующий раз Дарби приехал в Россию только в начале 1903 г. для организации записей на пластинках «гигант» (иначе «монарх», 30 см в диаметре), что было технической новинкой этого сезона. Важно также то, что после сессии Дарби 1901—1902 г. записи в России вообще не производились до осени 1902 г., когда в Петербург и Варшаву был командирован звукотехник Ф. Хампе, который свои диски «гранд» помечал литерой «z» при матричном номере.

Приведенными сведениями принципиально решается вопрос о годовой дате первых шаляпинских граммофонных записей. Если рекламные объявления о них появились в мае 1902 г., а в июне 1901 г. Шаляпин еще не был записан, очевидно, что эти записи датируются концом 1901 г. Попытаемся теперь более детально разобраться в календаре сессии Дарби<sup>12</sup>.

В Петербург он приехал во второй половине или в конце октября, так как в первой половине октября работал еще в Берлине, а затем в Вене. Уехал Дарби из Москвы накануне рождественских праздников, т. е. в начале последней декады декабря. По русскому календарю это соответствует середине октября — середине декабря 1901 г. В это время Шаляпин находился в Москве, откуда он уезжал только 21—23 ноября на гастроли в Орел, а 12—13 декабря — на гастроли в Тамбов<sup>13</sup>.

В октябре—ноябре Дарби работает в Петербурге, где им записаны диски «гранд»<sup>14</sup> с матричными номерами 251х—

379х (А. Д. Вяльцева, Г. А. Морской, М. А. Михайлова, Н. Н. и М. И. Фигнеры, Д. И. Бухтояров, Н. Г. Северский, К. Т. Серебряков, дуэтисты Романченки, квартет — Гольтисон, Гулевич, Иванов, Тихонов), выезжает в Москву для записи Н. А. Шевелева (№ 380х—401х), возвращается в Петербург для продолжения записи Серебрякова, Северского и Морского (№ 402х—411х), снова посещает Москву, где записывает куплетиста П. Е. Невского и, кажется, И. Д. Рутковского (№ 412х—420х), и опять работает в Петербурге, записывая Фигнеров, Л. Н. Брагину, Михайлову, Морского, Северского, А. М. Давыдова, Н. А. Ростовского, И. И. Никитина, квартет — Рунге, Доре, Гольтисон и Тавасштерн (№ 431х—476х). Этот этап завершается организацией, записанного материала в каталожные серии, которые соответственно присваиваются номера: 22538—22599, 22800—22817 (номера 22600—22799 употреблены для дисков «мишень»), 23110—23148, 24049—24069, 24600—24609 (последняя группа — хоры).

Второй этап работы Дарби начинается выездом его в Варшаву, где записаны В. Флорянский, А. Дидур, В. Грабчевский, И. Ходаковский и Я. Королевич (№ 479х—504х), после чего звукотехник останавливается в Москве. Последовательность его работы здесь такова:

?—518х	куплетист В. Е. Темкин-Бульба;
519х—523х	тенор Д. Х. Южин;
524х—530х	куплетист Д. А. Богемский;
531х—534 <sup>1</sup> / <sub>2</sub> х	Д. Х. Южин;
535х	баритон Р. Бернарди;
536х—547х	баритон М. А. Макс;
548х—549х	Д. А. Богемский;
550х—551х	куплетист С. Ф. Сарматов;
552х—555х	Р. Берварди;
556х—559х	Д. Х. Южин;
560х—564х	Д. А. Богемский; Р. Бернарди;
565х—568х	контральто К. А. Тугаринова;
569х—571х	сопрано М. Д. Турчанинова;
572х—577х	Ф. И. Шаляпин

Записями Ф. И. Шаляпина завершается второй этап русской деятельности Дарби в 1901 г. Имеем в виду организацию варшавского и московского материала записей в каталожные серии. Мужские записи получают номера 22818—22890, а женские — 23149—23156. Последовательность более ранних варшавских и более поздних московских номеров не соблюда-

ется: например, все шаляпинские диски с матричными номерами 572х—577х идут в каталоге раньше дисков польских певцов.

Однако на этом русская сессия Дарби не окончена. Из Москвы он едет в Баку и Тифлис, где записаны пластинки «гранд» с матричными номерами 578х—620х, в том числе шесть дисков гастролировавшего в то время в Тифлисе известного баритона О. И. Камионского, а затем возвращается в Москву и записывает еще три диска Шаляпина с матричными номерами 621х—623х<sup>15</sup>. Весь этот материал образует еще один каталожный блок (соответственно № 21108—21111, 22891—22899, 22000—22001<sup>16</sup>, 23157—23159). Шаляпинские диски в группе мужских голосов возглавляют серию, хотя они и записаны позднее тифлиских.

Записанный на этот раз романс Чайковского «Разочарование» (№ 623х), однако, получает более ранний каталожный номер — 22824. Это значит, что он был напет вторично, а его новая редакция, более удовлетворившая исполнителя, заменила предыдущую, записанную в свое время под № 576х и ставшую теперь ненужной.

Таким образом, записи Шаляпина образуют две группы по принадлежности к двум разновременным сеансам. Первый из них завершил работу Дарби в Москве перед его отъездом на Кавказ, а второй состоялся по возвращении из Тифлиса в Москву и стал единственным делом Дарби перед его отъездом из России. Сообразуясь с последовательностью и объемом деятельности Дарби, мы можем восстановить примерный график его записей, в котором второй шаляпинский сеанс датируется январем 1902 г., а первый — концом ноября — началом декабря 1901 г. (по русскому календарю). Ко времени, непосредственно предшествующему первому сеансу, следует отнести и неудачную попытку записи, о которой речь шла выше.

Совершенно очевидно, что подготовка матриц в Ганновере и прессование дисков состоялись уже в следующем, 1902 г., а фирма, обозначив этот год в 1933 г. на «Золотом диске», имела в виду дату выпуска пластинок, а не их записи. Майское объявление 1902 г. о готовности фирмы к коммерческой реализации шаляпинских дисков фиксирует окончание подготовительных технических работ. Впрочем, и здесь возможны некоторые уточнения, для чего следует процитировать это объяв-

ление целиком (оно вполне этого заслуживает):

«По словам московских газет, известный артист императорской оперы в Москве Ф. И. Шаляпин спел для граммофона „Песнь о золотом тельце“ из оперы „Фауст“ (22823), арию Сусанина из оперы „Жизнь за царя“ (22892) и шесть романсов: „Как король шел на войну“ Кеннеман (22820), „Ах, ты, солнце, солнце красное“ Слонова (22821), „Элегия“ музыки Карганова (22822), „Разочарование“ Чайковского (22824), „Ноченька“, русская песнь (22891), „Соловей“ Чайковского (22825). Для записи голоса даровитого певца на граммофоне прибыли из-за границы в Москву инженеры „Общества Граммофон“ гг. Гайсберг и Дерби. Певцу уплочено было за арию и каждый пропетый романс по 200 руб. Как нам известно, Шаляпин на предложение, сделанное ему в октябре прошлого года „Обществом Зонофон“, отвечал отказом, но, очевидно, и он в конце концов не устоял перед искушением. Очевидно, что:

На земле весь род людской  
Чтит один кумир священный,  
Он царит над всей вселенной  
Тот кумир телец златой!..

Остается здесь сказать, что и Н. Н. Фигнер года два тому назад торжественно заявлял в письме, помещенном в «Новом времени», что никогда не пел и петь не будет для граммофона и фонографа, что такой поступок был бы профанацией искусства. Но ведь *tempora mutantur et nos mutamur cum illis*, и потому Фигнер... изменил свой взгляд на граммофон и спел несколько десятков номеров»<sup>17</sup>.

Вслед за этим текстом помещено еще одно сообщение: «На днях поступили в продажу концертные пластинки „гранд“, напеты басом Шаляпиным. Запись прекрасно удалась. Исполнение безукоризненное. В отдельной продаже цена этим пластинкам назначена 5 рублей»<sup>18</sup>.

Обратим внимание на несколько важных обстоятельств. Журнал, из которого цитируются приведенные тексты, помечен 2 мая 1902 г., однако цензурное разрешение на его печатание выдано 10 апреля. Это значит, что сообщение о начале продажи шаляпинских дисков относится еще к началу апреля, а сами диски были тиражированы не позднее марта 1902 г. Во вторых, в объявлении снова всплывает

имя Гайсберга, однако в данном случае речь идет не о Ф. Гайсберге, а о его брате Уилле, который ассистировал Дарби в сессии 1901 г.<sup>19</sup> Наконец, весьма важным представляется сообщение об отказе Шаляпина в октябре 1901 г. от записи; это сообщение подкрепляет вывод о том, что певец впервые записался на пластинки не раньше ноября 1901 г.

Непосредственно с реализацией шаляпинских пластинок связана возникшая в конце 1901 г. в России (по инициативе русского директора отделения фирмы «Граммофон» Родкинсона) идея красной этикетки, которой в отличие от обыкновенной черной) снабжались диски «экстра» повышенной цены с записанными на них голосами наиболее выдающихся исполнителей. Из числа записанных до конца 1901 г. русских певцов красной этикетки были удостоены диски Ф. И. Шаляпина, Н. Н. Фигнера, М. И. Фигнер, А. Д. Вьялцевой и обоих упомянутых выше кватетов. Только в 1902 г. в сентябрьском общем каталоге фирмы к ним добавились имена Э. Карузо, М. Баттистини, Ф. Де Лючия, Э. Джиральдони, М. Саммарко, Э. Гарбин, Дж. Де Лука и других великих итальянцев, а из русских — имена Ф. В. Литвин и С. А. Крушельницкой.

Представляется необходимым исправить еще одно высказанное в литературе мнение. А. Ф. Волков-Лавнит полагал, что Н. Н. Фигнер преодолел декларированное им отвращение к граммофону под воздействием самого факта записи на пластинку Собинова и Шаляпина<sup>20</sup>. Если Собинов действительно записался на пластинку впервые в апреле 1901 г. у Ф. Гайсберга, т. е. раньше Фигнера, то первые записи Фигнера решительно предшествуют шаляпинским: они были сделаны еще во второй половине октября 1901 г.

Первые шаляпинские граммофонные записи были переизданы всесоюзной фирмой «Мелодия» на долгоиграющих пластинках (со скоростью 33 об/мин): диск № 573х на пластинке Д-018101 («Искусство Ф. И. Шаляпина», № 1; в 1966 г.), остальные — на пластинке М-10 45415 («Из сокровищницы мирового исполнительского искусства»; в 1983 г.), в обоих случаях с правильным указанием даты записи — 1901 г.

Следующие после 1902 г. граммофонные записи Шаляпина были сделаны в сентябре 1907 г. в Петербурге<sup>21</sup>. Однако



существует весьма любопытное неучтенное в дискографиях сообщение в январском номере петербургского журнала «Граммфон и фонограф» за 1904 г.: «На новой граммофонной фабрике В. И. Ребикова недавно пел знаменитейший бас Ф. И. Шаляпин. Причем эта фабрика предполагает выпустить эти интересные во всех отношениях пластинки по обычной цене (2 руб. 50 коп.), не повышая ее ввиду имени артиста»<sup>22</sup>. Существуют ли эти пластинки? Вероятнее всего, что их выпуск не был осуществлен из-за финансового краха и ликвидации фабрики Ребикова в конце 1904 г.<sup>23</sup>

\*

<sup>1</sup> Газета «Вечерние известия» (1914. 18 марта).

<sup>2</sup> Kelly A. Feodor Ivanovich Chaliapin // The Record Collector. Ipswich. 1972. Vol. XX, N 8/10. P. 226.

<sup>3</sup> Moore J. N. Voice in Time: The Gramophone of Fred Gaisberd. London, 1976. P. 54–56.

<sup>4</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина/Сост. Ю. Котляров, В. Гармаш. Л., 1984. Кн. 1. С. 162–165.

<sup>5</sup> Федор Иванович Шаляпин. М., 1979. Т. 3. С. 343. В ранее изданной дискографии И. Ф. Боярский настаивал на 1902 г. (Федор Иванович Шаляпин. М., 1958. Т. 2. С. 584, 586).

<sup>6</sup> Дмитриевская Е. Р., Дмитриевский В. Н. Шаляпин в Москве. М., 1986. С. 127.

<sup>7</sup> Желание записать Шаляпина было у Ф. Гайсберга еще во время его первого приезда в Россию. 21 марта 1900 г. он записал в дневнике, что Шаляпин «не пожелал ответить на наши униженные предложения по причине головокружения от успехов» (Moore J. N. Op. cit. P. 47). Впервые с Шаляпиным Ф. Гайсберг мог встретиться в апреле 1908 г., когда Гайсберг вел записи в Милане, где тогда гастролировал Шаляпин.

<sup>8</sup> Moore J. N. Op. cit. P. 58–63.

<sup>9</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. Кн. 1. С. 167–168.

<sup>10</sup> Moore J. N. Op. cit. P. 60.

<sup>11</sup> У. Синклер Дарби был пионером русской граммофонной записи. Ему принадлежит, возможно, самая ранняя русская серия 11000, записанная в Лондоне в марте 1899 г., и, безусловно, серия 20000, записанная в Петербурге в апреле 1899 г., а в 1900 г. он, сопровождая в Россию Ф. Гайсберга, вел основную работу по записи. Высокий уровень его искусства убедительно характеризуется русским современником: «Один из лучших инженеров Общества Синклер Дарби прибыл из-за границы в Петербург и записал тенора г. Ершова, баритона г. Шаронова, сопрано г-жу Гушину, скрипача г. Вольф-Израэля и оркестр Преображенского полка. Результаты

новой записи, конечно, неизвестны, но, если принять в соображение, что лучшие пластинки принадлежат искусству записи г. С. Дарби, надо надеяться, что и на этот раз талантливый инженер окажется на высоте своей задачи» (Граммфон и фонограф. СПб., 1903. № 7. 18 февр.; цензурное разрешение 9 мая 1903 г., с. 82).

<sup>12</sup> Обобщенные сведения о хронологии матричных номеров Дарби см.: Perkins F., Kelly A., Ward J. On Gramophone Company Matrix Numbers 1898 to 1921 // The Record Collector. Ipswich, 1976. Vol. XXIII, N 34. P. 79. Сведения о месте записи см.: Bennett J. R. A Catalogue of Vocal Recordings from the Russian Catalogues of the Gramophone Company Limited. Blandford, 1977.

<sup>13</sup> Летопись жизни и творчества Ф. И. Шаляпина. Кн. 1. С. 180–182.

<sup>14</sup> Здесь указываются только записи на дисках «гранд», поскольку на малых дисках («миньон») Шаляпин не записывался.

<sup>15</sup> Следующие номера записывались Дарби уже в Берлине.

<sup>16</sup> Номера 22900–22999–«миньоны»; затем по исчерпанию тысячного ряда нумерация продолжена Дарби с начала (т. е. с № 22000).

<sup>17</sup> Граммфон и фонограф. СПб., 1902. № 1. 2 мая. С. 9.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Gronow P. The Record Industry Comes to the Orient // Ethnomusicology. 1981. Vol. XXV, N 2. May. P. 255.

<sup>20</sup> Волков-Ланит А. Ф. Искусство запечатленного звука: Очерки по истории граммофона. М., 1964. С. 87.

<sup>21</sup> Только до этого момента, как показывает просмотр каталогов торговавших граммофонными пластинками магазинов, продолжался выпуск шаляпинских записей 1901 г. Они еще рекламируются в 1906 г., но уже в каталогах 1907 г. покупателям предлагают только диски «гигант» «новейшей записи». На протяжении 1902–1907 гг. предпринимались повторные тиражи: диск 22820 известен с тиражным индексом II, диск 22821 – с индексом V, диск 22822 – с индексом II, диск 22823 – с индексом III, диск 22824 – с индексом III, диск – 22825 – с индексом IV, диск 22891 – с индексом IV, диск 22892 – с индексом II (Kelly A. Op. cit. P. 226). Причиной прекращения выпуска, по-видимому, является более высокое качество новых записей 1907 г., что было учтено и при формировании их репертуара. В 1907 г. Шаляпин заново напел романс Кенемана «Как король пел на войну» и «Куплеты Мефистофеля»; в 1908 г. заново записаны ария Сусанина и «Ноченька» (последняя, однако, не была выпущена в свет).

<sup>22</sup> Граммфон и фонограф. СПб., 1904. № 1. С. 25.

<sup>23</sup> Железный А. И. Первая русская фабрика грампластинок // Мелодия. 1981. № 3. С. 74–76. В этой статье впервые обращено внимание на цитированную заметку.

МАСТЕР ИКОНЫ  
«АРХАНГЕЛ МИХАИЛ С ДЕЯНИЯМИ»  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIV В.  
ИЗ СЕЛА СТОРОННА НА БОЙКОВЩИНЕ

*В. И. Свенцицкая*

Вновь раскрытая икона «Архангел Михаил с деяниями» в десяти клеймах, расположенных с трех сторон средника, из Николаевской церкви села Сторонна<sup>1</sup> существенно дополняет картину развития украинской живописи второй половины XIV в. Это, по-видимому, вообще одна из древнейших известных икон с клеймами в средневековой украинской станковой живописи и на данную тему в частности.

Несмотря на значительную поврежденность живописи с почти сплошной утратой нижнего пояса клейм, икона привлекает внимание лаконичностью образного строя, эпическим величием и возвышенностью художественного образа. Его цельность и монументальное звучание в значительной степени обусловлены строгой сдержанностью изысканной цветовой гаммы и композиционного решения иконы в целом и в деталях. В передаче отдельных форм мастер обнаруживает чувство пространственности, объемности и пластичности. Вопреки ограниченности своих изобразительных средств он пытается хотя бы отдаленными намеками передать их, не нарушая при том традиционной для византийской и древнерусской живописи системы условного художественного языка. Моделирование лика в среднике он осуществляет живописно, посредством смягченных контрастных сопоставлений цвета и света. Этот прием, появившийся, как известно, в византийской живописи XIV в., в различной форме проявил себя в творчестве отдельных художников той или иной национальной среды, находившейся в сфере воздействия художественной культуры Византии.

Живопись рассматриваемого произведения выделяется незаурядными качествами и сложным комплексом особенностей

в стиле и иконографии, уходящих за пределы XV в. Здесь весьма своеобразно сплавлены отдельные черты, присущие живописи XIV в., со все еще архаизирующими тенденциями, своими корнями, на наш взгляд, в какой-то степени восходящими даже к традициям живописи эпохи Древней Руси периода феодальной раздробленности, являющимися, по-видимому, отголосками доселе все еще мало изученной живописи Галицко-Волынского княжества. Вместе с тем для творческого облика мастера свойственно удивительное сочетание традиций высокой профессиональной культуры с некоторыми чертами, знаменующими творчество мастеров из народа, как известно особенно активизировавшихся в художественных процессах различных регионов Древней Руси в то чрезвычайно трудное время после татаро-монгольского нашествия в середине XIII в. Эти мастера привнесли с собой жизнеутверждающую экспрессивную выразительность, порой смело нарушающую классические византийские каноны, способствуя тем постепенному развитию основ самобытного национального искусства каждой из трех братских народностей — русской, украинской и белорусской — в период их становления.

Сцены, окружающие с трех сторон средник иконы «Архангел Михаил с деяниями» из с. Сторонна, расположены в такой последовательности, если читать их слева направо: 1) «Сотворение Архангела Михаила»; 2) «Изгнание Адама и Евы из рая»; 3) «Три отрока в печи огненной»; 4) «Архангел Михаил борется с Иаковом»; 5) «Жертвоприношение Авраама»; 6) «Чудо в Хонах». В нижнем поясе, судя по фрагментарно сохранившимся живописи и надписям, а также по сравнению с други-

ми, более поздними памятниками с аналогичными изображениями, находились следующие сцены: 7) «Архангел Михаил приносит с Аввакумом пищу пророку Даниилу во рву львином»; 8) «(Потопление войск) фараона»; 9) «(Моисей) ведет израильтян (в землю Ханаанскую посуху)»; 10) «Явление архангела Михаила Иисусу Навину перед Иерихоном»<sup>2</sup>.

Иконы с житийными сценами на полях появились в византийском искусстве в XII в., после того как Симеон Метафраст (X в.) провел сложную работу по созданию свода житий святых<sup>3</sup>. В византийской иконе житийные сцены располагались обычно либо с четырех сторон средника (и это стало эталоном для русских иконописцев), либо с двух. Прием расположения сцен с двух или трех сторон прижился особенно в Италии периода дученто—треченто, а также позднее на Украине. Однако на Украине наиболее распространенным оказалось расположение клейм с трех сторон средника — с боков и снизу, но никогда сверху (как иногда встречается в болгарской живописи). Исключением являются только иконы «Страсти Христовы», включающие иногда более двадцати сцен вокруг средника, в отдельных случаях расположенных даже в два регистра. Расположение клейм с трех сторон композиции способствует не только легкому ее прочтению, но и ее монументальному звучанию. При этом следует отметить, что изображения избранных святых вокруг средника, часто выступающие на византийских иконах X—XII вв., а также балканских и русских, в частности ранних новгородских XII—XIII вв., в украинских иконах не встречаются<sup>4</sup>.

В украинской средневековой живописи круг святых весьма ограничен. Однако архангел Михаил был в особом почете еще в период Киевской Руси, когда он считался покровителем Киева и киевских князей, подобно тому как в Византии — покровителем Константинополя и императора. В. Н. Лазарев обратил внимание на весьма существенный момент, характеризующий систему взглядов на мир и истолкование актуальных событий людьми того времени. В Ипатьевской летописи под 1110—1111 гг. в «Повести временных лет» обстоятельно изложена роль ангелов в жизни христиан, и в частности в жизни киевских князей. Напомним, что «князем» ангелов летописец считает архангела Михаила:

«Он боролся с дьяволом ради тела Моисея, он ополчался на персидского князя ради свободы человеческой, он оказал покровительство еврейскому народу, он отвратил осла Балаама от гибельного пути, он извлек меч перед Иисусом Навином, повелевая ему этим примером помочь против врагов, он уничтожил в одну ночь 180 тысяч ассирийских воинов, он перенес Аввакума по воздуху, чтобы тот кормил Даниила, обретающегося во рву львином...»<sup>5</sup>

Культе архангела Михаила был весьма распространен в Древней Руси. Ярослав Мудрый посвятил архангелу Михаилу южный придел Софии Киевской в память победы над печенегами. Ему были посвящены в домонгольский период многие храмы, прежде всего в Киеве и за его пределами<sup>6</sup>. Изображения архангела Михаила на украинских иконах XV—XVI вв. и позднее принадлежат к наиболее популярным — после многочисленных изображений Николы и почти наравне с Параскевой-Пятницей и Георгием-Змееборцем.

Культе архангела Михаила-воина в Византии восходит ко времени Юстиниана, но в иконографии его образ окончательно сформировался в X—XII вв. Интерес к ангельской тематике в данном случае был продиктован, согласно мнению В. И. Лазарева, соображениями государственного порядка. Ангелы во главе с архангелом Михаилом издавна рассматривались в феодальных кругах как небесные покровители русских князей. Так, между прочим, истолковывалась их легендарная помощь русским князьям, в том числе и Владимиру Мономаху, боровшемуся с половцами, о чем сохранилось повествование Печерского извода летописи, возможно занесенной во Владимиро-Суздальское княжество епископом Симоном<sup>7</sup>.

В византийской и древнерусской живописи изображения архангелов Михаила и Гавриила с XII в. входят в качестве обязательных персонажей в состав Деисуса-Моления, получившего в XIII в. дальнейшее развитие и значительное распространение<sup>8</sup>. Об этом свидетельствуют не только отдельные сохранившиеся памятники живописи XII—XIII вв., но и археологические находки в Киеве, как, например, золотая диадема первой половины XII в. с эмалевыми изображениями Деисуса в рост на семи пластинах (ГРМ) и фрагменты подобных диадем, найденных на территории города и в его окрестностях<sup>9</sup>. При-

мечательно, что прямоличные изображения архангелов Михаила и Гавриила в рост в отличие от иных фигур, изображенных в повороте к центру, замыкают деисусный ряд на верхнем поле оклада иконы «Петр и Павел» первой четверти XII в. из Софийского собора в Новгороде (НМЗ)<sup>10</sup>. Композиционно неожиданные здесь фронтальные изображения архангелов словно перекликаются с изображениями архангела Михаила на змеевиках князя Владимира Мономаха, а также новгородских горожан XII–XIII вв., игравших, несомненно, роль своеобразных «оберегов», весьма распространенных в языческие времена<sup>11</sup>.

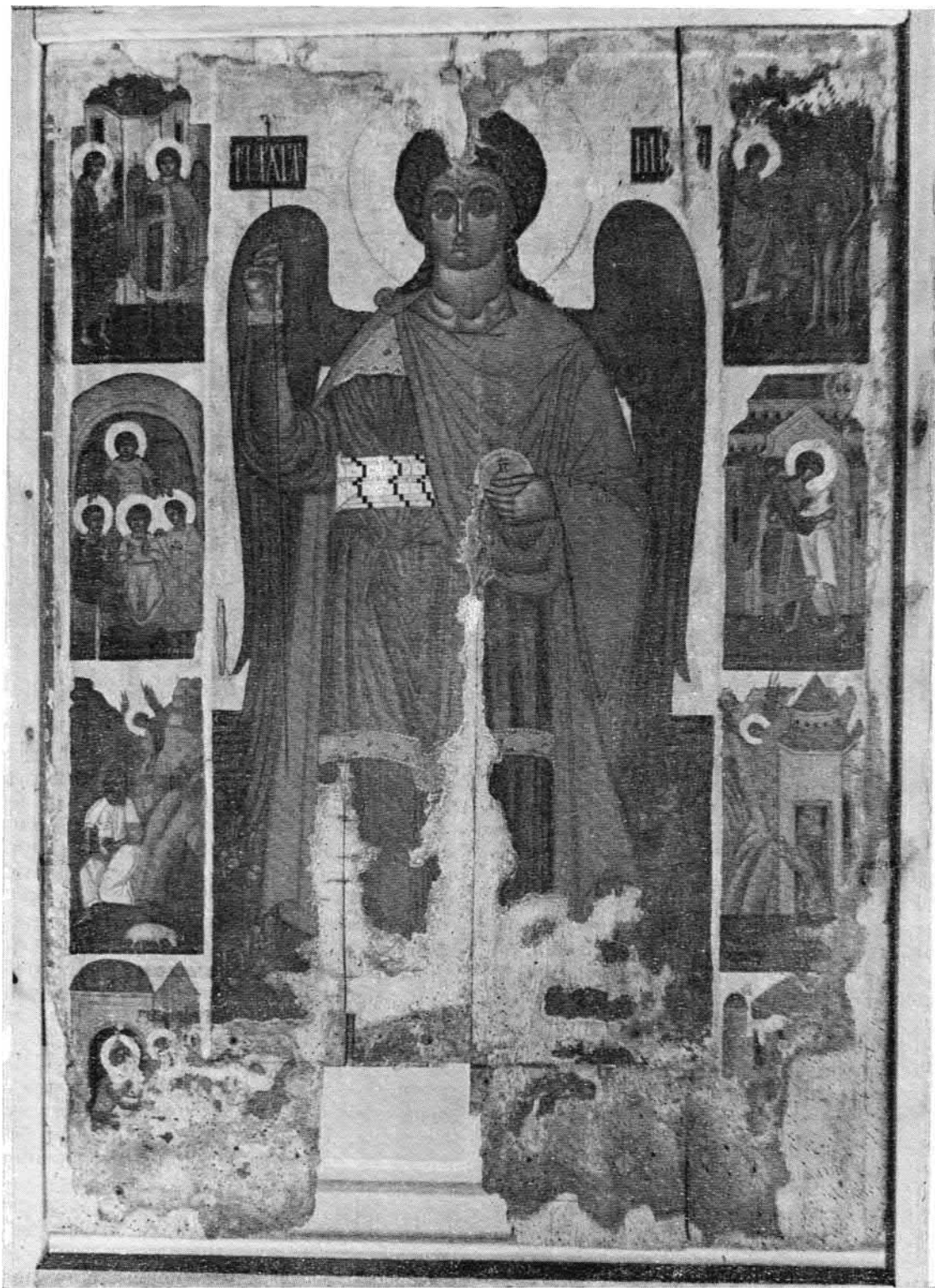
Отдельные иконописные изображения архангела Михаила в византийском искусстве не принадлежат к числу широко распространенных, хотя в X–XII вв. он был в особом почете в аристократической среде Византии в качестве покровителя воинства. К самым ранним изображениям архангела Михаила-воина с поднятым мечом в византийской живописи принадлежит эмалевая иконка константинопольской работы первой половины XI в. с четырьмя парами святых воинов в овалах по сторонам на полях и поясного Спаса с двумя святыми в кругах в верхней части полей, хранящаяся в ризнице собора св. Марка в Венеции<sup>12</sup>. Сохранилось известие, что мозаическая икона XII в. аналогичного извода находилась и в пронаосе Софии Константинопольской<sup>13</sup>.

Интересным примером совмещения черт восточной византийской традиции в стиле и западного иконографического извода является выполненная в монументальном плане небольшая иконка конца XIV в. в Музее Чивико в Пизе<sup>14</sup>. Архангел изображен в тунике ниже колен кубового цвета с широкой каймой вдоль нижнего края и в коричнево-фиолетовом плаще стоящим в динамической позе на алом коврике в виде овальной подушки. В левой руке он держит, кроме зеркала с поясным изображением Эммануила, весы — мерило человеческих добродетелей и пороков, копьем же в правой руке поражает беса, пытающегося перетянуть на свою сторону чашу мерила с мелкими провинностями праведника. Согласно западной иконографии, указанные атрибуты напоминают о роли Архангела на «Страшном суде», часто изображавшемся в рельефах тимпанов над порталами романских храмов, а также в

народных гравюрах «ars moriendi». В Западной Европе изображение архангела Михаила-воина появляется только в XIV в. Обычно его изображают попирающим дьявола<sup>15</sup>.

Как известно, художники на Руси и в изображениях архангела Михаила следовали за византийскими иконографическими образцами, выработанными приблизительно в течение X–XII вв. и получившими на русской почве свое истолкование. В древнерусском искусстве самые ранние изображения архангела Михаила встречаются в мозаиках и фресках Софии Киевской. Из четырех исполненных в мозаике лоратных архангелов — Михаила, Гавриила, Рафаила и Уриила — в барабане центрального купола сохранился фрагментарно только один. Из фресок Михайловского придела в конхе выделяется поясное изображение архангела, также в лоратном одеянии, а на стенах расположены сцены его деяний. Сохранились сцены: «Явление архангела Михаила Валааму», «Единоборство архангела Михаила с Иаковом», «Чудо архангела Михаила...» (фрагмент), «Чудо архангела Михаила в Хонах» (под записью XVIII в.), «Свержение сатаны», «Явление архангела Гавриила Захарии», «Явление архангела Михаила Иисусу Навину»<sup>16</sup>.

Ряд изображений архангела Михаила имеется также в металлопластике XI–XIII вв. Так, на обороте двусторонней нагрудной бронзовой литой иконки XI в. из Киева (ГТГ), а также из Крылоса-Галича (ЛМУИ) с изображением Спаса, восседающего на престоле, представлен «Архангел Михаил, несущий с Аввакумом пищу пророку Даниили во рву львином»<sup>17</sup>. В лоратном одеянии изображен архангел Михаил и на золотом медальоне-змеевике Владимира Мономаха первой половины XII в., а также и на некоторых аналогичных новгородских змеевиках<sup>18</sup>. На начальной же накладной чеканной серебряной пластине шлема середины XII в., первоначально принадлежавшего Мстиславу-Федору Юрьевичу, сыну Юрия Долгорукого и внуку Владимира Мономаха, затем в начале XIII в. бывшего в пользовании Ярослава Всеволодовича, участника Липецкой битвы 1216 г., и найденного на поле этой битвы (ГММЖ), архангел Михаил изображен в свободной позе в контрапосте, уже без лора, в коротком развеянном одеянии типа туники, но с рукавами с напу-



Икона  
«Архангел  
Михаил с  
деяниями»,  
кон. XIV в.  
из  
с. Сторонна.  
ЛМУН



*Архангел  
Михаил с  
деяниями,  
кон. XIV в.  
Деталь.  
Лик архан-  
гела*



*Архангел  
Михаил  
с деяниями,  
кон. XIV в.  
Деталь.  
Одеяние  
архангела*

ском, перепопоясанном на бедрах, и в плаще, ниспадающем с плечей обилием складок. В поднятой правой руке он держит лабар, а в вытянутой левой — зеркало с четырехконечным крестом. Пластина, по всей вероятности, была выполнена в Новгороде<sup>19</sup>.

Интересно отметить, что в иконографическом изводе этого изображения архангела Михаила имеется до деталей много общего с грузинской серебряной чеканной иконой XI в. «Архангелы Михаил и Гавриил» в Циурми<sup>20</sup>.

Широкая программа деяний архангела Михаила впервые на Руси получила великолепное образное воплощение в технике золотой наводки на южных дверях собора Рождества Богородицы в Суздале, выполненных в 1230—1233 гг.<sup>21</sup>

Одним из древнейших изображений архангела в древнерусской станковой живописи является монументальная икона «Архангел Михаил» в роскошном лоратном одеянии с лабаром (около 1300 г.) из Ярославля (ГТГ)<sup>22</sup>, явственно перекликающаяся с мозаическими изображениями ар-

хангелов в барабане Софии Киевской, как и с упомянутыми выше изображениями в древнерусской металлопластике.

В московской станковой живописи середины XIII в. и в тверской середины XIV в. появляются иконы с изображением архангела Михаила в образе предельно, как струна, напряженного и собранного воителя в доспехах с поднятым над головой мечом. В иконе Успенского собора Московского Кремля изображена миниатюрная фигурка припавшего к стопам архангела Иисуса Навина. В иконе же тверской школы из собрания А. К. Анисимова (ГТГ) архангел — в ярком киноварном плаще с огромными, широко распростертыми крыльями. Вохрение лика сильно разбеленное по оливковому санкирю с движками в виде параллельных тонких белых линий<sup>23</sup>. С тех пор Михаил преимущественно изображается в образе архистратига небесных сил.

Образом, достойным подражания для русских художников в течение многих десятилетий, оказалось величественное

изображение Михаила — патрона московских князей в ратных делах — на известной монументальной иконе Архангельского собора Московского Кремля «Архангел Михаил с деяниями» рубежа XIV—XV вв.<sup>24</sup> Икона выполнена в кругу Андрея Рублева в традициях палеологовского стиля с его поэтичностью художественного образа, динамичностью композиции, изысканным изяществом рисунка и с жизнеутверждающей, преисполненной гармонии красочностью цветовой гаммы. В восемнадцати клеймах вокруг средника изображены различные эпизоды библейского повествования, в которых, кроме темы догматической и этической, особенно подчеркнута патриотическая тема освободительной борьбы поработанного народа. Эта тема явственно перекликается с духом времени, с подъемом, охватившим русский народ после победы над татарами в Куликовской битве, в период собирания русских земель в единое государство во главе с Московским княжеством.

Живопись иконы «Архангел Михаил с деяниями» из с. Сторонна, напротив, представляет архаизирующее течение в украинской живописи того времени. Икона вызывает интерес и привлекает внимание тем, что в ее стиле отражены разновременные напластования, своими корнями уходящие в глубину веков, к живописи домонгольского периода, в частности XIII в., выраженные в преломлении некоторых тенденций, присущих живописи XIV в. и касающихся тех особенностей, которые постепенно становятся превалирующими в XV в. Кроме того, заслуживает внимания тот факт, что с мастерской, в которой была выполнена эта икона, можно связать и несколько стилистически близких икон XV в., но выполненных разными мастерами в различные отрезки времени. Этого, одного, нельзя сказать об известных нам крайне немногочисленных произведениях украинской живописи, относимых к XIV в., в силу обстоятельств, являющихся на сегодняшний день обособленными и единственными в своем роде экземплярами, скудно освещающими развитие, достижения и общий уровень художественной культуры на территории Украины в тот весьма сложный период ее истории.

Архангел Михаил на иконе из с. Сторонна в отличие от иконы «Архистратиг Михаил с деяниями» Архангельского собора Московского Кремля изображен ста-

точно, в фас, с мерилом в правой поднятой руке и с прозрачно-розовым «зеркалом» с монограммой «ХС», выполненной черной краской, — в левой. Внутренняя, потенциальная динамика ощутимо отражена прежде всего в весьма выразительном лике архангела — лике властного повелителя, вождя.

Художник лепит форму лика четко, противопоставляя освещенные и затененные его партии, используя светлое разбеленное вохрение с легкой подрумянкой по темному оливково-охряному санкирю с чуть заметными белильными движками с внешней стороны глазных впадин. Притом он избегает подчеркивания деталей контуром. Лишь в одеяниях художник с тактом, весьма деликатно выделяет форму смелыми и мягкими, широкими либо тонкими линиями описи форм и складок.

Округленный лик архангела на иконе из с. Сторонна обрамлен подчеркнуто круглой шапкой завитков, темно-коричневого цвета, разделанных жидкой охрой разных оттенков, и заключен в круг нимба. Нимб еле намечен накальванием и украшен цыровкой из пересекающихся кругов, образующих квадрифолии с дольками, то мерцающими полированной позолотой, то затененными матовостью. Архангел изображен не в воинских доспехах, как это с X—XII вв. становится принятым в византийском искусстве (поскольку он считался покровителем императора в ратном деле), а с середины XIII в. появляется в древнерусском искусстве и затем, в XV—XVI вв., в украинском. В иконе из с. Сторонна архангел облечен в длинный оливково-зеленый хитон, а сверху — в сине-зеленую тунику до колен с напуском на бедрах, с роскошными оплечьем и каймой вдоль нижнего края, обнизанными жемчугами и украшенными камнями-самоцветами изумрудного и кораллового цвета. Пылающий алый плащ, завязанный узлом на правом плече, ниспадает мягко драпирующимися складками. Художник, стремясь, передать переливы колеблющейся легкой ткани, ее морщины и складки, прибегает к фактурной трактовке живописной поверхности в виде густо и корпусно положенных длинных мазков и коротких ударов кисти то более светлого — несколько разбеленного, то более темного тона, положенных свободно по форме на тунике и частично на хитоне. Открытых белильных высветлений художник не вводит. Раздел-



*Архангел  
Михаил  
с деяниями,  
кон. XIV в.  
Деталь.  
Создание  
архангела  
Михаила*

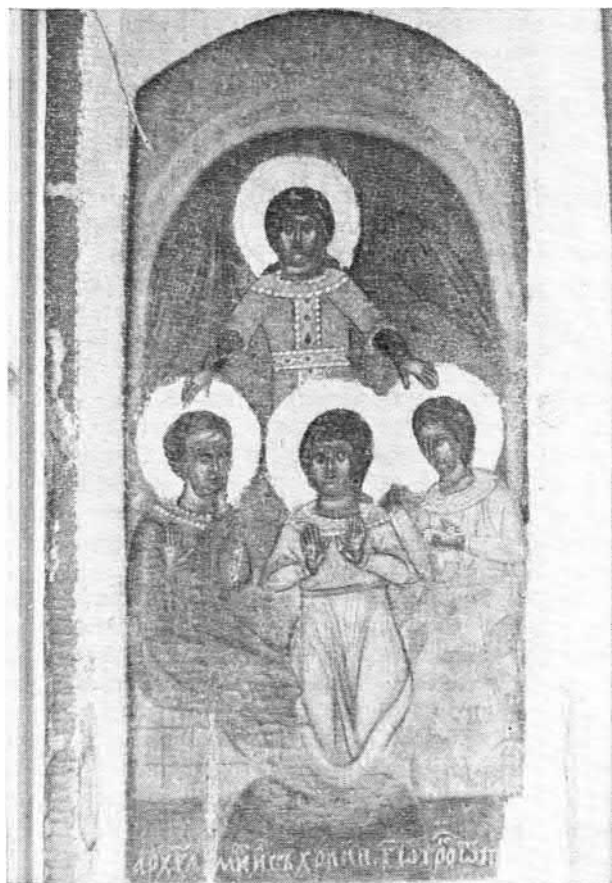
*Архангел  
Михаил  
с деяниями,  
кон. XIV в.  
Деталь.  
Изгнание  
Адама  
и Евы  
из рая*

ка перьев на крыльях тускло-орехового оттенка выполнена пластически не золотым ассистом, а темно-коричневыми линиями и пунктиром. Позем темный, оливково-зеленый, со стилизованными шарообразными кустиками трав, написанными слегка разбеленной той же краской различной насыщенности. Этот прием несколько напоминает готическую станковую живопись Польши и особенно Чехии, с произведениями которой западноукраинские мастера могли быть знакомы. Целость объединяет фон, перекрытый до прозрачности тонким листовым золотом по белому грунту, производящий впечатление отвлеченной вибрирующей, словно пронизанной солнечным светом и уходящей вглубь, воздушной среды.

В совокупности эти сугубо живописные приемы лепки формы цветом и тональными оттенками напряженной и ограниченной цветовой гаммы, сочетающей глубокий сине-зеленый и темно-оливковый цвета с мажорным аккордом киновари, связывают живопись мастера нашей иконы с

тенденциями, присущими живописи XIV в. Этим индивидуальный почерк безымянного мастера заметно отличается от приемов западноукраинских художников XV в. Приблизительно аналогичную живописную трактовку одеяний мы находим в небольшой сербской иконке конца XIV — начала XV в. с изображением пяти мучеников: Евстрафия, Авксентия, Евгения, Мардария и Ореста (Хиландар — Музей, 33 × 42,5 см)<sup>25</sup>, в которой также доминируют сине-зеленый и киноварный цвета в сочетании с золоченым фоном. Однако в иконе из с. Сторонна перепоясывающая грудь архангела белоснежная ширинка в черные уступчато заломленные вертикальные полосы, передающие таким образом драпирование ткани, не завязана узлом, подобно тому как в мозаическом изображении великомученика Димитрия начала XII в. (1113) из Михайловского Златоверхого собора в Киеве (ГТГ)<sup>26</sup>. Сугубо плоскостное расположение нагрудного перепоясания вносит в живописную ткань произведения несколько жесткий, но вме-





сте с тем и декоративный акцент, более типичный для XV в.

С обеих сторон над крыльями архангела на фоне двух широких четырехугольных полос помещена не полностью сохранившаяся надпись, каллиграфически выполненная жидкими белилами зауженным уставом с высокими мачтами букв и высоким сигнальным уровнем, с частичным применением незамысловатой мачтовой вязи в прописных буквах: АГІЃС АРХГЛЪ МІ[ХАИЛ]Ъ. Надписи на черных полосах в среднике наблюдаются на иконах XV и XVI вв. перемышльского круга, своим происхождением преимущественно связанных с некоторыми регионами Бойковщины. Прием выполнения надписи белилами по черной или темной полосе встречается на некоторых византийских эмалевых иконах, как, например, на иконке константинопольской работы «Успение Богородицы» с эпистилия Пала д'Оро второй половины XII в. (Венеция, Собор св. Марка) <sup>27</sup>. На иконе «Царь славы» конца XIV в. из с. Кривого (ГТГ)

надпись, выполненная белилами крупными буквами, проходит по широкой черной полосе в верхней части иконы <sup>28</sup>.

Надписи на клеймах с палеографическими чертами второй трети XIV в. выполнены также жидкими белилами довольно крупным аккуратным уставом на узкой черной полоске в нижней части по зема клейм либо сверху в несколько строк на поземе средника с обеих сторон центральной фигуры, а также вдоль нижней линии по зема средника над нижними клеймами. Согласно палеографическому и лингвистическому анализу, проведенному кандидатом филологических наук Л. М. Григорчук, установлен ряд черт, определяющих предполагаемое время создания надписи. Среди них нам представляется особенно существенным отсутствие в довольно пространном тексте признаков второго южнославянского влияния <sup>29</sup>. Наличие отдельных языковых форм в текстах надписей свидетельствует об их связи с территорией украинских юго-западных говоров.

*Архангел Михаил с деяниями XIV в., кон. XIV в. Деталь. Три отрока в печи огненной*

*Архангел Михаил в деянии XIV в., кон. XIV в. Деталь. Архангел Михаил борется с Иаковом*

Иконографический извод иконы «Архангел Михаил с деяниями» из с. Сторонна в общих чертах близок древнейшим изображениям архангела в древнерусском искусстве домонгольского периода. Различие состоит единственно в том, что на этой иконе в одеянии архангела отсутствует лор византийских императоров и вместо античного лабара, являвшегося символом императорской власти, у него жезл — мерило, а в сфере-зерцале изображение Спаса Эммануила либо крест заменяют литеры «ХС». Кроме того, в указанных выше произведениях торевтики XII—XIII вв. архангел изображен в короткой тунике до колен, в свободной позе, данной в контрапосте. На нашей же иконе у него, кроме туники, длинный хитон, придающий его фигуре большую импозантность. В клеймах он выступает в перепоясанном одеянии по фигуре, до колен, с декоративными окаймлениями у шеи и вдоль нижнего края, в высоких алых сапожках, а в некоторых сценах на лету — в полфигуры («Жертвоприношение Авраама», «Архангел с Аввакумом, несущим пищу пророку Даниилу во рву львином», «Чудо в Хонах»).

Для образного представления деяний архангела художник ограничился десятью клеймами, избрав самые главные, на его взгляд (либо взгляд заказчика), моменты библейских повествований, без намерения умножать количество сцен; поэтому отдельные сцены хорошо воспринимаются на расстоянии. По сравнению с известной иконой Архангельского собора Московского Кремля количество сцен наполовину меньше, причем появляются и сцены, отсутствующие в московской иконе, как, например, «Сотворение Архангела», «Изгнание прародителей из рая», «Жертвоприношение Авраама». Сюжеты в основном, за исключением «Чуда в Хонах», почерпнуты из Библии. Доминирует, как и в кремлевской иконе, пафос патриотической темы освободительной борьбы угнетенного народа против вражеского порабощения. В данном случае эта тема ассоциируется с положением украинского народа в условиях политического порабощения Польшей, Литвой и Венгрией, наступившего в XIV в. и продолжавшегося многие столетия, неоднократно вызывавшего восстания и антифеодальные движения народных масс. Вместе с тем уделено внимание теме

героизма, призыву к стойкости и самопожертвованию, к единению и вере в поддержку свыше в борьбе за правое дело («Три отрока в печи огненной»; «Жертвоприношение Авраама»; «Даниил во рву львином», «Явление Архангела Михаила Иисусу Навину», «Потопление войск фараона» (сцена, изображаемая лишь в нижнем поясе клейм), «Чудо в Хонах»). Однако параллельно звучит и другая тема — порицания и наказания за нарушение нравственных, богом данных законов («Изгнание Адама и Евы из рая»; в украинских иконах XV—XVI вв., кроме того, почти как правило, изображена также сцена «Гибель Содома и Гоморры»). Сюжеты же догматического, эсхатологического и этического порядка — в противоположность кремлевской иконе — в украинской отсутствуют, как, например, «Ветхозаветная Троица» — символ прославления господства ангелами после победы под предводительством архистратига Михаила над сатанинскими силами. Отсутствуют и сюжеты, напоминающие о «Страшном суде» («Пророчество Иезекииля», «Явление Даниилу четырех царств»), и некоторые другие сюжеты.

Заслуживает внимания тот факт, что набор сцен иконы из с. Сторонна с незначительными изменениями или дополнениями выступает и в галицких, и в закарпатских иконах XV—XVI вв., связанных с украинским населением, осевшим с древних времен в Словакии. Со временем общее количество сюжетов возрастает. Среди них появляются и некоторые сюжеты, выступающие в кремлевской иконе, но на отдельных иконах число сцен, как правило, колеблется от восьми (если сцены расположены с двух сторон) до десяти (если с трех).

Композиция клейм в описываемой иконе привлекает своим лаконичным построением, стремлением художника сосредоточить внимание на главном, самом существенном, без излишней повествовательной детализации и особого увлечения декоративными эффектами. В клеймах неизвестный художник уделяет особое внимание окружающей среде, природе, архитектурному стаффажу, человеку. Он не лишен чувства пространственности, умеет скупыми средствами подчеркнуть драматичность ситуации, четко расставить психологические и цветовые акценты. В этом

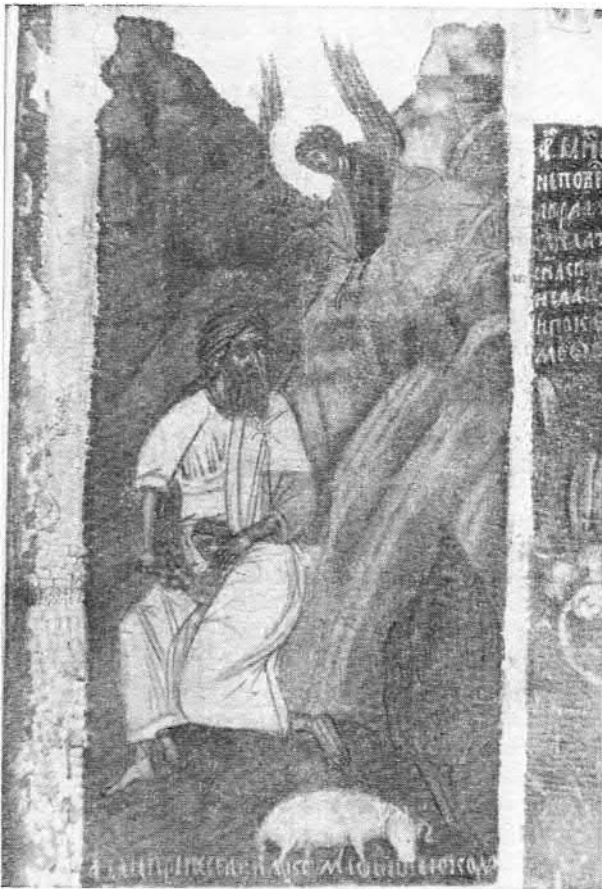
отношении особенно выразительны две сцены. В сцене «Изгнание из рая» рай изображен в виде густой рощи, на деревьях которой в изобилии алеют яблоки, а обнаженные прародители в смутении шествуют друг за другом прямо на зрителя. Сцена же «Жертвоприношение Авраама» впечатляет своей драматической напряженностью и готовностью отца по повелению всевышнего принести в жертву своего единородного сына, тогда как отрок с курчавой головкой покорно и доверчиво прислонился к отцовскому лону. По силе драматической выразительности с последней сценой не может сравниться ни одна из аналогичных в украинской станковой живописи XV—XVI вв., и именно в этой сцене сильнее всего отразились традиции живописи, восходящие к монументальной живописи XIII в.

Обобщенные формы архитектурного стаффажа художник до известной степени пытается конкретизировать, подчеркивая их объемную массу, разнообразие; не исключены реминисценции виденного им в натуре. Здания — преимущественно центрического или башнеобразного типа, перекрытие полусферическими куполами, но без выделения барабанов, обычно снабженных в иконах XV в. вереницей крохотных окошечек, как это, например, наблюдается в произведениях круга мастеров икон из сел Ванивка и Здыжень<sup>30</sup>. Барабан имеется только в полигональном здании башенного типа с конусообразным перекрытием в сцене «Чудо в Хонах». В сцене «Сотворение архангела Михаила» здание своими обтекаемыми крестообразными формами напоминает ротонду типа квадрифолия, которая, между прочим, была построена в XII—XIII вв. в местности Побережье вблизи древнего Галича над Днестром<sup>31</sup>. В сцене же «Борьба архангела Михаила с Иаковом» действие происходит у городской стены с узкими бойницами, перед воротами с высоким килевидным фронтоном, за стеной возвышается базиликальное, по-видимому, трехнефное здание, развернутое параллельно к плоскости стены и иконы. Горки теплого оливково-зеленого и охряного цвета в сценах «Жертвоприношение Авраама» и «Чудо в Хонах» расчленены не столько лежачками, сколько размеренным ритмом плавных дугообразных параллелей, обозначающих высоту и крутизну их склонов, создающих впечатление рельефа простран-

ственной среды. Примечательно, что условный пейзажный фон преобладает в сценах деяний архангела Михаила, изображенных техникой золотой паводки на южных дверях XIII в. собора Рождества Богородицы в Суздале<sup>32</sup>.

Исследуемая нами икона, по всей вероятности, является храмовой, по перенесенной из какой-то другой церкви, посвященной архангелу Михаилу, на территории этнографического региона Бойковщины<sup>33</sup>, являвшегося в прошлом зоной карпатской оборонной системы Галицко-Волынского княжества с деревянными оборонными застройками на возвышающихся скалах<sup>34</sup>. В ряде местностей, расположенных в районе городов Старый Самбор, Турка, Дрогобыч, Пидбуж, в диаметре приблизительно 50—100 км имеется довольно значительное число церквей, посвященных архангелу Михаилу. Ближайшей такой местностью по отношению к с. Сторонна является с. Быстре. Однако есть основания предполагать, что данная икона своим первоначальным происхождением связана с церковью Михайловского монастыря в с. Созань вблизи с. Страшевичи, входившего в состав владений и непосредственных влияний Спасского монастыря близ Старого Самбора, одного из древнейших и в свое время ведущих монастырей в Галичине<sup>35</sup>. О созанском Михайловском монастыре имеются весьма скудные известия. Монастырь упомянут в подложной учредительной грамоте князя Льва Даниловича для Спасского монастыря, якобы написанной во Львове в 1292 (6800) г., и в привилегии короля Владислава Ягелло, данной перемышльскому владыке в 1407 г.<sup>36</sup> Имеется упоминание об этой церкви и в 1538 г.<sup>37</sup> Не исключено, что данная икона является копией или репликой более древней, со временем обветшавшей, и она либо ей подобная, в свою очередь, стала, несмотря на частичные изменения в изводе средника, образцом и каноном для ряда западноукраинских икон XV—XVI вв. по обе стороны Карпат<sup>38</sup>. Таким образом, на основании позднейших икон можно даже ориентировочно реконструировать изображения на утраченных клеймах нашей иконы.

Однако в построении художественного образа в иконе «Архангел Михаил с деяниями» из с. Сторонна играют роль не столько эстетические идеалы искусства



*Архангел  
Михаил  
в деянии  
XIV в.,  
кон. XIV в.  
Деталь.  
Жертвопри-  
ношение  
Авраама*

*Архангел  
Михаил  
в деянии  
XIV в.,  
кон. XIV в.  
Деталь.  
Чудо  
в Хонез*

палеологовского времени с классицизирующими реминисценциями и устремлением к сложным, преисполненным динамикой движения композициям с затейливым архитектурным стаффажем, явственно отражающим вкусы аристократических кругов, сколько архаизирующие тенденции. Художник продолжает мыслить категориями монументальной живописи даже в клеймах, окружающих средник. Притом он свободно и с тонким чутьем использует некоторые приемы, присущие живописи того времени, выражающиеся главным образом в лепке форм цветом, светом и тонами. Однако в его произведениях до известной степени ощутимо также и свойственное народным мастерам истолкование форм, особенно заметное в пропорциональных соотношениях несколько приземистого массивного силуэта фигуры архангела и в некоторой упрощенности рисунка и композиции.

В клеймах цветовая гамма светлее, богаче и разнообразнее, по не пестрит яркими пятнами, лишь дана в соотношении

со сдержанной, но все же звучной гаммой средника, способствует выделению центрального образа, четко выступающего на светлом золоченом фоне. Золото на фоне, положенное тонким прозрачным слоем по белому грунту, образует вибрирующую отвлеченную, будто уходящую вглубь, пространственную среду, словно наполненную и пронизанную мерцающим солнечным светом атмосферу. В клеймах использована охра разных оттенков, зелень глубокого синеватого либо теплого оливкового оттенков, малиново-розовый цвет (смесь охры и азурита), более насыщенный в палатном письме и значительно светлее на одеяниях, киноварь, главным образом выступающая на плаще Михаила и его сапожках, кое-где вкраплена сияющая белизна. Индивидуальному почерку мастера присуще тональное решение цветных плоскостей, включая и плоскости архитектурного стаффажа, данные то в монохромной тональной растяжке одного цвета (охристая сень в сцене «Три отрока в печи огненной»),

то в сопоставлении цвета светлой холодной тональности с теплыми тонами в местах затенения («Сотворение архангела Михаила»).

Высокий позем глубокого оливково-зеленого оттенка с условно стилизованной растительностью, написанный слегка разбеленным тоном различной насыщенности, словно напоминает о райском цветущем саде и в тоже время придает фигуре архангела земную устойчивость. На поземе клейм прорастают низкие травы в виде коротких, слегка разбеленных двойных дугообразных штрихов.

Неизвестный мастер иконы бесспорно связан с мастерской, входившей в круг перемышльской школы. Однако он является представителем иного, более архаического направления, чем упомянутые выше иконы первой половины XV в. из сел Ванивка и Здвигень на Лемковщине, выполненные в традициях палеологовской живописи второй половины XIV в. Архаизирующее начало с его лаконизмом, чувством монументального и сдержанностью в цветовом строе дает основание полагать, что мастер иконы «Архангел Михаил» входил в мастерскую, так или иначе связанную с одним из ведущих бывших княжеских монастырей в районе Старого Самбора — Преображенским в с. Спас или Онуфриевским в с. Лаврив, в церкви которого во фрагментарном виде сохранились росписи первой половины XVI в.<sup>39</sup>

Традиции живописи этого мастера или, вернее, мастерской прослеживаются на ряде икон XV в., но выполненных различными мастерами в разные отрезки времени.

Для живописи этой группы икон общими являются некоторые приемы в трактовке отдельных форм лика, в частности носа, глаз и их обрамления, горки с ниспадающими дугообразными линиями, наличие темного оливково-зеленого позема, декоративно заполненного чуть разбеленными стилизованными шарообразными кустиками трав с трилистниками на высоких гибких стеблях, произрастающих кое-где, а в клеймах — двойными короткими дугообразными штрихами, максимально ограниченная и напряженная цветовая гамма, изысканная соотношенность цветового строя. Наконец, общей чертой являются и надписи прописными буквами, выполненные преиму-

щественно на фоне черных четырехугольных полос, как на иконе «Параскевы-Пятницы с житием», либо заполненных киноварью, как на иконе «Богоматерь-Одигитрия с похвалой» из с. Пидгородцы близ с. Урыч-Тустань на Сколевщине, одного из главных опорных пунктов наскальных укреплений карпатской оборонной системы XII—XIII вв.

Однако в течение середины и второй половины XV в. в западноукраинской, в частности галицкой, живописи заметна возрастающая тенденция к плоскостной трактовке прежде всего одеяний, порой с весьма жестко подчеркнутым графическим началом, обычно подчиненным более или менее четко и последовательно выраженной ритмичности, иногда граничащей даже до некоторой степени с каллиграфичностью. Понятно, что с этим процессом связано и усиление тенденции к некоторой обобщающей схематизации форм, касающейся не только складок на одеяниях, архитектурного стаффажа или пейзажных горок, но и ликов. Живописное же и подчеркнуто экспрессивное моделирование форм, в особенности ликов, построенное на контрастных соотношениях света и тени, освещенных и затененных партий, отступает перед системой равномерной тональной растяжки от наиболее светлого к наиболее глубокому тону, классически осуществленной в лике Богоматери на иконе из с. Пидгородцы. Постепенный переход от живописного стиля мастера иконы «Архангел Михаил с деяниями» из с. Сторонна, восходящего к принципам живописи XIV в. (а в некотором отношении даже и более раннего периода), к несколько схематизированным канонам середины и второй половины XV в. можно проследить на примерах ряда икон, безусловно связанных с традициями одной мастерской.

Среди икон, так и иначе выполненных в традициях мастерской, из которой вышел мастер исследуемой нами иконы, следует назвать небольшую икону «Параскева-Пятница» с двумя житийными сценами в поземе первой половины XV в. из с. Бусовиско близ с. Спас и монументальные местные — «Богоматерь-Одигитрия» второй трети XV в. из с. Пидгородцы близ с. Урыч (в прошлом — Тустань), «Никола с житием» из с. Наконечне и «Параскева-Пятница с житием» из с. Новый Яр, обе — из ближайших окрестностей г. Яворова,

по-видимому, относятся к середине — второй половине XV в.

В иконе «Параскева-Пятница» из с. Бувиско<sup>40</sup> уже сказалась, однако, графическая, несколько измельченная каллиграфичность в трактовке складок в одеянии. Сдержанная гамма холодной тональности приобрела здесь нежную звучность в сопоставлении малинового цвета мафория розового оттенка и зелени синеватого оттенка на хитоне, ниспадающих в изобилии мелких складок в сочетании с золочеными фоном и надписью охрой на черных широких полосах сверху с обеих сторон. В своеобразной лепке пластики лика еще сохранились некоторые черты, перекликающиеся с живописью иконы из с. Стронна, но в охрени лика имеются общие черты и с иконой «Никола с житием» из с. Наконечне, относимой к середине — второй половине XV в.

В иконе «Богоматерь-Одигитрия с похвалой» из с. Подгородцы в восемнадцати клеймах на полях с трех сторон, как обычно в украинских иконах, изображены в различных динамичных и экспрессивных позах стройные фигуры ветхозаветных пророков с атрибутами и развернутыми свитками и песнетворцев в нижнем ряду со свитками<sup>41</sup>. В клеймах, читая слева направо, представлены пророки: Моисей, Аарон, царь Давид, царь Соломон, Геден, Иаков, Михей, Иезекиил, Амос, Исаия, Иеремия; песнетворцы: Иосиф Песнетворец, Стефан Новый, Анна и Иоаким, Козьма Фаумский, Иоанн Дамаскин, пророк Даниил.

В живописном строе этой величественно-монументальной иконы, проникнутой драматической напряженностью, пожалуй, наиболее сильно ощутим дух творчества мастера иконы «Архангел Михаил» из с. Стронна, хотя его сугубо живописная интерпретация художественного образа уже утеряна. Архаизмы, своими корнями уходящие в глубь веков, выражены главным образом в строгом иконографическом изводе Одигитрии-Путеводительницы и в напряженной сдержанности цветового строя. Чудотворная икона Богоматери-Одигитрии почиталась в Византии и Древней Руси прежде всего как покровительница находящимся в военных походах и вообще в пути, постоянно подвергавшимся в то бурное время всякого рода опасностям. Одна из копий иконы Богоматери-Одигитрии в XI в. была привезена из Кон-

стантинополя в Киев, а затем в XII в. перевезена в Смоленск<sup>42</sup>.

Однако в иконе «Богоматерь-Одигитрия» из с. Пидгородцы в соотношении центрального изображения и фигур на полях, расположенных с трех сторон средника, уже отсутствует классически уравновешенная целостность, столь свойственная иконе «Архангел Михаил с деяниями» из с. Стронна. Величественная статика монументальной композиции нарушена измельченностью изображений в многочисленных обрамляющих клеймах и динамичностью сравнительно хрупких удлинённых фигур, данных в бурном движении, отражающем их душевное возбуждение и волнение, — черта, присущая стилю живописи палеологовского периода. Не находим здесь и выразительного контрастного сопоставления в соотношениях цветовой гаммы средника и изображений на полях. Напряженную доминанту в цветовом строе иконы образует огромная плоскость коричнево-багряного мафория Богоматери, оживленная контрастом сияющей белизны хитона Христа-младенца. Притом следует подчеркнуть, что в украинской средневековой живописи XIV—XV вв. тип Богоматери-Одигитрии с похвалой является абсолютно преобладающим и лишь в крайне редких случаях на полях иконы отсутствуют изображения пророков и песнетворцев. Следует отметить, что в изводе Одигитрии из Пидгородец почти до деталей сохранен канон изображения, встречаемый в аналогичных византийских и древнерусских иконах XIV — начала XV в.<sup>43</sup>

В иконе «Никола с житием» второй половины XV в. из с. Наконечне близ Яворова<sup>44</sup> типа так пазываемого Николы Зарайского в рост, с XII в. приобретшего популярность на Руси<sup>45</sup> и, в частности, преобладавшего на Украине в течение XIV—XVI вв., впечатляет также сдержанность цветового строя, хотя ковробразная плоскость крещатой ризы святителя образует мощный декоративный акцент и свидетельствует о более поздней фазе XV в. как времени ее создания. В архитектурном стаффаже сохранились в несколько схематизированном виде формы, выступающие в иконе из с. Стронна. В частности, в одном из клейм выступает парафразированное повторение килевидного фронтона в сочетании со зданием базиликального типа. Эта икона заслуживает более

обстоятельного анализа, тем более что в иконографии ее клейм, в живописном строе и стиле появляется нечто новое, придавшее облику иконы особое звучание.

Икона «Параскева-Пятница с житием» середины — второй половины XV в. из с. Новый Яр<sup>46</sup> принадлежит кисти иного мастера, но тесно связанного с той же мастерской, из которой вышла икона «Никола с житием» из с. Наконечне. Замечательно, что в обеих иконах до деталей тождествен извод сцены Рождества Никола и Пятницы. Однако в иконе «Параскева-Пятница с житием» ощутима склонность к интерпретации художественного образа в духе народных мастеров, несколько упрощающих и схематизирующих формы с заметным акцентированием графического начала. Кроме того, в клеймах этой иконы явственно наблюдается рука двух мастеров. Так, мастер трех сцен мучений в противоположность основному мастеру, работавшему в традиционном иконописном стиле и манере, обнаруживает некоторые черты, присущие готической живописи с ее тенденциями к реалистической конкретности (не исключено также, что и основной мастер здесь решил сделать попытку выполнить данные сцены в несколько ином плане). Живопись же этой иконы в целом пленяет удивительным соотношением пылающей киновари особого оттенка спелой земляники, словно изнутри озаренной светом, и теплой оливковой зелени, звучащих звонким акцентом в сочетании со светлым разбеленным охряным фоном. Трактовка стилизованных трав на поземе этой иконы вполне такая же, как и в иконе «Николая с житием» из с. Наконечне, и того же типа, что в иконе из с. Сторонна.

В итоге вышеизложенного следует подчеркнуть, что икона «Архангел Михаил с деяниями» из с. Сторонна, датируемая нами в пределах от середины до конца XIV в., совместно с группой рассмотренных выше икон XV в. представляет архаизирующее направление в западноукраинской, точнее, галицкой живописи XIV—XV вв. По стилю и техническим приемам живопись этих икон, и в частности иконы «Архангел Михаил с деяниями», выделяется на фоне других известных памятников — весьма немногих в XIV в., сохранившихся в большем количестве от XV в. и значительно более многочисленных в XVI в. Важно отметить, что большинст-

во произведений западноукраинской живописи XV—XVI вв. можно сгруппировать в отдельные комплексы благодаря более или менее четко выраженным своеобразным объединяющим их чертам, характеризующим традиции и тенденции, стиль и приемы различных мастеров, мастерских, а также и школ данного периода и данной среды.

Архаизирующему направлению, судя по привлеченным к рассмотрению памятникам, присуще прежде всего бережное отношение к древним иконографическим изводам и стремление сохранить некоторые черты в стиле, как, например, монументальность и лаконизм в решении композиции, даже в произведениях малых форм, особенно в клеймах, некоторая грузность силуэта центральной фигуры, а также и ограниченность палитры в цветовом строе, словно подчеркивающей внутреннюю приподнятую и сосредоточенную одухотворенность и драматическую напряженность художественного образа.

Однако в живописи этой группы икон, и в частности в иконе из с. Сторонна, ощутимо также и воздействие новых веяний, по-видимому присущих XIV в., воплощенных то в пластической лепке форм, главным образом ликов, то в соотношении статики и динамики в композиции в целом и в деталях.

Вместе с тем если в иконе «Архангел Михаил с деяниями» лишь намечались некоторые черты, более типичные для живописи XV в. в целом, то в иных произведениях этой группы они уже выступили в полную силу. Это проявилось прежде всего в усилении тенденций к акцентированию графического начала и связанным с ним ритмическим членением композиционной плоскости, а также в возрастающем внимании к декоративным компонентам, включающим и ритмическое повторение отдельных элементов, ярким свидетельством чего уже является сугубо плоскостная трактовка белой ширинки на груди архангела в иконе XIV в. из с. Сторонна.

На вопрос, был ли художник нашей иконы одним из ведущих, можно ответить, что он был незаурядным мастером, вышедшим из народа, прошедшим хорошую школу, обладающим необычно тонким колористическим чутьем. Уклон к древним традициям дает основание предполагать, что он мог быть связан с мастерской од-

ного из так называемых княжеских монастырей бойковского Прикарпатья, в частности Самборщины, скорее всего, со Спаским монастырем, которому подчинялись многие монастыри региона, в том числе и Михайловский в Созани.

Мастерская, в которой сформировался творческий облик нашего художника, была в круге воздействия так называемой перемышльской школы, в то время игравшей безусловно ведущую роль в художественной культуре Галицкой земли<sup>47</sup>. Украинское население Львова тогда еще не проявило себя активно в новых условиях — ни в политической, ни в общественной, ни в художественной и вообще культурной жизни, поскольку оживленная деятельность в разных направлениях акцентировалась здесь только около середины XVI в.<sup>48</sup> В напластовании черт разновременных художественных направлений, прослеживаемых в индивидуальном стиле мастера иконы «Архангел Михаил с деяниями», обусловивших широкие рамки временной атрибуции его произведения, отражена переходная фаза от стиля XIV в. с живыми реминисценциями традиций, восходящими к древнерусскому искусству домонгольского периода, к стилю, присущему живописи XV в.

Основными критериями для определения времени возникновения памятника в данном случае являются наблюдения над иконографией, стилем и техническими приемами, контролируемые анализом палеографических и языковых особенностей дипинти.

\*

<sup>1</sup> Икона «Архангел Михаил с деяниями» из Николаевской церкви с. Стронна (Дрогобыч) поступила во Львовский музей украинского искусства в 1954 г. из Дрогобычского краеведческого музея (на основании приказа Министрства УССР) в составе коллекции бывшего музея «Бойковщина» в Самборе (№ 3204), в конце 1920-х годов основанного на общественных началах группой энтузиастов.

Икона написана на липовой доске, состоящей из двух частей, скрепленных двумя врезными односторонними шпугами (нижняя утрачена), с двойным ковчегом, яичной темперой по левкасу; по всей поверхности просматривается паволока из тонкого льняного полотна простого плетения (на 1 см<sup>2</sup> — 19 нитей основы и 19 утка). Размер: 125/±3/×86×2.5 см; № 38424/—1—2581.

Сохранность иконы плохая, особенно в нижней части. По нижней луже обрамления с узкими полями икона срезана и имеется вырез, основа повреждена гнилью и жучком-

точильщиком, имеются утраты грунта сверху, вдоль стыка досок и особенно значительные — в нижней части.

Раскрытие живописи из-под потемневшей авторской олифы и консервация основы (полимерными смолами), нейтральное тонирование (акварелью по лаку) мелких утрат красочного слоя и незначительных вставок (главным образом, на стыке досок и кое-где — на клеймах) произведены в музейной реставрационной мастерской реставратором П. И. Петрушаком в течение 1984—1986 гг.

<sup>2</sup> Тексты надписей на клеймах выполнены уставом, беллами по черной полоске ниже поэма либо частично на поэме средника:

- 1) ГЪ СЪЗДА АРХГЛА МИХАИЛА ѠТ ДХА СТА; ГС ХС; ЦУ О Н.
- 2) АРХГЛ МИХАИЛ АДАМА ВЫГНА ИЗ РАА.
- 3) АРХАГЛ МИХАИЛ СЪХРАНИ Г ѠТРОК ѠТ П[ЕЩИ].
- 4) АРХГЛ МИХАИЛ БОРЪТСА СЪ КОВОМ.
- 5) Слева на поэме средника на высоте клейма: АРХ МИХАИЛ НЕ ПОВЕЛЕ АВРААМОУ ЗАКЛАТИ СНА СВОЕГО ИСААКА И ПОКАЗА ЕМОУ ѠВЦА.
- 6) Справа на поэме средника на высоте клейма: ЧЮД [о] СТГО МИХАИЛА ИЖЕ ВЪ ХОНЪХ.
- 7) АРХ МИХ ПРІНЕСЕ АВВАКОУМА С ПИЩЕЮ КО ДА[НИИЛОУ].
- 8) Снизу на поэме средника: (...) ФАРАШ (...).
- 9) [М]ОУС ПРОВЕДЕ ИЗ[РА] | ГЛЪТА | [Н].
- 10) АРХ МИХ КВИ ІСУС НАВГІН [Х] (...) СРИХОНОМ И ПАД ПРЕД НИМ НА КОЛВ[НОУ].

<sup>3</sup> Вајцман К. Порекло и значајконе // Иконе. Београд, 1983. С. 8.

<sup>4</sup> Логвин Г., Міляева М., Свенцицкая В. Украинський середньовічний живопис. Київ, 1976. С. 14.

<sup>5</sup> Лазарев В. И. Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 53; ПСРЛ. М., 1962. Т. II. Стлб. 268—273.

<sup>6</sup> Голубинский Е. Е. История русской церкви. Т. 1, 2. С. 299, 302, 315, 322; Лазарев В. И. Указ. соч. С. 53; Толочко П. П. Древний Киев. Киев, 1976. С. 75, 76, 82—84, 97, 99, 186.

Так, князь Всеволод Изяславич заложил в 1070 г. Михайловский монастырь в Выдубичах на высоком берегу Днепра, собор которого был освящен в 1082 г. В Киеве князем Святославом Изяславовичем в 1108 г. на Киевской горе был построен Михайловский собор, так называемый Златоверхий. В первой половине XII в. на Подоле среди иных, не дошедших до нашего времени храмов был сооружен и храм Михаила — согласно предположениям исследователей — повгородскими купцами на территории их колонии. Между прочим, отличительной чертой культового строительства на Подоле являлось то, что его



- заказчиками выступали преимущественно не князья и монастыри, а торгово-ремесленные корпорации. В 1239 г. в Переяславле татаро-монголами был полностью разрушен кафедральный Михайловский собор, освященный в 1089 г., а также заложенная в 1174 г. и освященная в 1186 г. церковь Михаила в Чернигове, упоминаемая в Ипатьевской летописи под 1197 г., затем Архангело-Михайловская церковь в Смоленске, построенная в 1219 г., церковь св. Михаила на Софийской стороне в Новгороде, упоминаемая Лаврентьевской летописью под 1227 г. В Ипатьевской летописи под 1231 г. имеется упоминание о том, что князь Даниил Галицкий перед походом на белозского князя Александра, хотевшего убить его, молился в Галиче богу, святой пречистой Богородице и Михаилу — архангелу божьему (ПСРЛ. Т. II. Слб. 763—764). А под 1259 г. отмечено, что после пожара Холма в церкви Иоанна на «чюдных» икон, привезенных князем Даниилом из Киева, уцелела только икона Михаила (ПСРЛ. Т. II. Слб. 844).
- <sup>7</sup> Лазарев В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства. М., 1953. Т. I. С. 484; Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси X — начала XIII в. М., 1984. С. 137.
- <sup>8</sup> Лазарев В. Н. Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. и их истоки // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 128 и след., 138.
- <sup>9</sup> Бочаров Г. Н. Указ. соч. С. 58—61—67.
- <sup>10</sup> Там же. С. 254, 260—261.
- <sup>11</sup> Василенко В. М. Русское прикладное искусство: Истоки и становление. М., 1977. С. 334 и след., 336, ил. 144—145; Плешанова И. И., Лихачева Л. Д. Древнерусское декоративное прикладное искусство в собрании Государственного русского музея. Л., 1985. Табл. 1—2; Древний Новгород: Прикладное искусство и археология. М., 1985. Ил. 46а, б, 48а, б.
- <sup>12</sup> Вацман К. Цариградские иконы // Иконе. С. 43.
- <sup>13</sup> Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. С. 52.
- <sup>14</sup> Вейцман К., Хидзидакис М., Миятев К., Радойчич С. Иконы на Балканах. София; Београд, 1967. С. XXXV, Табл. 77.
- <sup>15</sup> Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. С. 52—53; Добиши-Рождественская О. А. Культ св. Михаила в латинском средневековье V—XIII веков. Пг., 1917; Male E. Religious Art from the twelfth to the eighteenth Century. The Noonday Press, 1965. P. 89.
- <sup>16</sup> Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. С. 22—23, 52—54, 81—83; Логвин Г. Н. София Киевская: Государственный архитектурно-исторический заповедник. Киев, 1971. С. 34, табл. 188, 192, 194, 196, 200.
- <sup>17</sup> Пуцко В. Киевские рельефы святых всадников // Старинар. Нова серија. 1976. Кн. XXVII. С. 119—120, 124, табл. 8а, б.
- <sup>18</sup> Василенко В. М. Указ. соч. С. 334, 336, ил. 144—145; Бочаров Г. Н. Указ. соч. С. 104.
- <sup>19</sup> Рыбаков Б. А. Ремесло Древней Руси. М., 1947. С. 292; Яник В. Л. О первоначальной принадлежности так называемого шлема Ярослава Всеволодовича // СА. 1958. № 3. С. 54—60; Бочаров Г. Н. Указ. соч. С. 122—139.
- <sup>20</sup> Алибегашвили Г. И., Вольская А. Грузийские иконы // Иконе. С. 105.
- <sup>21</sup> Лазарев В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. С. 481—486.
- Южные двери суздальского собора украшены 24 композициями, в которых главными действующими лицами выступают ангелы, и в первую очередь архангел Михаил. Здесь изображены следующие сцены: 1) «Ветхозаветная Троица», 2) «Нпзвержение сатаны», 3) «Изгнание прародителей из рая», 4) «Явление Иакова», 5) «Чудо в Хонах», 6) «Явление бога Аврааму под дубом мамврийским», 7) «Три отрока в печи огненной», 8) «Явление ангелов Лоту», 9) «Даниил во рву львином», 10) «Явление ангелов Давиду», 11) «Архангел Михаил несет с Аввакумом пищу Даниилу во рву львином», 12) «Чудо с купелью», 13) «Предупреждение Лота о грядущей гибели Содомы и Гоморры», 14) «Явление ангела Гedeону», 15) «Гибель Содомы и Гоморры», 16) «Уничтожение войск ассириян», 17) «Раскаяние Давида», 18) «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», 19) «Запрещение пророку Валааму проклинать сынов Израилевых», 20) «Архангел Михаил обучает Адама копать землю». Лишь в четырех сценах отсутствуют изображения ангелов: 21) «Сотворение человека», 22) «Жертвоприношение Авеля», 23) «Наречение Адамом имен зверям» и 24) «Убиение Каппом Авеля»; 25—26) изображения львов и грифонов среди разводов. Есть основание полагать, что южные двери были исполнены по заказу великого князя владимирского и суздальского Юрия Всеволодовича в 1230—1233 гг.
- <sup>22</sup> Антонова В. И., Мнева Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи. Т. I. XI—начало XVI в. М., 1963. С. 204—205 (кат. 163), ил. 126—127.
- <sup>23</sup> Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 129, рис. 75; Лазарев В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. С. 499—500, ил. 503 (икона Успенского собора Московского Кремля); Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ. соч. С. 233 (кат. 198), ил. 138 (икона XIV в. Тверской школы из собрания А. И. Анисимова).
- <sup>24</sup> Машина В. Архангел Михаил с деяниями из Архангельского собора Московского Кремля. Л., Будапешт, 1968.
- <sup>25</sup> Хацидакис М., Бабић Г. Икона Бакланского полуострова и грчких острва (I). Сербия // Иконе. С. 142, 177.
- <sup>26</sup> Антонова В. И., Мнева Н. И. Указ. соч. С. 49—50. Кат. 2, ил. 1.
- <sup>27</sup> Вацман К. Цариградские иконы. С. 59.
- <sup>28</sup> Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ. соч. Кат. 337, ил. 256.
- <sup>29</sup> Приводим любезно предоставленную нам канд. фил. наук Л. М. Григорчук аргументацию относительно палеографических особенностей надписей на иконе «Архангел Михаил с деяниями» из с. Сторонна, относимых ею ко второй трети XIV в., и приносим ей свою искреннюю благодарность.
- Палеографическое исследование надписей на иконе «Архангел Михаил» из с. Сторонна дает основание утверждать, что почерк для данной иконы архаичен: он соотносим с почерками памятников письменности первой



- па; Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 339–351.
- <sup>40</sup> См.: *Свенціцький-Святицький І.* Указ. соч. Ил. 18. Икона, вывезенная из церкви Собора Богоматери в с. Бусовиско, раскрытая, хорошей сохранности. Доска липовая, ковчег, темпера. Размеры 90×46×2,8 см. ЛМУИ 14717–1–1521.
- <sup>41</sup> Икона местная. Доска липовая, местами просматривается паволока. Размеры 140×93×2,5. Вывезена из Димитровской церкви с. Підгородиці, частично раскрыта. ЛМУИ 26221–1–1765. *Свенціцький-Святицький І.* Указ. соч. Ил. 147; *Свенціцька В.* Указ. соч. С. 223–224. Ил. 152; *Логвин Г., Міляева Л., Свенціцька В.* Указ. соч. Табл. LXII.
- <sup>42</sup> *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Петроград, 1916. Т. II. С. 152 и след.
- <sup>43</sup> *Антонова В. И., Мнева Н. С.* Указ. соч. С. 89–90. Кат. 19, ил. 55; Кат. 221, ил. 172; Кат. 255, ил. 199; Кат. 274, ил. 214 (Дионисий, 1482).
- <sup>44</sup> Икона местная с 13 сценами житий в клеймах. Доска липовая, ковчег, яичная темпера. Размеры: 150×92×2,8 см. Икона вывезена из Успенской церкви с. Наконечне так называемого «Большого предместья» г. Яворова близ Львова. Икона не раскрыта от авторской потемневшей олифы, удовлетворительной сохранности, в нижней части имеются незначительные утраты грунта с красочным слоем, в настоящее время находится в процессе реставрации. ЛМУИ 6420–1–1305. См.: *Свенціцький-Святицький І.* Указ. соч. Ил. 139.
- <sup>45</sup> *Антонова В. И.* Московская икона начала XIV в. из Киева и «Повесть о Николле Зарайском» // ТОДРЛ, 1957. С. 375–392.
- <sup>46</sup> Икона местная со сценами житий в клеймах. Доска липовая с ковчегом, темпера. Размеры 134×86×2,3. Икона вывезена из Пятницькой церкви с. Новой Яр близ Яворова. Икона удовлетворительной сохранности, раскрыта из-под частичной позднейшей записи маслом, реставрирована П. Ливыньским и затем М. П. Отковичем. ЛМУИ 40220–1–2775.
- <sup>47</sup> *Свенціцька В. І.* Станковий живопис. С. 217 и след.
- <sup>48</sup> *Крип'якевич І. П.* Львівська Русь в першій половині XVI віку // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Львів, 1907. Т. 77. С. 77–106; Т. 78. С. 26–50; Т. 79. С. 5–51.

# РОДОСЛОВИЕ ДИОНИСИЯ ИКОННИКА

*В. В. Дергачев*

Прижизненная память рода Дионисия Иконника записана в синодике, выявленном Н. К. Голейзовским в рукописном собрании МГАМИД (ЦГАДА. Ф. 181. № 539. Л. 88). Первая приписка к родовой памяти на поле слева — поминование самого Дионисия. В официальной части помянника после княжеских имен присутствует единственная игуменская память — Мартиниана (л. 2 об.). Среди имен основного списка записан Галактион юродивый (л. 57), ученик преподобного Мартиниана, умерший и погребенный в Ферапонтовом монастыре. В первых приписках — имя киевского митрополита Спиридона (л. 15 об.), сосланного в тот же монастырь и находившегося там в заточении вплоть до своей кончины. Последние по времени памяти вносились в основной список синодика не позднее начала 1503 г., например Арсений (Андрей) Майко, брат Нила Сорского, умерший в зиму 1502/03 г.<sup>1</sup> Двенадцатой памятью после поминования митрополита Спиридона в приписках значится имя великой княгини Софии, скончавшейся в Москве 7 апреля 1503 г.<sup>2</sup> Таким образом, стык основного списка и приписок приходится на зиму — весну 1503 г., датируя тем самым время составления этого синодика<sup>3</sup>. Специфичность состава памятей указывает на его происхождение из Ферапонтова монастыря. Память Дионисия приписана почерком основного списка, т. е. его кончину от времени составления этого синодика отделяет небольшой промежуток. Приписки же имен митрополита Спиридона и великой княгини Софии сделаны уже другими почерками.

Род Дионисия Иконника значится также в списках XVII в. сводного синодика Кирилло-Белозерского монастыря<sup>4</sup>, имевшего давнюю традицию составления сводных помянников. Некоторые памяти кирилловских списков, например род архиепископа новгородского Геннадия, сходно записаны и в списке 1503 г. Ферапонтовского

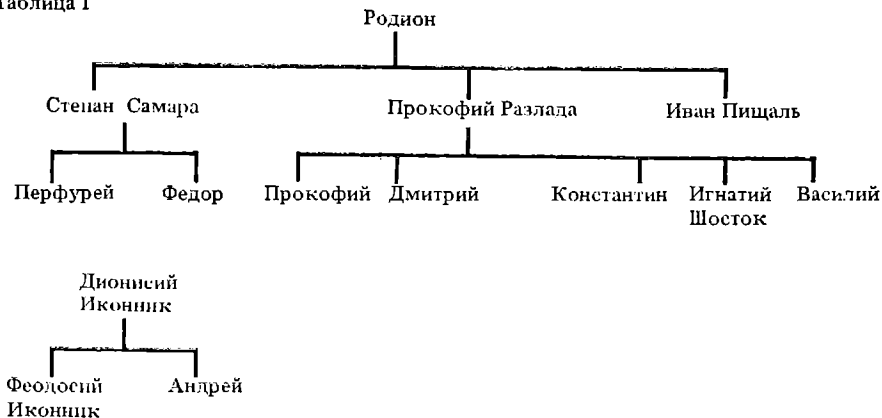
синодика<sup>5</sup>. Судя по заголовку «род Геннадиев новгородского», эта память была дана в Ферапонтов монастырь не ранее 1485 г., т. е. после поставления Геннадия на новгородскую кафедру. Память же рода Дионисия Иконника в ферапонтовском списке имеет некоторые отличия от той же памяти в кирилловских списках. При совмещении записей (в кирилловских списках начало отмечено кивоварным заголовком, в ферапонтовском — заголовок на поле справа, а начало отмечено крестиком в тексте перед именем Евфимии, записанным в кирилловских списках XVII в. явно ошибочно как мужское) кирилловская память читается так: «род иконника Дионисия. Евфимна. Марии. Георгия. Евдокии. Исакия. Василия. Даниила. Иоанна. Ксении. Марии». В кирилловских списках нет приписных имен ферапонтовского помянника (Денисея. Наталии. Феодосия. Васьяна) и двух имен (Наталии. Елеазара), стоящих в списке 1503 г. на втором и третьем месте после Евфимии. Пропуск переписчика практически исключается. По-видимому, эти имена отсутствовали в протографе ферапонтовских памятей, вошедших в сводный синодик Кирилло-Белозерского монастыря. В качестве такого протографа следует предположить список синодика Ферапонтова монастыря, составленный до 1503 г. (запись новых имен в памяти рода Дионисия Иконника), но после 1485 г. (крайняя нижняя дата записи рода архиепископа Геннадия). В этом промежутке времени 8 сентября 1490 г. был переосвящен собор Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре<sup>6</sup>. Переосвящению храма обычно сопутствовало обновление литургического комплекта (икон, сосудов, служебных книг), составной частью которого был и вечный синодик-помянник.

В 1492 г. в Кириллове освящается церковь Иоанна Предтечи на горе, ставшая сразу местом погребения мирской чади. Древнейший из списков кирилловских си-

подиков, относящийся к середине XVI в., где помещено это сообщение, принадлежал, видимо, самому Ивановскому монастырю<sup>7</sup>. Список сводный, составлен из памятей окрестных монастырей, в том числе и Ферапонтова, — традиция, ведущая начало, по-видимому, с самого основания Ивановского монастыря, т. е. с 1492 г. Таким образом, временной промежуток между составлением предполагаемого списка 1490 г. Ферапонтовского синодика и чтением памятей из него в Кириллове сводится всего к двум годам.

Документом, позволяющим установить родовую принадлежность Дионисия Иконника и тем самым получить ключ к дешифровке записи его рода в Ферапонтовском синодике, является один из земельных актов Симонова монастыря, составленный между 1506 и 1511 гг. В этом акте фиксируется межа земель Симонова монастыря и детей Прокофия Разлады в Сосенском стане Московского уезда. Свидетелями на меже стояли родственники Разладиных, владельцы смежных земель: дети боярские Иван Родионов сын Пищаль, Феодосий и Андрей Денисьевы дети Иконниковы, Перфурей да Федор Самарины дети Родионовы. Межевую грамоту писал Перфурей Самарин своей рукой, а среди послухов подписались Федор Самарин и Феодосий Иконник Денисьев сын<sup>8</sup>. Родственные отношения лиц, упомянутых в симоновском акте, выглядят следующим образом:

Таблица I



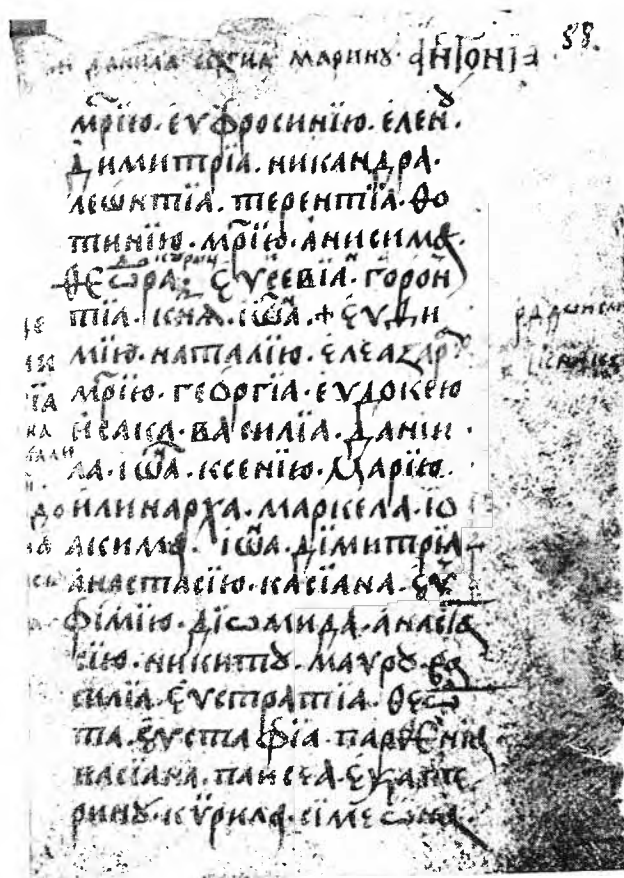
Сам Прокофий Разлада происходил из старомосковского рода Квашниных. Начало этого рода вписано в синодик Чина православия Большого Успенского собора в Москве, знаменитую Троицкую кни-

гу: «Алексапдру Всеволодич[у]. Родиону. Дмитрию. Андрею Александрович[ам] вечная память]. Ивану Родионовч[у]... вечная [память]»<sup>9</sup>. Родословцы начало квашнинского рода излагают несколько иначе: «К великому князю Ивану Даниловичу пришел из Литвы Нестер Рябец, а у него сын Родивон, а у Родивона сын Иван Квашня; а у Ивана у Квашни 3 сына: Дмитрий, да Илья, да Василей Туша; и от тех трех братьев пошел Квашнин род.

А у Дмитрия Ивановича сын Родивон, а Родионовы дети: Василей Дуда, да Яков, да Данило Жох, да Степан Самара, да Прокофий Разлада, да Иван Пищаль бездетен, [да Кривуля бездетен], да Грезн бездетен. А Васильевы дети Дудины: Иван бездетен, да Семен, да Яков, да Александр бездетен, да Офанасей; а у Семена Дудина дети: Нечай, да Шараш, да Ушак; а у Якова дети: Василей да Федор; а у Офанасья дети: Иван да Елизар. А другого сына Родионова у Якова три сына: Семен Чермной, Андрей Чермной да Федор бездетен. А у Данилы Жоха дети: Андрей Невежа да Иван Злоба бездетен; а у Невежи Федор, да Василей, да Петр, да Меньшик, да Тимофей. А у Степана у Самары дети: Иван, да Алексей, да Григорей, да Перфурей, да Федор. А у Прокофия у Разлады дети: Прокофей, да Дмитрий, [...Шестак], да Костянтин, да Ивака, да Василей...»<sup>10</sup>

В местнических спорах Квашнины началом своего рода считали выезд из Кие-

ва в Москву к великому князю Ивану Даниловичу Родиону Нестеровичу «да с ним двора его тысяча семьсот человек»<sup>11</sup>. Фактическим родоначальником явился его сын Иван Родионович Квашня, боярин



Лист  
с записью  
рода  
Дионисия  
Ивановича  
в Синодике  
Ферапон-  
това  
монастыря  
1503 г.  
(ЦГАДА.  
Ф. 181,  
№ 539.  
Л. 88)

Дмитрия Донского, умерший в 1390 г.<sup>12</sup> Вероятно, именно его земельными вкладами образовалась впервые общая межа владений его потомков Симонова монастыря. В акте межевания в Горетовом стане 1478/79 г. земли Александра Васильева сына Дудина с Симоновым монастырем монастырская земля названа Ивановской<sup>13</sup> — топоним, образовавшийся, вероятно, по имени вкладчика этой земли в монастырь. Тому, что им мог быть сам Иван Родионович, может служить подтверждением присутствие на меже, кроме Василия Родионовича Дуды и его сыновей, представляющих старшую ветвь Квашниных, еще и Федора Михайлова сына Тушина, троюродного брата Василия Дуды по младшей линии. Переходя от родоначальника по наследству, земля дробилась, но сохранялась за родом — таким образом, в четвертом поколении владельцев на меже встретились представители крайних ветвей одного рода.

В межевании 1506—1511 гг. в Сосенском стане родовой круг Квашниных огра-

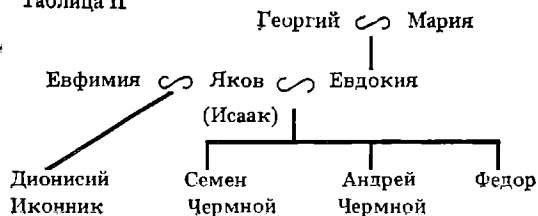
ничился потомством внука Ивана Родионовича Квашни Родиона Дмитриевича, что может служить прямым указанием на родовую принадлежность Феодосия и Андрея Денисьевых, записанных в списке послухов межевого акта. Поскольку этот список составлен явно по старшинству, то можно достаточно представить положение Денисьевых в этой родовой группе. Тем более что все Квашнины в этом списке одинаково названы детьми боярскими, т. е. степени их служилого положения равны и на порядок старшинства в списке не влияют. Определяется старшинство, таким образом, исключительно правами наследства. Записи Денисьевых после одного из младших сыновей Родиона Дмитриевича, но перед детьми одного из средних сыновей должно было соответствовать их положение как внуков одного из старших сыновей (дети старшего сына были бы записаны первыми, а правнуки — последними). На акте же подписался Феодосий Денисьев вслед за Федором Самаринным как более младший по возрасту.

Старшая ветвь Квашниных в годы опричнины пережила страшный разгром. Свидетельством его масштабов может служить пример употребления фамильных прозвищ этой ветви Квашниных Иваном IV в качестве ругательств. В послании 1577 г. князю А. И. Полубенскому царь язвительно обращался к адресату как к «дуде, пишале, самаре, разладе, нефирю (то все дудино племя)»<sup>14</sup>. Немудрено, что земли в Сосенском стане, на которых в начале XVI в. сидели Квашнины, по писцовым описаниям конца XVI в. принадлежали уже другим владельцам. Старая их топонимика, однако, сохранилась. Так, в районе межевания 1506—1511 гг. к югу от Разладина села, Городецкого тож, на речке Плесенке, находилось древнее село Яковлево<sup>15</sup>, получившее свое название, по-видимому, по имени второго сына Родиона Дмитриевича Якова. Поскольку других топонимов, которые можно было бы связать с именами Василия Дуды или Данила Жоха, первого и третьего сыновей Родиона Дмитриевича, здесь не отмечается, остается предположить в Феодосии и Андрее Денисьевых внуков Якова Родионовича, присутствовавших при межевании Разладиных с Симоновым монастырем как их родственники и владельцы смежных земель.

В Ферапонтовском синодике записаны памяти Василия и Даниила. Имени Якова среди поминаний нет, и это определенно указывает на то, что он был записан здесь под иноческим именем. Известна традиция при пострижении принимать иноческое имя, начинающееся с той же буквы, что и мирское, т. е. имени Иаков в этой памяти синодика должно соответствовать имя Исаак или Иоанн. В пожилом возрасте обычно принимали пострижение вдовцы. В таком случае память жены в списке должна предшествовать иноческому имени Якова. Этому условию соответствует только память Исаака. Тогда в памяти Евдокии, записанной перед ним, следует видеть память Яковлевой жены, а в памяти Марии и Георгия — память ее родителей. Таким образом, это поминовение покойной супруги и ее родителей, записанное в синодик, видимо, еще самим Яковом Родионовичем.

В родословцах среди росписей Квашниных ветвь Дионисия отсутствует. Неизвестно у самого Дионисия и его сыновей и родовое прозвище Чермные. Впрочем, у самого Якова Родионовича, а также в восходящих коленах да и в других ветвях Квашниных такое прозвище тоже не встречается. Похоже, что его родословные дети получили прозвище Чермные по материнской линии. Можно предположить, что Евдокия, жена Якова, записанная вместе со своими родителями в поминании Ферапонтовского синодика, и есть мать Яковлевых-Чермных. Однако первым в поминальном списке значится имя Евфимии, приписки к которому, вставленные в список 1503 г., были внесены, безусловно, самим Дионисием Иконником. Следовательно, в родословцах попросту отсутствует роспись потомства от первой жены Якова Родионовича, известного по симоновскому акту как Иконниковы, но записана роспись потомства от второй жены, отмеченного материнским фамильным прозвищем Чермные.

Таблица II

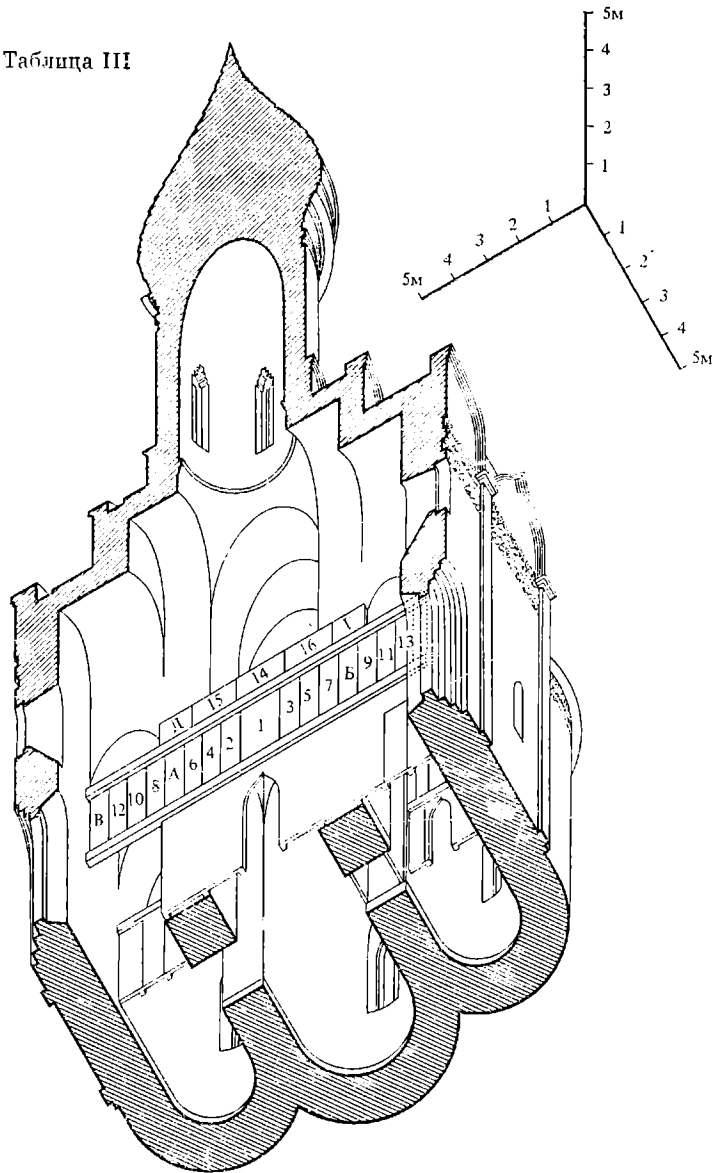


Запись в синодик должна быть обеспечена вкладом в монастырь. Каким он мог быть в данном случае? В современной искусствоведческой литературе не подвергается сомнению авторство Дионисия в отношении основной части сохранившихся деисусных и пророческих икон из иконостаса собора Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря<sup>16</sup>. В общих чертах расположение иконостаса в интерьере собора к моменту росписи храма в 1502 г. реконструируется следующим образом: преграда с местными иконами примыкала к западным граням восточных столбов храма, закрывая центральную апсиду и имея продолжение в той же линии, только к южной стене церкви, отделяя здесь южную апсиду, в которой находился Никольский придел; в апсиде придела стоял отдельный небольшой иконостас; в северной части, перед жертвенником, преграда смещалась внутрь алтаря на ширину столба; семнадцать деисусных икон в тьяблах стояли в линию над преградой во всю ширину храма, причем в северной части проход под деисусным тьяблом к преграде перед жертвенником оставался свободным; пять трех- и двухфигурных пророческих икон располагались на верхнем тьябле деисуса, занимая всю ширину столбов с пролетом между ними, но не выходя по краям за их пределы; храм расписывался при стоявшем иконостасе и след его зафиксировался на фресковой росписи, как на фотографической пластинке (табл. III).

Деисусный и пророческий чины этого иконостаса — составные. Четыре деисусные (два столпника и апостолы Андрей и Иоанн Богослов) и две двухфигурные пророческие иконы («Илья, Варух» и «Исей, Михей»), видимо, были доставлены тогда, когда понадобилось вписать в существующие габариты собора эти два чина. Причем разница в размерах крайних доставленных икон столпников (17 см) в точности отвечает разнице расстояний от северо-восточного столба до северной стены перед жертвенником и между юго-восточным столбом и южной стеной перед Никольским приделом. Ясно, что первоначально этот иконостас предназначался для интерьера храма меньших размеров. Был ли это предшествовавший каменному деревянный монастырский собор?

Приведу некоторые соображения.

Таблица III

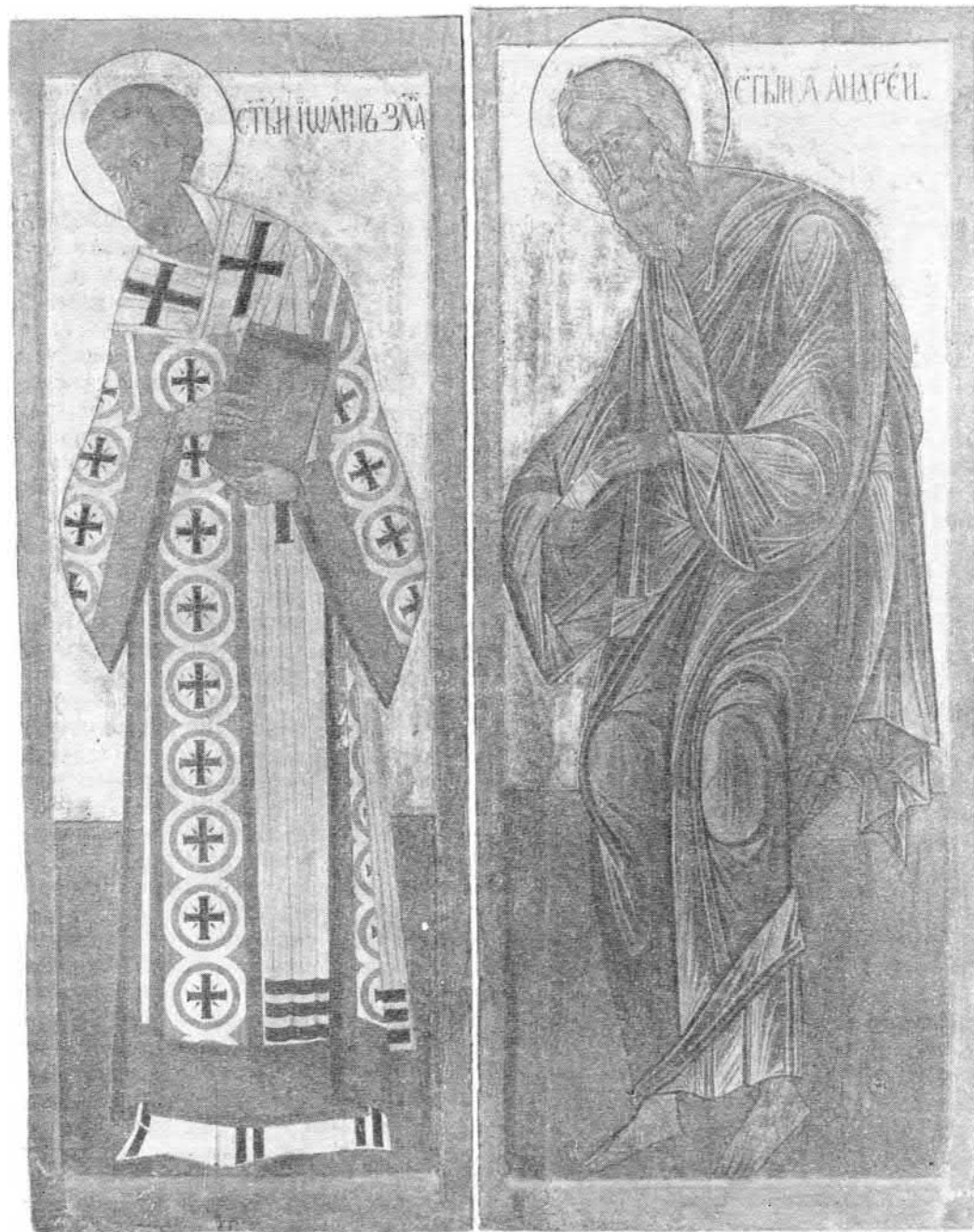


\* Деисусный чин: 1) «Спаситель» (156×124) — местоахождение неизвестно; 2) «Богоматерь» (155×62) — ГТГ, № 28627; 3) «Иоанн Предтеча» (157×60) — ГТГ, № 28628; 4) «Архангел Гавриил» (156×65) — ГРМ, № 3090; 5) «Архангел Михаил» (157×60) — ГТГ, № 28634; 6) «Апостол Петр» (156×61); 7) «Апостол Павел» (158×60); 8) «Василий Великий» (157×59) — КИХМ, № 2074; 9) «Иоанн Златоуст» (156×65) — ГРМ, № 3092; 10) «Григорий Двоеслов» (156×58) — ГРМ, ВП, КИХМ, 2075; 11) «Николай Чудотворец» (155×57,7) — КИХМ, № 2084; 12) «Великомученик Георгий» (156×59) — ГРМ, № 3094; 13) «Дмитрий Солунский» (157×60) — ГТГ, № 28632; Доставлены в 1490 г.: а) «Иоанн Богослов» (158×64) — КИХМ, № 2077; б) «Апостол Андрей» (158×65,5) — КИХМ, № 2079; в) «Даниил Столпник» (158×66) — КИХМ, № 2082; г) «Симеон Столпник» (159×49) — ГРМ, № 3093.

Пророческий чин: 14) «Соломон, Богоматерь Воплощение, Давид» (62,2×139,2) — КИХМ, № 2066; 15) «Даниил, Иеремия, Исайя» (65,5×137,5) — КИХМ, № 2074; 16) «Аарон, Гедeon, Иезекииль» (60,5×139) — КИХМ, № 2067; Доставлены в 1490 г.: д) «Илья, Варух» (62,8×101,2) — КИХМ, № 2070; е) «Исей, Михей» (62,5×101,2) — КИХМ, № 2069.

Мощи преп. Мартиниана, умершего 12 января 1483 г., были открыты 7 октября 1513 г., когда рядом с ним хоронили его ученика, бывшего архиепископа ростовского, князя Иоасафа Оболенского. Могила Мартиниана вплотную примыкает к южной стене собора. Обстоятельства обретения нетленных мощей, подробно описанные в житии преподобного<sup>17</sup>, говорят о том, что ранее могила ни разу не тревожилась, а по обретении мощей место захоронения не переносилось. Следовательно, в 1483 г. Мартиниан был погребен у уже существовавшего каменного храма. Постройку его могут датировать сохранившиеся антиминсы 1465 г.<sup>18</sup> Несовпадение в плане нижней части алтарной преграды собора с ее верхними рядами может быть объяснено только их разновременным устройством. Большой деисусный ряд над алтарной преградой первоначально, видимо, не предполагался. Отсюда следует, что этот иконостас предназначался для какой-то другой церкви, скорее всего — тоже монастырской, и лишь впоследствии был установлен в соборе. В общежитном монастыре, каким являлся Феррапонтов, второй церковью обычно была трапезная. Житие Мартиниана сообщает, что в год, предшествовавший его кончине, сгорела новопостроенная монастырская трапезная. Галактион юродивый, предсказавший пожар, вынес тогда из обветшавшей пламенем келии, где жила «бывший» (т. е. бывший тогда) архиепископ Иоасаф, «сокровище» некое, предназначавшееся, по словам владыки, «монастырского ради строения»<sup>19</sup>. Надо полагать, что трапезная была вскоре отстроена заново. Возможно, дионисиевский иконостас предназначался именно для восстановленной трапезной церкви, но по каким-то причинам, нам неизвестным, был в конце концов установлен в соборе. Переосвящение собора в 1490 г., по-видимому, прямо связано с этим событием. Судя по отличию и материала, и письма икон, доставленных тогда в деисусный и пророческий ряды, к установке этого иконостаса в со-





Иконы  
«Иоанн  
Злауустъ»  
и «Апостол  
Андрей»  
из деисус-  
ного чина  
иконостаса  
собора  
Рождества  
Богородицы  
в Ферапон-  
товом  
монастыре.  
Фото  
1915 г.

боре Дионисий уже прямого отношения не имел.

Связь Дионисия с ростовским владыкой, чье участие в восстановлении сгоревшей трапезной можно считать несомнен-

ным, прослеживается с 1481 г., когда громадный иконостас для Большого Успенского собора в Москве, начатый Дионисием по заказу ростовского архиепископа Вассиана Рыло, был закончен при

его преемнике Иоасафе Оболенском<sup>20</sup>, возведенном на кафедру прямо из чернецов Ферапонтова монастыря. Осенью 1488 г. Иоасаф, не поладив с великим князем, демонстративно удалился обратно в Ферапонтов монастырь, место своего пострижения. Новгородский архиепископ Геннадий в феврале 1489 г. в своем послании предупреждал Иоасафа, что «...государь князь великий вьспалу учинит и на монастырь тебе же для, ино тебе за то ответ держать»<sup>21</sup>. Поскольку с 1486 г., после кончины верейского и белозерского князя Михаила Андреевича, область Белозерья, где находился Ферапонтов монастырь, перешла под прямую юрисдикцию великого князя<sup>22</sup>, предупреждение Геннадия было небезосновательным. При таком положении дел сопровождавшие бывшего ростовского архиепископа в его добровольной ссылке не могли чувствовать себя в полной безопасности. Одному из них — боярину Константину, греку княжеского рода, приехавшему в Россию со свитой Софии Палеолог, было видение во сне. Он рассказал о нем Иоасафу: «Видех же, рече, церковь каменну, велию, украшену, и монахов в ней множество предстоящих, и среди церкви престол превознесен, и на нем же седяше преподобный Мартиниан, бывший игумен Ферапонтова монастыря, его же гроб зрим есть нами и до ныне, в руке своей имяше жезл и глагола ми: „Постригися“. И отвеща ему: „не постригуся“. И паки глагола ми божественный Мартиниан: „Аще сего не сотвориши, начну бити тя жезлом сим. Постригися“. Мне же много о сем прящуся со старцем святым на мног час, и абие воздвиже святыи Мартиниан руке свои с жезлом онем и хоте ударити мя, аз же убояхся и возопих, и с ныне смятеса душа моя...»<sup>23</sup>. Видение весьма реалистичное. Действительно, монастырский собор был уже каменной постройки; видеть Мартиниана стоящим на престоле Константин мог лишь в том случае, если алтарная преграда была невысока, т. е. до установки верхних рядов иконостаса. Убеденный видением, боярин постригся. Приняв иноческое имя Кассиана, он вскоре удалился во владения князя углицкого и звенигородского Андрея Васильевича Большого, где в 15 верстах от Углича, на реке Учме, основал свой монастырь.

Примерно в то же время в Звенигороде, второй столице этого удельного кня-

жества, в Сторожевском монастыре появляется новый игумен, некто Дионисий. Уставная грамота, выданная ему князем Андреем Васильевичем, имеет дату 30 января 1490 г.<sup>24</sup> Скупые сведения о игуменстве Дионисия приведены в житии преп. Саввы Сторожевского, составленном в середине XVI в. по поручению митрополита Макария иконом Маркеллом<sup>25</sup>.

Князь Андрей Васильевич 20 сентября 1491 г. был схвачен по приказу своего родного брата великого князя Ивана III<sup>26</sup>. Первую попытку «поймать» брата Иван III предпринял в 1488 г.<sup>27</sup> Это событие, кстати, предшествовало удалению Иоасафа с ростовской кафедры. Князь звенигородский и углицкий умер в заточении, проведя в темнице свыше двух лет. Вероятно, именно опала удельного князя стимулировала донос, поданный кем-то из монастырской братии на игумена Дионисия. Игумена вызвали к великому князю в Москву. По словам Маркелла, дело кончилось для Дионисия благополучно, однако о дальнейшей его судьбе он ничего не сообщает. Установить личность игумена Дионисия позволяет характерная ремарка, помещенная Маркеллом в рассказе о написании игуменом иконы основателя Сторожевского монастыря преп. Саввы: «бе бо тои игоумень сам живописець»<sup>28</sup>. Термин этот, свидетельствующий о высшей степени мастерства иконника, употреблялся в XV—XVI вв. крайне скупно. В известных источниках только Дионисию Иконнику постоянно сопутствует определение *живописець*<sup>29</sup>. При пострижении возможно было оставить старое имя при условии, что оно являлось калугерским, — имя Дионисий этому условию соответствует. Непосредственной причиной пострижения могло быть вдовство. Здесь нельзя не обратить внимание на то, что последняя группа памятней в родовом поминании Дионисия Иконника, присутствующая уже в списке 1490 г., — Иоанна, Ксении, Марии — сходна по структуре записи с памятью его отца по покойной супруге и ее родителей, т. е. в поминании Марии следует видеть память покойной жены Дионисия, а памяти Иоанна и Ксении — поминания ее родителей.

В синодике московского Успенского собора в первом из трех родовых поминаний Квашниных записана память инока Дионисия. Список, о котором идет речь,

был составлен при митрополите Макарии в начале 60-х годов XVI в. Датируется он следующим образом.

В памятях благоверных великих княгинь последними в основном списке этого синодика значатся царица Анастасия с дочерьми Анной и Евдокией. Царица скончалась 7 августа 1560 г.<sup>30</sup> Первым к памятям митрополитов приписан сам Макарий. Дата его кончины — 31 декабря 1563 г.<sup>31</sup> Основной список заканчивается памятью его рода и записью его вклада в Успенский собор, в том числе «двенадцат миней четых великих книг»<sup>32</sup>. Сходным образом внутри основного списка записаны память и вклад митрополита Симона с подробной заметкой о его кончине: «В лето 7019 месяца апреля в 30 день в 2 час ночи в вторник вторых недели по пасхе преставися пресвященный Симонъ митрополитъ всея Руси. Пасъ церковь божию 17 лет без 4-х месяцев и без 25 дней»<sup>33</sup>. Вероятно, что памятью рода и вкладной записью заканчивался предшествовавший Макарьевскому список Успенского синодика. Единственная до синоновской митрополичья родовая память принадлежит Геронтию<sup>34</sup>. Поименование самого Геронтия в ней отсутствует, а это значит, что в списке воспроизведено родовое поименование, записанное в синодик еще при жизни митрополита. Составление при митрополите Геронтии синодика было, по всей видимости, приурочено к освящению в 1479 г. новопостроенного Успенского собора. Троищность записей некоторых родов, в том числе и Квашниных, в Макарьевском списке служит подтверждением предположения о том, что в 1560-х годах был составлен третий по счету список Успенского синодика по той форме, каноническая традиция которой ведет начало с 1479 г.

Разберем состав Квашнинских памятней. Подробное установление их структуры не входит в задачу настоящей работы, поэтому можно ограничиться тем, что дает простое совмещение поименований синодиков с записями родословцев.

Последняя память Квашниных в Макарьевском списке — самая большая и явно сводная<sup>35</sup>. Имена заключительной части памяти определяются как поименования Рубцовых — ветви Квашниных, связанной с Новгородом и происходящей от второго сына Ивана Родионовича Квашни, Ильи<sup>36</sup>. В начале части статьи запи-

сано несколько памятней Фоминых, принадлежавших той же ветви, но более старшего ответвления в роде. Возглавляет весь список поименование Григория Фомина, известного по разрядам до 1521 г.<sup>37</sup> В целом эта родовая память принадлежит представителям ильинской ветви Квашниных, подвизавшихся в основном в первой половине XVI в. в Новгороде и Москве. Свод в одну статью этих памятней произошел, по всей видимости, при составлении Макарьевского списка Успенского синодика.

Вторая статья рода Квашниных<sup>38</sup> записана за шесть листов до родовой памяти митрополита Геронтия. Первые имена, Акилины и Даниила, уверенно можно определить как поименование Даниила Родионовича Жоха и его жены. Поскольку поминаются они под мирскими именами (их иноческие имена, Иакинф и Наталия, известны по вкладным книгам Иосифова монастыря)<sup>39</sup>, следует, что вклад на поименование был внесен еще при жизни Даниила Родионовича и его жены и до их пострижения, а сама память вписана была припиской к первому списку Успенского синодика, составленного еще при митрополите Геронтии. Приписки личных памятней характерны для этой части помянника, сохранившейся в Макарьевском списке. Таким образом записан здесь, например, Арсений Майко, известный по Феррапонтовскому синодику<sup>40</sup>. После памяти Даниила в статье следуют поименования Небезиных, его внуков и правнуков. Список имеет сводный характер. Судя по тому, что уже в начале поименования в нем относятся к 40—50-м годам XVI в.<sup>41</sup>, свод памятней в одну статью также следует приурочить ко времени составления Макарьевского списка.

Наконец, первая память рода Квашниных<sup>42</sup> начинается записью поименований в трех нисходящих коленах: «Ивана. Анну. Дмитрия. Марию. Родиона. Ирину...» Мужские имена знакомы по родословцам, женские, очевидно, — их жены. Первой, как видим, записана память Ивана Родионовича Квашни. Стоит напомнить, что поименование Троицкой книги заканчивалось именно его памятью, т. е. это статья помянника, составленного в продолжение Троицкой книги — Успенского синодика 1479 г. Вторая часть памяти — «... инока Игнатия, инока Дионисия, инока Лариона. Марию. Марину. Федора» — была, по видимому, приписана позже. Приписка

упорядочена (группа иноческих имен, группа мирских), т. е. внесена, видимо, одновременно кем-то из представителей старшей ветви Квашниных. В Кремле в 1508 г. работал сын Дионисия, Феодосий Иконник<sup>43</sup>. Если память внесена им, то в составе списка естественно ожидать поминования его родителей. Действительно, здесь записаны поминания инока Дионисия и его жены Марии, известной уже по Ферапонтовскому синодику. Запись, скорее всего, была сделана при составлении нового списка Успенского синодика при митрополите Симоне, т. е. до 1511 г.

Разобранные источники создают контекст, определенно указывающий на тесную связь Дионисия с Ферапонтовым монастырем, который, возможно, мог быть даже местом его пострижения. Вотчины Квашниных ни в окрестностях монастыря, ни вообще в Белозерье XV в. неизвестны. Если у Дионисия и были какие-то владения вблизи Ферапонтова монастыря, то приобрести их он мог, скорее, как приданое жены, т. е. следует предположить происхождение Марии из семьи белозерских землевладельцев.

Памяти из Ферапонтовского синодика, определенные как поминание Дионисия по жене и ее родителях, совпадают с памятьми из Успенского синодика, записанными в начале родового поминования дьяка Елиазара Цыплетева, потомка княжеского по происхождению рода белозерских вотчинников Монастыревых. Род Цыплетевых записан в нескольких московских синодиках, кроме Успенского собора, — в кремлевских Чудовском и Богоявленском монастырях. В Успенском синодике память читается так: «Род Елеазара Ивановича Цыплетева. Ивана. иноку Ксению. Марию. Анноу. Еуфимия ским[ника]» (далее приписано: «Елеуферия, инокоу Парасковью скимницу») <sup>44</sup>. В синодике Богоявленского монастыря: «Род Елеозара Цыплетева. Иоан[а]. иноку Ксению. Марию. Еоуфимия. инока Гавриила. инока Трифона. У Еоуфим[и]я. Елиозара» <sup>45</sup>. В Чудовском синодике: «Род Елиазара Цыплетева. Иоа[на]. Елену. Анну. инока Еоуфимия. М[а]риш. <sup>46</sup>. Иноческое имя Елиазара Ивановича, Евфимий, известно по Кормовой книге Кириллова монастыря <sup>47</sup>, записано последним в основном списке Успенского синодика. Память Анны, помещенную перед ним, следует, видимо, рассматривать как поминание его жены. Пос-

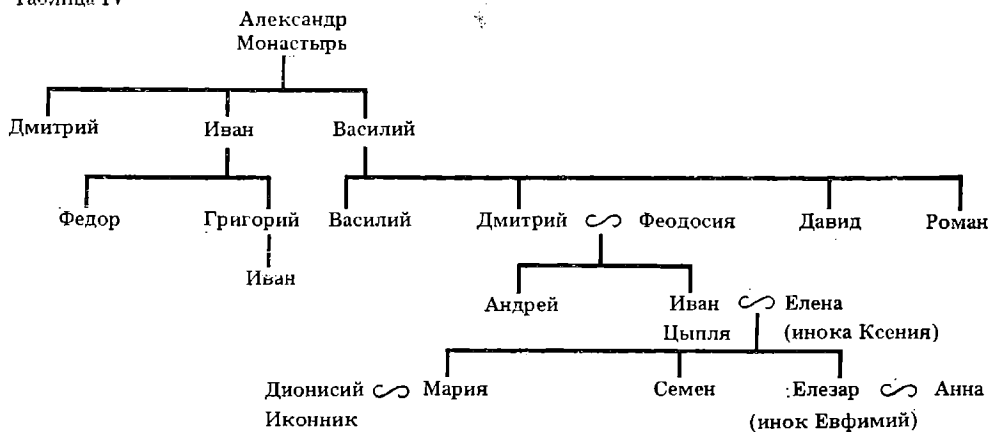
ле смерти Елеазара Ивановича ок. 1546/47 г. в качестве его душеприказчиков выступали сын Иван Елизаров, князь Константин Иванович Курлятев, Андрей Александрович Квашнин, дьяк Федор Посник Никитич Губин Моклоков <sup>48</sup>. В списке 1666 г. Успенского синодика сохранилась запись поминания Ивана Елизарова, где Анна, его мать, названа княгиней <sup>49</sup>. Отсюда можно вывести, что князь К. И. Курлятев был родственником княгини Анны и в силу этих обстоятельств стал душеприказчиком ее мужа. Дьяк же Ф. Посник Губин Моклоков выступал в этом качестве, очевидно, как сослуживец Елизара Ивановича.

В синодике Иосифова монастыря под 1540/41 г. записана память, внесенная еще при жизни Е. И. Цыплетева: «Ивана. Марию. Анноу. Симеона. Ксению» <sup>50</sup>. Память Симеона принадлежит его брату, дьяку Семену Цыплетеву <sup>51</sup>. Остальные поминания идентичны записи в конце родовой памяти Дионисия Иконника в Ферапонтовском синодике, а также присутствуют во всех поминаниях рода Е. И. Цыплетева в московских помянниках, лишь в Чудовском списке памяти иноки Ксении, по-видимому, соответствует поминание Елены, т. е. записана память под мирским именем.

Отец Елеазара Ивановича, Иван Дмитриевич Цыпля, упоминается последний раз в источниках ок. 1485 г., когда он как дьяк князя верейского и белозерского Михаила Андреевича разводил княжескую землю с вотчиной Троице-Сергиева монастыря в Малоярославецком уезде <sup>52</sup>. Его сыновья, Семен и Елеазар Цыплетевы, очевидно, уже после смерти отца, между 1486 и 1489 гг., выступают в качестве послухов данной грамоты их троюродного дяди Ивана Григорьевича Монастырева, давшего часть своей вотчины у Бонемского озера Кириллову монастырю <sup>53</sup>. Вклад был сделан в тот период, когда после смерти князя Михаила Андреевича Белозерье перешло под юрисдикцию великого князя и там происходила проверка прав вотчинного землевладения. Передача небольшой части вотчины как вклада на помин души в близлежащий монастырь юридически оформляла фиксацию границ земельных владений вкладчика, подтверждая тем самым его право собственности на свою вотчину. У того же Бонемского озера, смежно с владениями Ферапонтова монастыря, находилась и вотчина Цыплетевых <sup>54</sup>. В спис-

ке 1503 г. Ферапонтовского синодика сохранилась такая память: «Ивана. Григория. Марию»<sup>55</sup>. Над первым именем надписано «Цыплетевы». В этой записи следует видеть результат вклада, аналогичного кирилловскому, но только вкладчиками, по-видимому, выступали дети Ивана Дмитриевича Цыпли, а послухом — их родственник, записавший в поминовение память своего отца Григория. Поскольку в поминании присутствует имя Марии, имеющееся уже в родовом поминании Дионисия по списку 1490 г., следовательно, запись Цыплетевых в Ферапонтовский синодик была совершена до этой даты, может быть, практически одновременно с кирилловским вкладом И. Г. Монастырева. Память Ксении, записанной в московские синодики как инокия, т. е. как постригшаяся вдова, пережившая мужа, тоже значится уже в списке 1490 г. Следовательно, скончалась она вскоре после смерти мужа и дочери и вместе с ними была записана затем в его родовой помяник. Свойственная связь Дионисия Иконника с родом белозерских вотчинников Монастыревых — Цыплетевых строится следующим образом<sup>56</sup>:

Таблица IV



Роспись собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре в 1502 г. была, по-видимому, последней работой Дионисия Иконника. Надпись на фресках указывает на дат начала и завершения этой работы<sup>57</sup> заканчивается вкладной формулой: «...а писци Деонисие Иконникъ съ своими чады. О владыко Хр[исто]с всех ц[а]рь, избави их, г[оспод]и, мук вечных». Действительно, в приписках к родовому помянику по списку 1503 г. значится память самого Дионисия. Третьим пос-

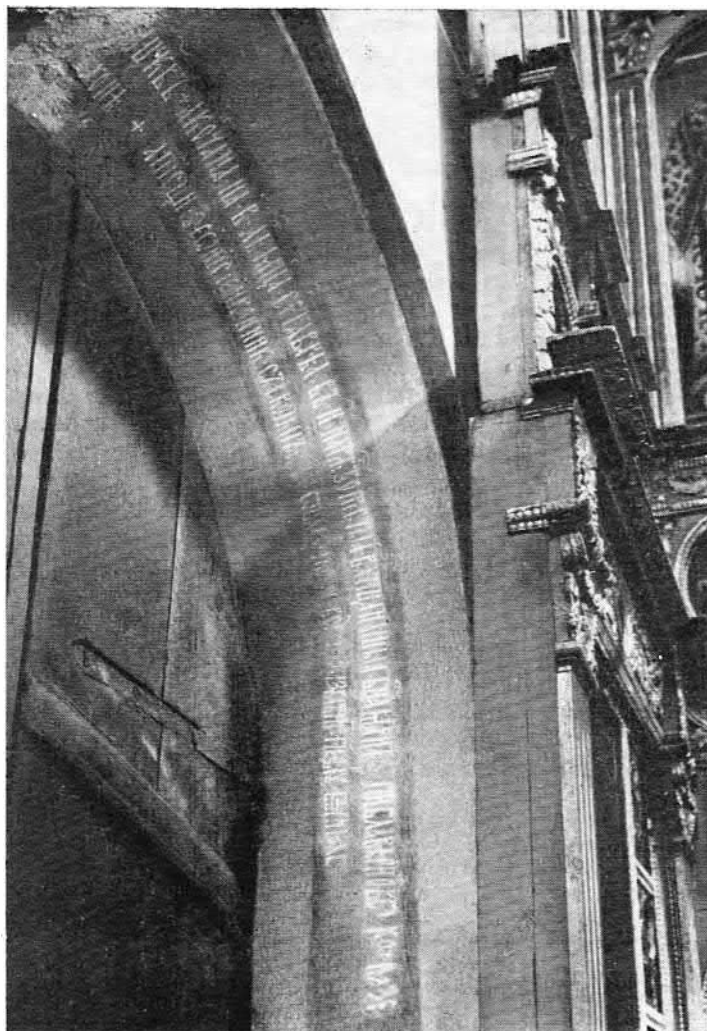
ле него записан его сын Феодосий. В симоновском акте не упомянут старший сын Дионисия Владимир, хотя, судя по отсутствию его памяти до поминовения Феодосия в Ферапонтовском синодике, во время составления акта он был в живых. Последней приписана к списку память Васьяна — имя явно иноческое, и если под ним значится память Владимира, то отсутствие старшего из Дионисиевых сыновей среди послухов симоновского акта вполне может объясняться принятием им к тому времени пострижения<sup>58</sup>. Наталья, чья память приписана сразу за дионисиевской, вероятно, дочь Иконника. Таким образом, приписки к родовой памяти точно соответствуют подписи фресок — «... Деонисие Иконникъ съ своими чады...».

Документальным подтверждением родства Дионисиевых детей с Цыплетевыми по материнской линии может служить запись их памяти в поминании четвероюродного брата Дионисия Иконника окольничего Андрея Александровича Квашнина, бывшего душеприказчиком дьяка Е. И. Цыплетева. Окольничий постригся в Кирилловом монастыре под иноческим именем Андреяна<sup>59</sup>. Запись в синодик, сде-

ланная по вкладу, помеченному в Кормовой книге монастыря 19 августа 1559 г., гласит: «Род Андреяна Квашнина. Аврамия. Ашу. Иоан[а]. Наталия. Васцлия. Феодосия. Марию. архиеп[ископа] Серапиона. Василия. инока Петра. Иоан[а]. Иоан[а]. Марью. Ельферия. Татиану. Симеона. Иоан[а]. Гордея»<sup>60</sup>. Памяти Наталии, Васцлия (обычный вариант имени Васспана), Феодосия — детей Дионисия, известных по припискам Ферапонтовского синодика, — записаны между поминанием



Фотография 3 (левая часть)



Фотография 4 (правая часть).  
Подпись Дионисия Иконника на фресках Ферапонтовского собора. Фотография 1905 г.

Иоанна, т. е. их деда Ивана Дмитриевича Цыпли, и Марии — их матери, дочери Ивана Дмитриевича, вместе с которым она значится в основном списке поминаний Ферапонтовского синодика. Отсутствие памяти младшего из Дионисиевых сыновей, Андрея, свидетельствует о том, что он ко времени записи поминаний Андрея Александровича Квашнина был еще среди живых.

Имя Андрея Денисьева значится в запродажной записи на одной из книг Волоколамского собрания ГБЛ: «Продаю сию книгу, глаголемую Стихерарь, отца своего Дософея, Андрей Денисьев. А подписал сам своею рукою лета 7064 Корнилию чудовскому диакону Ноугородцу»<sup>61</sup>. Почерк рукописи принадлежит Досифею Топоркову<sup>62</sup>, племяннику Иосифа Волоцкого. Андрей Денисьев мог именовать Досифея от-

цом в качестве «отца духовного», т. е. восприемника при крещении. Это обстоятельство позволяет определить время рождения Андрея — вероятнее всего, тогда, когда его отец Дионисий с сыновьями Владимиром и Феодосием, старцем Паисием и племянниками Иосифа Вассианом и Досифеем расписывали в Иосифовом монастыре новопостроенный каменный Успенский собор (освящен 18 декабря 1485 г.)<sup>63</sup>.

В «Волоколамском патерике» духовным сыном Иосифа назван Феодосий Денисьев<sup>64</sup>. Сам Иосиф Волоцкий в «Послании иконописцу», адресованному, по всей видимости, Дионисию Иконнику<sup>65</sup>, в обращении пишет: «...духовный мой брате»<sup>66</sup>. Согласно правилам Номоканона, восприемничество при крещении приводило к возникновению «духовного родства»<sup>67</sup>. Употребление терминов «духовный сын»



и «духовный брат» в данном случае вполне согласуется в Номоканоне. Таким образом, Иосиф был восприемником Феодосия Денисьева. Произойти это могло при обстоятельствах, сходных с рождением Андрея, в период, когда Дионисий со старцем Митрофаном расписывал собор в Пафнугтьевом монастыре (освящен 26 октября 1466 г.)<sup>68</sup>, где в то время подвизался Иосиф.

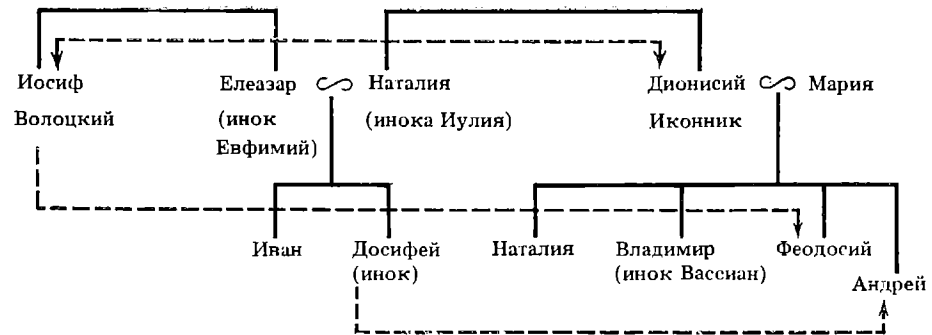
Выбор восприемников не мог быть случайным. Существовала традиция духовным родством закреплять свойственные связи. А то, что они были, подтверждается тем, что имя отца Досифея Топоркова, Иосифова брата Елеазара, присутствует в списке 1503 г. среди памяти дионисиевского рода. Память Наталии перед ним принадлежит, по всей видимости, его жене. Записана Наталия сразу после поминания матери Дионисия Иконника, Евфимии, вероятно, как дочь т. е. сестра самого Дионисия. Иноческие имена родителей Досифея указываются в его духовной памяти, данной в Тверской Савватиев монастырь: «Досифей старец Иосифов дал есми в

Савватиев монастырь по родителям по своих две книги Бытейские в дещь. Напсати им в повседневный список инока Еуфимиа, иноку Иулию. А после моего живота<sup>69</sup> написати мене Досифея в повседневный список доколе монастырь стоит, да брата Ивана написати доколе яз жив...»<sup>70</sup> Под теми же иноческими именами память Досифеевых родителей записана в синодикке Иосифова монастыря<sup>71</sup>. Свойственные и духовнородственные связи рода Иосифа Волоцкого с Иконниковыми выглядят, по видимому, так (табл. V, VI).

Неприятности, постигшие Дионисия, о которых сообщает Маркелл в житии Саввы Сторожевского, имели, по-видимому, очень серьезные последствия. Так, Феодосий Денисьев ок. 1503 г., а скорее всего после смерти отца внес вклад на помин души в Иосифов монастырь<sup>72</sup>. Но в монастырский синодик была записана только одна его память. Такое непоминание родителей находилось в явном противоречии с идеей родового поминания, изложенной самим Иосифом в синодичном предисловии: «Яко же Златоусты глаго-

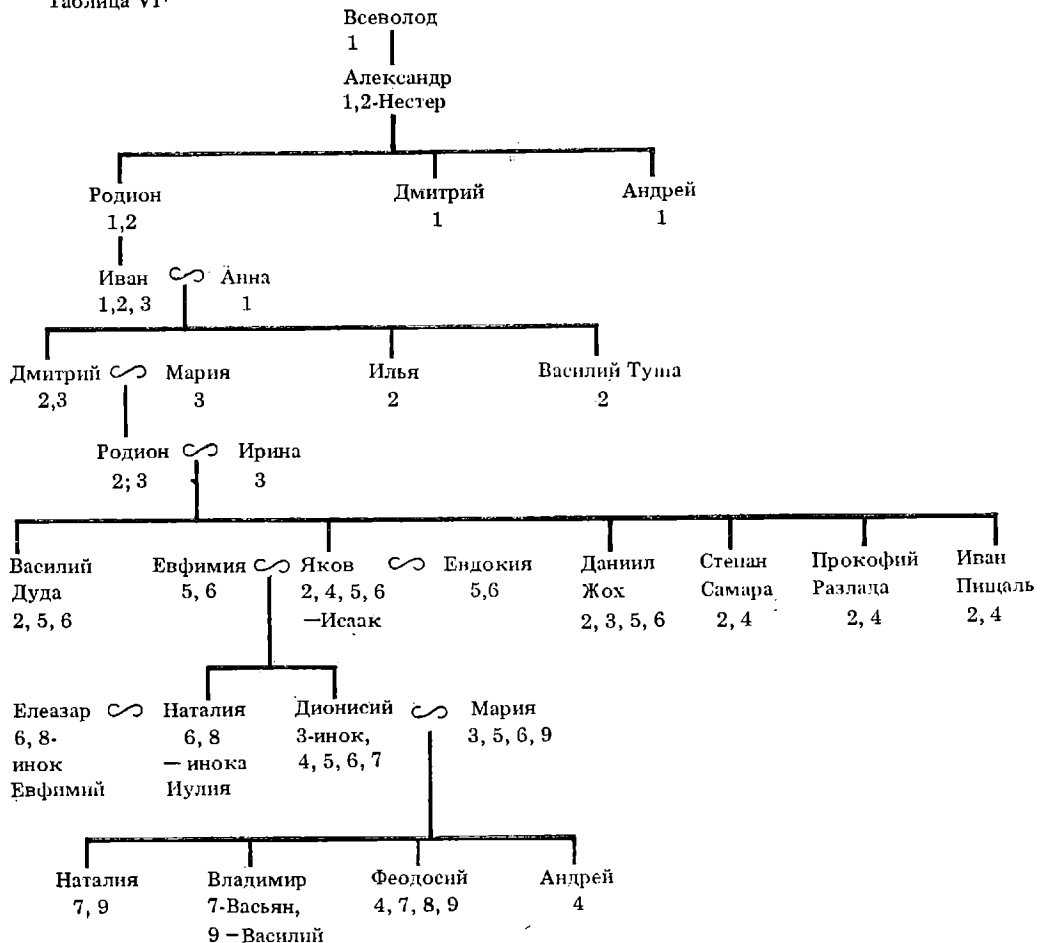
*Феропонтов монастырь. Литография с акварели 1809 г. Д. Иванова*

Таблица V\*



\* пунктирными стрелками показаны связи «духовного родства»: «брат духовный» ← - - - - - → «брат духовный»  
«отец духовный» ← - - - - - → «сын духовный»

Таблица VI\*



\* 1 – Троицкая книга; 2 – родословцы; 3 – Успенский синодик; 4 – Симоновский акт; Ферапонтовский синодик; 5 – список 1490 г.,

6 – список 1503 г.; 7 – приписки к списку 1503 г.; 8 – синодик Носифова монастыря; 9 – синодик Кириллова монастыря



лет: еще нецыи дети будут тати или разбойники или пьяницы да тем погубят память родителей своих, да будут пусты и беспамятни. Сих же память пребывает во веки, их же имена написаны в книгах суть сих доколе мир Вселенный стоит и церкви святые, за них же ко Господу приносится безкровная жертва за вся православныя христиане и до скончания миру сего дондеже придет праведный судия воздати комуждо по делом его»<sup>73</sup>.

Память Феодосия Иконника была записана в вечное поминание в Иосифовом монастыре, память же его отца оказалась в нем «пуста и беспамятна». Имя явно находилось под запретом. Даже Досифей Топорков в «Надгробном слове преподобному Иосифу», рассказывая о росписи Успенского собора в Иосифовом монастыре, в которой он и сам принимал участие, прибегает к иносказанию, говоря, что Иосиф поставил церковь, «...подписавъ и украсивъ священными божественными образы от изящныхъ живописецъ: ему же именованіе толкуется Божий даръ, со отцемъ своимъ и съ прочими пособники туне»<sup>74</sup>. Последнее слово, «туне», говорит, кстати, что роспись была сделана даром, т. е. являлась вкладом, а значит, Дионисий еще при жизни сам обеспечил свое поминание в этом монастыре. Так что отсутствие его памяти в Иосифовском синодике следует, видимо, объяснять не «иносфильской опалой»<sup>75</sup> на имя «началохудожника», а следствием настоящей государственной опалы. Тем более что Ферапонтов монастырь, где Дионисий закончил, по-видимому, свой дни, уже в те времена считался традиционным местом заточения опальных. Однако, несмотря ни на что, все же сохранилось достаточное количество свидетельств о Дионисии Иконнике, позволяющих установить его родоприсхождение.

Генеалогия выдающегося русского живописца XV столетия дает исключительно богатый материал, позволяющий не только определить социальное положение «началохудожника» в современном ему обществе эпохи образования Русского централизованного государства, но и воссоздать документальную основу для творческой биографии великого мастера.

\*

<sup>1</sup> Никольский Н. К. Описание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, составленное в конце XV века. СПб., 1897. С. XXXVIII.

- <sup>2</sup> ПСРЛ. СПб., 1855. Т. 6: Софийская 1-я летопись. С. 48; ПСРЛ. СПб., 1901 (переизд. — М., 1965). Т. 12: Никоновская летопись. С. 257. Ошибочно 17 апреля — ПСРЛ. СПб., 1910. Т. 20., первая половина: Львовская летопись, часть первая. С. 374; ПСРЛ. М.; Л., 1963. Т. 28: Уваровская летопись. С. 336.
- <sup>3</sup> В литературе за дату смерти Галактиона юродивого принят 1506 г. Эта датировка идет от сообщения Степенной книги. См.: ПСРЛ. СПб., 1913. Т. 21. ч. 2. С. 584. Присутствие его памяти в основном списке синодика, принадлежащего началу 1503 г., ставит это сообщение Степенной книги под сомнение.
- <sup>4</sup> ГПБ. Кир.-Бел. № 769/1016. Л. 176; КИХМ. М. 2791. Л. 454. Описание списков: Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 315—320.
- <sup>5</sup> ЦГАДА. Ф. 181. № 539. Л. 46 и об.; ГПБ. Кир.-Бел. № 769/1016. Л. 169 об.
- <sup>6</sup> Романов К. К. Антиминсы XV—XVII вв. собора Рождества пр. Богородицы в Ферапонтово-Белозерском монастыре // Известия Комитета изучения древнерусской живописи. Пг., 1921. Вып. 1. С. 31—33.
- <sup>7</sup> ГПБ. Кир. Бел. № 752/1009. Л. 11. Л. 1 об.—6 об., 9 об. в этом синодике, судя по именам, представляют собой фрагменты списка с ферапонтовского помянника середины XVI в., составленного в продолжение списка 1503 г.
- <sup>8</sup> ГИМ, Сим. Кн. 58. Л. 163—164 об. В публикации акта (Акты феодального землевладения и хозяйства: (Акты московского Симонова монастыря 1506—1613 гг.)/Сост. Л. И. Ивина. М., 1984. № 2. С. 8) напечатано ошибочно вместо «дети Иконниковы» «дети Яковлевы». Ошибка в публикации Ивиной обнаружена Н. К. Голейзовским.
- <sup>9</sup> ГИМ, Син. 667. Л. 71. Цит. по копии 1491—1494 гг.: ЦГАДА. Ф. 196. Оп. 1. № 289. Л. 154 об.
- <sup>10</sup> Временник Императорского Московского общества истории и древностей. М., 1851. Кн. 10: Материалы. С. 92. В тексте Бархатной книги отсутствует роспись потомству сыновей Василия Дуды: «...Дудины поколенно своему росписи к сей родословной книге не подавали» (Родословная книга князей и дворян Российских и выезжих... М., 1787. Ч. 2. С. 25. Ср. также: Юбилейный сборник Императорского С.-Петербургского Археологического института, 1613—1913. СПб., 1913. С. 56—58; Редкие источники по истории России: Новые родословные книги XVI в. М., 1977. С. 48).
- <sup>11</sup> Лихачев Н. П. Разрядные дьяки XVI в.: Опыт исторического исследования. СПб., 1888. Прил. С. 17.
- <sup>12</sup> ПСРЛ. СПб. 1913. Т. 18: Симеоновская летопись. С. 140; ср.: ПСРЛ. Л., 1925. Т. 4, ч. 1, вып. 2. С. 488; см. также: ДДГ. № 8. С. 25; № 12. С. 37; Веселовский С. В. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969. С. 260.
- <sup>13</sup> АСЭИ. М., 1958. Т. 2, № 392, С. 399—400; ср.: АФХЗ (АМСМ). № 75. С. 88.
- <sup>14</sup> Послания Ивана Грозного. М.; Л., 1951. С. 202.
- <sup>15</sup> ЧОИДР. М., 1895. Кн. III (174-я), (Шептинг Д. Древний Сосенский стан Московского уезда). С. 70.

- <sup>16</sup> Попов Г. В. Указ. соч. С. 80. Натурные данные по иконам и следам иконостаса в соборе, а также литературу вопроса см. в статьях С. В. Филагорова, И. А. Кочеткова, М. Г. Малкина (Ферапонтовский сборник. М., 1985. Вып. 1. С. 47–99).
- <sup>17</sup> Бриллиантов И. И. Ферапонтов Белозерский пине упраздненный монастырь, место заточения патриарха Никона. СПб., 1899. С. 28–30.
- <sup>18</sup> Романов К. К. Указ. соч. С. 27.
- <sup>19</sup> Цит. по списку: ГБЛ. Ф. 304. № 696. Л. 40 об.–41 об.; ср.: ЛЗАК. СПб., 1862. Вып. 3. С. 1–7.
- <sup>20</sup> Голейзовский Н. К., Держачев В. В. Новые данные об иконостасе 1481 г. из Успенского собора Московского Кремля // Сов. искусствознание. М., 1986. Вып. 20.
- <sup>21</sup> Казакова Н. А., Лурье Я. С. Антифеодальные еретические движения на Руси XIV – начала XVI века. М.; Л., 1955. Прил. 16. С. 317.
- <sup>22</sup> ДДГ. № 78. С. 294; № 80. С. 308.
- <sup>23</sup> ГБЛ. Ф. 299. № 234. Житие Кассиана Углицкого (список 1701 г. из Кассианова-Учемского монастыря). Л. 72 и об. Публикация жития: Ярославские епархиальные ведомости. 1873. № 11. С. 113–114. Рассказ о пребывании Константина в Ферапонтовом монастыре передается автором жития со слов старца Силуяна, упоминающегося в монастырских актах под 1526 г. (РИБ. Пг., 1915. Т. XXXII; Архив П. М. Строева. Т. 1, № 112/113. С. 183–186).
- <sup>24</sup> АСЭИ. М., 1964. Т. 3, № 60. С. 93.
- <sup>25</sup> Барсуков Н. Источники русской агнографии. СПб., 1882. ст. 475–478.
- <sup>26</sup> ПСРЛ. Т. 24. С. 208–209.
- <sup>27</sup> ПСРЛ. Т. 6. С. 238; ПСРЛ. Т. 12. С. 219; ПСРЛ. Т. 20, первая половина. С. 353; ПСРЛ. Т. 28. С. 318.
- <sup>28</sup> ВМЧ. М., 1901. дек., дни 1–5. Ст. 75–77.
- <sup>29</sup> Кадлубовский А. П. Житие Пафнутия Боровского, писанное Васнаном Саниным // Сборник историко-филологического общества при институте князя Безбородко в Нежине. Нежин, 1899. Т. 2. С. 125; Невоструев К. И. Житие преподобного Иосифа Волоколамского, составленное Саввою, епископом Крутицким. М., 1865. С. 23.– То же // ВМЧ. М., 1868. Сент., дни 1–13. Ст. 466); Он же. Надгробное слово преподобному Иосифу Волоколамскому ученика и сродника его инока Досифея Топоркова. М., 1865. С. 18; Зимин А. А. Краткие летописцы XV–XVI вв. // Исторический архив. М. Л., 1950. Т. V. С. 15–16.
- <sup>30</sup> ГИМ. Усп. 64. Л. 9 об.; ПСРЛ. (перензд.– М., 1965). Т. 13, вторая половина. С. 328.
- <sup>31</sup> Там же. Л. 6; ПСРЛ. Т. 13. С. 374.
- <sup>32</sup> Там же. Л. 295 и об.
- <sup>33</sup> Там же. Л. 141–142 об.
- <sup>34</sup> Там же. Л. 136.
- <sup>35</sup> Там же. Л. 149 об.–151.
- <sup>36</sup> О связях Квашиных с Новгородом см.: Мятлев Н. Родство Квашиных с новгородцами // Известия Русского генеалогического общества. СПб., 1903. Вып. 3. С. 36–60; ср.: Янин В. Л. Новгородская феодальная вотчина: (Историко-генеалогическое исследование). М., 1981. С. 73; Веселовский С. Б. Феодальное землевладение в Северо-Восточной Руси. М.; Л., 1947. Т. 1, ч. 1/2. С. 196.
- <sup>37</sup> Разрядная книга 1475–1605 гг./Сост. Н. Г. Савин. М., 1977. Т. I, ч. 1. С. 180.
- <sup>38</sup> ГИМ. Усп. 64. Л. 130 и об.
- <sup>39</sup> Записаны в поминовение их сына Арсения (Андрея) Невежд; см.: Титов А. А. Вкладные и записные книги Иосифова Волоколамского монастыря XVI века и упраздненные монастыри и пустыни в Ярославской епархии. М., 1906. С. 18.
- <sup>40</sup> ГИМ. Усп. 54. Л. 41.
- <sup>41</sup> Пятая и девятая памяти списка, двух Тимофеев, в синодике Иосифова монастыря были записаны соответственно под 7050 и 7061 гг. См.: ГИМ. Епарх. 411. Л. 109, 114 об.
- <sup>42</sup> ГИМ. Усп. 64. Л. 33 об.
- <sup>43</sup> ПСРЛ. СПб., 1904 (переизд.– М., 1965), Т. 13, первая половина (Никоновская летопись). С. 9 (Шумиловский список).
- <sup>44</sup> ГИМ. Усп. 64. Л. 273 об.; Исп. 65. Л. 310.
- <sup>45</sup> ГПБ. Ф. IV. 129. Л. 82.
- <sup>46</sup> ГПБ. Ф. IV. 194. Л. 186 об.
- <sup>47</sup> Сахаров И. Кормовая книга Кирилло-Белозерского монастыря // Записки отделения русской и славянской археологии императорского Археологического общества. СПб., 1851. Т. 1. С. 84.
- <sup>48</sup> ЦГАДА. Ф. 281 (ГКЭ). № 794, л. 1 и об.
- <sup>49</sup> ГИМ. Усп. 67. Л. 54 об.–55.
- <sup>50</sup> ГИМ. Епарх. 411. Л. 108 об.
- <sup>51</sup> Веселовский С. В. Дьяки и подьячие XV–XVII вв. М., 1975. С. 560.
- <sup>52</sup> АСЭИ. М., 1952. Т. 1, № 504. С. 382–384.
- <sup>53</sup> АСЭИ. Т. 2, № 273. С. 183–184.
- <sup>54</sup> Там же. № 290. Л. 5 об. С. 216.
- <sup>55</sup> ЦГАДА. Ф. 181. № 539. Л. 58 об.
- <sup>56</sup> Ср. таблицу рода Монастыревых: Лихачев Н. П. Указ. соч. С. 84.
- <sup>57</sup> Федышин Н. П. О датировках ферапонтовских фресок // Ферапонтовский сборник. М., 1985. С. 38–46.
- <sup>58</sup> В пергаменном синодике Иосифова монастыря записано поминовение Василия Иконникова (ЦГАДА. Ф. 1192. Оп. 2. № 561. Л. 12): «В монастырской „Книге ключей“ есть упоминания о нем с 1548 по 1560 год (Книга ключей и долговая книга Иосифо-Волоколамского монастыря. М.; Л., 1948. С. 18, 30, 32, 35, 41, 47, 56, 66, 72, 78), а следовательно, отождествление этой записи в синодике с памятью старшего сына Дионисия в данном случае не представляется возможным».
- <sup>59</sup> Сахаров И. Указ. соч. С. 86.
- <sup>60</sup> ГПБ. Кир.-Бел. 759/1016. Л. 298 об. Предположение о том, что автор продажной записи 7064 г. Андрей Денисьев – сын Дионисия, принадлежит Н. К. Голейзовскому.
- <sup>61</sup> ГБЛ. Ф. 113. № 262. Л. 411 об.
- <sup>62</sup> Ср. ГИМ. Епарх. 174/246 – автограф Досифея Топоркова (см. л. 405 об.). По описи 1591 г. (ИРЛИ. Р. IV. Оп. 26. № 20. Л. 208 об.) – «Ермолой полной со стиххларем Досифея Топоркова, Иосифова братанича». Об этой рукописи см.: Невоструев К. И. Рассмотрение книги И. Хрущева «Исследование о сочинениях Иосифа Санина, преподобного игумена Волоцкого». СПб., 1868. Прил. 2. С. 90; Смирнов П. Материалы для характеристики книжной деятельности Всероссийского митрополита Макария // Богословский вестник. Сергиев Посад, 1916. Май (Вып. 5). С. 175–176;

- Дмитриева Р. П. Досифей Топорков // ТОДРЛ. Л., 1985. Т. 35. С. 33.
- <sup>63</sup> Голейзовский Н. К. Заметки о Дионисии // ВВ. М., 1970. Т. 31. С. 182.
- <sup>64</sup> Волоколамский патерик: Семинарий по древнерусской литературе Московских высших женских курсов. Сергиев Посад, 1915. С. 4.
- <sup>65</sup> Об адресате послания см.: Голейзовский Н. К. «Послание иконописцу» и отголоски исихазма в русской живописи на рубеже XV—XVI вв. // ВВ. М., 1965. Т. 26. С. 224.
- <sup>66</sup> Казакова Н. А., Лурье Я. С. Указ. соч. Прил. 17. С. 321.
- <sup>67</sup> Горчаков М. О тайне супружества. СПб., 1880. С. 110—129.
- <sup>68</sup> Голейзовский Н. К. Заметки о Дионисии. С. 179.
- <sup>69</sup> Умер Досифей ок. 1545/46 г. Под этой датой записано его поминание в синодике Иосифова монастыря (ЦГАДА. Ф. 1192, Оп. 2. № 559, л. 46).
- <sup>70</sup> Седельников А. Д. Досифей Топорков и хронограф // Изв. АН СССР. VII сер. Отд-ние гуманитар. наук. Л., 1929. № 9. С. 766.
- <sup>71</sup> ГИМ. Епарх. 412. Л. 58 об.: «Род преподобного отца нашего Иосифа Игумена, Волоцкого чудотворца. Помяни Господи усопших раб своих, Архиепископа Васьяна, инока Герасима, инокини Ирины, инока Иоанкия, инокини Марии, инока Пантелеймона, инокини Агрипины, инока Евфимия, инока Акакия, инока Герасима, инока Левкия, инока Феодосия, инока Сиона, иноки Иоулеи, Иоанна, инока Досифея, инока Закхея, инока Касиана».
- <sup>72</sup> ИРЛИ. Р. IV. Оп. 23. № 52, л. 72 об.
- <sup>73</sup> Там же. Л. 1.
- <sup>74</sup> Надгробное слово преподобному Иосифу Волоколамскому ученика и сродника его инока Досифея Топоркова... С. 18.
- <sup>75</sup> Голейзовский Н. К. Дионисий и его современники // Искусство. М., 1980. № 6. С. 61.

## О СЕВЕРНОЙ ДЕРЕВЯННОЙ СКУЛЬПТУРЕ НАЧАЛА XVII В.

*В. П. Соломина*

Среди многочисленных сохранившихся произведений древнерусской деревянной скульптуры имеется несколько памятников северной статуарной резьбы начала XVII в. («Параскева-Пятница», «Георгий-змееборец», «Чудо Георгия о змие») <sup>1</sup>, которые неоднократно экспонировались на крупных выставках, воспроизводились в различных изданиях <sup>2</sup>, но не подвергались специальному исследованию.

Большая стилистическая близость этих памятников позволяет поставить вопрос об одном центре их изготовления. Скульптуры отличаются единым подходом к пластическому решению образов, стремлением к легкости и изяществу форм, орнаментальной декоративностью.

Сходство изображения Георгия-змееборца и Георгия в резной иконе «Чудо Георгия о змие» не вызывает сомнений. Фигуры повторяют друг друга, хотя и не являются точными копиями <sup>3</sup>. Георгий на коне значительно больше, нежели то же изображение в киоте (86×63×7); всадник плотнее сидит в седле, у коня выше поднята голова, более вытянута шея. Незначительные изменения привели к созданию образа несколько иного эмоционального звучания: в скульптуре появилась большая стремительность движения в отличие от некоторой его замедленности, зафиксированности в резной композиции. Отдельные приемы резьбы и живописи повторяются в скульптуре «Параскева-Пятница»: разделка волос у Георгиев и ангелов, венчающих Параскеву, — в виде темных завитков одного рисунка, характер складок плаща ангела в красном приближается к рельефу складок плаща Георгия, идентична система складок клинообразных подолюв одежд ангела и благословляющего Спаса в композиции «Чудо Георгия о змие». Во всех скульптурах широко применяется лепной орнамент, где используются аналогичные элементы: розетки, вьюнок, чешуйки и др. Показательны и некоторые формальные признаки: еди-

наковая глубина киотов — по 16 см., единая покраска киотов в темно-синий цвет, близкий тон красителей — красного, зеленого, густого темно-синего.

Проявление сходства в незначительных деталях лишь подтверждает возможность создания этих скульптур в одной мастерской. Где она находилась? В решении этого вопроса помогли бы сведения о первоначальном местонахождении рассматриваемых скульптур, но происхождение их до настоящего времени оставалось недостаточно ясным.

В инвентарной книге Архангельского краеведческого музея (где долгое время находились эти скульптуры) резная икона «Чудо Георгия о змие» значилась как происходящая из села Кривое Холмогорского уезда со ссылкой на ее воспроизведение И. Грабарем в «Истории русского искусства». Однако И. Грабарь опубликовал другую скульптуру <sup>4</sup>, хотя и очень близкую к нашему образцу. В резной иконе из с. Кривое фигуры коня, змея крупнее и тяжеловеснее, архитектура дана несколько в иных пропорциях и занимает больше места. Георгий на коне оказался как бы втиснутым в икону: его конь, оттолкнувшись от одной стороны киота, почти врезается в городские стены. В иконе нет той легкости, воздушности, соразмерности, которые присущи архангельскому памятнику. Скульптура «Чудо Георгия о змие» из Успенской церкви с. Кривое лишь расширяет круг интересующих нас памятников подобного стиля.

В публикациях архангельская скульптура значится как происходящая из с. Конецгорье Шенкурского уезда (это местонахождение впервые было ошибочно указано А. Бобринским) <sup>5</sup>. Материалы Архангельского епархиального церковно-археологического комитета сообщают, что резное изображение Георгия в киоте поступило в Архангельское древлехранилище только в 1904 г. Описание совпадает с нашим памятником: «Образ св. велико-

мученика Георгия Победоносца, в деревянной раме, окрашенной внутри краской, длиною 1 аршин 15 вершков, шириною 1 аршин 10 вершков. Св. Георгий изображен сидящим на коне и поражающим копьём дракона; в левом верхнем углу изображен в сиянии Спаситель со свитком в руке, а на правой стороне иконы — дворец с 11 человеческими фигурами. Поступил из Мезенского собора»<sup>6</sup>. В описях Мезенского собора за 1829—1891 гг. упоминается эта резная икона с Георгием<sup>7</sup>.

Одновременно в 1904 г. в древлехранилище поступило резное изображение Георгия на коне (без киота) из Конецгорской церкви Шенкурского уезда (резной Георгий на коне упоминается в описании Конецгорского прихода за 1894 г.)<sup>8</sup>. Видимо, он был близок к Георгию из Мезенского собора, так как в описании древлехранилища указывается: «...подобный же образ, но от него сохранилась только отдельная фигура Георгия Победоносца на коне»<sup>9</sup>. Эта скульптура оказалась утерянной (в инвентарной книге музея за 1929 г. она уже не значится).

Находящаяся в музее скульптура Георгия (без киота) была вывезена в 1941 г. художником И. Давыдовым из с. Юрома на реке Пинеге. В 1927 г. эта скульптура была зафиксирована в часовне с. Юрома экспедицией К. Романова<sup>10</sup>.

Итак, теперь нам известны уже четыре почти идентичные скульптуры Георгия с указанием их происхождения: две из них представляют сложную композицию «Чудо Георгия о змие» — из Богоявленского собора г. Мезени и Успенской церкви с. Кривое Холмогорского уезда — и две с изображением Георгия на коне — из часовни с. Юрома Пинежского уезда и церкви с. Конецгорье Шенкурского уезда.

Кроме того, близкие к ним резные изображения Георгия встречались на Севере и в других церквях. В описи 1829 г. наряду с резным образом в киоте Мезенского собора упоминается и «образ святого великомученика Георгия резной в кевоте» в Лампоженском приходе Мезенского уезда<sup>11</sup>. Посетивший Лампоженскую церковь в 1910 г. А. Ивановский дает описание этой скульптуры: «В церкви обращает на себя внимание резная деревянная фигура св. Георгия Победоносца на лошади. Сделана фигура чрезвычайно тщательно, даже подковы у лошади ясно вырезаны.



Чудо  
Георгия  
о змие

Георгий  
Победо-  
носец

Лошадь топчет дракона. С правой стороны фигуры устроен терем с выглядывающими из окон точеными фигурками. Все это заключено в киот вышиною в 9 четвертей»<sup>12</sup>.

Резные изображения Георгия отмечаются также в Воскресенской церкви Кевроло-Воскресенского прихода, в Никольской церкви Покшеньгского прихода при ревизии церковей Пинежского уезда в 1902 г.<sup>13</sup> Более подробное сообщение об этой скульптуре дается при обследовании Покшеньгской церкви в 1909 г.: «Обращает внимание весьма оригинальное (аршин 2,5 вершка) изображение — св. великом. Георгий на коне, поражающий дракона; сбоку царский дворец в 4—5 этажей, откуда из окопечек выглядывают служители, бояре, царь с царицей и царская дочь, наверху — Христос и ангелы»<sup>14</sup>.

Судя по описанию, все эти скульптуры с изображением Георгия повторяют друг друга и, видимо, вышли из одного места: всюду отмечается тщательность резьбы, заставляющая обращать на себя особое внимание.

Удалось установить происхождение и скульптуры «Параскева-Пятница». Большое деревянное резное изображение св. великомуч. Параскевы поступило в музей только в 1904 г. «Образ св. Параскевы-Пятницы — раскрашенный, довольно больших размеров, в деревянной раме. Св. Параскева держит в одной руке деревянную доску, на которой написан символ веры, кончая словами «единосущна отцу имже вся», а в другой — семиконечный крест (из Варзугского прихода Александровского уезда)»<sup>15</sup>.

В 1967 г. в музей было вывезено резное изображение св. Екатерины из церкви с. Княжестрово, расположенного в низовьях Северной Двины, напротив известного в прошлом Лявленского монастыря. По характеру резьбы эта скульптура близка к предыдущим памятникам. Особенно показательна моделировка лица Екатерины, которое повторяет типаж лица Георгия с нависающим лбом, острым подбородком, длинным носом, маленькими узкими губами. Это позволяет отнести данную скульптуру к той же группе памятников.

Таким образом, указанные скульптуры происходят с побережья Белого моря, бассейнов рек Мезени, Северной Двины — весьма отдаленных друг от друга мест. Обеспечить столь разбросанные населенные пункты таким большим коли-

чеством однотипных, значительных по размерам резных икон могло только местное производство. Мастерская, видимо, располагалась в каком-то крупном северном центре, возможно при монастыре. География первоначального местонахождения наших скульптур указывает на владения Антониево-Сийского монастыря.

Еще в сотной грамоте Андрея Толстого за 1578 г. на вотчину Антониево-Сийского монастыря упоминается Юромский стан в Егорьевском приходе на Мезени<sup>16</sup>. В 1620 г. этому монастырю была отдана мезенская Чирцова пустынь (в 55 верстах от г. Мезени)<sup>17</sup>. С 1619 г. к Антониево-Сийскому монастырю был приписан Кривецкий монастырь<sup>18</sup>, а в 1633 г. — Лявленский монастырь на Двине<sup>19</sup>. Имел свои владения монастырь и на поморском побережье, в частности в Варзуге<sup>20</sup>.

Значительное расширение владений Сийского монастыря и усиление его влияния на северные земли произошло при игумене Ионе, особенно во время патриаршества Филарета, бывшего постриженника Антониево-Сийского монастыря. Иона управлял не только приписными монастырями, но и землями патриаршей десятины, где Филарет сделал его своим наместником. Десятина эта включала церкви и монастыри около Архангельска, Холмогор, Кевролы и Мезени, а в 1628 г. ей были отведены некоторые приходы Шенкурской четверти<sup>21</sup>. Конецгорье Шенкурского уезда входило во владения Сийского монастыря<sup>22</sup>.

Чтобы упрочить свое влияние на новых землях, Иона, снабжая там церкви и монастыри различной утварью (так, Кривецкому монастырю, как сообщается в грамоте, он с 1619 г. «образы и книги и ризы давал»<sup>23</sup>), видимо, стремился направлять и выделяющиеся по своему исполнению крупные резные иконы. Это тем более было необходимо, что некоторые северные волости находились одновременно под владычеством нескольких монастырей. Так, в Варзуге, где в XV в. имелись земли только Соловецкого монастыря<sup>24</sup>, в XVI—XVII вв. выступают вотчинными владельцами Троицкий, Сийский, Николо-Корельский монастыри<sup>25</sup>.

Игумен Иона управлял монастырем с 1597 по 1634 г. Он оставил о себе память как о «добром строителе», уделяя большое внимание укреплению монастыря. При нем было закончено строительство камен-



ного Свято-Троицкого собора. Резные иконы, несомненно, должны были быть и в самом монастыре, но, видимо, были уничтожены пожарами. «Во 166-м (1658) году в Сийском монастыре церкви и кельи и всякое монастырское здание погорело без остатку»<sup>26</sup>. После пожара сийский игумен обращается к царю с челобитной, в которой сообщает, что в церквях и образа сгорели, «а иконных мастеров в монастыре нет и на Двине нанять некого»<sup>27</sup>. Видимо, расцвет икононого дела при монастыре был связан с игуменом Ионой, т. е. приходился на время не позднее первой половины XVII в.

Архивные документы этого времени подтверждают существование резной скульптуры в северных церквях. Резной Георгий в киоте из Успенской церкви

с. Кривое упоминается в описи этой церкви за 1619 г.: «...против левого крыла... образ Георгия мчк Хрства в киоте резной з городом золото по левкасу»<sup>28</sup>. Это же повторяется в описях за 1670, 1688 гг.<sup>29</sup>

Одновременно в описи этой церкви указывается резной образ Николы: «Против правого крыла образ Николы Чудотворца в киоте резной з затвором, а на затворе образ Спасов да образ Георгия мчника, за другом затворе образ прчтые Бцы да образ Христофор мчнкъ, оба затвора на прзелени».

Из церкви с. Кривое в Третьяковскую галерею была вывезена северная дверь иконостаса с изображением Христофора, также написанного на прзелени (возмож-

*Параскева  
Пятница*

*Святая  
Екатерина*

но, она имела сходство со створой киота). В ней, как и в ряде других икон («Димитрий Солунский», «Рождество Христово»), стилистически близких и относимых исследователями к холмогорскому кругу памятников, как одна из характерных особенностей отмечается использование в одеждах полосатой ткани — «дороги»<sup>30</sup>. Такую же ткань мы видим и на costume резного Георгия из Юоры, что также может служить некоторым подтверждением того, что эти резные иконы выполнялись на холмогорской земле, где и находился Антониево-Сийский монастырь.

Северная скульптура начала XVII в. не отличается глубиной проникновения во внутренний мир человека, психологической напряженностью, свойственной русской скульптуре XV—XVI столетий. Новая эпоха породила новые художественные идеалы. В конце XVI — начале XVII в. в изобразительном искусстве начинают господствовать образы святых, наделенных чертами особой утонченности, ирреальности, где прежде всего акцентируется внимание на совершенстве формы, что нашло отражение и в нашей скульптуре.

Предельно плоская фигура Параскевы распластана на темном фоне, являясь как бы воплощением бестелесности, отрешенности от реальной жизни. Узкий хитон подчеркивает изящество стройной фигуры (1:7), проявляющееся и в изысканном жесте тонких длинных пальцев, державших крест, и в манерно изогнутом свитке. Мастер любит мягкость линий, прослеживаемой в монолитной округлости головы, певучем ритме покатых плеч, плавных закруглениях ниспадающего на грудь мафория, в сглаженности граней хитона. Virtuозно режутся фигуры Георгия, бегущего коня, извивающегося змея. Соразмерность частей и целого, свободная непринужденность силуэтного рисунка придают скульптурам легкость и убедительную законченность.

Скульптурные изображения умело расположены в пространстве, ограниченном киотом, создавая цельную гармоничную композицию. Несмотря на стремление к максимальному заполнению плоскости, многофигурные иконы не выглядят перегруженными. Свободно размещается фигура Георгия на коне в сюжетной композиции «Чудо Георгия о змие». Это достигается не только благодаря верно найденному размеру всадника, но и более сложным

построением пространства. На переднем плане выступает фигура змея и изображение города, за ними, несколько углубляясь, — Георгий на коне, за которым, удаляясь внутрь, раскинулись живописные горки. В результате такой многоплановости возникает ощущение воздушного пространства, в котором парит белый конь с юным всадником<sup>31</sup>.

Большое искусство проявляет мастер в декоративном оформлении скульптур. Слово звезды рассыпалось на одеждах Параскевы лепные ромбы, строго подчиненные заданным пропорциям и цветовому решению: на узком хитоне ромбы делаются удлинненными, на раскинутом мафории — приближенными к квадрату; на синем фоне окрашиваются в серебристый цвет, на красном — в золотисто-желтый. Богатство орнаментального декора проявляется и в обильном украшении причудливого города, одеяния Георгия, сбруи коня.

Нужно отметить, что не все скульптуры, вышедшие из этой мастерской, выполнены на одном уровне. Значительно уступает по мастерству резное изображение Екатерины, где произошло механическое перенесение типажа лица Георгия на женский образ. Удлиненная фигура Екатерины не выглядит стройной: сильно скошенные плечи, образующие почти острый угол, резкие грани хитона, угловатые срезы плаща создают впечатление некоторой неуклюжести. Резчик освоил приемы резьбы мастеров этого круга, но отсутствие художнического чутья превратило скульптуру в ремесленную поделку.

В скульптурах же с изображением Параскевы, Георгия чувствуется рука одаренного мастера. Был ли он приезжим (что совершенно не исключалось, учитывая большую миграцию населения в этот период, особенно на север) или местным мастером, овладевшим современными приемами статуарной резьбы, пока неизвестно. Ясно одно: эти скульптуры создавались на севере и имели широкое бытование в различных уголках северного края.

Можно ли считать данные скульптуры произведениями народного искусства, как это делают некоторые исследователи?<sup>32</sup> Если исходить из того, что «понятие „народная“ культура обычно употребляется не в значении „общезначительная“, а как „простонародная“, преимущественно „крестьянская“, культура»<sup>33</sup>, то эти северные



скульптуры никак нельзя причислить к народному творчеству. Они всецело принадлежат «ученому» искусству. Высокий профессионализм, отличное знание иконографических образцов предполагали специализированную организацию труда. Абстрактно-символическая трактовка образов отлична от семантики народного искусства, где прежде всего преобладают чувственно-конкретные представления, а символическое абстрагирование не несет в себе дидактического начала.

Но это не значит, что наша скульптура не имеет никакой связи с народной культурой. Сам факт широкого распространения на севере скульптурной композиции «Чудо Георгия о змие» говорит о том, что этот сюжет был близок народным представлениям и отвечал народным вкусам. Сказания «Об Егории Храбром и змее» были хорошо известны на севере и воспринимались нередко как реальная действительность. В текстах, записанных в Беломорье и Каргопольском крае, встречаются указания на змеиную гору, получившую свое название якобы оттого, что именно здесь Егорий Храбрый расправился со змеем<sup>34</sup>. Архангелогородский летописец сообщает легенду о новгородцах, спасенных от осады чуди заступничеством святого в образе воина на белом коне, явившегося на кровле часовни<sup>35</sup>. И, изображая Георгия с колчаном, наполненным стрелами (что довольно редко встречается в иконах), мастер, быть может, вспоминал образ, воспетый в северных заговорах: «Сходит Егорий с небес на золотой лестнице, сносит 300 стрел золотоперых, 300 луков и 300 тетив златополосных»<sup>36</sup>. А в стремлении сделать икону более занимательной, привлекающей различными подробностями, возможно, выразилось желание приблизить христианский сюжет к народным сказаниям.

Любопытно отметить в скульптуре «Параскева-Пятница» широкое использование орнаментальных ромбов, которые могли не только служить декоративным оформлением, но и включать в себя определенное смысловое значение. Как известно, ромб издревле был символом женского начала, плодородия, благоденствия<sup>37</sup>. На севере, где долго держались дохристианские верования, в эпоху средневековья еще не утратилось понимание древней символики.

Созданные образы при всей их, казалось

бы, внешней отдаленности от простонародных идеалов не были чужды народу. Они находили отклик в его представлениях, преломляясь сквозь призму собственных понятий и приобретая подчас более широкое, чем заложенные в данных скульптурах, понимание образов, отвечающее особенностям народного мировосприятия.

Эти произведения, несомненно, уступают скульптурным образам XV—XVI вв., наделенным большой внутренней силой, где «человеческое господствовало над абстракцией символа»<sup>38</sup>. Однако, как заметил Д. С. Лихачев, «подходить к старому искусству и искусству других стран только с точки зрения современных эстетических норм, искать только то, что близко нам самим,— значит чрезвычайно обеднять эстетическое наследство»<sup>39</sup>. И если обратиться к русскому искусству начала XVII в., то мы должны будем признать, что рассматриваемые памятники, отражая эстетические идеалы своего времени, свидетельствуют о высоком уровне пластической культуры средневекового Севера.

\*

<sup>1</sup> Скульптуры находятся в собрании Архангельского музея изобразительного искусства: инв. № 3937, разм. 170, 5×94×16 см; инв. № 7494, разм. 101×76×9; инв. № 3936, разм. 137×115×16.

<sup>2</sup> *Бобринский А. А.* Народные русские деревянные изделия. М., 1910. Вып. III. Табл. 41, № 4; *Соболев Н. Н.* Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934. С. 415, ил. 293; Реставрация и консервация произведений искусства. IV выставка: Каталог. М., 1963. С. 23; *Померанцев Н.* Выставка русской деревянной скульптуры и декоративной резьбы: Каталог. М., 1964. С. 32; V выставка произведений изобразительного искусства, реставрированных ГЦХНРМ: Каталог. М., 1965. С. 77—78; *Каганович А. Л.* Русская скульптура. М.; Л., 1966. Ил. 22; *Померанцев Н. Н.* Русская деревянная скульптура. М., 1967. Ил. 14—17, 35, 36; *Чекалов А. К.* Народная деревянная скульптура русского Севера. М., 1974. Ил. 168, 170, 172.

<sup>3</sup> Нужно учесть, что у Георгия-змееборца при реставрации по аналогии доделаны утраченные руки, плащ, восстановлены также ноги и хвост коня.

<sup>4</sup> *Грабарь И.* История русского искусства. М., 1910—1915. Т. V. С. 19. Упоминается в описании Кривецкого прихода 1916 г.: ГААО. Ф. 510. Оп. 1. Ед. хр. 73. Л. 68 об.

<sup>5</sup> *Бобринский А. А.* Указ. соч. Табл. 41, № 4.

<sup>6</sup> Архангельский епархиальный церковно-археологический комитет: (Отчетные сведения за 1904 г.). Архангельск, 1905. С. 7. Это же подтверждается протоколами комитета: ГААО. Ф. 510. Оп. 1. Ед. хр. 43. Л. 16.

- <sup>7</sup> ГААО. Ф. 1739. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 21; Ф. 510. Оп. 1. Ед. хр. 14. Л. 7.
- <sup>8</sup> ГААО. Ф. 510. Оп. 1. Ед. хр. 21. Л. 37.
- <sup>9</sup> Там же. Ед. хр. 110. Л. 7.
- <sup>10</sup> Сведения об экспедиции любезно сообщены М. И. Мильчиком. Дополнительная путаница была внесена публикацией в «Известиях императорской археологической комиссии» за 1911 г. (Вып. 41. С. 82, 89), где указывалось, что резной образ из с. Юрома вывезен в Архангельск, в то время как действительно переданная в музей резная икона из Мезенского собора упоминается как находящаяся в нем.
- <sup>11</sup> ГААО. Ф. 1739. Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 21, 245.
- <sup>12</sup> *Ивановский А. А.* Отчет о поездке в Архангельскую губернию летом 1910 г. // Сборник Новгородского общества любителей древности. Новгород, 1911. Вып. V. С. 3.
- <sup>13</sup> ГААО. Ф. 29. Оп. 1. Ед. хр. 912. Л. 42, 44.
- <sup>14</sup> Поездка преосвященного владыки по обозрению церквей, расположенных по реке Пинеге. Архангельск, 1909. С. 26.
- <sup>15</sup> ГААО. Ф. 510. Оп. 1. Ед. хр. 110. Л. 7.
- <sup>16</sup> Северные писцовые книги, сотницы и платежные XVI в. // Материалы по истории Европейского Севера СССР: Северный археографический сборник. Вологда, 1972. Вып. 2. С. 215 (л. 11).
- <sup>17</sup> Сборник грамот коллегии экономии. Л., 1929. Т. 2. С. 628, 631.
- <sup>18</sup> Там же. Пб., 1922. Т. 1. С. 646–647, 728–730.
- <sup>19</sup> Там же. Т. 2. С. 35.
- <sup>20</sup> Там же. Т. 1. С. 627.
- <sup>21</sup> *Перовский В.* Антониево-Сийский монастырь // Краткое историческое описание монастырей Архангельской епархии. Архангельск, 1902. С. 113.
- <sup>22</sup> *Тустановский.* Историческое обозрение Шенкурского уезда // Архангельские губернские ведомости, 1858. № 8. С. 58.
- <sup>23</sup> Сборник грамот коллегии экономии. Т. 1. С. 724.
- <sup>24</sup> Грамоты Великого Новгорода и Пскова. М.; Л., 1949. № 218, 222, 265.
- <sup>25</sup> Акты исторические, собранные и изданные Археографической комиссией. СПб., 1841. Т. 3. № 60.
- <sup>26</sup> Сборник грамот коллегии экономии. Т. 2. С. 629.
- <sup>27</sup> *Перовский В.* Указ. соч. С. 130.
- <sup>28</sup> ГААО. 2 рс. Рукописный сборник Сийского монастыря XVI–XVIII вв. Л. 216 об.
- <sup>29</sup> Архив ЛОИИ. Ф. 5. Оп. 2. Ед. хр. 15. Кн. 6. Л. 7 об.; Кн. 10. Л. 3 об.
- <sup>30</sup> *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI – начала XVIII в. М., 1963. Т. II. № 653–655; *Реформатская М. А.* Северные письма. М., 1968. С. 39, ил. 22, 25.
- <sup>31</sup> Первоначально копыта коня не касались головы змея (незначительное смещение фигуры коня вниз произошло после реставрации скульптуры).
- <sup>32</sup> *Чекалов А. К.* Указ. соч. С. 7.
- <sup>33</sup> *Бромлей Ю. В.* Этнос и этнография. М., 1963. С. 71.
- <sup>34</sup> *Новиков Ю.* К вопросу об эволюции духовных стихов // Из истории русской народной поэзии: Русский фольклор. XII. Л., 1971. С. 214.
- <sup>35</sup> *Рыстенко А. В.* Легенда о св. Георгии в византийской и славянорусской литературе // Записки императорского Новороссийского университета. CXII. Одесса, 1909. С. 337.
- <sup>36</sup> *Фаминцын А. С.* Божества древних славян. СПб., 1884. С. 306.
- <sup>37</sup> *Амброз А. К.* Раннеземлеладельческий культовый символ // СА. 1965. № 3. С. 18.
- <sup>38</sup> *Вагнер Г. К.* От символа к реальности. М., 1980. С. 261.
- <sup>39</sup> *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. С. 357.

ИКОНА «СПАС НА ПРЕСТОЛЕ  
С ПРИПАДАЮЩИМИ МИТРОПОЛИТОМ ФИЛИППОМ  
И ПАТРИАРХОМ НИКОНОМ»  
ИЗ СОБРАНИЯ МОСКОВСКОГО ОБЛАСТНОГО  
КРАЕВЕДЧЕСКОГО МУЗЕЯ

*Л. Н. Савина*

В собрании Московского областного краеведческого музея (г. Истра) хранится икона середины XVII в. «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном». Памятник, безусловно, представляет исторический и художественный интерес. Изображение Спасителя, сидящего на престоле, является едва ли не лучшим изображением на известных нам иконах с аналогичной иконографией середины — второй половины XVII в. Привлекает внимание и сам иконографический момент — в качестве припадающих к стопам Христа представлены два церковных деятеля: митрополит Филипп и патриарх Никон.

Согласно монастырским описям XVII столетия, икона происходит из бывшего Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря<sup>1</sup>. Описание 1666 г. свидетельствует, что икона входила в состав иконостаса Голгофского придела Воскресенского собора<sup>2</sup>. В самой полной описи монастырско-го имущества, «правительственной», которая была составлена в 1679 г., сообщалось: «В церкви, именуемой Голгофа, двери царские, и сень, и столпцы, писаны на золоте. Над царскими дверьми Деисус и праздники писаны на девяти цках. Да местных образов: по правую сторону у царских дверей образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, сидящий на престоле, венец и цата золотые (описание украшений оклада в описи 1685 г.— Л. С.)... У Спасова же образа в подножии в молении с правую сторону Филипп митрополит, с левую бывший патриарх Никон, а над ним написано: „ПАЧЕ БЛУДНИЦЫ ВЛ[А]ЖЕ БЕЗЗАКОННО || ВАХ ЩЕДРЕ СЛЕЗ ТОЧЕНИЯ НИКАКО ТИ ПРИНИЕ || СОХЪ НО МОЛЧАНИЕМ МОЛЯСЯ ПРИПАДАЮ ТИ И ЛЮБОВИЮ || ЛОБЫЗАЮ ПРЕЧИСТЕЙ НОЗЕ ТВОИ ДА ПРОЩЕНИЕ МИ ЯКО || ВЛ[А]-[Д][Ы]КА ИИДАСИ ГРЕХОВ ЯКО ДА

ЗОВУ ТИ СП[А]СЕ ОТ СКВЕРНЫХ || ДЕЛ МОИХ ИЗБАВИ МЯ СМИРЕННАГО НИКОНА РАБА СВОЕГО“»<sup>3</sup>.

В составе местного ряда иконостаса на Голгофе икона находилась до 1750 г., когда начались перестройки и реставрация Воскресенского собора. В это время было обновлено убранство Голгофского придела, а икона была перенесена из придела и установлена перед правым клиросом соборного храма<sup>4</sup>, где находилась до закрытия монастыря<sup>5</sup>.

В 1920 г., после образования музея, расположенного в стенах бывшего Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, икона вошла в состав его коллекции, где и хранится по сей день<sup>6</sup>.

Икона размером 137×87 составлена из пяти досок толщиной в 2 см, скрепленных двумя поперечными врезными выступающими шпонками со скосами в торцах. Паволока положена по всей поверхности ковчега. Красочный слой хорошей сохранности. Икона реставрировалась в 1962—1965 гг. в ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря<sup>7</sup>. Согласно записям в реставрационном паспорте<sup>8</sup>, икона поступила на реставрацию под записью и сильно потемневшим слоем олифы<sup>9</sup>. После раскрытия иконы утраты красочного слоя и левкаса (в верхней и нижней части иконы) были тонированы. В настоящее время икона пленяет своим ярким красочным колоритом.

Тыльная сторона иконы до реставрации была покрыта «бархатом золотым виницейским»<sup>10</sup>. Сейчас сорочка с иконы снята и хранится в фондах Московского областного краеведческого музея.

На иконе изображен Вседержитель, сидящий на престоле. Правой рукой он благословляет именовсловно, в левой держит Евангелие, раскрытое на тексте с надписью: «АЗЪ ЕСМЪ СВЕТ ВСЕМУ МИРУ, ХОДЯЙ ПО МНЕ НЕ ИМАТЬ ХОДИТИ ВО ТЪМЕ, НО ИМАТЬ СВЕТ ЖИВОТ-



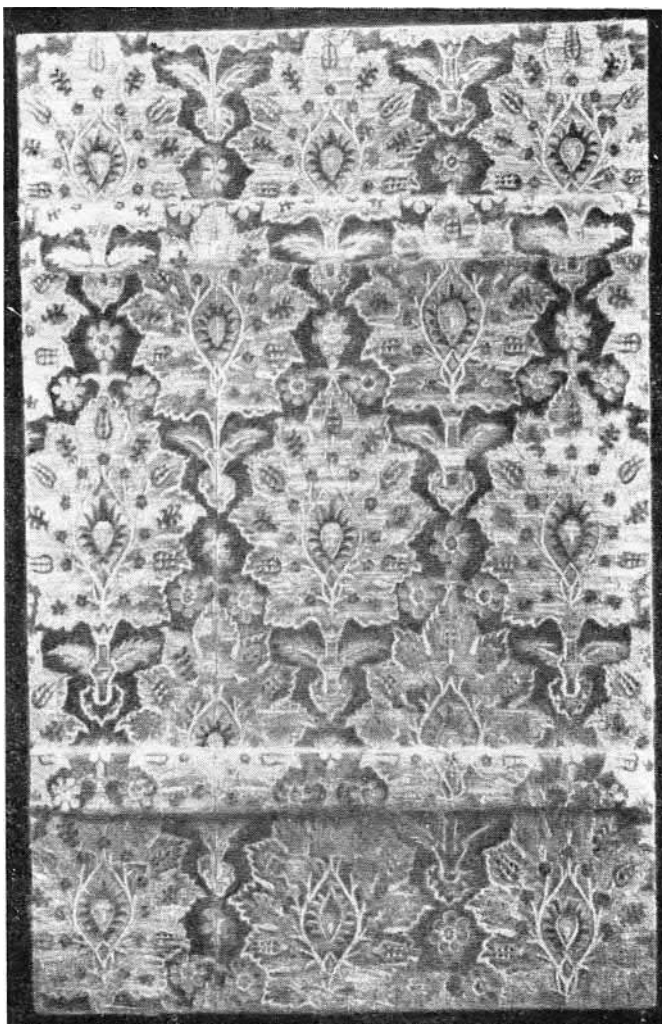
Икона  
«Спас на  
престоле  
с припадаю-  
щими  
митрополи-  
том  
Филиппом  
и патриар-  
хом  
Никоном»,  
сер. XVII в.  
(1656—  
1657 гг.).  
Дерево,  
темпера.  
137×87×2.  
МОКМ, инв.  
№ 7346

НЫЙ ВЕРУЙТЕ ВО СВЕТА ДА С[Ы]НОВЕ СВЕТА БУДЕТЕ»<sup>11</sup>, известной применительно к данной иконографии как в византийской, так и древнерусской иконописи<sup>12</sup>.

Фигура сидящего на престоле Спасителя вписана в пространство иконы. Силуэт ее слегка вытянут, но при этом все части фигуры соразмерны. Несмотря на ее фронтальный разворот, поза Христа очень подвижна, что подчеркивает едва намеченный поворот головы Спасителя влево. Уверенный четкий графический рисунок определяет прекрасное исполнительское мастерство автора иконы и позволяет сразу предположить, что знаменовал икону, а возможно, и прописывал полностью один из ведущих иконописцев XVII в.

В безупречной живописной технике написаны лик и фигура Христа — во вкусе новом и необычном, но традиционном для середины — второй половины XVII в.: «светло и румяно, тенно и живоподобно». Несмотря, однако, на пластическую лепку, фигура Спаса не обладает той массивной грузностью, которая отличает, например, известные образы Спаса Симона Ушакова и его преемников, написанные в этой манере. Особенно тонко моделированы лик, руки, ступни ног Христа — по темно-зеленому санкирю светлой охрой почти с белильными высветлениями на объемных местах. Однако, отдавая дань современным «живописным» вкусам к иконописному образу, мастер вместе с тем следует древней традиции, насыщая образ Вседержителя всеми необходимыми для него качествами духовного свойства. Трактованный «живоподобно» лик Христа сохраняет вневременную выразительность и благостность выражения. Черты Христа тонкие, мягко прорисованные: миндалевидный разрез глаз, немного выгнутые дуги бровей, удлинённый нос с маленькими крыльями, припухлые губы. Лик Спаса обрамлен темно-коричневыми волосами, локонами, спускающимися на плечи. Вокруг головы — крестчатый нимб с «золотой» обводкой с традиционной для иконографии Спаса сигнатурой «ѠН» что в переводе с греческого (ὁ ὢν) означает «сущий»<sup>13</sup>.

Христос облачен в ярко-малиновый хитон и темно-зеленый гиматий, обильно прописанные «золотом». В орнаментальной отделке рукавов хитона, подушек применены характерные для убранства одежд и шитья XVII в. «жемчуг» и «камни».



Клав и ворот хитона украшены белым цветочным орнаментом. Орнамент и надписи отличаются особой каллиграфичностью и точностью исполнения, как и тщательно моделированные одежды и покрывающий их золотой ассист.

Престол, на котором восседает Христос, занимает небольшую часть иконы, гармонично вписываясь в ее композицию. Решенные как бы «перспективно» сиденье и спинка престола придают композиции впечатление глубинности. Профилированные прямоугольники локотников завершены двумя балюстрадами. Пышный растительный орнамент престола имитирует технику чернения по серебру, широко распространенную в практике декоративно-прикладного искусства XVII в. Искусно исполненный, он повторяет элементы «флемской» резьбы (завитки, ро-

*Сорочка иконы «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном»*



*Припадающие митрополит Филипп и патриарх Никон. Фрагмент иконы (в процессе реставрации)*

зетки), бытовавшей в России с середины XVII столетия.

Фон иконы — светло-голубой с высветлениями книзу, по нему — темно-коричневые надписи с «золотой» обводкой: «ИС ХС», «Г[ОСПО]ДЬ ВСЕ[ДЕРЖИ]ТЕЛЬ». Поля неширокие, светлой охры. Вверху на уровне головы Вседержителя — летящие ангелы в развевающихся одеждах красного и зеленого цвета с орудиями страстей господних в руках (у правого ангела в руках — копие и трость, у левого — голгофский крест) и надписями над ними: «А[Н]Г[Е]ЛЫ Г[ОСПО]ДНИ».

Внизу к стопам Христа припадают слева митрополит Филипп (в миру — Федор Кольчев), справа — патриарх Никон. Оба представлены в крестчатых ризах красного цвета (на ризах митрополита между крестами надписи: «НИ КА» и «ИС ХС») с омофорами, конец которых придерживают в руках, на головах — митры. Рукава, подольники риз и митры с «жемчуги и камни». Портретные изображения пер-

сонажей очень условны, хотя в написании ликов сильно парсунное начало. Над каждым из изображенных — соответствующая надпись в свале: «СВЯТОЙ ФИЛИПП МИТРОПОЛИТ» (надпись полустерта, едва читается)<sup>14</sup>, над патриархом Никоном — кондак, «иже глаголется среди спасительных страстей»<sup>15</sup>.

Согбенные фигурки припадающих значительно уменьшены по отношению к Спасу и трактуются несколько по-разному. Митрополит Филипп изображен чуть выше патриарха Никона, с приподнятой головой и нимбом святости вокруг нее. Никон же запечатлен без нимба, в позе «смиренного», что, вероятно, продиктовано историческим подтекстом содержания иконы<sup>16</sup>. Оба они изображены касающимися ступней ног Христа, что придает цельность композиции иконы.

Композиционную и цветовую структуру иконы прекрасно завершал серебряный с позолотой оклад с накладными венцами, «драгими камнями и жемчугами»<sup>17</sup>. На боковых полях оклада гравированы



Икона  
«Спас  
на престоле  
с припадаю-  
щими  
митрополи-  
том  
Филиппом  
и патриар-  
хом  
Никоном»,  
сер. XVII в.  
(1656–  
1657 гг.)  
(в процессе  
реставра-  
ции)

изображения апостолов, по верхнему полю — поясной Деисус. Внизу в четырех овальных картушах — чеканная надпись по канфаренному фону: «Во царство благочестиваго Великаго Государя царя и Великаго князя Литовскаго и при сыне его благоверном царевиче и Великом князе Алексие Алексиевиче написан бысть сей образ Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа по умному боговидению всякому верующему во присное поучением и повелением и мздою смиреннаго Никона архиепископа царствующаго Великаго Государя Москвы и всея Великия и Малыя и Белья Росии патриарха настоящего лета 7165 года от плотскаго Христова Рождества 1657».

Оклад соответствовал общему художественному и композиционному строю иконы. Однако он остался недоступен для исследования и как предмет декоративно-прикладного искусства может рассматриваться особо.

Художественная цельность памятника, техническое совершенство ставят его в ряд лучших произведений иконописи XVII в. и заставляют обратиться к тому историческому и художественному фону, на котором возникла икона.

По надписи на окладе икона датируется 1657 г. Художественные особенности иконы, о которых говорилось выше, — объемная моделировка, «живоподобие», звучные и изысканные по цвету и сочетанию краски, «золотопробельные» одежды Вседержителя, светло-голубой фон иконы, характер орнамента престола — в полной мере характеризуют икону как памятник иконописного искусства середины — второй половины XVII в. Изображение на иконе митрополита Филиппа и патриарха Никона позволяет уточнить время ее появления. Как известно, официальная канонизация митрополита Филиппа состоялась 3 июля 1652 г., а патриарх Никон был возведен на патриарший престол 25 июля 1652 г. Только после этого и возможно было изобразить на иконе и митрополита Филиппа, и патриарха Никона в саксосах — священнических облачениях, являвшихся в ту пору принадлежностью главы русской церкви<sup>18</sup>. Таким образом, икона входит в круг памятников, которые были созданы в 50-е годы XVII в. — период, когда патриарх Никон активно утверждал и прославлял культ митрополита Филиппа в Москве<sup>19</sup>.

Однако не только этим, думается, обусловлено изображение митрополита Филиппа на рассматриваемой иконе.

Трагическая судьба митрополита, осмелившегося осудить жестокие расправы Ивана IV в период опричнины, широко известна: за противодействие светской власти митрополит Филипп был осужден на соборе 1568 г., а затем по указанию царя задушен Малютой Скуратовым в Тверском Отроче монастыре<sup>20</sup>.

«Столкновение митрополита Филиппа с Иваном Грозным было наиболее ярким эпизодом борьбы между церковью — этим „государством в государстве“ — и самодержавной властью за политическое преобладание»<sup>21</sup> в XVI в. Атмосфера взаимоотношений церкви и светской власти еще более накаляется в XVII столетии и находит свое яркое выражение в «деле» патриарха Никона<sup>22</sup>.

Придворная «распря»<sup>23</sup>, внутрицерковная смута<sup>24</sup>, принявшие особенно острый характер в 1656—1657 гг., создали очень сложную обстановку для патриарха. Как и во времена митрополита Филиппа, деятельность духовного владыки была подвергнута осуждению. В таких условиях обращение к личности митрополита Филиппа, овеянной борьбой и страданиями «за церковь и веру Христову», было вполне естественным: ведь митрополит Филипп символически воспринимался патриархом Никоном «как заступник в благополучном патриаршестве»<sup>25</sup>.

На рассматриваемой иконе оба церковных деятеля представлены перед Спасом — высшим Судией Мира — в молении о даровании прощения «грехов человеческих». Несмотря на то что в написании ликов сильно парсунное, светское начало, в изображении припадающих преобладает традиционная иконописная схема средневекового портрета, отличающаяся литературной условностью и плоскостной трактовкой фигур. Различие персонажей, их историческую значимость по-прежнему определяют атрибуты, характер трактовки поз припадающих<sup>26</sup>.

Следует заметить, что иконография Спаса с припадающими, наиболее известная и часто встречающаяся среди новгородских памятников<sup>27</sup>, была широко распространена в иконах царских изографов XVII в.<sup>28</sup> Среди припадающих известны чудотворцы, святители, святые — тезоименитые заказчику или членам семейства за-





Митрополит  
Филипп.  
Фрагмент  
иконы  
(в процессе  
реставра-  
ции)



Патриарх  
Никон.  
Фрагмент  
иконы  
(в процессе  
реставра-  
ции)

казчика, причисленные к лику святых духовные лица. В каждом отдельном случае конкретные причины обуславливали появление на иконе тех или иных изображений припадающих. Чаще такие иконы заказывались для храма в честь его освящения или к празднику — им мог быть как общерусский православный праздник, так и «храмовый»; соответственно этому и изображались на иконах либо святые, соименные празднику, храму, либо соименные заказчику храма<sup>29</sup>.

При всей традиционности иконографической схемы в нашем варианте обращают на себя внимание два обстоятельства: во-первых, общность исторических судеб изображенных; во-вторых, введение в мир иконного образа исторического и церковного деятеля патриарха Никона при его жизни, представленного на иконе без нимба. Выбор лиц подчинен определенной логике, что позволяет трактовать содержание памятника очень конкретно по отношению к происходящим в социально-политической истории XVII в. событиям. Этот момент особенно подчеркивает содержание надписи, помещенной над изображением патриарха Никона: кондак Страстного цикла песнопений<sup>30</sup>, включенный в строй иконного образа, как нельзя более отражал идеи и настроения заказчика иконы патриарха Никона<sup>31</sup>. Тенденциозность надписи на иконе предопределяла программность последней: икона становилась средством выражения авторитарных тенденций патриарха Никона, выводя зрителя за пределы условной священной истории. По всей видимости, не случайно икона была введена в состав местного ряда иконостаса придела Страстей Господних Голгофской церкви — любимого придела патриарха Никона в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря<sup>32</sup>.

Итак, избранность припадающих, а также помещение над изображением патриарха Никона кондака, «иже глаголется среди спасительных страстей», указывают на идеологическую направленность иконы и объясняют ее появление в 1656—1657 гг.

Среди наиболее известных и опубликованных памятников с аналогичной иконографией середины — второй половины XVII в. икона «Спас Вседержитель на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» выделяется исключительной цельностью. Иконы изографов Оружейной палаты с иден-

тичной иконографией отличаются менее уверенным рисунком. Композициям их свойственны большая скованность, жесткость, иногда аморфность. Цветовое решение не всегда удачно: цвет менее звучен, даже тяжеловат, золото положено не в виде тонких линий ассиста, а крупными локальными пятнами<sup>33</sup>.

По своим художественным достоинствам рассматриваемая икона может быть отнесена к ряду таких высокохудожественных произведений иконописи XVII в., каким является икона Иосифа Владимировича «Сошествие Святого Духа на апостолов»<sup>34</sup>. Virtuозность рисунка, свободная компоновка фигур в плоскости иконной доски, стройность и завершенность композиции — все эти качества, присущие иконе Владимировича, характерны и для иконы из собрания Московского областного краеведческого музея. Цветовая гамма, примененная Владимировичем в иконе «Сошествие Святого Духа на апостолов», перекликается с цветовым решением нашей иконы. Яркие киноварные, малиновые, зеленые, голубые и розовые цвета придают композициям в обоих случаях праздничность, торжественность, создают «воздушность» среды.

Близость памятников в композиционном и стилистическом отношении позволяет определить художественную среду, к которой принадлежал мастер иконы Спаса с митрополитом Филиппом и патриархом Никоном: это круг царских и патриарших изографов середины — второй половины XVII в. В Сийском иконописном подлиннике привлекла наше внимание прорись с изображением поясного Спаса Вседержителя<sup>35</sup>. Автор прориси не обозначен, хотя многие листы подлинника подписаны. При сравнении прориси с иконой характерными оказываются тонкий, прекрасный лик Христа<sup>36</sup>, рисунок рук и одежд Спасителя. Сложение длинных с изящным изгибом пальцев именованно почти идентично по своей трактовке. В точности повторяются в иконе линии высветлений, обозначенные на прориси кругами. Складки одежды гиматия в обоих случаях решены очень графично, с однозначным расположением пробелов. Отличия составляют весьма несущественные моменты: приподнятые брови Спаса на прориси и положение зрачков глаз, отведенных в сторону от зрителя. В целом выражение Спаса спокойное и благостное, как и на нашей иконе.

В состав Сийского иконописного подлинника, как известно, были включены чернецом Никодимом прориси, исполненные иконописцами в середине — третьей четверти XVII в. В основном это были прориси известных в тот период царских и патриарших изографов, как московских, так и иногородних. При наличии такого близкого сходства прориси и иконы, что было показано выше, следует, что мастер иконы, безусловно, происходил из числа лучших царских или патриарших изографов XVII столетия.

Возможно ли более конкретное определение личности мастера интересующего нас памятника? Фактических данных для этого в настоящий момент пока недостаточно. Публикации памятников иконописного искусства 50–60-х годов XVII в. немногочисленны. В известных исследованиях А. И. Успенского<sup>37</sup> приведено более полусотни имен иконописцев (жалованных, кормовых, городовых), обслуживавших царский и патриарший двор в середине XVII в. Среди известных нам на сегодняшний день можно назвать немногих, имена которых встречаются в публикациях. Чаще всех упоминаются имена Симона Ушакова, Иосифа Владимирова, Гаврилы Кондратьева, Якова Казанца, Степана Резанца, особенности письма которых известны и отличаются от исполнительской манеры мастера иконы Спаса с митрополитом Филиппом и патриархом Никоном<sup>38</sup>.

Вместе с тем в кругу царских и патриарших изографов середины — второй половины XVII в. привлекает внимание ряд мастеров, особенно имена Федора Козлова и Федора Елизарьева, которые по времени своей работы в Оружейной палате могли исполнять иконы для патриарха Никона.

Федор Козлов (или Козель), возможно, белорус по происхождению, с 1652 г. упоминается как «жалованный» иконописец, получавший в Оружейной палате «оклад против Симона Ушакова»<sup>39</sup>. Из росписи работ иконописца видно, что ему поручались наряду с Симоном Ушаковым наиболее ответственные заказы<sup>40</sup>. Согласно архивным документам, немало икон для царя и патриарха написал царский кормовой и патриарший иконописец I статьи Федор Елизарьев<sup>41</sup>, имя которого вообще не встречается в современных публикациях.



Возможно, не случайно имена мастеров оказались преданными забвению. Работая в 50–60-е годы XVII в., иконописцы могли быть связаны с патриархом Никоном, подвергнутым впоследствии опале. В этом смысле обращает на себя внимание ряд фактов из архивных документов.

В 1666 г. в Москве готовились к росписи Архангельского собора. Как обычно, были приглашены лучшие иконописцы. Однако оказались не найденными Иосиф Владимиров<sup>42</sup>, Федор Елизарьев, Гаврила Кондратьев, Иван Федотов<sup>43</sup>. Севастьян Дмитриев, близкий друг И. Владимирова, во время росписи в соборе имел «неприятное происшествие», за что «его сковали в Оружейном приказе и допрашивали»<sup>44</sup>.

Следуя логике событий, можно предположить, что последовательный в своих начинаниях патриарх Никон не только поручал заказы признанным мастерам, но и вводил их в круг сочувствующих его исканиям людей. Иначе трудно объяснить царский указ 1665 г. о «заключении» Симона Ушакова — жалованного царского изографа — в Покровском и Никольском

*Спас  
Вседержитель.  
Прорись.  
Лицевой  
Сийский  
иконописный  
подлинник.  
Табл. 36*

монастырях. Заточение длилось с апреля месяца по август. С сентября 1666 г., согласно документам, он опять находится на царской службе<sup>45</sup>.

Как известно, именно в это время готовится «судный процесс» над патриархом Никоном, а затем следует его ссылка в Ферапонтов монастырь. Видимо, Симон Ушаков, как и ряд других иконописцев, был в числе сочувствующих опальному патриарху.

Вместе с тем все названные события не обязательно могли быть связаны с «делом» патриарха Никона: ведь положение иконописца, как и ранее, было далеко не свободным. Однако время, когда происходили столь неблагоприятные расправы с лучшими царскими и патриаршими изографами XVII столетия, подтверждает наше предположение.

Кто же был автором рассматриваемой иконы? Из всего сказанного следует, что им мог быть, без сомнения, художник, близко примыкавший к окружению патриарха Никона.

Итак, идейная программа иконы, принадлежность к кругу наиболее замечательных памятников позволяют рассматривать ее как ценный художественный документ середины XVII в. Являясь одним из центральных памятников времени религиозной реформы патриарха Никона, она отражает взгляды и вкусы своего заказчика. Глубоко традиционная в основе, она вместе с тем значительно отличается от всех известных нам икон середины — второй половины XVII в. с аналогичной иконографией, принадлежа к числу интереснейших образцов «живоподобного» письма по своей как художественной, так и композиционной структуре.

Публикация памятника влечет за собой ряд вопросов. Назовем, к примеру, проблему донаторского портрета в русской иконописи XVII в., вопрос о широте бытования иконографии, подобной нашей<sup>46</sup>, наконец, один из интересных, на наш взгляд, — вопрос о цельности архитектурного и художественного ансамблей в замыслах патриарха Никона.

Таким образом, единственная хорошо сохранившаяся икона из некогда богатого иконописного убранства Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря<sup>47</sup> может представлять огромный интерес для исследователей духовной и материальной культуры середины XVII в.

\*

<sup>1</sup> Из описей Ново-Иерусалимского монастыря XVII в. известны Казначейская опись 1666 г., опись 1679 г. («справительственная») и опись 1685 г. Все они приведены в кн.: *Леонид (Кавелин)*, архим. Историческое описание ставропигиального Воскресенского Новой Иерусалим именуемого монастыря. М., 1876 (подлинные списки описей утрачены). Икона упоминается во всех трех описях; см.: *Леонид*, архим. Указ. соч. С. 154, 190, 194, 241.

<sup>2</sup> Голгофская церковь (место водружения честного креста и придел во имя «Страстей Христовых») находилась между первым и вторым ярусами соборного храма Воскресения, была освящена еще во время пребывания патриарха Никона в Новом Иерусалиме 15 сентября 1662 г. См.: *Леонид*, архим. Указ. соч. С. 147, 327.

<sup>3</sup> Там же, С. 194. Текст кондака приводится согласно надписи на иконе. По всей видимости, словосочетание «ИИДАСИ» следует читать как «ПОДАСИ». Ср.: «Паче блудницы блаже, беззаконновах, слез тучи никакоже тебе принесох: по молчанием моляся припадаю ти, любовию облобызаю пречистей твоей нове, яко да оставление мне яко владыка подаси долгов, зовущу ти спасе: от скверных дел моих избави мя» (Триодион (Триодь Постная). М., 1906. С. 354. Кондак, глас 4). Ошибка могла появиться в тексте во время поновлений иконы.

<sup>4</sup> *Леонид*, архим. Указ. соч. С. 291.

<sup>5</sup> Там же, С. 208. См. также: Историческое описание ставропигиального Воскресенского «Новый Иерусалим» именуемого монастыря. М., 1889. С. 53; Ставропигиальный Воскресенский «Новый Иерусалим» именуемый монастырь: Историческое описание. М., 1914. С. 47.

<sup>6</sup> В годы Великой Отечественной войны икона вместе с окладом была эвакуирована в г. Алма-Ату. В настоящее время экспонируется в исторической экспозиции музея; инв. № 7346, МОКМ.

<sup>7</sup> Реставраторы Г. П. Кузнецов (оклад) и Т. А. Милова (живопись).

<sup>8</sup> Приношу большую благодарность заведующей отделом научно-реставрационной документации Л. Н. Крыловой за предоставленную возможность ознакомиться с реставрационным паспортом иконы.

<sup>9</sup> В монастырских документах есть сведения о поновлении икон Воскресенского собора в 1750-е годы (*Леонид*, архим. Указ. соч. С. 298). Возможно, икона была записана тогда же.

<sup>10</sup> *Леонид*, архим. Указ. соч. С. 242.

<sup>11</sup> Евангелие от Иоанна, VIII, 12.

<sup>12</sup> См.: *Кондаков Н. П. Лицевой иконописный подлинник*, I. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа. СПб., 1905. С. 60.

<sup>13</sup> Или «образ воскресшего» (Там же, С. 64).

<sup>14</sup> Как уже указывалось, нижняя часть иконы, где изображены припадающие, значительно хуже сохранилась.

<sup>15</sup> *Леонид*, архим. Указ. соч. С. 241. Текст кондака приведен на с. 233.

<sup>16</sup> См. ниже, с. 238.

<sup>17</sup> В настоящее время оклад снят с иконы, хранится в фондах Московского областного краеведческого музея; инв. № 7346.

- <sup>18</sup> На Руси до введения патриаршества в саккос облачались лишь всероссийские митрополиты, с 1589 г. его носил исключительно патриарх. Только на Московском соборе 1675 г. право ношения саккоса было присвоено митрополитам. См.: *Гиляровская Н.* Русский исторический костюм для сцены. М.; Л., 1945. С. 108.
- <sup>19</sup> Следует учесть, что культ митрополита Филиппа был создан еще в конце XVI в. на Соловках, когда было установлено местное почитание святого. См.: *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 118. Уже в то время изображения митрополита Филиппа могли появиться на иконах. См.: *Антонова В. П., Мневая Н. Е.* Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. М., 1963. Т. II. С. 38—39, № 384; С. 314—312, № 785. Почитание митрополита Филиппа в Москве относится ко времени не ранее 1652 г., когда его мощи были перенесены в Москву и в память этого события установлен новый праздник 3 июля. См.: *Макарова Т. И., Николаева Т. В.* Из истории Тверского Отроча монастыря // *СА.* 1976. № 4. С. 107—108; *Голубинский Е.* Указ. соч. С. 287, 415, 422—424. После официальной канонизации митрополита Филиппа в Москве изображения его как единолично, так и в числе четырех святителей московских становятся очень распространенными. В 50-е годы было создано значительное количество икон с его изображением; см.: *Успенский А. И.* Словарь патриарших иконописцев. М., 1917. С. 45, 46, 59, 65, 66, 102; *Он же.* Царские иконописцы и живописцы XVII века: Словарь. М., 1910. С. 142. (Далее: *Успенский А. И.* Словарь).
- Известны и архитектурные памятники этого времени, посвященные митрополиту Филиппу. Церкви были устроены как в Москве, так и в далеких северных монастырях, основанных патриархом Никоном. Хотя все они не сохранились, тем не менее сведения о них есть в документах XVII в. Достаточно упомянуть здесь церковь Трех Святителей в Москве на Патриаршем дворе, которая в 1653—1655 гг. получает дополнительно к имеющимся престолам, посвященным московским святителям Петру, Алексею и Ионе, еще один — во имя св. митрополита Филиппа. В 1653—1656 гг. в личных покоях патриарха на Патриаршем дворе была устроена теплая церковь во имя апостола Филиппа — св. патрона Филиппа Кольчева. В это же время была устроена и освещена теплая с трапезной церковь во имя митрополита Филиппа в Валдайском Иверском монастыре. См.: *Акты Иверского Святозерского монастыря (1582—1706)*, собранные архимандритом Леонидом // *РИВ.* СПб., 1878. Т. V. № 40. Стб. 82—85; *Ильин М. А.* Крестный монастырь на Кий-острове // *Архитектурное наследие.* 1962. № 14. С. 89—90; *Романенко А. И.* Один из этапов строительства патриарших палат // *Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования.* М., 1976. Т. II. С. 113—114; *Тич А. А.* Новые данные о патриаршем дворце // *Архитектурное наследие.* 1962. № 14. С. 85.
- <sup>20</sup> *Зиллин А. А.* Опричнина Ивана Грозного. М., 1964. С. 254—257.
- <sup>21</sup> Там же. С. 257.
- <sup>22</sup> О «деле» патриарха Никона см.: *История России с древнейших времен.* М., 1961. Кн. 6, т. XI. С. 192—281. *Гиббелет Н.* Историческое исследование дела патриарха Никона. СПб., 1882—1884. Ч. I—II; *Зызыкин М.* Патриарх Никон: Его государственные и канонические идеи. Варшава, 1933. Ч. 1—3; *Кангерева Н. Ф.* Патриарх Никон и царь Алексей Михайлович. Сергиев Посад, 1969—1912. Т. 1—2; *Субботин Н.* Дело патриарха Никона: Историческое исследование по поводу XI тома «История России» проф. С. М. Соловьева. М., 1862; *Козлов О. Ф.* Дело Никона // *Вопр. истории.* 1976. № 1. С. 102—114.
- <sup>23</sup> Следует напомнить, что в 1656—1657 гг. в борьбе за приоритет власти начались «бессовестие и раздор» между бывшими «собинными друзьями» — царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, а летом 1658 г. последовал окончательный разрыв между ними: 10 июля патриарх Никон всенародно отрекся от патриаршества, а через три дня уехал в Новый Иерусалим, где жил до 1666 г. В декабре 1666 г. собор с участием вселенских патриархов осудил патриарха Никона. Он был низложен с патриаршества, подвергнут опале и до 1681 г. пребывал в ссылке как простой монах сначала в Ферапонтовом, а затем в Кирилло-Белозерском монастыре.
- <sup>24</sup> Собор 1654 г., как известно, положил начало русскому расколу — старообрядчеству: «ревнители древлего благочестия» отказались принять никоновские повествования. Никон ответил на это лишением их сана. В феврале 1656 г. последовало наложение церковного проклятия на «двоеперстников», а в апреле-мае 1656 г. официальный собор отлучил еретиков, не принявших реформу. В среде духовенства резко возросло недовольство действиями патриарха Никона, усилением могущества его власти.
- <sup>25</sup> *Забелин И. Е.* История города Москвы. М., 1902. Ч. I. С. 495. В описях Ново-Иерусалимского монастыря неоднократно упоминаются об иконах с изображением митрополита Филиппа (см., например: *Леонид*, архим. Указ. соч. С. 162).
- <sup>26</sup> Особый интерес вызывает изображение на иконе патриарха Никона. Благодаря литературным памятникам, а также памятникам изобразительного искусства XVII в. мы имеем яркое представление о внешности патриарха. Однако, сравнивая изображение его на иконе с известным портретом, выполненным аппликацией из тафты (1680-е годы. ГИМ), а также с портретом Никона с клиром из Московского областного краеведческого музея (см.: *Овчинникова Е. С.* Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955. Табл. XII—XIV), можно отметить отсутствие в первом случае ярко выраженной физиогномической характеристики изображенного (за исключением таких особенностей, как «долгий» нос, длинная борода и волосы, спускающиеся по плечам), внутренней психологической наполненности образа (хотя выражение смирения в лице патриарха Никона явно — по смыслу — противопоставлено здесь страдальческому выражению лица митрополита Филиппа), наконец, более иконописный вариант трактовки

- фигуры изображенного — в качестве ктitora. Все это позволяет видеть в изображении патриарха Никона на иконе его иконный портрет, исполненный с определенной долей идеализации и иконописной условности. Это тот случай, когда портрет реального лица, включенный в композицию сакрального характера, выступает еще «не как реальная конкретность живого лица, но как сумма „индивидуальных“ атрибутов в их символично-эмблематическом плане» (Тананаева Л. И. Портретные формы в Польше и России в XVII веке: Некоторые связи и параллели // Советское искусствознание—81. М., 1982. Вып. 1. С. 92).
- <sup>27</sup> Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Живопись Великого Новгорода, XV век. М., 1982. С. 182–186.
- <sup>28</sup> См.: Антонова В. И., Мневa Н. Е. Указ. соч. С. 494, № 1033; Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 184–185; Такташова Л. Строгановская школа живописи // Искусство. 1981. № 4. С. 66; Успенский А. И. Словарь, С. 86; Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея: Каталог. М., 1977. С. 63, № 66; С. 182, № 347.
- <sup>29</sup> См.: Антонова В. И., Мневa Н. Е. Указ. соч. С. 293, 427; Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 185; Успенский А. И. Словарь, С. 86, 284.
- <sup>30</sup> Исполняется в церкви в страстную седмицу, в среду. Страстная седмица — кульминационный момент евангельской истории: последние страдания Христа на Земле.
- <sup>31</sup> Тексты молитв известны как в памятниках декоративно-прикладного искусства, так и в иконах, но отличаются более отвлеченным характером. Ср., например, текст надписи на Васильевских вратах из Новгорода (ныне в Александрове) (см.: Николаева Т. В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1976. С. 62), на иконе «Спас на престоле с припадающим митрополитом Киприаном» из Успенского собора Московского Кремля (см.: Смирнова Э. С., Лаурина В. К., Гордиенко Э. А. Указ. соч. С. 184–185).
- <sup>32</sup> Из описей патриаршего периода Воскресенской обители известна лишь опись 1666 г. (см. примеч. 1). В связи с этим трудно установить, когда и при каких обстоятельствах икона появилась в Воскресенском соборе Ново-Иерусалимского монастыря. Однако ко времени устройства и освящения Голгофского придела (15 сентября 1662 г.) икона, по всей видимости, находилась уже в Воскресенском соборе.
- <sup>33</sup> Наиболее известны и близки по иконографии нашей иконе три памятника XVII в. (все — позднейшего происхождения). Это иконы Симона Ушакова «Спас на престоле с припадающими Иоанном Предтечей и апостолом Петром» из Смоленского собора Ново-Девичьего монастыря (171×102) и «Спас на престоле с припадающими Сергием Радонежским и Никоном» из Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря (149×83), а также икона Тихона Филатова (ученика Симона Ушакова) «Спас на престоле с припадающими Иоанном Предтечей и апостолом Петром» из собрания ГТГ (171×100), являющаяся точной репликой иконы Симона Ушакова. См.: Антонова В. И., Мневa Н. Е. Указ. соч. С. 427, № 929; Успенский А. И. Словарь, С. 284.
- Обе иконы царского иконографа Симона Ушакова происходят из местного ряда соборных иконостасов. Разница в написании их составляет всего два года (1682–1684 гг.). В обоих случаях Спас изображен восседающим на престоле, сверху — два летящих ангела, внизу — фигурки припадающих. В первом случае — святые — тезоименитые царей Ивана и Петра Алексеевичей, во втором — игумены, один из которых был основателем Троице-Сергиева монастыря. Решение как конструктивное, так и художественное в иконах почти одно и то же. Фигура Спаса огромная, грузная. Златокованный престол имеет плоскостное решение. Глубинность изображения, присущая иконе из собрания МОКМ, полностью отсутствует, что подчеркивают строго прямые спинки престолов, вертикали боковых колонок и расположенные независимо от фигуры Спаса в углах иконы изображения припадающих. Хотя в орнаменте, украшающем престол, повторяется мотив розетки в обрамлении лепестков, но в отличие от нашей иконы решается он в виде плоскостной «резьбы». См.: Кондаков Н. П. Указ. соч. С. 79, текст к цв. ил. 111. Одежды Христа малиновые и зеленые, расцвечиваются золотым мелким орнаментом (хитон) и золотыми пробелами и пробелами в тон одеждам (гиматий). Однако в цветовом решении мы не найдем столь контрастных, но гармонично раскрывающих друг друга ярких оттенков красного и зеленого цвета, присущих одеждам Спасителя в рассматриваемой иконе. Совершенно по-иному решают иконописцы и складки одежд. Ушаков пишет их крупными, тяжело спадающими вниз. Мастер иконы с митрополитом Филиппом и патриархом Никоном придает одеждам легкость: гиматий окутывает тело Христа, ложась свободными, развевающимися на концах складками. Разницу можно отметить и в изображении ангелов. В иконах Ушакова они представлены совершенно в иных ракурсах и кажутся статичными, тогда как в иконе из собрания Московского областного музея мастер добивается ощущения парения ангелов.
- Автору статьи известен и ряд неопубликованных икон с аналогичной иконографией, находящихся в музеях СССР. Например, в Загорском историко-художественном музее-заповеднике хранится еще одна икона второй половины XVII в. «Спас на престоле с припадающими Иоасафом и Варлаамом» (150,5×68,5), в стилистическом отношении очень близкая иконам Ушакова. См.: Белоброва О. А. Живопись XVI–XVII веков // Троице-Сергиева Лавра: Художественные памятники. М., 1968. С. 106; Николаева Т. В. Древнерусская живопись... С. 182, № 347.
- Из музея «Коломенское» происходит икона «Спас на престоле с припадающими соловечками чудотворцами» (40–50-е годы XVII в. (?)).
- Икона отличается по манере исполнения от всех указанных и представляет интерес как неопубликованный памятник для специального исследования. (Приношу большую благодарность ст. научному сотруднику му-

- зя О. А. Поляковой за предоставленную возможность ознакомиться с памятником.)
- <sup>34</sup> Икона происходит из местного ряда икопостаса церкви Троицы в Никитниках в Москве и имеет авторское клеймо на обороте. См.: Овчинникова Е. С. Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970. С. 142, 146, 147.
- <sup>35</sup> Иконописный подлинник Сийского монастыря. Л. 132 (ГПБ, ОЛДЦ, F 88); Факсимильное воспроизведение: Покровский Н. В. Лицевой Сийский иконописный подлинник. СПб., 1895. Вып. II. Табл. 36.
- <sup>36</sup> Ср. описание Н. В. Покровского: «Изображение Господа Вседержителя. Лик Спаса прекрасный; густые волосы локонами падают на плечи, борода небольшая, раздвоенная. Одежды — туника и иматий — имеют характер шаблонный; десница Спасителя благословляющая именованно, в шуйце Евангелие». (Сийский иконописный подлинник. Вып. II. С. 104).
- <sup>37</sup> Успенский А. И. Словарь патриарших иконописцев; *Он же*. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1910—1916. Т. 1—4.
- <sup>38</sup> В документах того времени среди исполнителей заказов для патриарха Никона очень часто встречается имя Симона Ушакова. Так, по справке 1656 г. «он, Симон, наперед сего был у патриарших домовых дел, где давано ему, Симону, поденного денежного корма по гривне на день, да его же кормили и поили за столом, да сверх того корму давано от патриарха подачи добрыя» (Успенский А. И. Словарь. С. 323). Первые опыты «живоподобного» письма царского изографа относятся как раз ко времени 1656—1658 гг. Сохранилось немало изображений Нерукотворных Славов (ГИМ, ГРМ, ГТГ), исполненных иконописцем в новой «световидной» манере. Однако тип лика в ранних иконах Ушакова отличается большей выразительностью, нежели лик Спаса на иконе из собрания областного музея. Образы его выделяются глубоко посаженными глазами, крупным носом, четко прорисованными слезницами и зрачками. Последнее придает выражению ликов в иконах Ушакова особую сосредоточенность. Свет и тени сгущиваются живописно, но более резко, нежели в нашей иконе. Разница в творческой манере мастеров позволяет предположить исполнение иконы из собрания МОКМ другим иконописцем.
- <sup>39</sup> Успенский А. И. Словарь. С. 141.
- <sup>40</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы... М., 1913. Т. III. С. 131, 135, 138, 144, 220, 229, 233, 254, 310, 320, 344 и др. Известна, однако, только одна икона этого мастера (подписная, 1673 г.), хранящаяся в ГТГ. См.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. Указ, соч. С. 386—387, № 887.
- <sup>41</sup> Успенский А. И. Словарь патриарших иконописцев. С. 19; *Он же*. Царские иконописцы... Т. III. С. 321, 358.
- <sup>42</sup> Е. С. Овчинникова считает икону Иосифа Владимировича «Сошествие Святого Духа на апостолов» вершиной его творчества и предполагает, что мастер умер вскоре после 1666 г. См.: Овчинникова Е. С. Иосиф Владимирович: Трактат об искусстве // Древнерусское искусство, XVII век. М., 1964. С. 9—10. Однако, согласно переписной книге Ярославля 1717 г., художник еще в 1678 г. жил в Москве со своим сыном. См.: Казакевич Т. Е. Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле // Памятники русской архитектуры и монументального искусства: Материалы и исследования. М., 1980. С. 37, примеч. 70. Не связано ли забвение позднего творчества художника с причастностью последнего к «делу» патриарха Никона?
- <sup>43</sup> См.: Успенский А. И. Словарь. С. 53, 74, 143, 318; *Он же*. Словарь патриарших иконописцев. С. 19.
- <sup>44</sup> Успенский А. И. Словарь. С. 70—71.
- <sup>45</sup> См.: Филимонов Г. Д. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Вестник Общества древнерусского искусства. М., 1873. С. 30. А. И. Успенский, однако, утверждает, ссылаясь на документы, что Симон Ушаков принимает участие в работах уже в августе 1665 г. (Успенский А. И. Словарь. С. 337).
- Очень противоречивы сведения о работе Федора Козлова в 1665—1666 гг. Так, в марте 1666 г. он был сослан по царскому указу «под начал» в Покровский монастырь, «что в убогих домах за Язуою» (Успенский А. И. Словарь. С. 142). Однако только ли болезнь иконописца, как предполагает А. И. Успенский, была этому причиной?
- Интересно в этой связи также имя Апостола Юрьева — грека, родом из Афин, прибывшего в Москву в 1659 г. «по указу» Алексея Михайловича и патриарха Никона. Его творческая деятельность на Руси оказалась, однако, непродолжительной: уже 1665-й год был для него «неблагоприятен», а в 1666 г., «чувствуя себя в опале, Апостол Юрьев смиренно просит приходящегося ему жалованья» за выполненную ранее работу. После 1666 г. имя его в документах Оружейной палаты уже не встречается. См.: Успенский А. И. Словарь. С. 300—305.
- <sup>46</sup> В описи Ново-Иерусалимского монастыря 1679 г. среди церковной утвари упоминается «дщица серебряная белая, на ней вырезан Спасов образ в молении Федор Стратилат, да у Спасова образа в подножии в молении: с правую сторону Филипп митрополит да персона Святейшего Никона патриарха» (Леонид, архим. Указ, соч. С. 261). В Троицком соборе Николаевской Берлюковской пустыни Богородского уезда Московской епархии в XIX в. находилась икона «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» (Православные монастыри Российской империи/Сост. Л. И. Денисов. М., 1908. С. 438). По мнению Л. И. Денисова, икона являлась копией иконы из Нового Иерусалима. В настоящее время местонахождение памятника неизвестно. Рассматриваемая икона, как видно, не единственный образец этой иконографии, но, надо полагать, один из ранних.
- <sup>47</sup> Фрагменты икон из Ново-Иерусалимского монастыря хранятся в собрании музея им. Андрея Рублева; см., например: № ВП 176, ВП 177, КП 646.

# ИКОНА «МАКАРИЙ ЖЕЛТОВОДСКИЙ» СИМОНА УШАКОВА

*П. П. Балакин*

В 1957 г. в Горьковский историко-архитектурный музей-заповедник поступила небольшая икона с изображением Макария Желтоводского, предстоящего Ветхозаветной Троице на фоне основанного им Макарьево-Желтоводского Троицкого монастыря<sup>1</sup>. На лицевой стороне иконы слева внизу имеется выполненная золотом надпись: «Лета 7169 (1661) год[а] писан сли образ преподобного макария ужелтых вод// по обещанию Великаго Господина Пресвященнаго Илариона Архиепископа рязанского и муромского// писалас (так! — П. Б.)<sup>2</sup> изограф Симан Оушаков//». Почерк, которым она исполнена, близок к полууставу пространной надписи на его же иконе «Успение» (1663). Характерна и некоторая неустойчивость орфографии, свойственная подписям на произведениях С. Ушакова: художник пишет свое имя через «а» — «Симан», как на иконах Богоматери Владимирской (1652) и «Спас нерукотворный» (1673), а фамилию — через «оу» — ОУШАКОВ, как на иконе «Богоматерь Елеуса-Кикская» (1668)<sup>3</sup>.

Икона до настоящего времени не введена в науку, она не упоминается в известных трудах Г. Д. Филимонова, А. И. Успенского и В. Г. Брюсовой и только однажды использована в научно-популярной работе для описания архитектурного облика Макарьево-Желтоводского монастыря<sup>4</sup>.

Творчество С. Ушакова недостаточно исследовано<sup>5</sup>. Поэтому анализ иконографии и стиля произведения позволяет точнее проследить историю сложения образа иконы, его связь с религиозно-политической жизнью эпохи, отметить характерные для творчества С. Ушакова и всей древнерусской живописи середины XVII в. процессы распада иконописной формы.

В год создания памятника его автор был знаменщиком Серебряной палаты, но совмещал свои прямые обязанности с занятиями иконописью. Его широко извест-

ная икона «Спас нерукотворный» написана еще раньше — в 1658 г.<sup>6</sup> Документы того времени иногда называют С. Ушакова «знаменщик и иконописец»; иконописцем именует себя и он сам, подписывая произведения этих лет<sup>7</sup>.

«Макарий Желтоводский» не единственное свидетельство того, что, помимо «государевых дел», изограф выполнял заказы отдельных иерархов. Так, в 1672 г. он написал икону «Богоматери Иверской» в Спасопреображенский собор Нижнего Новгорода для первого нижегородского митрополита Филарета, когда тот «первое иде прияти свой святительский престол»<sup>8</sup>.

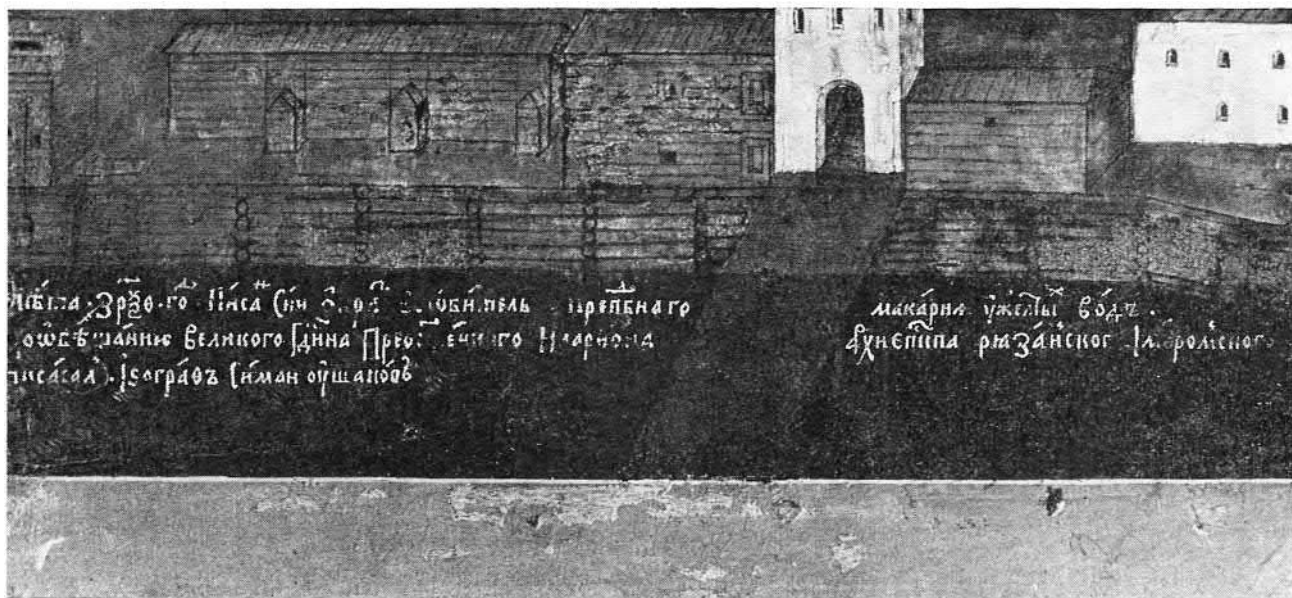
Заказчик нашей иконы — уроженец Нижегородского уезда архиепископ (с 1669 г. — митрополит) рязанский и муромский Иларион активно занимался устройством Макарьево-Желтоводского монастыря «сега ради, занеже он, великий господин, во 157 (1649) году ноября в 8 день пострижен в сей обители в монашество»<sup>9</sup>. С 1650 по 1656 г. Иларион был здесь игуменом, при нем было завершено строительство Успенской церкви с колокольней, построен Троицкий собор; в 1670 г. на его средства была перестроена в пятиглавую надвратная церковь и сооружены рядом с ней трапезная и четыре братских кельи. Кроме того, Иларион сделал в монастырь значительные денежные вклады, «снабдил монастырь ризницею, богатыми иконами, книгами и всякою церковною утварью...»<sup>10</sup>. Здесь же он намеревался «на покое» закончить свои дни.

Таким образом, к 1661 г. в монастыре было четыре храма: Троицкий собор (1658), церковь Успения (1651), надвратная церковь Михаила Архангела (не позднее 1661) и церковь Макария (1651). В местном ряду иконостаса Троицкого собора находилась житийная икона Макария, а на одном из его столпов — его «чудотворная» икона, по преданию принесен-





Симон Ушаков «Макарий Желтоводский», 1661 г. Икона из собрания Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника



Надпись.  
Фрагмент  
иконы  
С. Ушакова  
«Макарий  
Желтовод-  
ский»,  
1661 г.

ная возобновителем монастыря монахом Авраамием с Унжи около 1620 г.; в надвратной церкви икона Макария была «строгановского письма»<sup>11</sup>.

В 1652 г. на территории монастыря на месте деревянной часовни была возведена кирпичная Макарьевская церковь, к которой впоследствии был пристроен Троицкий собор. По-видимому, часть именно этого сооружения с одной главкой и апсидой изображена на иконе С. Ушакова с северной стороны от здания собора.

Очевидно, икона Симона Ушакова была вложена митрополитом Иларионом в церковь Макария. Это объясняло бы ее местонахождение в Макарьевской церкви, сооруженной в 1808 г. на месте обветшавшего церковного здания XVII в.<sup>12</sup>

К этому времени икона была одета в серебряный оклад с золотым венцом, жемчугом и драгоценными камнями. В 1868 г. монастырь был упразднен, и, хотя церковь Макария была оставлена и приписана к соборной Казанской церкви г. Макарьева в качестве кладбищенской, ушаковской иконы в ней уже не было; драгоценные оклады и предметы церковной утвари «были взяты в 1868 г. для пополнения средств епархиального попечительства... Отобранное епархиальным начальством монастырское имущество большей частью было распродано, частью же роздано в некоторые бедные сельские церкви Нижегородской епархии»<sup>13</sup>. По-

видимому, в это время произведение поступило в Георгиевскую церковь с. Лыскова, расположенного на правом берегу Волги напротив Макарьево-Желтоводского монастыря. В помещении этой церкви, закрытой в послеоктябрьский период, икона была найдена в 1957 г. хранителем Горьковского историко-архитектурного музея-заповедника М. Н. Голубевой.

Типологически произведение С. Ушакова относится к сценам моления и одновременно видения, широко распространенным в русской живописи XVI—XVII вв. и изображающим видных деятелей русской церкви<sup>14</sup>. К моменту создания памятника в русском иконописании была уже достаточно устойчивой традиция ктиторского портрета основателей монастырей на фоне созданных ими обителей. Икона С. Ушакова относится к тому изводу, в котором монастырь помещался у ног святого.

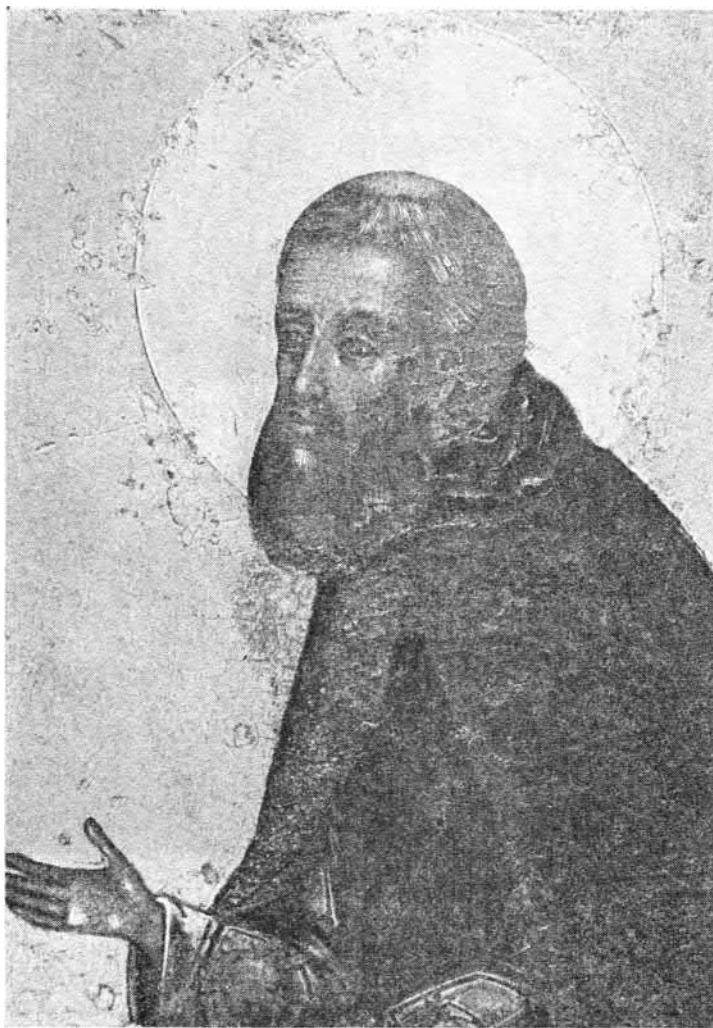
Изображенный на иконе преподобный Макарий Желтоводский и Унженский чудотворец — историческое лицо. Он родился в 1349 г. в Н. Новгороде в приходе церкви Жен Мироносиц, был пострижен в нижегородском Печерском монастыре архимандритом Дионисием и в 1434 г. основал Троицкий монастырь у озера Желтые воды. В 1439 г. обитель была разорена татарами, а Макарий переселился на р. Унжу, где также основал монастырь во имя Троицы, в котором и скончался в 1444 г.<sup>15</sup> Макарий Желтоводский

долгое время был местночтимым святым в Верхнем Поволжье. В 1532 г. в честь него был создан придел в соборной церкви г. Солигалича, спасенного Макарием «от поганьского наития». В 1607 г. царь Василий Шуйский назвал Макария чудотворцем; празднование преподобному было установлено только в августе 1619 г.<sup>16</sup>, что, вероятно, связано с поездкой царя Михаила Федоровича в Унженский монастырь на богомолье<sup>17</sup>.

Житие Макария Желтоводского, «простое по составу и изложению»<sup>18</sup>, встречается в рукописях XVI в. К началу XVII в. относится создание службы Макарию, которая упоминается в Описи келейной казны патриарха Филарета 1630 г.<sup>19</sup> и приводится в Минее, изданной в 1646 г. в Москве.

Случаи создания икон до канонизации изображенных или даже вне зависимости от нее не единичны. Очевидно, что иконы Макария существовали в Солигаличе к моменту открытия придела. О наличии икон Макария, считавшегося «покровителем Нижегородския страны», упоминает «Писцовая книга 1621–1622 годов по Н. Новгороду». В эти годы существует придел Макария в церкви Жен Мироносиц, изображения преподобного имеются в храмах Печерского монастыря, в церкви архидиакона Стефана в Нижегородском кремле<sup>20</sup>. На протяжении XVII в. в Нижегородском, Костромском, Архангельском уездах, а также близ Казани основывается еще несколько монастырей и пустыней во имя преподобного Макария, однако его «древняя» икона упоминается лишь в одном из них<sup>21</sup>.

Изображением XVI в. можно предположительно считать икону, находившуюся в Унженском монастыре, список с которой, по преданию, около 1620 г. в Желтоводский монастырь был доставлен его возобновителем. Эта копия неоднократно упоминается в источниках XIX в., а в настоящее время отождествляется с иконой, находящейся в действующей церкви Казанской Богоматери г. Лыскова Горьковской области. Преподобный изображен «прямолично», живопись скрыта под слоем сильно потемневшей олифы; размеры доски совпадают с приводимыми в литературе прошлого столетия (138×110, 1 аршин 14½ вершков на 1 аршин 9½ вершков). По-видимому, ее уменьшенным повторением является житийная икона

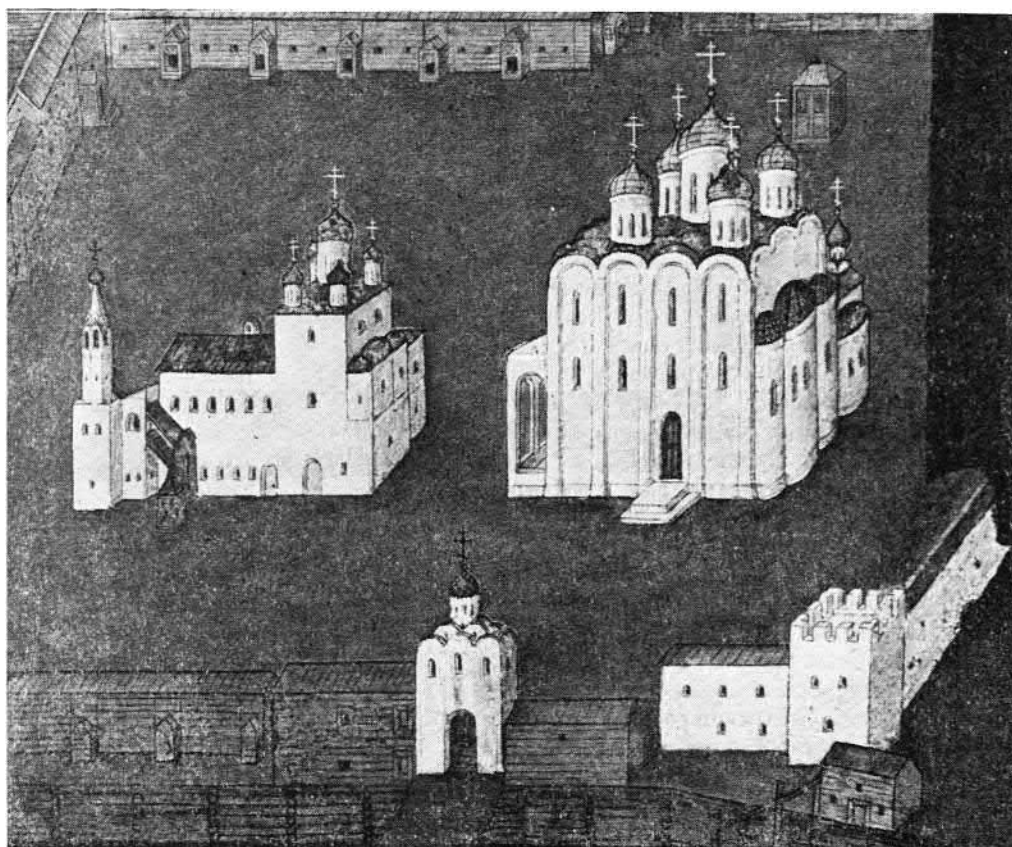


Макария в собрании Горьковского художественного музея (инв. № ГХМ-120-Жт, 95×70).

Оба произведения вполне традиционны по иконографии, которая, не встречаясь в иконописных подлинниках старых редакций, появляется лишь в «Сводном иконописном подлиннике» XVIII в. по списку Г. Д. Филимонова. Согласно этому подлиннику, Макарий «подобием стар и сед, лицом блед с белю, власы просты на главе, брада аки Сергия Радонежского, ризы преподобнические, в руке свиток, а в нем написано: „Хвалю Тя, Господи Иисусе Христе, благословенный Боже, соблюди нас доселе живы, воистину всякое дыхание...“»<sup>22</sup>.

Приведенная иконография существенно отличается от образа, созданного С. Ушаковым. Макарий в изображении С. Ушакова еще не старый человек с кра-

*Макарий.  
Фрагмент  
иконы  
С. Ушакова  
«Макарий  
Желтовод-  
ский»,  
1661 г.*



*Макарьев-  
Желтовод-  
ский  
монастырь.  
Фрагмент  
иконы  
С. Ушакова  
«Макарий  
Желтовод-  
ский»,  
1661 г.*

сивой благородной внешностью. У него продолговатое одухотворенное лицо, прямой нос с горбинкой, полные губы, пушистые (написанные не условно) брови. Его прямые волосы с отчетливо означенным «гуменцом» едва тронуты сединой.

В трактовке личного, сочетающей традиционные приемы с новой светотеневой техникой, проявляется двойственность творческой позиции С. Ушакова. Лик написан светло-коричневой охрой по оливковому санкирю, но его левая (от зрителя) часть затенена. В новой, нетрадиционной манере изображены глаза преподобного: верхние широкие веки полуопущены, нарисован слезник, глазное яблоко моделировано объемно. Объемная светотеневая трактовка карнации содействует конкретизации идеала, пришедшей на смену отвлеченной сверхчувственности икононого образа. В то же время как уступка старой манере над бровью и на глазном яблоке присутствуют белильные блики. Белильные высветления завершают также форму маленьких, хорошо, хотя и традиционно нарисованных рук. И если на лицо Мака-

рия свет падает как бы спереди слева, то пробела на его рясе вполне традиционны по форме и наложены без учета источника света.

Фигура Макария и изображение «облачной» Троицы, к которой он обращен, находятся в условном двухмерном пространстве иконной плоскости, почти совпадающем с поверхностью доски. А изображение монастыря, сделанное в прямой перспективе, создает иллюзорную трехмерную пространственную среду, порождая своеобразный прорыв в глубину формы. Возникает резкий диссонанс, знаменующий собой распад иконописного понимания пространства.

Монастырь показан с традиционной точки зрения — спереди сверху справа, с высоты птичьего полета. Храмы представлены объемно, «в полный рост»; пространство развернуто так, что южная стена с надвратной церковью находится ниже остальных объектов, выше ее — сооружения внутри ограды, еще выше — северная стена и далее — лес с исчерна-зелеными кронами деревьев. Характерно, что дальняя

северная стена и здания келий вдоль нее даны С. Ушаковым имеющими меньшие размеры, чем первоплановые постройки при южной стене.

Архитектурный облик сооружений соответствует их состоянию на время создания живописного памятника<sup>23</sup>. Их изображение — это не иконописный «образ монастыря», но документальное его воспроизведение. Тем не менее, полное отсутствие конкретных деталей, вытекающих из непосредственного наблюдения, заставляет предположить, что С. Ушаков пользовался каким-то источником. Таким источником мог быть обмерный чертеж, который полагалось составлять вскоре после окончания строительства<sup>24</sup> и отправлять в Посольский или Тайный приказ, куда «государев иконописец», вероятно, имел доступ. Такие чертежи выполняли функции отчетных документов и, как правило, прилагались к описи построек<sup>25</sup>. На чертежах XVII в. встречаются не только планы, но и рисунки отдельных сооружений. Впрочем, несомненно, что наделенный разносторонним дарованием С. Ушаков с легкостью мог воспроизвести облик архитектурного сооружения по его плану и описанию. Не случайно, что за редким исключением чертежи выполнялись «изуграфами, знаменщиками и златописцами»<sup>26</sup>. Известно, что в конце жизни С. Ушаков использовал выходную миниатюру лицевой Вахрамеевской рукописи жития Зосимы и Савватия конца XVI — начала XVII в. (ГИМ. Собр. Вахрамеева. № 71), чтобы представить в рисунке для гравюры современный ему вид Соловецкой обители, «снятый по птичьему полету»<sup>27</sup>.

Таким образом, монастырь у ног преподобного показан в документальной конкретности архитектурного облика: уже началось строительство каменной монастырской стены, которое завершится шесть лет спустя. Одноглавая надвратная церковь Архангела Михаила еще не преобразована в пятиглавую: стараниями митрополита Илариона это будет сделано в 1670 г. Иначе говоря, монастырь запечатлен в одно из мгновений его реального исторического существования. В то время как Макарий пребывает в «вечном» времени своего предстояния Троице. Так возникает еще одно противоречие, связанное с распадом традиционного для иконописания представления о времени, точнее — вневременном характере изображенного.

Цветовой строй произведения — типичный пример «премудрого и светлого святых икон живописания», ставшего творческим принципом С. Ушакова, И. Владимирова и их последователей<sup>28</sup>. Фигура святого в темно-вишневой мантии и коричневой рясе эффектно выделяется на фоне оранжево-желтого неба и зеленовато-оливковой земли. Особенно же нарядным и праздничным пятном является изображение Троицы с малиновыми и зелеными одеждами ангелов и оранжевыми крыльями, щедро украшенными золотым ассистом. Их троны и престол-трапеца покрыты растительным орнаментом, выполненным черным по золоту и плотно заполняющим декорируемую плоскость.

Написанная в светлом колорите, со светотеневой лепкой формы лица, с объемно-пространственной передачей архитектуры, икона Макария Желтоводского является характерным воплощением приемов «живородного писания» С. Ушакова. Заказчик — один из крупнейших деятелей церковной реформы и сподвижник патриарха Никона, — по-видимому, ничего не имел против этих принципов. В понимании сторонников реформы искусство С. Ушакова как раз и представляло собой «истовое живописание»<sup>29</sup>. Очевидно, оно не расходилось с их представлениями о греческих образцах, закономерно считавшихся нормативными в связи с проведением церковно-политической линии на создание вселенской церкви (объединяющей современную им греческую, украинскую, белорусскую, каждая из которых, кстати, придерживалась Иерусалимского устава, т. е. «троеперстия») во главе с Москвой.

Несомненно, существенным для заказчика было изображение триединого божества, поскольку сторонники церковной реформы отождествляли новое перстосложение с тремя членами Троицы. Ветхозаветная Троица в иконе предстает как видение Макарию, поэтому она, естественно, показана без палат, горок, дуба мамврийского и тем более без Авраама и Сарры. Художник изображает единое триипостасное божество; об этом говорит отсутствие каких-либо признаков, выделяющих одного из ангелов: ни размах крыльев, ни клав, не говоря о более определенных деталях, здесь не фигурируют. Догматический смысл подтверждается и надписью на свитке в руке Макария, содержащей обращение к каждому из лиц Троицы: «... и

соприсносущный сыне, и душе святой, утверди единоначальная Троице Твоя певцы, и от всякия напасти избави и скорбей»<sup>30</sup>.

Все свидетельствует о том, что прообразовательный смысл догмата о Троице, по видимому, не принимается во внимание. Евхаристическое значение чаши потеряло остроту в искусстве XVII в. Отсутствует оно и в данном произведении, где художник изобразил перед ангелами не одну, а три чаши. Важен для него — а скорее всего, для заказчика — иррациональный принцип единства.

Чтобы понять причину этого, необходимо обратиться к личности и деятельности Макария Желтоводского. В истории общественных движений древней Руси XV век отмечен высокой активностью еретиков-антитринитариев, действовавших в Пскове в 1410–1440-х годах и выступивших открыто в 1470-х годах. «Существование антитринитариев в конце XIV — первой половине XV в. надежно засвидетельствовано источниками»<sup>31</sup>. В это же время символ Троицы становится на Руси предметом особого почитания, поскольку идея единства трех ее лиц связывалась с мыслями о прекращении феодальных междоусобиц, объединении княжеств и государственной централизации. Вслед за Сергием Радонежским, идеи которого «оказали сильнейшее влияние на формирование общественной мысли и общественное движение в Московской Руси XIV–XV веков»<sup>32</sup>, монастыри и пустыни во имя Троицы основали его последователи. Макарий Желтоводский был постриженником и учеником архимандрита Дионисия, который, в свою очередь, был соратником и единомышленником Сергия Радонежского<sup>33</sup>. Основывая Троицкий монастырь сперва в Нижегородском, а позднее в Костромском уезде, Макарий становился проводником идей единения в напряженных центрах междоусобной борьбы.

В середине XVII в. споры о сущности наиболее иррационального христианского догмата возникли вновь как между никонианами и старообрядцами, так и в самой среде сторонников «древлего благочестия» (дьякон Федор — протопол Аввакум)<sup>34</sup>. Возможно, создавая богословскую программу произведения, заказчик архиепископ Иларион стремился подчеркнуть свою приверженность каноническому толкованию догмата.

В то же время в 1661 г. взаимоотношения между сторонниками и противниками церковной реформы еще не были предельно обострены: патриарха Никона уже отстранили от власти, протопопа Аввакума будущей весной вернут из сибирской ссылки; еще предстоят взаимные уговоры и увещания. Поэтому можно предположить, что, помимо богословской программы, заказчик хотел видеть в произведении и выражение церковно-политической идеи, заключающейся в призыве к единению, примирению враждующих сторон. И поэтому он вкладывал икону в монастырь, находившийся в одном из центров движения раскольников, на землях, которые были родиной крупнейших церковно-религиозных деятелей эпохи: Никона, Аввакума, самого Илариона.

Известно, что С. Ушаков не разрушал традиционных композиций: все внешние элементы канона присутствуют и в данном произведении. Распад иконописной формы на этой стадии был внутренним процессом: его суть состояла в замене «умственного видения» чувственным восприятием, что получало внешнее проявление в ослаблении абстрагирующей и усилении конкретизирующей тенденции. По сравнению с ближайшим по времени известным произведением С. Ушакова — «Владимирской Богоматерью» (1662)<sup>35</sup> икона из Горьковского музея предлагает значительно более высокую степень «наполнения канонизированного образа индивидуальной конкретностью»<sup>36</sup>.

Противоречиво сочетая в себе традиционные и новаторские элементы в трактовке формы, понимании пространства и времени, произведение отражает не только двойственность позиции автора, но и сам ход сложного процесса «обмирщения» древнерусской станковой живописи на заключительном этапе ее существования.

\*

<sup>1</sup> Инв. № 13166. Дерево, паволока, левкас, яичная темпера, 72×53,5. Раскрыта в ГПХРМ им. И. Э. Грабаря в 1961–1962 гг.

<sup>2</sup> Разделение на слова по оригиналу. Ошибка в надписи, по-видимому, возникла от смешения с общеупотребительной формой «НАПИСАСЯ».

<sup>3</sup> Антонова В. И., Мисва Н. Е. Государственная Третьяковская галерея: Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII в. М., 1963. Т. II. № 909, 914, 919.

<sup>4</sup> Агафонов С. Л. Горький. Балахна. Макарьев. М., 1969. С. 193, 195, ил. 106. С. Агафонов пишет: «Зная время сооружения некоторых

- отсутствующих здесь строений, можно датировать икону 1658–1662 гг.» (с. 195). Вероятно, по недоразумению автор не обратил внимания на то, что икона имеет точную дату.
- <sup>5</sup> *Дмитриев Ю. Н.* Стенопись Архангельского собора Московского Кремля // Древнерусское искусство, XVII в. М., 1964. С. 141.
- <sup>6</sup> *Антонова В. И., Мнеева Н. Е.* Указ, соч. № 910.
- <sup>7</sup> *Филимонов Г. Д. С.* Ушаков и современная ему эпоха древнерусской живописи. М., 1873. С. 6.
- <sup>8</sup> *Макарий*, архимандрит. Памятники церковных древностей: Нижегородская губерния. СПб., 1857. С. 21.
- <sup>9</sup> Кормовая книга Макарьевского Желтоводского монастыря (рукопись). Цит. по: *Пискарев П.* Описание Троицкого Макарьево-Желтоводского второклассного мужского монастыря. Н. Новгород, 1846. С. 13.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> Горьковский историк и краевед Н. Ф. Филатов в газетной публикации, ссылаясь на «Строельный летописец Макарьев-Желтоводского монастыря» XVII в., уточняет даты сооружения храмов: освящение трапезной палаты с Успенской церковью – 1654 г., окончание отделки Троицкого собора – 1664 г. См.: *Филатов Н.* Каменный сказ: Новые материалы по истории строительства архитектурного ансамбля Макарьев-Желтоводского монастыря XVII–XIX вв. // Горьковский рабочий, 1984. 28 марта. № 73; 1984. 4 апр. № 79.
- <sup>12</sup> Там же.
- <sup>13</sup> *Титов А. А.* Троицкий Желтоводский монастырь у Старого Макарья (1435–1887). М., 1887. С. 13.
- <sup>14</sup> *Попов Г. В.* Иконопись // Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери XIV–XVI века. М., 1979. С. 231.
- <sup>15</sup> *Гациский А. С.* Макарьево-Желтоводский монастырь (1434–1882). Н. Новгород, 1882. Без пагинации.
- <sup>16</sup> *Голубинский Е. Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903. С. 89–90.
- <sup>17</sup> *Зверинский В. В.* Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях Российской империи. СПб., 1890. Т. I. № 280.
- <sup>18</sup> *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871. С. 324.
- <sup>19</sup> РИБ. СПб., 1876. Т. III. Стлб. 907.
- <sup>20</sup> Писцовая и переписная книги XVII века по Нижнему Новгороду. СПб., 1896. Стлб. 28, 33, 328, 331, 343.
- <sup>21</sup> *Зверинский В. В.* Указ, соч. Т. I, № 277; Т. II, № 751, 916, 917.
- <sup>22</sup> Сводный иконописный подлинник XVIII в. по списку Г. Филимонова. М., 1874. С. 398.
- <sup>23</sup> См. примеч. 4.
- <sup>24</sup> *Мильчик М. И.* Архитектурный ансамбль Соловецкого монастыря в памятниках древнерусской живописи // Архитектурно-художественные памятники Соловецких островов. М., 1980. С. 248.
- <sup>25</sup> *Тиц А. А.* Чертеж в русской строительной практике XVII века // Древнерусское искусство, XVII век. С. 230.
- <sup>26</sup> Там же. С. 231.
- <sup>27</sup> *Филимонов Г. Д.* Указ, соч. С. 65.
- <sup>28</sup> *Овчинникова Е. С.* Иосиф Владимиров: Трактат об искусстве (публикация) // Древнерусское искусство, XVII век. С. 25.
- <sup>29</sup> Там же. С. 55.
- <sup>30</sup> Две первых строки, содержащих обращение к Богу-отцу, утрачены.
- <sup>31</sup> *Вздорнов Г. И.* Новооткрытая икона «Троицы» из Троице-Сергиевой лавры и «Троица» Андрея Рублева // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств, XIV–XVI вв. М., 1970. С. 151.
- <sup>32</sup> Там же. С. 154.
- <sup>33</sup> *Балакин П. П.* Живописный памятник героической эпохи // Искусство. 1982. № 6. С. 69–70.
- <sup>34</sup> *Протопоп Аввакум.* Послание «чадом церковным» о дьяконе Федоре // Житие протопопа Аввакума, им самим написанное, и другие сочинения. М., 1960. С. 257 и след.
- <sup>35</sup> ГРМ. Инв. № Држ. 2100. См.: *Ананьева Т. А.* Неизвестное произведение Симона Ушакова // Сообщ. ГРМ. 1974. X. С. 102.
- <sup>36</sup> *Тананаева Л. И.* Портретные формы в Польше и России в XVII веке: Некоторые связи и параллели // Советское искусствознание–81, 1. М., 1982. С. 90.

## О НЕИЗВЕСТНОМ ПОРТРЕТЕ АННЫ ЛЕОПОЛЬДОВНЫ, ПРИПИСЫВАЕМОМ ЛУИ КАРАВАККУ

*Г. Д. Кропивницкая*

Петровское и послепетровское время в истории русского портрета, несмотря на прошедшие выставки с подробными каталогами, ряд публикаций и исследований<sup>1</sup>, скрывает в себе еще много загадочного. И не случайно каждое вновь обнаруженное произведение этого сложного в становлении русской живописной школы периода представляет историко-культурный и художественный интерес. Привлекают внимание не только вновь открытые портреты русских художников первой половины XVIII столетия, но и работы живописцев иностранцев, с которыми у русских мастеров в это время существовали разносторонние контакты. Сейчас уже имеется ряд капитальных работ о русских портретистах этого времени — И. Никитине, А. Матвееве, И. Вишнякове, А. Антропове<sup>2</sup>. Литература о мастерах-иностранцах, работавших в портретном жанре, небогата<sup>3</sup>. Как правило, их произведения в современных исследованиях подвергаются анализу лишь в связи с творчеством русских художников. А между тем для искусства первой половины XVIII в. продолжают оставаться актуальными проблемы не только творческого взаимодействия различных мастеров, но и уточнения авторских атрибуций некоторых произведений, попеременно приписываемых различными исследователями то русским, то иностранным портретистам — Г. Таннауэру, Л. Каравакку, И. Людделу<sup>4</sup>.

Действительно, определение картин этого времени настолько сложно и запутанно, что редко может быть абсолютно безусловным даже в том случае, если обнаружен подтверждающий документ, известно происхождение или имеются сравнительные данные технико-технологической экспертизы. Большое количество повторений одного и того же портретного типа в пространственных официальных изображениях, множество почти одновременных копий с излюбленных оригиналов часто делают крайне сложной атрибуцию произведения тому или иному автору. Тем

большой интерес представляют редкие оригинальные по иконографии, материалу и технике исполнения портреты. Именно к таким относится поступивший в 1979 г. в Музей В. А. Тропинина и датированный при поступлении XIX в. небольшой «Портрет неизвестной с лентой ордена св. Екатерины», несомненно принадлежащей к русскому царствующему дому<sup>5</sup>. При исследовании в ультрафиолете и рентгене выявилась хорошая сохранность портрета, написанного маслом на тонкой липовой доске, а также отсутствие подписи и даты. Живописно-пластические качества картины и хорошая сохранность свидетельствовали о достаточно высоком профессиональном уровне ее исполнения. Предложенная на основании опубликованных аналогов, стилистики, характера живописи, а также деталей костюма и убора изображенной датировка портрета 1730—1740-ми годами была подтверждена комплексной технико-технологической экспертизой<sup>6</sup>.

Портретов подобного размера (30,5××26,3 см), написанных в тонкой, почти миниатюрной, технике маслом, не известно, хотя, судя по литературе и архивным данным, они существовали у ряда работавших в этот период мастеров. Как правило, они писались с информативной целью для пересылки за рубеж, особенно при сватовстве или для создания гравированных изображений.

Оборотная сторона портрета оказалась окрашенной плотным слоем светло-серой масляной краски, по которой графитным карандашом уверенной скорописью сделана по-немецки трудно читаемая надпись, поддающаяся лишь частичной расшифровке. Она сообщает об изображенной следующее: «Анна Шверинская правительница России... умерла 1746... 18...» Далее упомянуто имя Карла-Леопольда Шверинского и указано тройное имя «Елизавета-Катерина-Христина... в России», а также обозначены номера: 65 и 839<sup>7</sup>. Если предположить, что на портре-





*Л. Карасакк (?).  
Портрет  
принцессы  
Анны Леопольдовны*

*великой  
княжной,  
после  
1733 г.  
Музей  
В. А. Тропинина*



*Л. Каравакк.  
Портрет  
принцессы  
Анны Леопольдовны,  
1730-е  
годы.  
Гатчинский  
дворец*

*Х. А. Ворман с ориг.  
Л. Каравакка.  
Портрет  
принцессы  
Анны  
Мекленбургской.  
Гравюра  
резцом,  
ок. 1739 г.*

те действительно изображена принцесса Анна, более известная в русской истории под именем Анны Леопольдовны, и учесть, что он написан на липовой доске, то вполне вероятно его русское происхождение. Принцесса Анна Леопольдовна, внучка соправителя Петра I царя Ивана Алексеевича, дочь царевны Екатерины Ивановны и герцога Мекленбургского и Шверинского Карла-Леопольда, родившись в Ростоке в 1718 г., уже в 1722 г. приехала с матерью в Россию и больше никогда ее не покидала.

В надписи, которая по содержанию представляет значительный интерес, обращает на себя внимание довольно редкое, хотя и встречающееся в первой половине XVIII в. поименование отца Анны Леопольдовны Шверинским<sup>8</sup> без упоминания второго названия северогерманского герцогства Мекленбург-Шверинского, правителем которого Карл-Леопольд был до 1722 г., когда, после отъезда жены и дочери, он оказался изложенным местным дворянством и жил не в столице Шверине, а в Данциге.

Имя Карла-Леопольда Шверинского в надписи повторено дважды. Но к сожалению, восстановить, в каком контексте оно дано, невозможно. Никаких упоминаний

о матери изображенной, русской царевне Екатерине Ивановне, нет. Тройное имя соответствует тому, которое получила принцесса Анна Леопольдовна, лютеранка по отцу, при крещении — Елизавета-Екатерина-Христина. Далее, после пропуска, читается упоминание о России. Скорее всего, в надписи были сведения о том, как она именовалась в России. Первой указана дата смерти — 1746. Известно, что Анна Леопольдовна называлась в России принцессой Екатериной или принцессой Мекленбургской до ее наречения Анной в честь императрицы Анны Ивановны после обнародования в 1731 г. указа о престолонаследии (ей исполнилось 13 лет), по которому рожденный принцессой в браке сын должен стать наследником русского престола. Более никаких сведений надпись не дает. Номера, возможно, указывают на то, что портрет находился в какой-то коллекции.

Надпись на обороте, как установлено экспертизой, выполнена не ранее конца XIX в. Однако ее содержание свидетельствует о том, что она могла быть близкой ко времени создания портрета. Возможно, что у владельцев были какие-то основания закрасить масляной краской оборот картины, на котором могли быть нежела-



тельные сведения о ее принадлежности, и сохранить лишь данные об изображенной. Начертание и содержание надписи, в которой нет указаний на русские родственные связи, позволяют предположить ее немецкое происхождение и в возможном несохранившемся варианте, и в терешнем виде.

На портрете изображена юная девушка с милостивым, слегка удлиненным лицом с неправильными чертами, в одеянии и уборе русской великой княжны — открытом платье из серебристой плотной ткани с кружевной отделкой по вырезу и рукавам, с распластанным нагрудным украшением из алмазов и орденой звездой. Она как бы застыла в торжественной позе. Фигура ниже плеч задранирована подбитой горностаем золотистой мантией. По правой стороне груди и вокруг подчеркнута прямого стана изломанными складками лежит розово-красная с серебряными пунктирными полосками по краям лента ордена св. Екатерины. Она развернута на зрителя, около плеча скреплена алмазным аграфом и завязана ниже пояса пышным бантом с орденой медальоном. На кажущейся маленькой темно-каштановой головке девушки — высокий алмазный эгрет, волосы прихвачены

жемчужными нитями, в ушах богатые серьги. Судя по крою и деталям одеяния, гладкой прическе без пудры с трубчатыми длинными локонами, один из которых падает на грудь, портрет мог быть написан не позже 1740-х годов. Если вспомнить, кто из русских великих княжен — дочерей Петра I — Анны (1708—1725), Елизаветы (1709—1761), Натальи (1718—1725), чьи изображения известны, — могли по возрасту и сходству служить моделью художнику, имя принцессы Анны Леопольдовны должно быть названо в первую очередь.

Несмотря на незначительную роль, которую сыграла в русской истории правительница Анна Леопольдовна и ее младенец-сын Иоанн Антонович, она оставила в русском искусстве довольно заметный след: ее портретировали известные художники, работавшие в России в это время. Можно назвать имена Андрея Матвеева, Луи Каравакка, Иоганна-Генриха Ведекинда, Ивана Вишнякова. Портреты правительницы их кисти сохранились<sup>9</sup>.

Иконографии Анны Леопольдовны посвящена специальная работа академика Куника; довольно подробно она исследована и Д. А. Ровинским<sup>10</sup>. Ею также за-

*И. Г. Ведекинд. Портрет правительницы Анны Леопольдовны в желтом с розовыми бантами платье, между 1733 и 1736 гг. ГИМ*

*Л. Каравакк. Портрет Анны Леопольдовны правительницей в серо-голубом платье, нач. 1740-х годов. ГРМ*



*Л. Каравакк (?).  
Портрет  
принцессы  
Анны Леопольдовны  
великой  
княжной,  
после 1733 г.  
Музей  
В. А. Троиц-  
нина.  
Фрагмент*

*А. Матвеев.  
Портрет  
принцессы  
Анны Леопольдовны,  
перв. пол.  
1730-х  
годов.  
ГРМ.  
Фрагмент*

нимались Т. В. Ильина (в связи с вишняковским портретом правительницы в оранжевом платье), Н. М. Молева и Э. М. Белютин (для переатрибуции оплечного портрета работы А. Матвеева, считавшегося изображением Анны Иоанновны царевной, в настоящее время определенное как портрет принцессы Анны Леопольдовны и датированное первой половиной 1730-х г.)<sup>41</sup>. Следовательно, достоверного иконографического материала вполне достаточно, чтобы сравнить предполагаемый портрет принцессы Анны Леопольдовны с ее известными изображениями.

Кроме того, сохранились воспоминания современников о внешности и характере правительницы. Они воссоздают ее внешне не очень привлекательную, малосимпатичную личность, отмечая в ней качества женщины недеятельной, капризной, своенравной и отчужденно-унылой. Жена английского посланника леди Рондо, характеризуя принцессу Анну незадолго до свадьбы, писала: «Она девушка посредственной наружности... в ней нет ни

красоты, ни грации, ум ее не выказал еще ни одного блестящего качества... Она говорит мало и никогда не смеется»<sup>42</sup>. Близкий правительнице Миних-сын писал, что «она была статна... волосы на голове имела темно-каштанового цвета... черты лица у нее не были правильными»<sup>43</sup>.

Свидетельства современников и портретные характеристики Анны Леопольдовны во многом идентичны. Удлиненное лицо с округленным подбородком квадратной формы и припухлостями в нижней части щек даже на самых ранних ее изображениях А. Матвеева и И. Ведекinda отличается утяжеленными пропорциями и бледностью. Длинный нос, расширяющийся у крыльев с опущенным несколько книзу кончиком. Большой рот с плотно сомкнутыми губами и чуть приподнятыми в жеманной полуулыбке уголками. Глаза с узким разрезом, припухшими веками и довольно ровными бровями — темно-карие на портретах работы И. Вишнякова, где она изображена в оранжевом платье, и погрудном — кисти А. Матвеева (оба в ГРМ), темно-серые с



легкой коричневатой прописью у И.-Г. Ведкина (ГИМ) и Л. Каравакка (ГРМ).

Многие из черт внешности правительницы — овал лица, форма носа, подбородка, разрез и цвет глаз, припухлость век и низа щек, общее капризно-настороженное выражение белесовато-бледного лица — с некоторыми поправками на возраст модели и творческую индивидуальность художников совпадают с обликом великой княжны на публикуемом портрете. Анна Леопольдовна изображена невестой в богатом уборе — «склаваже» — из драгоценных камней и жемчуга, по-видимому, во время активного сватовства, уже после принятия православия (май 1733 г.) и получения ордена св. Екатерины<sup>14</sup>. Ближе всего публикуемый портрет по чертам лица и возрасту изображенной к оплечному портрету начала 1730-х годов А. Матвеева, гравюре Х. А. Вортмана с оригинала Л. Каравакка<sup>15</sup>, исполненной к бракосочетанию принцессы с принцем Антоном-Ульрихом Брауншвейг-Бевернским и Люнебургским, и портретам великой княжной (из Гатчины) и в серо-голу-

бом платье 1740—1741 гг. того же Л. Каравакка.

Очевидна не только иконографическая, но и стилистико-композиционная близость неизвестного ранее портрета принцессы Анны Леопольдовны с ее гравированными изображениями, варьирующими портретный тип Л. Каравакка. Послуживший оригиналом Вортману портрет кисти художника из Гатчины экспонировался на исторической выставке портретов 1870 г.<sup>16</sup> и, по-видимому, стал известен лишь после выставки, так как был репродуцирован к 200-летию основания Петербурга<sup>17</sup>. Именно на него указывал Д. А. Ровинский как на возможный оригинал для гравюры Вортмана<sup>18</sup>. Не зная каравакковского оригинала, Куник пытался его датировать и реконструировать по известным гравюрам. Эта реконструкция удивительно близка к вновь обнаруженному портрету: «После 1733 года мог быть написан масляными красками... портрет Анны Леопольдовны... она, несомненно, должна была бы быть изображена в царской мантии и с екатерининской лентой. Что ка-

*И.-Г. Ведкин.  
Портрет  
правительницы  
Анны Леопольдовны  
в желтом  
с розовыми  
бантами  
платье,  
между 1733  
и 1736 гг.  
ГИМ.  
Фрагмент*

*Л. Каравакка.  
Портрет  
принцессы  
Анны Леопольдовны,  
1730-е  
годы.  
Гатчинский  
дворец.  
Фрагмент*

Л. Каравакк.  
Портрет  
Анны  
Леопольдовны  
в серо-  
голубом  
платье,  
нач.  
1740-х  
годов.  
ГРМ.  
Фрагмент

Л. Каравакк (?)  
Портрет  
принцессы  
Анны Леопольдовны  
великой  
княжны,  
после  
1733 г.  
Музей  
В. А. Троицкая.  
Фотография  
с рентгено-  
граммы



сается головного убора, то она могла быть представлена без пудры, которая вошла в общее употребление под конец царствования Анны Иоанновны...» И далее Куник высказывает соображения о возможном авторе: «Рисован мог быть такой портрет всего естественнее Каравакком, который был придворным живописцем при Анне Иоанновне и написал портреты ее...»<sup>19</sup>

Действительно, сравнение гравюры Х. А. Вортмана, портрета Каравакка из Гатчины и публикуемого портрета свидетельствует об их иконографической, образной и стилистико-композиционной близости. Предположение о Л. Каравакке как наиболее вероятном авторе неизвестного ранее портрета великой княжны Анны Леопольдовны основательно не только потому, что наследницу и «названную дочь» императрицы мог писать узкий круг мастеров, но и потому, что Л. Каравакк был любимцем императрицы и «первым придворным моляром»: художественно-стилевая концепция портрета и отдельные живописные приемы выдают руку этого мастера.

Потомственный художник из Марсея (1684–1754) прожил в России тридцать восемь лет и был типичным для первой половины XVIII в. универсальным мастером-живописцем. По контракту с русским двором он обязался «...работать в живописи на масле для гисторической картины, портретов, баталей, лесов, дерев, цветов как в больших, так и в малых размерах, также самой малой суетливой живописи для портретов...»<sup>20</sup>

В царствование Анны Иоанновны Л. Каравакк находился «при домовых ее императорского величества делах», украшая дворцовые интерьеры<sup>21</sup>. Он написал «...много больших и малых портретов... монархини... все стены в Петербурге кишели ими», вспоминал Я. Штелин<sup>22</sup>. Л. Каравакк в течение всей своей жизни в России был тесно связан с русскими художниками живописной команды Канцелярии от строений, согласно контракту обучая их живописи и рисунку. Среди его учеников числились М. Захаров, И. Милюков, И. Вишняков и др. Он же свидетельствовал мастерство многих живописцев<sup>23</sup>.

Наследие Л. Каравакка еще не собрано и подробно не исследовалось, хотя о жизни и творчестве художника в России,

в основном из документов, известно достаточно<sup>24</sup>. Многие из его работ не сохранились, а часть приписываемых его кисти картин в настоящее время нуждается в дополнительной атрибуции. Однако его достоверные работы (некоторые он сам перечисляет в прошении на имя Петра I) вполне определенно характеризуют творческую индивидуальность живописца.

Художественная манера Л. Каравакка-портретиста отличалась достаточной устойчивостью и эволюционировала под воздействием общих процессов развития русского искусства первой половины XVIII столетия. С утверждением абсолютной монархии в России в 1730–1740-е годы широко распространился жанр репрезентативного портрета, в котором много работал Л. Каравакк. В стилевых принципах позднего барокко получила законченность специфическая формула парадного портрета, «...отвечающая понятию приличествующего в изображении... высокой особы»<sup>25</sup>. Основное — это выражение идеи величия, которому соответствовала монументальная статика композиции, обобщенность форм, условность рисунка, нарядность цвета, умение убедительно передать детали парадного костюма и интерьера в сочетании с обязательным в портретах первой половины и середины XVIII в. внешним сходством. Эти задачи отчасти достигались композиционно-стилевыми и живописными приемами, которые принято называть архаизирующими, особенно характерными для восточноевропейской изобразительной традиции. Они оказались жизнеспособными в первой половине XVIII в. и даже позднее. Достаточно вспомнить, кроме широко распространенных в то время произведений Л. Каравакка, работы И. Никитина, Г. Адольского, портреты Сары Фермор, Голицына и Елизаветы Петровны 1743 г. кисти И. Вишнякова, работы И. Милюкова, Мины Колокольникова, А. Антропова и др. Стойкая популярность Каравакка-художника в послепетровское время, с произведений которого многие работали как с образцов, объяснима тем, что «...торжественная застылость... каравакковских изображений... была созвучна давно устоявшемуся эстетическому идеалу»<sup>26</sup>. Этот вполне профессиональный, но невысокого художественного класса мастер удержал в русском искусстве позиции «первого придворного



моляра» и самый высокий годовой оклад в полторы тысячи рублей до самой смерти в 1754 г.<sup>27</sup> Каравакковские портреты продолжали ценить императрицы Елизавета Петровна и Екатерина II, хотя при их дворах работали достаточно крупные художники<sup>28</sup>.

Каравакковские приемы характеристики портретного образа свойственны и маленькому по размеру, но репрезентативному по художественным задачам и выполнению портрету принцессы Анны Леопольдовны, приписываемому этому художнику. Он умело, крепко скомпонован и выполнен так, что его можно увеличить без потери выразительности и того эффекта представительности, на который он рассчитан.

По постановке фигуры в плоскости, ее некоторой застылости, соотношению масштаба изображения с пространством кар-

*Л. Каравакк.  
Портрет  
царевны  
Елизаветы  
Петровны  
в детстве,  
втор. пол.  
1710-х  
годов.  
ГРМ.  
Фрагмент*



Неизвестный русский художник. Портрет принцессы Анны Леопольдовны (?). Тип. Л. Каравакка, нач. 1740-х годов. Музей В. А. Троицина

тины портрет близок к подписному, датированному 1725 г. изображению Анны Петровны (ГТГ), поясным портретам императрицы Анны Иоанновны, вариантам портрета Елизаветы Петровны и другим работам Л. Каравакка. Слегка откиннутые назад торсы его женских моделей с подчеркнуто стройными талиями, как и на портрете принцессы Анны Леопольдовны, затянута в удлиненные лифы платьев из блестящих материй. Парчовые мантии с почти повторяющимися в моделировке складками расширяются книзу, усиливая статичность изображения. Ткани, кружева, украшения на публикуемом портрете выполнены характерными для Л. Каравакка живописно-графическими приемами, передающими легкими пастозными белильными прописями по мягкому тону блеск жемчуга, игру алмазов, фактуру тканей и меха, прозрачность кружев. Типичный для портретов художника рассеянный свет, моделирующий объемы и придающий фарфоровость молодым лицам, коричневато-серая тень треугольником на правой щеке и шее, прозрачные, тонко написанные тени в глазницах и у крыльев носа паблюдаются и в портрете Анны Леопольдовны. То же можно сказать о его колорите — сочетании

приглушенных серебристых, золотистых и звучных розовых, свойственных Л. Каравакку тонов, придающих живописную изысканность его картинам. Специфический рисунок глаз, бровей, губ, по заключению экспертизы, во многом идентичен каравакским работам<sup>29</sup>.

Рентгенограмма портрета Анны Леопольдовны великой княжной по сходству с видимым изображением, гладкости живописного слоя в освещенных местах и невыявленности мазка, а также наличию границ между лицом и фоном во многом совпадает с известными рентгенограммами эталонных работ Л. Каравакка, несмотря на то что они выполнены на крупноформатных холстах<sup>30</sup>.

Ввиду того что аналогичных по материалу, размеру и технике выполнения работ Л. Каравакка не обнаружено, технико-технологическое исследование картины на авторство художника не смогло окончательно подтвердить предложенную атрибуцию. Портреты небольшого размера, написанные на дереве или другом плотном гладком материале, в технике маслом, близкой к миниатюрной, которые можно было бы определенно связать с именем мастера, пока не обнаружены<sup>31</sup>, хотя известно, что он их писал. Со слов Я. Штелина, Каравакка «...ничего не писал другого, кроме миниатюр»<sup>32</sup>. В своих «Очерках по истории миниатюры в России» Н. Н. Врангель сообщает о «красивом, тонко написанном миниатюрном портрете маленькой Елизаветы Петровны совершенно нагой в Галерее драгоценностей Эрмитажа» как примере «незаурядного мастерства художника»<sup>33</sup>. Однако собственно миниатюра на слоновой кости или металле может дать лишь приблизительное представление о профессиональных возможностях Л. Каравакка в иной технике и материале.

К портрету принцессы Анны Леопольдовны великой княжной ближе всего по технике письма маслом, как представляется, ранее произведение Л. Каравакка, на котором изображена царевна Елизавета Петровна девочкой, лежащей на глубокого синего цвета горностаевой мантии, с медальоном Петра I в руке (ГРМ)<sup>34</sup>. Несмотря на большой размер, картина исполнена тонко, а лицо и фигура — почти миниатюрно. Для обеих работ характерны обобщенность рисунка и формы, близки также живописные приемы, передающие



фарфоровую гладкость поверхности юных лиц и фигур, одинаково написаны близкие по форме и выразительности глаза, моделированы тонким слоем белил спинки носа с расширяющимся кончиком.

Проведенные исследования публикуемого портрета принцессы Анны Леопольдовны, сравнительный анализ его живописно-пластической структуры с рядом произведений Л. Каравакка с большой долей вероятности позволяют утверждать принадлежность произведения кисти этого малоизученного мастера и тем самым добавить к творческому наследию художника редкий и высокохудожественный образец его портретного искусства. Кроме того, иконография правительницы Анны Леопольдовны, хотя и не сыгравшей существенной роли в истории России, но тем не менее с ней связанной, пополнилась, по существу, уникальным прижизненным изображением, раскрывающим еще одну разновидность ее внешнего облика.

Не исключено, что возможные находки и будущие исследования подтвердят предложенную атрибуцию или внесут какие-либо уточняющие коррективы, которые придадут ей большую законченность.

\*

- <sup>1</sup> *Ацаркина Э. Н.* Портрет работы неизвестного мастера 40-х годов XVIII века // Сообщения Института истории искусств. М., 1960. Вып. 13/14. С. 104–113; *Молева Н., Белютин Э.* Живописные дела мастера: Канцелярия от строений и русская живопись первой половины XVIII века. М., 1965; Русское искусство XVIII века: Материалы и исследования / Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1968, 1973; Гос. Третьяковская галерея: Гос. Русский музей. Портрет петровского времени: Каталог выставки. Л., 1973; *Когельникова И. Г.* Новый портрет работы Ивана Никитина // Гос. Эрмитаж. Отдел истории русской культуры. Культура и искусство петровского времени: Публикации и исследования. Л., 1977. С. 183–190; Гос. Русский музей. Живопись, XVIII – начало XX века: Каталог. Л., 1980; *Ломизе И. Е.* Новооткрытые портреты художника Мины Колокольникова // ПКНО. 1980. Л., 1981. С. 297–306; *Жаркова И. М.* Об авторстве И. Н. Никитина в портретах царевны Натальи Алексеевны и Петра I на фоне морского сражения // Гос. Третьяковская галерея: Материалы и исследования. Л., 1983. С. 49–61; Гос. Третьяковская галерея: Каталог живописи XVIII – начала XX века. М., 1984; *Чубинская В. Г.* Новое об эволюции русского портрета на рубеже XVII–XVIII веков // ПКНО. 1982. Л., 1984. С. 317–328 и др.
- <sup>2</sup> *Молева Н. М.* Иван Никитин. М., 1972; *Андреева В. Г.* Андрей Матвеев // Русское искусство первой трети XVIII в. М., 1974; *Сахаро-*

- ва И. М.* Алексей Петрович Антропов, 1716–1795. М., 1974; *Ильина Т. В.* Иван Яковлевич Вишняков: Жизнь и творчество. М., 1979.
- <sup>3</sup> *Собко Н. П.* Французские художники в России: Живописец Людовик Каравакк (1716–1752) // Исторический вестник. 1882. Т. 8, № 4. С. 138–148; № 5. С. 49–480; № 6. С. 703–704; *Веретенников.* «Придворный первый моляр» Л. Каравакк // Старые годы. 1908. Апр.–июнь. С. 323–332; *Врангель Н. Н.* Иностранцы XIX века в России // Старые годы. 1912. Июль–сент.; *Мюллер А. П.* Иностранные живописцы и скульпторы в России. М., 1925.
- <sup>4</sup> *Римская-Корсакова С. В.* Атрибуция ряда портретов петровского времени на основании технико-технологического исследования // Гос. Эрмитаж. Отдел русской культуры. Культура и искусство петровского времени: Публикации и исследования. С. 191–199.
- <sup>5</sup> *Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени*, инв. Ж-243; дерево, масло; 30,5×26,3; поступил из таможи через Госфонды (1979). Попытки установить происхождение портрета не дали результата.
- <sup>6</sup> Экспертиза проводилась в 1979–1980 гг. в ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря; эксперт И. Е. Ломизе.
- <sup>7</sup> *Anna von Swering... Regentum von Russland gestorbt 1746... 18... Carl Leopoldas Swerin... stein Elisabeth Caterina Christi... im... Russe... Carl Leopoldas z... N 65, N 839.*
- <sup>8</sup> Записки графа Бассевича, служащие к пояснению некоторых событий из времени царствования Петра Великого с 1713 по 1725 г. // Русский архив. 1865. Ч. I, II, № 5/6. Ст. 29, 150 и др.
- <sup>9</sup> *Матвеев Андрей, 1701/4–1739.* Портрет принцессы Анны Леопольдовны. Холст, масло; 56×52. Первая половина 1730-х годов. ГРМ, инв. Ж-9. Каравакк Луи, 1684–1754. Портрет Анны Леопольдовны правительницей в серо-голубом платье. Холст, масло; 120×100. Начало 1740-х годов. ГРМ, инв. Ж-4701.
- Ведекинд Иоганн-Генрих, 1674–1736.* Портрет принцессы Анны Леопольдовны в желтом с розовыми бантами платье. 1732 (?) Справа под обрезом овала: «J. H. Wedekind fecit St Peterburg» «1732» (?) Слева сверху: «Elisabeth Catarina Christina Princessin von Mecklenburg g... bo... 18 Dec. 1718 Regentin v. Rußland unter vor Namen Anna 1718 1746». Холст, масло, 82,5×64. ГИМ, инв. 82003/5183. Дата (1732) вызывает сомнение, так как орден св. Екатерины получен в 1733 г. См. примеч. 14.
- Вишняков И. Я., 1699–1761.* Портрет правительницы Анны Леопольдовны в оранжевом платье. Холст. масло. 107×87. 1741–1746 гг. ГРМ, инв. Ж-3999.
- <sup>10</sup> *Куник А. А.* О портретах и изображениях правительницы Анны: Опыт критики портретов, в смысле источников для русской истории // Учен. зап. императорской Академии наук по 1 и 3 отд. СПб., 1853. Т. I, вып. 4/5. С. 554–579; *Ровинский Д. А.* Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1886. Т. 2: А–Д. Стлб. 321–325.
- <sup>11</sup> *Ильина Т. В.* Указ, соч. С. 114–120, 175–177, 188 и др. *Молева Н., Белютин Э.* Указ, соч. С. 100–103.
- <sup>12</sup> Записки иностранцев в России в XVIII столетии: Письма леди Рондо, жены английской

- резидента при русском дворе в царствование императрицы Анны Иоанновны: Пер. с англ. СПб., 1874. С. 76.
- <sup>13</sup> Записки графа Миниха, сына фельдмаршала, писанные им для детей своих. СПб., 1817. С. 215.
- <sup>14</sup> 1733 г. 12 мая «...получила сей орден по принятию ею Греко-российской веры» (*Бангши-Каменский Д. Н.*, Списки кавалерам четырех Российских орденов. М., 1814. С. 153).
- <sup>15</sup> *Ровинский Д. А.* Указ. соч. Стлб. 321, 322; 1739 г.
- <sup>16</sup> Каталог выставки русских портретов известных лиц XVI–XVIII веков, устроенной Обществом поощрения художников/Сост. П. Н. Петров, 2-е изд. испр. и доп. СПб., 1870. № 176. С. 53 (из Гатчины); копия с него — № 181, с. 54 (из Романовской галереи императорского Эрмитажа). Фрагмент репродуцирован: *Выставка Общества поощрения художников: Исторический альбом портретов известных лиц XVI–XVIII вв., фотографированный и изданный художником, А. М. Лушевым.* СПб., 1870. Отд. I. С. 6.
- <sup>17</sup> 1703–1903. *Божемянов И.* Невский проспект, культурно-исторический очерк жизни С.-Петербурга за два века, XVIII и XIX. СПб., Т. I. С. 83.
- <sup>18</sup> *Ровинский Д. А.* Указ. соч. Стлб. 321–322, примеч.
- <sup>19</sup> *Куник А. А.* Указ. соч. С. 210.
- <sup>20</sup> *Молева Н., Белюгин Э.* Указ. соч. С. 210.
- <sup>21</sup> Там же.
- <sup>22</sup> [*Штелин Я.*] Записки о живописи и живописцах в России/Публ. К. В. Малиновского // Русское искусство барокко: Материалы и исследования/Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1977. С. 183.
- <sup>23</sup> *Молева Н., Белюгин Э.* Указ. соч.; Материалы к словарю русских художников первой половины XVIII века/Сост. Н. Молева. С. 189, 190, 193, 202, 218, 219, 233, 243 и др.
- <sup>24</sup> См. примеч. 1–3. См. также: *Вейнберг А. Л.* Два неизвестных портрета Луи Каравакка // Русское искусство XVIII – первой половины XIX века: Материалы и исследования/Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1971. С. 229–237.
- <sup>25</sup> *Ильина Т. В.* Указ. соч. С. 123.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Внутренний быт Русского государства с 17 октября 1740 по 25 ноября 1741. М., 1880. Кн. I/II. С. 6. Жалованье Л. Каравакку по придворному штату утверждено 16 мая 1741 г.
- <sup>28</sup> *Вейнберг А. Л.* Указ. соч. С. 232, 233.
- <sup>29</sup> Форма «недозакрытых» в наружных углах глаз, припухлости над ними в виде типичного для Л. Каравакка удлиненного «валика» вдоль верхних век, почти прямая губная щель с «утопленными» концами и др. Наблюдения приведены в экспертном заключении И. Е. Ломизе.
- <sup>30</sup> *Ильина Т. В.* Указ. соч. Репрод. 9, с. 120; *Римская-Корсакова С. В.* Указ. соч. С. 191, 195–197.
- <sup>31</sup> В Музее-усадьбе «Архангельское» хранится маленький портрет Елизаветы Петровны в Андреевской ленте (медь, масло, 18,5×14,5 см; инв. 309-Ж) из собрания Юсуповых, по композиции и отдельным деталям очень близкий к публикуемому. Портрет считается копией неизвестного художника XVIII в. с оригинала Л. Каравакка, так как он выполнен грубовато, особенно в одежде и деталях убора.
- <sup>32</sup> [*Штелин Я.*] Указ. соч. С. 183.
- <sup>33</sup> Старые годы. 1909. Окт. С. 514, 536.
- <sup>34</sup> ГРМ, инв. Ж-5323. Портрет царевны Елизаветы Петровны (1709–1761) в детстве. Холст, масло. 136×103,5. Вторая половина 1710-х годов.

# РИСУНКИ ДОМЕНИКО ФЕЛИЧЕ ЛАМОНИ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОГО МУЗЕЯ ИСТОРИИ ЛЕНИНГРАДА

*Г. Б. Васильева*

В Государственном музее истории Ленинграда (ГМИЛ) в фонде графики нам удалось аннотировать рисунки конца XVIII в. с изображением Петербурга и его окрестностей. Автор рисунков — итальянский скульптор-декоратор Доменико Феличе Ламони. Большая часть этих рисунков ранее не публиковалась, а между тем среди них есть уникальные изображения Петербурга тех лет.

В результате изучения архивных и литературных источников были обнаружены интересные сведения о Ламони.

Доменико Феличе Ламони, архитектор, лепщик и художник, родился в 1745 г. в Мудзано (Италия). В 1778 г., будучи уже известным у себя на родине скульптором, приехал в Россию для выполнения скульптурно-оформительских работ в Гатчинском и Павловском дворцах для цесаревича Павла Петровича. Пробыл в России до 1792 г., затем вернулся на родину, где и умер в 1830 г.<sup>1</sup>

В 1909 г. на страницах журнала «Старые годы» Александр Бенуа поместил свои впечатления о поездке в Италию в 1908 г. и сведения о тех итальянских мастерах — живописцах, архитекторах, скульпторах, — которые работали в России в XVIII в. Бенуа сообщает интересные данные о Доменико Феличе Ламони и его графической серии петербургских пейзажей. «По сведениям, собранным мною в Мудзано, родине скульптора Доменико Феличе Ламони, этот художник представляется и выдающимся техником, и образованным тонким человеком, о котором хотелось бы узнать побольше подробностей... В 1772 году он переселился в Петербург (свидетельство из Любека об отъезде его помечено 5 мая; Ламони означен как *Gipsarbeiter und Baumeister* (лепщик и архитектор)) и пробыл здесь до 1792 г. (сохранился паспорт о выезде его за границу). Умер Феличе на родине в выстроенном и отделанном им доме в Мудзано 28 февраля 1830 года»<sup>2</sup>. В Мудзано Бенуа

сетил дом, в котором жил художник, рассматривал на стенах исполненные им фрески. Бенуа перечисляет рисунки Доменико Феличе Ламони с видами Петербурга и его окрестностей, которые он видел в Мудзано, и приводит фотографии с фрески на вилле Ламони «Большой театр в Петербурге» и с двух рисунков — «Невский проспект в 1780-х годах» и «Гатчинский дворец в 1780 годах», отмечая, что эти рисунки являются собственностью хозяина виллы Джованни Батиста, правнука скульптора. Эти два рисунка и остальная графика Ламони позже были приобретены другом А. Бенуа любителем искусств и коллекционером князем В. Н. Аргутинским-Долгоруким. В 1912 г. Аргутинский-Долгорукий принес в дар Музею старого Петербурга часть своей ценной коллекции, и в том числе рисунки Ламони.

В своих воспоминаниях, возвращаясь к поездке в Италию, Бенуа сообщает: «Из родных местечек, с которыми меня познакомил Ольджинати, особенно приметной оказалась деревушка, лежащая на холме, высящейся над озером Мудзано, под Бьоньо. Там оказались все еще живущими в своем семейном домике наследники художника Ламони, тоже работавшего в России, в Петербурге, в XVIII веке». И далее Бенуа продолжает: «Мне же Ламони (Джованни Батиста) подарил два любопытных рисунка пером моего прадеда, изображающих виды Петербурга около 1780 г.»<sup>3</sup> В этой фразе допущена ошибка: очевидно, что Бенуа получил в подарок от хозяина виллы Джованни Батиста, потомка Ламони, два рисунка Доменико Феличе Ламони, о чем он писал в своей статье в 1909 г. Речь идет о двух подписных рисунках, которые в данное время находятся в Эрмитаже: «Вид на Неву и Стрелку Васильевского острова», «Вид на Неву и Петропавловскую крепость».

Имя Ламони, вскользь упомянутое, встречается в литературе начала XX в., посвященной Павловску и Гатчине. Так,

А. И. Успенский, описывая Павловск, сообщает: «В 1785—1787 гг. в окончательной художественной отделке дворца принимают участие, кроме архитектора Камерона, Бренна, Скотти, Руфини, Ламени, Виалье»<sup>4</sup>. Фамилию Ламони писали и через «е», кроме того, не было другого скульптора с подобной фамилией, который бы работал в Павловске.

В 1914 г. Е. Н. Лансере в статье о Гатчине предполагает, что скульптор Ламони исполнил гирлянды на стенах Белого зала Гатчинского дворца. Он пишет: «Ведь, очевидно, он (Ламони) принимал участие в отделке дворца у своего соотечественника Ринальди именно при Орлове, о чем свидетельствует его рисунок. Позже он работал в Павловске с Бренна и для Академии художеств»<sup>5</sup>.

К сожалению, имя скульптора-декоратора Ламони в наши дни почти забыто, он не упоминается в современных исследованиях среди создателей Павловского и Гатчинского дворцов. Обнаруженные документы в рукописном архиве Павловского дворца-музея проливают свет на официальную деятельность Д. Ф. Ламони в Павловске; есть косвенные сведения и о его работе в Гатчине.

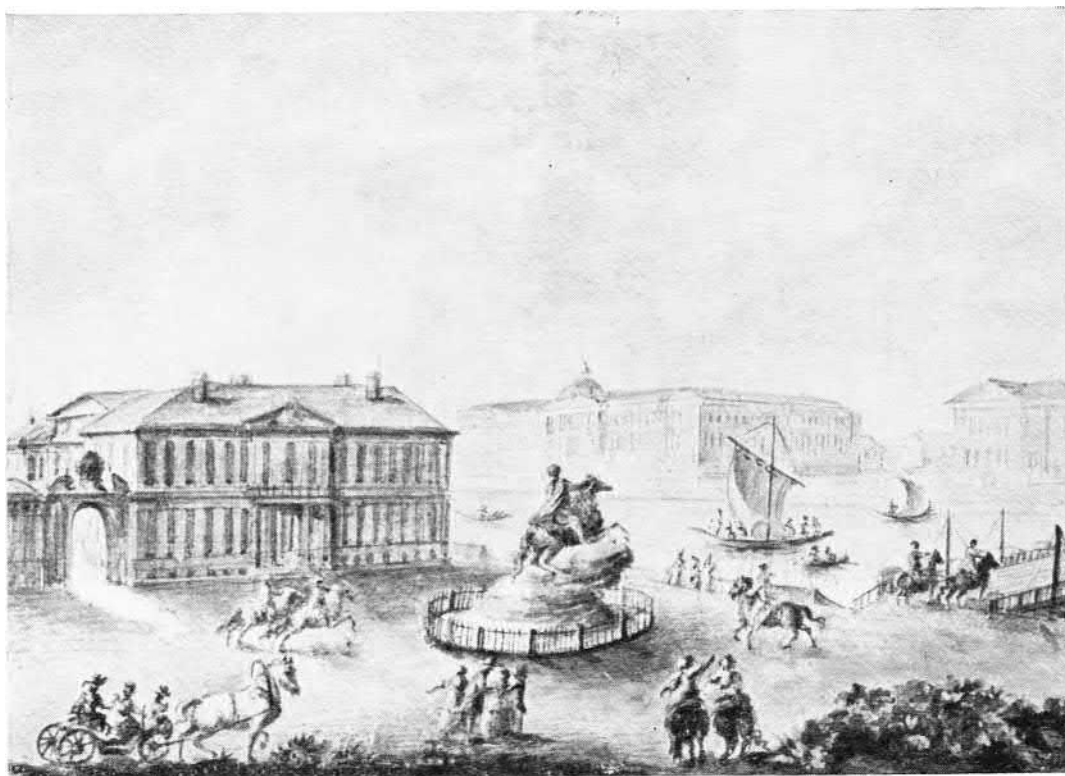
На протяжении 80-х годов XVIII в. Ламони выполнил большой объем лепных работ в Павловском дворце. Он работал под руководством архитектора Ч. Камерона и затем В. Бренна вместе со скульпторами-лепщиками А. Бернасconi и А. Демалькони, о чем свидетельствуют документы на русском, французском и итальянском языках. Это — контракты, счета, расписки в получении денежных сумм; ценные сведения содержатся в переписке великой княгини Марии Федоровны с управляющим Павловска К. И. Кюхельбекером. Ламони выполнил орнаментальные рельефы на фасаде дворца, лепку в интерьерах: вестибюле, спальне, столовой, туалетной комнате, ковровом кабинете и бильярдной. Он в совершенстве владел техникой стукко<sup>6</sup>, блестяще воплощал замыслы архитекторов, украшая здание тончайшей декоративной лепкой.

В 1781 г. в специальном разъяснении, касающемся отделки лестницы в Павловском дворце, Ч. Камерон писал о том, что после окончания штукатурных работ к делу приступит Ламони и исполнит двенадцать медальонов с изображением знаков зодиака<sup>7</sup>.

В январе 1786 г. был заключен контракт между Кюхельбекером и скульптором (маэстро, как он значится в документах) Доменико Феличе Ламони на исполнение лепки в вестибюле на сумму 500 рублей, и вскоре эти работы были исполнены<sup>8</sup>.

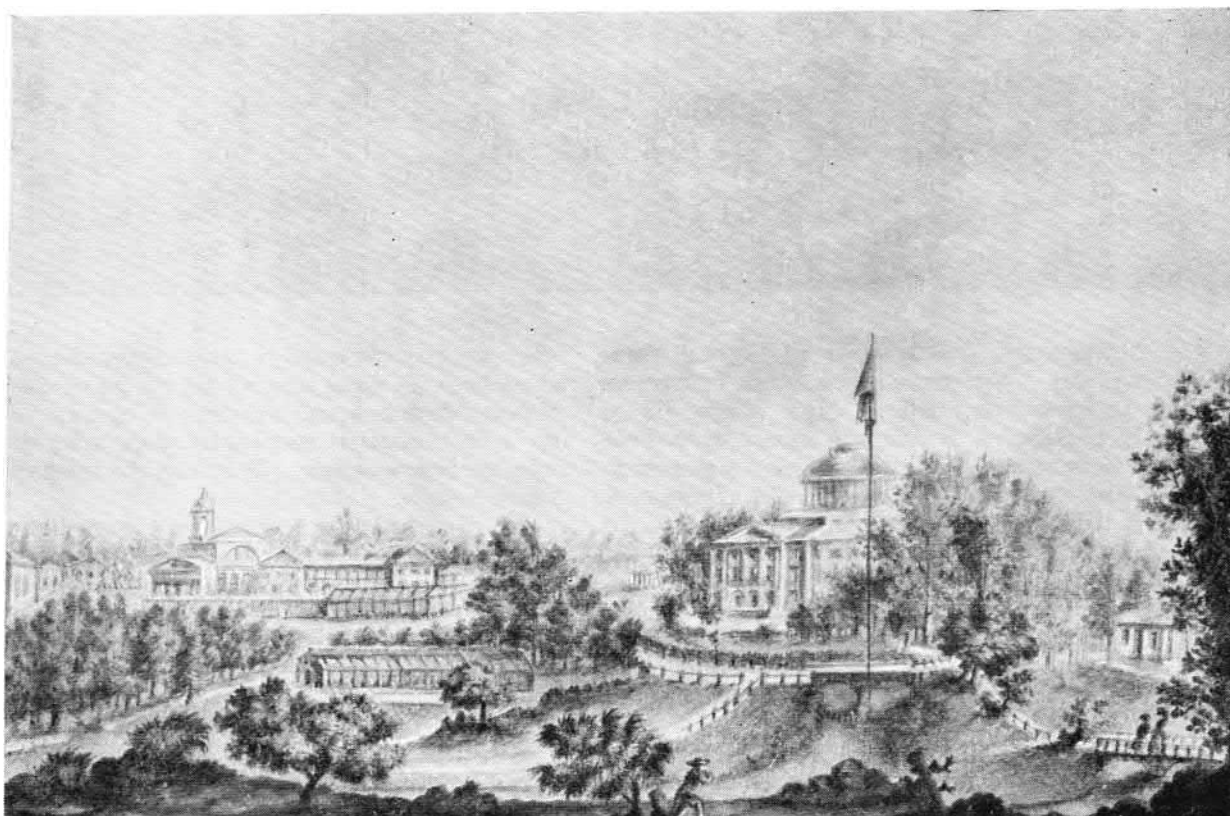
После исполнения знаков зодиака в Египетском вестибюле, которые и по сей день составляют его оригинальное убранство, Ламони завершил лепку на плафоне в столовой и ковровом кабинете, а 5 июля 1786 г. по договору, заключенному Кюхельбекером с мастерами Ламони и Ричи на сумму 3000 рублей, выполнил рельефы на фасадах, фронтоне, оформил капители колонн портика<sup>9</sup>.

Имя Ламони не раз упоминалось в переписке Марии Федоровны. Великая княгиня неустанно контролировала ход работ по отделке своей будущей резиденции, вникала во все подробности строительства дворца. В сентябре 1784 г. Мария Федоровна писала: «Дорогой Кюхельбекер, я забыла Вам сказать, что мне показалось, что стюковая работа Ламени несколько пострадала от количества краски, которую пришлось употребить в зале. Не мог ли бы он в течение этой недели отретушировать свою работу немного при помощи ножа, чтобы соскоблить краску и чтоб его работа снова приняла свой законченный вид»<sup>10</sup>. В письме от 29 марта 1786 г. Мария Федоровна сообщает в Павловск Кюхельбекеру из Гатчины: «Дорогой Кюхельбекер, с нетерпением ожидаю известия о разливе... Скотти, Бренна и Ламени приедут к Вам завтра вечером»<sup>11</sup>. В письме Мария Федоровна назвала живописца Скотти, архитектора Бренна и скульптора Ламони. Не преувеличивая роль Ламони в создании лепного убранства дворца, можно сказать, что она не была второстепенной. Есть основания предполагать, что Ламони исполнял лепку по своим эскизам на заданную архитектором тему. Об этом свидетельствует сохранившийся эскиз четырех гирлянд (о нем пойдет речь ниже). В Музее истории Ленинграда хранится чертеж печи неизвестного автора, исполненный в 80-х годах XVIII столетия и адресованный Ламони («Pour M. Lamoni» — «Для господина Ламони»). Надписи на французском языке содержат указания о том, в каких местах должна быть исполнена лепка<sup>12</sup>.



Сенатская  
площадь

Дворец в  
Павловске





*Набережная  
Невы  
у Летнего  
сада*

*Невский  
проспект  
в 1780-х  
годах*

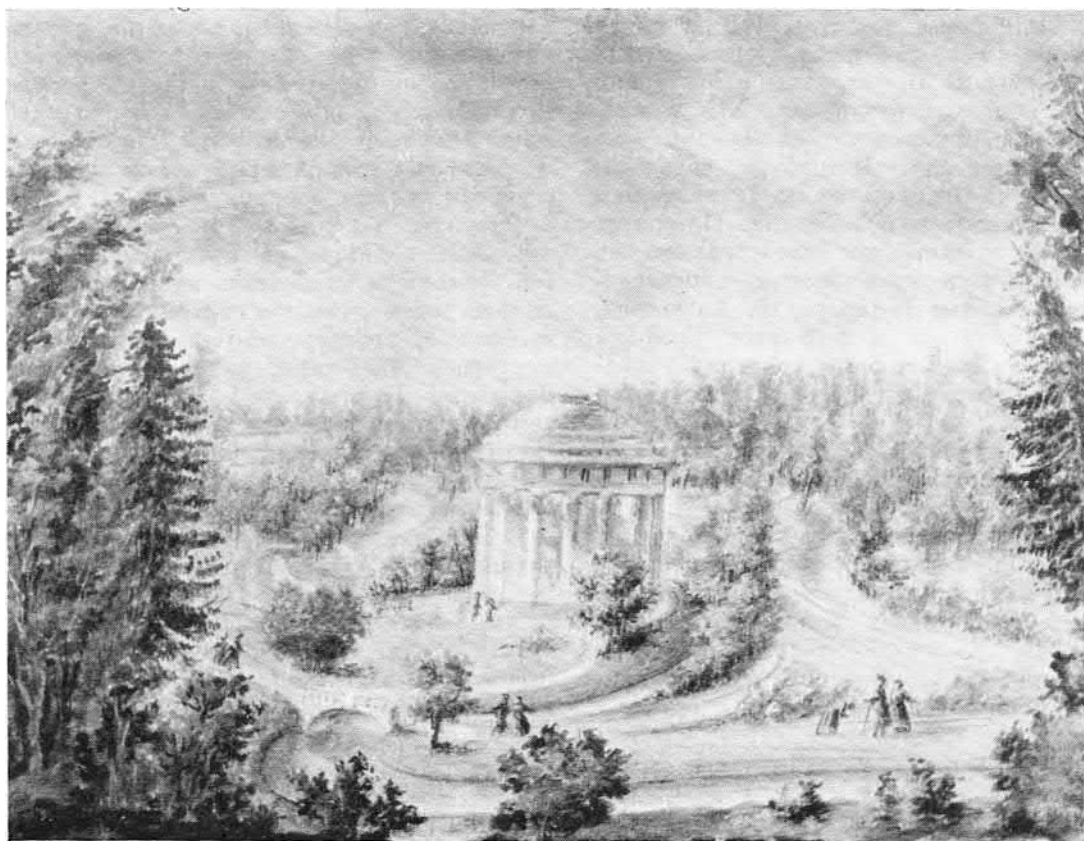
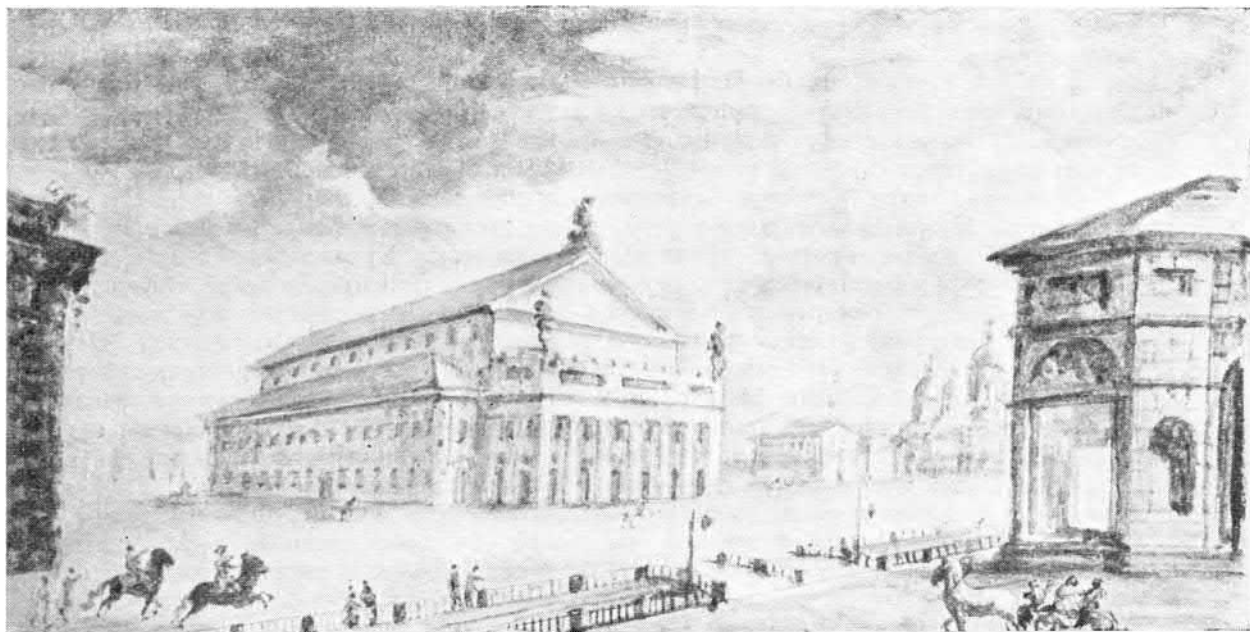
Очевидно, что заказов у Ламони было немало. Мастерство скульптора, обширные строительные работы при дворе Павла Петровича и дружеские связи с соотечественниками — итальянскими архитекторами и художниками А. Ринальди, В. Бренна, Д. Кваренги, Д. Скотти, С. Торелли — все это способствовало активной творческой деятельности молодого итальянского скульптора-декоратора в России. Ламони довелось работать в Петербурге с талантливыми архитекторами своей эпохи Ч. Камероном, А. Ринальди, В. Бренной.

Для лепного убранства скульптора характерно стилистическое единство, чувство меры, точно найденное соотноше-

ние плоскости стен и лепных рельефов. О работах Ламони можно судить по оставшимся фрагментам подлинной лепки и по воссозданным реставраторами копиям при восстановлении Павловского дворца после войны.

Но обратимся к графической коллекции Ламони, которая поступила в 1912 г. в Музей Старого Петербурга и была занесена хранителем А. Ф. Гаушем в инвентарную книгу<sup>13</sup>. В 1918 г. Музей Старого Петербурга вошел на правах отдела во вновь созданный Музей Города (ныне Государственный музей истории Ленинграда).

Имя Ламони, автора пятнадцати рисунков с видами Петербурга и его окрестностей, было утрачено и долгое время в до-



*Большой  
театр*

*Храм  
Дружбы  
в Павловске*

кументах ГМИЛ рисунки значились как произведения неизвестного автора, некоторые из них приписывались П. Гонзага. При сравнении рисунков с графическими листами П. Гонзага стала очевидна ошибка в их атрибуции.

Благодаря сохранившимся архивным документам Музея Старого Петербурга — инвентарной книге, отчетам хранителя, а также старым инвентарным номерам на рисунках — удалось обнаружить в коллекции листы, автором которых ранее значился Ламони. На рисунке с изображением храма Дружбы в Павловске (см. стр. 269), на оборотной стороне листа была обнаружена подпись: «S<sup>t</sup>Petersbourg 1780 Lamoni». Эта подпись идентична подписям Ламони на контрактах и расписках. Все остальные рисунки не подписаны, но выполнены в той же своеобразной манере, что и рисунок «Храм Дружбы» и подписанные рисунки Ламони в коллекции Гос. Эрмитажа.

Все зарисовки Ламони — уникальные виды Петербурга конца XVIII в., почти неизвестного нам в изображении других художников. Облик столицы в это время быстро меняется, и к началу XIX в. многое из того, что запечатлел Ламони, уже не существовало. Петербург середины XVIII в. нам знаком по многочисленным гравированным изображениям. Петербург рубежа столетий мы представляем по живописным и графическим произведениям М. Дамам-Демартре, Ф. Алексеева, Б. Патерсона, В. и Э. Бартов. Графика Ламони в какой-то мере восполняет пробел в иконографии Петербурга конца XVIII в.

Ламони не был таким блестящим графиком, как его великий соотечественник и современник Д. Кваренги или П. Гонзага. В его пейзажах есть погрешности в перспективном и композиционном построении, но в них ощущается прелесть непосредственных живых зарисовок, колорит времени.

Всю графику Ламони по технике исполнения можно разделить на две группы: 1) рисунки, исполненные пером, тушью, сепией, и 2) рисунки, написанные акварелью, гуашью.

Первые рисунки выполнены в экспрессивной манере, с четким выверенным перспективным построением. Свободное владение техникой перового рисунка, их композиционная законченность говорят о мас-

терстве художника. Графика Ламони присущи черты барочного рисунка: светотеневая моделировка объема, динамизм форм и линий. Экспрессия его рисунков — и в композиционном построении и в изображении персонажей. Отточепной, выразительной линией и штрихом Ламони достигает эффекта динамичной живой зарисовки. Художник-скульптор в своих рисунках фиксировал декоративное убранство зданий, выразительные позы и жесты персонажей. Архитектуру Ламони воспринимал как художник-декоратор. На некоторых его рисунках реальные петербургские пейзажи кажутся театральными декорациями, а петербуржцы — персонажами итальянской пьесы. Ламони сочетал сепию и тушь, причем тушь от черной до разбавленной, едва заметной: таким образом в рисунке достигался цветовой эффект.

Рисунки, выполненные пером, выглядят профессиональными, законченными. Акварели и гуаши, имеющие погрешности в перспективном построении и не всегда изысканные в колористическом решении, уступают по мастерству перовым рисункам. Можно предположить, что они служили эскизами для будущих фресок или театральных декораций, поэтому сделаны с учетом ракурса восприятия.

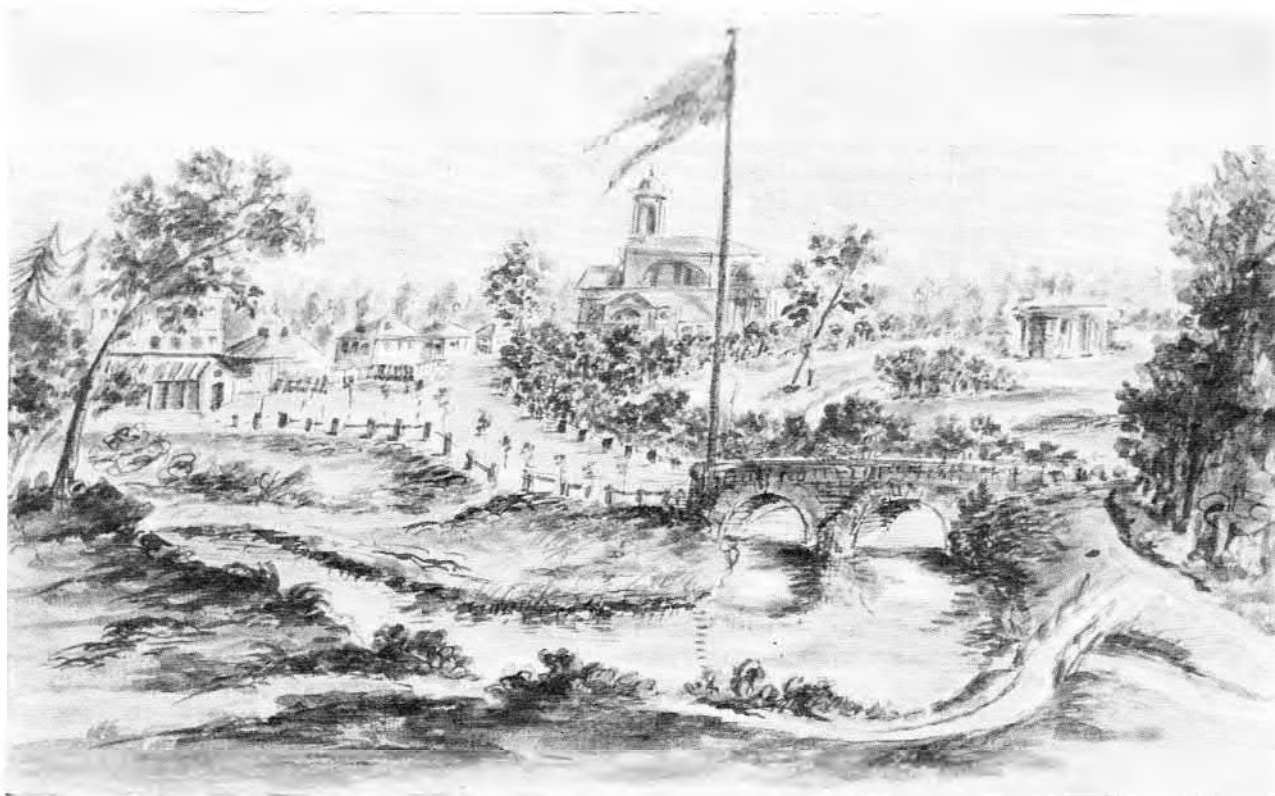
Рисунок «Невский проспект» (см. стр. 268) — один из самых красивых листов Ламони в коллекции музея. Он выполнен пером, тушью и сепией. Художник изображает проспект от Казанского моста в сторону Фонтанки, находясь в церкви Рождества Богородицы<sup>14</sup>. Ламони строит композицию следующим образом: слева и справа он ограничивает лист углами домов, расположенных по диагонали. Весь передний план занимает изображение Казанского моста и набережной Екатерининского канала; слева вглубь уходит перспектива домов по левой стороне Невского проспекта. Особенность данного рисунка в том, что весь передний план — мост и персонажи (прохожие, всадники, карета и пр.) — художник изображает, как бы находясь на уровне второго-третьего этажа, сверху вниз, а здания на втором плане, на левой стороне проспекта, — глядя снизу вверх. Передний план выполнен четкими штрихами черной тушью и сепией, а весь второй план — разведенной тушью; благодаря этому достигается эффект световоздушной перспективы.

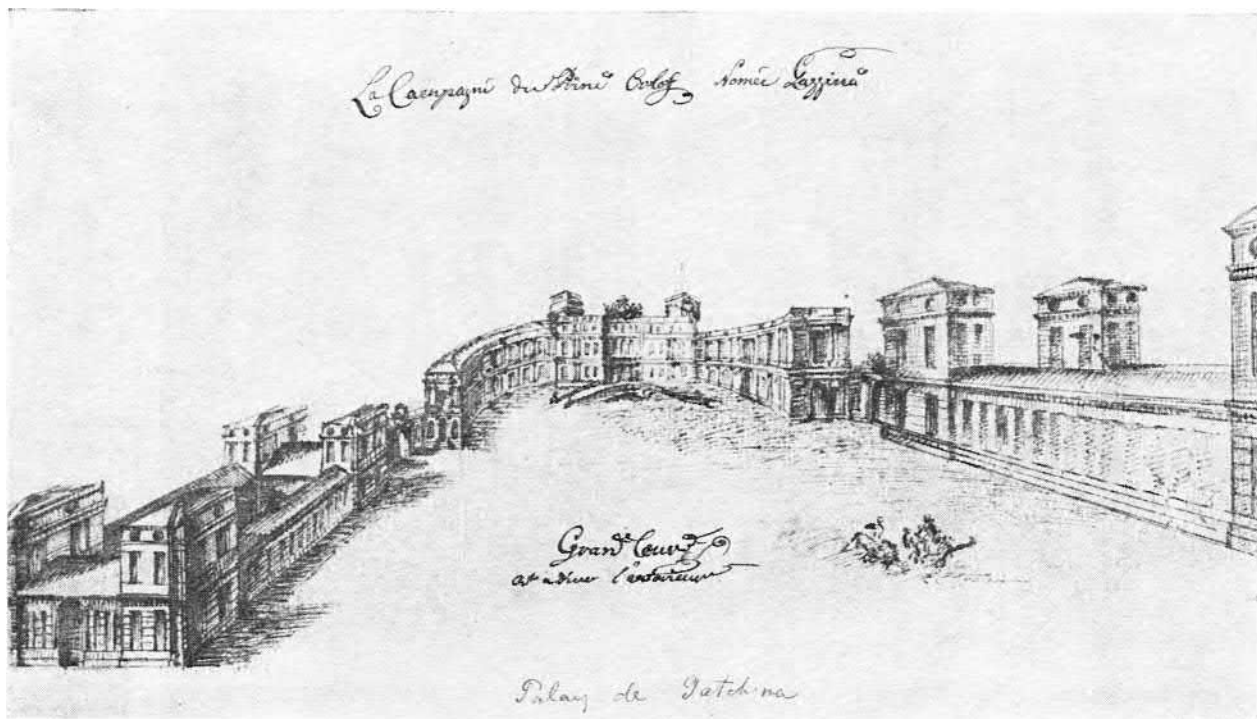




Памятник  
Родителям  
в Павловске

Вид в  
Павловске  
на Мариин-  
ский  
госпиталь





Гатчинский дворец

Все сказанное о манере исполнения художником перовых рисунков относится и к данному листу: свободное владение графической техникой, применение штриховки и светотени для выявления объема, выразительная, динамичная трактовка фигур. Этот рисунок является единственным нам известным изображением Невского проспекта 80-х годов XVIII в. На рисунке мы видим первый каменный мост через Екатерининский канал, построенный инженером Н. М. Голенищевым-Кутузовым в 1766 г. Слева, за мостом, изображен особняк генерала А. И. Вильбоа, построенный предположительно в конце 50-х — начале 60-х годов XVIII в. Ф.-Б. Растрелли. Этот особняк был перестроен по проекту архитектора П. Жако в конце 1820-х годов, когда его владельцем стал В. В. Энгельгардт. На рисунке изображены два одинаковых фасада дома, один — выходящий на Невский проспект, другой — на набережную Екатерининского канала, с симметрично расположенными картушами на карнизах, глубокими прямоугольными порталами по центру и небольшими окнами третьего, последнего этажа.

Над домами, по Невскому проспекту, видны купола костела св. Екатерины и Армянской церкви. Строительство Армянской церкви было завершено в 1780 г., кос-

тел закончили возводить в 1783 г. По-видимому, рисунок был выполнен после 1783 г.

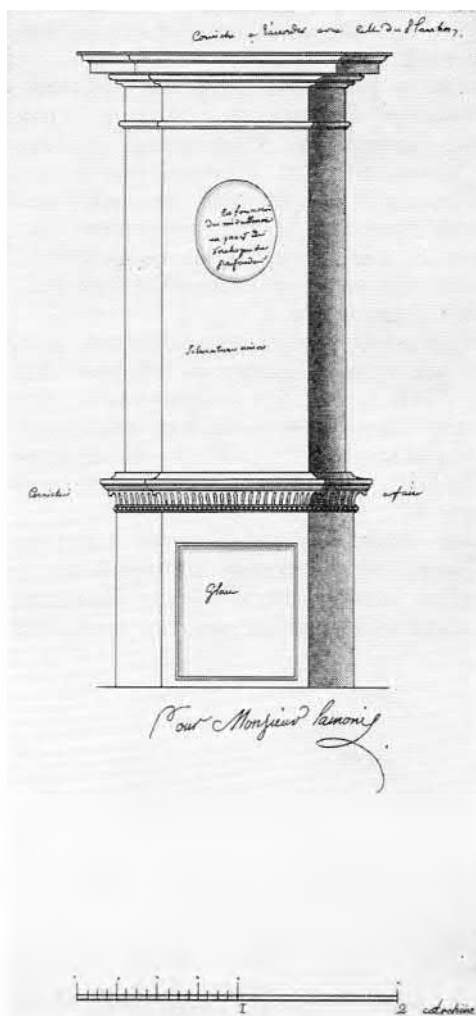
Часто Ламони использовал обратную сторону своих рисунков для новых изображений. На обороте акварели с изображением Большого театра (инв. № I-A-881-а) и на другой стороне гуаши «Дворцовая площадь» (инв. № I-A-799-а) сохранились варианты перовых рисунков художника с изображением фрагментов Невского проспекта. Один из них изображает церковь Рождества Богородицы, мост через Екатерининский канал и набережную канала. На другом нарисован костел св. Екатерины в том же ракурсе, что и на рисунке «Невский проспект», но в ином масштабе, мельче. Тем не менее все архитектурные детали проработаны.

Акварель Ламони «Большой театр» (см. стр. 269) — интереснейшая зарисовка художника, так как на ней запечатлено первое здание петербургского Большого театра, возведенного архитектором М. А. Деденевым по проекту театрального художника Л. Ф. Тишбейна. В 1802 г. началась перестройка театра по проекту Тома де Томона. При сравнении рисунка Ламони с картиной Б. Патерсена «Большой театр со стороны Никольского канала» 1805 г. из собрания Гос. Эрмитажа



видно, что на первоначальном театре отсутствует фронтон, иной конфигурации боковые скаты крыши. Да и фактические данные подтверждают наши предположения. Ламони уехал из России в 1792 г., а Большой театр был перестроен к 1805 г.<sup>15</sup> На рисунке и на фреске, исполненной в Мудзано у себя в доме, Ламони изобразил театр с противоположной стороны Никольского (Крюкова) канала, на переднем плане — Офицерский мост и справа — угол монументального здания Литовского рынка, вдали — купола Никольского собора. Здесь художник вновь применил свой любимый прием композиционного построения с низкой линией горизонта, благодаря чему создавалось впечатление панорамности пейзажа. На фреске еще больше, чем в рисунке, расширено пространство Карусельной (Театральной) площади, изображены парусники, идущие по каналу, всадники, уходящие вдаль перспективы улиц, монументально и величественно здание театра.

Не менее интересны рисунки Ламони с изображением окрестностей Петербурга: Павловска, Царского Села, Гатчины. Среди пригородной серии рисунков привлекает внимание своей уникальностью рисунок дворца графа Орлова в Гатчине (см. стр. 272). Он изображает дворец, построенный Антонио Ринальди, до перестройки его Винченцо Бренна и достоин пристального внимания с точки зрения создания дворцового комплекса в Гатчине.



Эскиз гирлянд

Неизвестный автор. Чертеж печи, 80-е годы XVIII в.

В верхней части листа надпись: «La Compagne du Prince Orloff pommé Gazzina» («Поместье князя Орлова Гатчина»). Дворец изображен со стороны двора со службами. Художник задался целью нарисовать дворец с галереями и служебными пристройками и, нарушая законы перспективы, вместил на листе все сооружения дворцового комплекса. На рисунке внимание привлекает примечательная деталь — пышный картуш над входом во дворец с гербом графа Орлова. На более поздних изображениях дворца картуш отсутствует.

На обороте данного рисунка сделаны эскизы гирлянд, очень тонко и мастерски прорисованные пером тушью и сепией. Все четыре гирлянды аналогичны по композиции. В натуре они могли быть исполнены в виде рельефных украшений залов Гатчинского дворца. Ламони выполнял лепные работы по художественному оформлению дворца при архитекторе Ринальди, и его рисунок запечатлел дворец именно этой поры.

Несколько рисунков Ламони посвящено пейзажам Павловска: дворец, храм Дружбы, памятник Родителям, долина реки Славянки и др. Ламони почувствовал и передал в рисунках гармоничное сочетание природы и архитектурных памятников. Пейзажи Ламони — наиболее ранние изображения в разнообразной иконографии Павловска.

Подводя итог обзора графической коллекции рисунков Доменико Феличе Ламони в ГМИИ, следует подчеркнуть, что зарисовки Ламони — зарисовки скульптора, непосредственные, живые, сделанные для себя. Это еще одна их существенная особенность.

Ламони изображал обширные площади Петербурга, перспективы набережных и проспектов, полноводную Неву. Выходца из Итальянской Швейцарии, из местечка

Мудзано, Петербург поразил своим грандиозным размахом и необычностью. Ламони вдохновили северные равнинные пейзажи невских берегов, и, вернувшись на родину, он запечатлел петербургские пейзажи на стенах своего дома. А рисунки, увезенные им из Петербурга в Италию в конце XVIII столетия, вернулись в Россию более чем через сто лет.

\*

<sup>1</sup> См.: Thime H., Becker F. Allgemeines Lexikon der Bilden den Künstler. Leipzig, 1940.

<sup>2</sup> Бенуа Александр. Рассадник искусств // Старые годы. 1909. Апр. С. 175. Сведения о дате приезда Ламони в Россию «Allgemeines Lexikon...» расходятся с документальными данными Бенуа.

<sup>3</sup> Бенуа Александр. Мои воспоминания, 1918. М., 1981. Т. II. С. 494.

<sup>4</sup> Успенский А. И. Павловские дворцы и дворцовый парк // Образование. 1914. С. 6.

<sup>5</sup> Лансере Е. Н. Архитектура и сады Гатчины // Старые годы. 1914. Июль. С. 15.

<sup>6</sup> Стукко (итал. stucco) — искусственный мрамор.

<sup>7</sup> Государственный художественно-архитектурный дворцово-парковый музей-заповедник в г. Павловске, рукописный архив, книга 1781 г. п/дм 1823/5 цх 4/5.

<sup>8</sup> Там же. 1781 г. Инв. 1823/1-8 цх 4/1-8.

<sup>9</sup> Там же. 1828 г./1-8 цх 18/6.

<sup>10</sup> Там же. 1784 г. Инв. 112. Т. II. С. 2.

<sup>11</sup> Там же. 1786 г. Инв. 112. Т. II. За помощь по выявлению работ Ламони в Павловске благодарю В. А. Витязеву.

<sup>12</sup> ГМИИ, инв. № I-A-636-п.

<sup>13</sup> Музей Старого Петербурга был основан в Петербурге в 1907 г. Обществом архитекторов и художников. Он помещался на Кадетской линии в доме графа П. Ю. Сюзора (ныне Съездовская линия, № 21). Председателем музея был П. П. Вейнер, секретарем — архитектор Н. Е. Лансере, хранителем — художник А. Ф. Гауш. Александр Бенуа и В. Н. Аргутинский-Долгорукий входили в совет музея.

<sup>14</sup> Церковь Рождества Богородицы была возведена в 1733—1737 гг. на Невском проспекте по проекту М. Г. Земцова; находилась на месте Казанского собора.

<sup>15</sup> В «Санкт-Петербургских ведомостях» за 29 июня 1792 г. в отделе «Отъезжающие» значится: «Фелици Ламони скульпторного дела мастер со слугою Антонием Веннермилером».

## НЕИЗВЕСТНЫЕ ПОРТРЕТЫ РАБОТЫ И. Е. ЭГГИНКА

*Т. А. Селинова*

Творчество художника Ивана Егоровича Эггинка, русского академика, живописца и миниатюриста, автора многочисленных портретов и исторических композиций, изучено еще недостаточно полно, хотя его имя встречается во многих словарях художников, книгах, каталогах, статьях и в периодической печати: у Г. К. Наглера (1837), Д. А. Ровипского (1888), В. Ноймана (1902), Н. Н. Врангеля (1908 и 1909), С. Н. Кондакова (1913), Тиме-Беккера (1914), В. А. Адарюкова и Н. А. Обольянинова (1916), Л. Р. Шидлофа (1964), Е. Бенезита (1976), Н. Б. Петрусевиич (1982). В большинстве этих работ авторы приводят краткие биографические сведения о художнике, часто повторяя друг друга, и уделяют внимание главным образом его историческим композициям на темы русской истории и копиям с картин итальянских художников, но редко пишут о его портретных работах, представляющих наибольший интерес. Г. К. Наглер характеризует Эггинка исключительно как исторического живописца, давая высокую оценку его композициям<sup>1</sup>, и только Л. Р. Шидлоф считает, что «главным в его искусстве была миниатюра»<sup>2</sup>.

Самые полные сведения об Эггинке содержатся в книге Ноймана «Балтийские художники и скульпторы», изданной в 1902 г.<sup>3</sup> Автор сообщает, что художник родился в 1787 г. (по другим источникам — в 1781 г.) в усадьбе Певикен, в Курляндии. В 1811 и 1812 гг. он изучал философию в Дерптском университете, затем поступил в Петербургскую Академию художеств, где в 1813 и 1814 гг. посещал рисовальные классы. Затем продолжил свое художественное образование в Берлинской и Дрезденской Академии художеств и, наконец, в Вене, где познакомился с художником Г. А. Гиппиусом, подружился с ним, и в 1816 г. они вместе уехали в Рим изучать произведения живописцев эпохи Возрождения. В дневниках Гиппиуса со-

хранились упоминания об Эггинке как о человеке веселом, жизнерадостном, любящем шутки, остроумии, но немногом чудаковатом. В Риме Эггинк столкнулся с представителями нового направления в живописи — с художниками-назарейцами<sup>4</sup>. Но его идеалом стало искусство Рафаэля, Тициана, Корреджио и других мастеров высокого Возрождения, которых он изучал и копировал в малом формате, в масле и миниатюре на кости. В Риме в 1822 г. он написал большую картину маслом «Крещение Владимира в 988 году», которая вместе с другими его работами была на выставке, посвященной Веронскому конгрессу. Александр I обратил внимание на Эггинка и приобрел у него несколько картин для Зимнего дворца. Однако в 1854 г. на знаменитом аукционе эрмитажных картин по личному указанию Николая I «за негодностью» с молотка за гроши было распродано 1219 картин эрмитажных сокровищ. В их числе была и картина Эггинка «Крещение Владимира в 988 году» (другое ее название — «Князь Владимир на престоле избирает греческую религию»)<sup>5</sup>. Кроме того, Александр I предоставил художнику пенсионерство на пять лет для продолжения образования в Риме. В 1824 г. художник закончил работу над большими картинами маслом на темы русской истории: «Победа Александра Невского над шведами», «Въезд Александра Невского во Псков» и «Дарование новых прав Остзейским провинциям Александром I в 1817 году». По поводу этих картин «Северная пчела» опубликовала в 1825 г. письмо из Рима неизвестного автора, где говорилось: «Живописец Эггинк по заказу некоторой особы пишет картины, представляющие разные происшествия в древней Российской империи», затем достаточно подробно перечислялись и описывались все четыре картины Эггинка<sup>6</sup>. Эта публикация свидетельствовала об интересе русской общественности к искусству художника.



*И. Е. Эггинк.  
Портрет  
Антон  
Антоновича  
Бистрома,  
1819 г.  
Историче-  
ский музей*

После пятилетнего пребывания в Италии Эггинк осенью 1828 г. вернулся в Петербург. Здесь в течение одного года он был зачислен на службу для рисования военных костюмов. Но, как пишет Нойман, она не отвечала его представлениям о художественном призвании, и он оставил ее. В 1829 г. Эггинк получил звание «назначенного», а в 1834 г. — звание академика за портрет известного баснописца И. А. Крылова, исполненный маслом на холсте (ГРМ). В это же время он был избран членом Академии св. Луки в Риме. В 1837 г. Эггинк занял место учителя рисования в Митавской гимназии, где преподавал до 1858 г., продолжая в то же время заниматься творчеством: он заканчивал и перерабатывал свои итальянские эскизы, немного работал над алтарными образами для митавских церквей и писал многочисленные портреты. В 1842 г. он создал портреты фон Рекке и Ф. В. Остен-Сакена, а в 1845 г. — автопортрет и портрет своей жены<sup>7</sup>. Кроме того, Эггинк делал карандашные портреты: в 1840-е годы исполнил портрет директора Рижского театра Гофмана и его жены Екатерины Гофман, первой певицы Рижского театра, которые были гравированы<sup>8</sup>, и, видимо, в те же годы — портрет поэта

У. Ф. Шлиппенбаха<sup>9</sup>, который также был гравирован.

Эггинк, как видно из приведенного текста, работал в различных областях искусства — писал исторические композиции, портреты, пробовал свои силы в религиозной живописи и применял разнообразную технику: работал маслом на холсте, акварелью на бумаге и писал миниатюры на пластинках слоновой кости акварелью и гуашью.

Умер Эггинк 7 марта 1867 г. в Митаве. После смерти художника все его работы, а также собрание гравюр и библиотека поступили в музей г. Митавы. Нойман предполагал, что Eggink — псевдоним Knigge (если читать фамилию в обратном порядке). Об этом предположительно говорится и в словаре Тиме-Беккера, а Врангель прямо заключает, что Эггинк — «сын помещика Л. Книгге»<sup>10</sup>. Это не противоречит фактам: бароны Книгге в 1795 г. приняли русское подданство и жили в Курляндии.

В настоящей статье мы не ставили перед собой задачу изучить все творческое наследие художника, а ограничились рассмотрением только двух его работ из собрания Исторического музея — миниатюрного портрета полковника Конной артиллерии Антона Антоновича Бистрома и акварельного портрета Павла Алексеевича Тучкова-младшего, будущего генерал-губернатора г. Москвы, — неизвестных до настоящего времени.

Портрет Бистрома<sup>11</sup> привлекает мастерством исполнения, он написан в гамме светлых зеленовато-золотистых тонов. Зеленватый цвет мундира с черными лацканами и воротником (форма Конно-гвардейского артиллерийского полка) хорошо сочетается по тону с золотистым цветом волос, золотистыми полковничьими эполетами, пуговицами, шитьем на воротнике и сиянием орденов<sup>12</sup>. Очень выразительно написано его лицо с голубыми глазами, крупным носом и светлыми рыжеватыми усиками: оно проработано мелкими мазочками золотистой охры, розовой и серовой краской, положенной очень тонким слоем, сквозь который просвечивается естественный цвет слоновой кости, создавая ощущение живой телесности. Голубизна глаз усилена голубоватыми тенями, а блики, положенные белилами, придают взгляду живость. Художник создал образ подтянутого, исполни-

тельного и преданного своему долгу человека, в то время скромного и мягкого по характеру.

Портрет Бистрома еще недавно считался изображением неизвестного военного работы неизвестного художника. Однако архивные документы и сохранившиеся на портрете надписи помогли установить его имя<sup>13</sup>. На обороте портрета сохранилась этикетка — «Музей 1812 года. № 3332», а на лицевой стороне рамки, в которую заключена миниатюра, — номер «845». В каталоге «Выставки 1812 года» под номером 845 значится: «Миниатюра на кости. Ант. Ант. Бистром. Музей 1812 года. Дар Н. А. Козен (дочери)». Так имя изображенного перестало быть анонимным. Кроме того, архивные материалы — инвентарные книги «Музея 1812 года» и послужные списки участников Отечественной войны 1812 г., хранящиеся в Отделе письменных источников Государственного Исторического музея, — помогли выяснить неизвестную до настоящего времени биографию А. А. Бистрома; однако автор портрета остался неизвестным. Миниатюрный портрет, как видно из приведенных данных, происходит из семейного собрания дочери А. А. Бистрома Натальи Антоновны Козен, оставившей интересные записи об отце и его семье<sup>14</sup>, подарившей портрет отца «Музею 1812 года», когда он начал формироваться. Музей предполагали открыть к столетней годовщине Отечественной войны, но к этому времени здание музея построено не было, и «Выставка 1812 года» была размещена в залах Исторического музея. После 1918 г. миниатюрный портрет А. А. Бистрома поступил в Военно-исторический музей, а в 1930 г. — в собрание Исторического музея уже как портрет неизвестного.

Как уже говорилось, биографию А. А. Бистрома удалось установить по формулярному списку, составленному в 1831 г. и позднее дополненному его дочерью Н. А. Козен. Эти два источника свидетельствуют, что Бистром, военный инженер-артиллерист (сын поручика), был широко образованным человеком. Как говорится в его формулярном списке, он «артиллерийскую науку, полевую и долговременную фортификацию и механику знает»<sup>15</sup>. Кроме того, Бистром владел несколькими европейскими языками. «Пороссийски, немецки, французски, итальянски читать и писать и говорить уме-



ет»<sup>16</sup>, — сказано в том же списке. Бистром не имел недвижимой собственности, как и его родители, обедневшие дворяне, и только после войны за отличия в боях ему была «пожалована аренда в Лифляндской губернии, мыза Геймандра»<sup>17</sup>. Вскоре после окончания Отечественной войны, в 1815 г., Бистром уезжает за границу лечиться<sup>18</sup>. В формулярном списке сказано: «В 1815 году отпущен в чужие края для излечения ран и пожаловано 300 червонных»<sup>19</sup>. Прошло два года, но ранение в грудь дало себя знать, и в 1817 г. Бистром снова уезжает за границу, в Италию, откуда возвращается в свой полк только в апреле 1820 г.<sup>20</sup>

В 1825 г. Бистрома назначают «Главным инспектором по дорожной части с присоединением под его инспекцию и Дирекции трактов от Новгорода до Твери и от Твери до Москвы»<sup>21</sup>, а в 1829 г. — членом Совета путей сообщения Корпуса инженеров<sup>22</sup>. Наконец, Бистром выходит в отставку «в 1837 году с чином генерал-лейтенанта, пряжкой за 25-летнюю безпрерывную службу и другими наградами»<sup>23</sup>. Год рождения и смерти А. А. Бистрома неизвестен, однако в формулярном списке, составленном в 1831 г., сказано, что ему 43 года<sup>24</sup>; следовательно, он родился

*И. Е. Эггинк.  
Портрет  
Антон  
Антоновича  
Бистрома,  
1819 г.  
Част. собр.  
за рубежом*

в 1788 г. Эта дата подтверждается и сообщениями его дочери. «Отцу моему, — пишет Наталья Антоновна, — в Кульмской битве в 1813 году было только около 25 лет»<sup>25</sup>. Самое позднее упоминание о нем относится к 1848 г., когда он, как пишет его дочь, выдал доверенность своему племяннику Н. Р. Бистрому на оформление родовых документов.

А. А. Бистром был связан родственными узами с известным мореплавателем И. Ф. Крузенштерном — мать Бистрома была его родной сестрой; дочь Бистрома Александра была замужем за знаменитым хирургом Н. И. Пироговым<sup>26</sup>. Старший брат А. А. Бистрома Федор Антонович Бистром, полковник, участник Отечественной войны 1812 г. и кампании 1813—1814 гг., декабрист, член Союза Благодетствия и Южного общества, умер в Тульчине в 1825 г., до начала восстания в Петербурге на Сенатской площади. Эта среда передовой интеллигенции не могла не оказывать воздействия на мировоззрение А. А. Бистрома, хотя на это и нет прямых указаний.

Как уже говорилось, автор портрета А. А. Бистрома из Исторического музея неизвестен. Между тем в издании Л. Р. Шидлофа «Миниатюра в Европе в XVI—XIX столетиях»<sup>27</sup> воспроизведен миниатюрный портрет неизвестного русского офицера из частного собрания за рубежом с подписью художника: «Peint par Eggink a Florence 1819», написанный акварелью на пластинке слоновой кости. При сопоставлении портрета А. А. Бистрома из Исторического музея и портрета неизвестного офицера, опубликованного у Шидлофа, становится очевидной их полная идентичность. Это два одинаковых портрета одного и того же человека; следовательно, и на портрете, опубликованном у Шидлофа, также изображен А. А. Бистром. К 1964 г., когда издавалась работа Шидлофа, имя изображенного было забыто. К этому времени в семье, где он находился, сменилось несколько поколений. Эггинк исполнил не один, а два портрета Бистрома, но только на одном поставил свою подпись, как было принято в те времена: когда художник писал миниатюрный портрет в нескольких экземплярах, подпись обычно ставилась на первом (миниатюра с подписью стояла дорожке). Имеются незначительные отличия в деталях (на портрете Историческо-

го музея модель изображена чуть ниже груди, на портрете, опубликованном у Шидлофа, — по пояс; на первом портрете более ровно написана бахрома эполет и его правый край срезан краем рамки; есть и небольшое отличие в выражении лица), которые свидетельствуют о том, что портрет Исторического музея является авторским повторением, а не копией.

В свой второй приезд за границу, в Италию (видимо, и в первый раз он был там же), Бистром встретился во Флоренции с художником Иваном Егоровичем Эггинком, своим земляком, который изучал произведения мастеров Возрождения, делал с них миниатюрные копии акварелью на пластинках слоновой кости, поступившие впоследствии в Эрмитаж (по сведениям Тиме-Беккера, их было 17), и писал портреты русских, живших во Флоренции. Бистром также заказал ему свой миниатюрный портрет, который, как мы видели, был исполнен в 1819 г. В том же году Эггинк написал портрет Анны Артемьевны Бутурлиной (рожденной Воронцовой), жены известного библиофила Дмитрия Петровича Бутурлина, уехавшего из России в Италию в 1817 г. и поселившегося во Флоренции. О портрете Бутурлиной писал Н. Н. Врангель: «У графа Д. М. Бутурлина, в его имении „Знаменское“ Калужской губ. Тарусского уезда, я видел ее отличный подписной портрет работы Эггинка (1819 года)»<sup>28</sup>. Д. П. Бутурлин был человеком либеральных взглядов, обладавшим энциклопедическими знаниями. Возможно, через Эггинка Бистром познакомился с Бутурлиным, был принят в его семье как земляк и участник Отечественной войны 1812 г. и как брат декабриста, которым очень сочувствовала вся семья Бутурлиных. После смерти Д. П. Бутурлина в 1829 г. его жена и все дети, за исключением сына Михаила Дмитриевича, вернувшегося в Россию, навсегда остались в Италии. Быть может, портрет Бистрома хранился в их семье или у кого-то из друзей, а другой экземпляр он увез с собой в Россию.

Помимо портрета, опубликованного у Шидлофа, авторство Эггинка относительно миниатюрного портрета А. А. Бистрома Исторического музея подтверждается и автопортретом художника, опубликованным в упомянутой книге Ноймана (с. 28). В них есть стилистическое единство: одинаковый подход к трактовке мо-



дели, идентичная проработка объемов, манера писать пряди волос и т. д., не вызывающие сомнения в руке одного мастера.

О полководцах и героях Отечественной войны 1812 г. и заграничных походах 1813—1814 гг. существует обильная литература, им посвящены многочисленные книги и статьи. Однако некоторые участники войны незаслуженно забыты. Сведения о них либо очень скудны, либо полностью отсутствуют. Между тем их личная храбрость, знание военного искусства и преданность родине сыграли не последнюю роль в победе над врагом. К ним принадлежит и Антон Антонович Бистром, участник Отечественной войны 1812 г. и заграничных походов 1813—1814 гг., награжденный многочисленными боевыми орденами и медалями. До недавнего времени его имя было почти неизвестно. В истории Отечественной войны упоминаются имена генералов Карла Ивановича и Адама Ивановича Бистром (первый получил генеральский чин за Бородино, второй — за Малоярославец), старших двоюродных братьев А. А. Бистрома. Не только он сам, но и его родные братья — Егор Антонович и Федор Антонович (декабрист)<sup>29</sup> — также участвовали в Отечественной войне и заграничных походах и внесли свой вклад в победу над врагом. Поэтому выявление портрета А. А. Бистрома и установление его биографии, а также определение автора его портрета расширяют наши представления об участниках Отечественной войны и заграничных походов.

Вторая работа Эггинка в собрании Исторического музея — портрет Павла Алексеевича Тучкова-младшего<sup>30</sup>. Он написан акварелью на бумаге. Справа находится подпись художника: «Eggink pinxit»; на обороте листа имеется следующая надпись: «1820 года июня С. П. Б. Павел Алексеевич Тучков, младший. Умер в 1864 году, генерал-губернатор Москвы».

Павел Алексеевич Тучков 2-й (так именovali его в отличие от его дяди Павла Алексеевича Тучкова, участника Отечественной войны 1812 г.) происходил из прославленной семьи военных генералов: его отец, Алексей Алексеевич, был одним из пяти братьев Тучковых, сыгравших видную роль в войне 1812 г., два его брата, Николай и Александр, пали смертью героев в Бородинском сражении. А дека-



*И. Е. Эггинк.  
Авто-  
портрет.  
Част.  
собр.  
за рубежом*

*И. Е. Эггинк.  
Портрет  
Павла  
Алексеевича  
Тучкова,  
перв. пол.  
1830-х  
годов.  
ГИМ*



брист А. А. Тучков, брат П. А. Тучкова 2-го, был членом Союза Благоденствия. В литературных источниках о П. А. Тучкове 2-м трудно найти какие-либо сведения; его племянница Н. А. Тучкова-Огарева в своих «Воспоминаниях»<sup>31</sup> говорит о нем лишь в общих чертах. Только из формулярных списков, находящихся в Центральном государственном военно-историческом архиве<sup>32</sup>, удалось почерпнуть необходимые сведения. П. А. Тучков 2-й родился в 1802 г. В 1817 г. окончил Пажеский корпус и вскоре был переведен в гвардейский Генеральный штаб; в 1820 г. занимался «съёмками топографических маршрутов» западной и средней России, в 1828—1829 гг. участвовал в русско-турецкой войне; в 1830 г. преподавал «военные науки в школе гвардейских прапорщиков и юнкеров», в 1834 г. — флигель-адъютант. Получал награды и ордена. В 1840 г. Тучков вышел в отставку и в 1860 г. был назначен генерал-губернатором Москвы. Умер в 1864 г.<sup>33</sup>

В портрете Тучкова, написанном в темной насыщенной гамме, проявилось зрелое мастерство художника. Темный цвет глаз и волос, темные тона мундира красиво оттеняют розовато-телесные тона лица, написанного мелкими розоватыми мазочками с сероватыми тенями. Прекрасно моделирована форма головы и объемы фигуры. Серебристо-серый цвет эполет и аксельбантов, повторяясь в оттенках сероватого фона, написанного длинными диагональными штрихами, темного у плеч и светлого вверху, создает цветовое единство.

Из надписи, приведенной выше, следует, что портрет был написан в 1820 г. в Петербурге. Однако это не соответствует действительности. П. А. Тучков изображен в мундире с полковничьими эполетами и аксельбантами (он был, как уже говорилось, офицером Генерального штаба), с орденами Анны 2-й степени и Владимира 3-й степени. Из формулярных списков П. А. Тучкова 2-го<sup>34</sup> следует, что чин полковника он получил в 1828 г. за участие в русско-турецкой войне, а в 1829 г. — орден Анны 2-й степени за мужество и храбрость, проявленные в сражениях с турками; в 1831 г. награжден орденом Владимира 3-й степени за участие в штурме Варшавы. Все это помогает уточнить датировку: портрет был написан не в 1820 г., когда Тучков был в чине подпо-

ручика и не имел ни одного ордена, а в первой половине 1830-х годов (в 1836 г. он имел уже чин генерал-майора), что соответствует и стилистическим особенностям портрета.

Работы Эггинка сейчас мало известны, его произведения редко можно встретить в музейных собраниях. В специальной литературе об Эггинке говорится главным образом как об историческом живописце и только вскользь упоминаются его портреты без каких-либо оценок. Между тем портреты А. А. Бистрома и П. А. Тучкова 2-го свидетельствуют о большом профессиональном мастерстве художника, раскрывая еще одну грань его дарования, и говорят о нем как о талантливом мастере реалистического портрета.

\*

<sup>1</sup> Nagler G. K. Neues allgemeines Künstler-Lexicon. München, 1837. S. 86.

<sup>2</sup> Schidlof Leo R. La miniature en Europe aux 16e, 17e, 18e et 19e siècles. Gras, 1964. Pl. 193.

<sup>3</sup> Neuman W. Baltisch Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Riga, 1902. S. 28—29.

<sup>4</sup> Назарейцы — немецкие и австрийские художники-романтики (Ф. Овербек, В. Шадов, П. Корнелиус и др.), стремившиеся к обновлению религиозной живописи возвращением к искусству итальянских и немецких художников XIV—XV вв., особенно к произведениям Фра Беато Анжелико. Они обращались к их типу композиции, рисунку, краскам и т. д., что приводило к стилизаторству. Деятельность назарейцев — реакция на практику Академий.

<sup>5</sup> Николай I с присущей ему безапелляционной решительностью считал себя знатоком искусства, он «очищал» Эрмитаж от негодных ему произведений живописи. Так, некоторые портреты были отданы частным лицам, другие проданы, а часть просто уничтожена; им были преданы сожжению многие драгоценные рукописи и мемуары. См.: Врангель Н. Искусство и государь Николай Павлович // Старые годы. 1913. Июль—сент. С. 53—64, 146, № 930 (картина Эггинка).

<sup>6</sup> Северная пчела. 1825. № 4.

<sup>7</sup> Theeme U., Becker F. Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler. Leipzig, 1914. Bd. 10. S. 379.

<sup>8</sup> Адарюков В. Я., Обольянинов Н. А. Словарь русских литографированных портретов. М., 1916. Т. I. С. 254.

<sup>9</sup> Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. СПб., 1888. Т. III. Стлб. 2155.

<sup>10</sup> Старые годы. 1908. Прил. С. 93; Российская родословная книга. Кн. II. Долгорукий. СПб., 1854. Ч. 3. С. 358.

<sup>11</sup> ГИМ, инв. № ИУ-1468/68257. Акварель, гуашь, кость, 9,5×8. На лицевой стороне рамки наклейка: «845». На обороте ярлык: «Музей 1812 года, № 3332». Экспонировался на «Выставке 1812 года»; см. ее каталог (М., 1913. С. 156, № 845): «Миниатюра на кости Авт.

- Ант. Бистром. Собств. „Музея 1812 года“. Дар Н. А. Козен (дочери)».
- <sup>12</sup> А. А. Бистром был награжден орденами: Георгия 4-й степени, Анны 2-й степени, Владимира 3-й степени, серебряной и бронзовой медалью за 1812 год и прусскими орденами — Красного орла, *Pour le Merite* и Кульмским крестом, с которыми изображен на портрете, а также саблей «За храбрость».
- <sup>13</sup> Селинова Т. А. Миниатюрные портреты участников Отечественной войны 1812 года и заграничных походов 1813—1814 годов из собрания Исторического музея // Музей. 5. М., 1984.
- <sup>14</sup> Дополнение к формулярному списку А. А. Бистрома, составленное его дочерью Н. А. Козен, без даты, но после 1837 г., см.: ГИМ. ОПИ. Ф. 160. Д. 266. Л. 49.
- <sup>15</sup> Формулярный список о службе и достоинстве члена Совета путей сообщения Корпуса инженеров генерал-майора Бистрома // ГИМ. ОПИ. Ф. 160. Д. 266. Л. 43—48, графа 8.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Там же. Графа 4.
- <sup>18</sup> В январе 1813 г. А. А. Бистром был ранен в правую ногу при деревне Розомберг, а в апреле того же года в сражении под Люценом — картечью в грудь. Во время Кульмской битвы получил сквозное ранение в левую руку. См.: ГИМ. ОПИ. Ф. 160. Д. 266. Л. 43—48. Графа 7.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> Там же. Графа 9.
- <sup>21</sup> Там же. Графа 6. 1 марта 1823 г. Бистром уволился со службы «за ранами генерал-майором и с мундиром», но 15 июня того же года он снова вернулся на военную службу в том же чине (ГИМ. ОПИ. Ф. 160. Д. 266. Л. 43—48, графа 8). В 1828 г. Бистром получает орден Анны 1-й степени, а в 1829 г. — знак отличия за беспорочную службу «XX» лет (Там же. Графа 7).
- <sup>22</sup> Там же.
- <sup>23</sup> Дополнение к формулярному списку А. А. Бистрома, составленное его дочерью Н. А. Козен // Там же. Л. 49.
- <sup>24</sup> Формулярный список о службе и достоинстве члена Совета путей сообщения Корпуса инженеров генерал-майора Бистрома 1831 г. // Там же. Л. 43—48, графа 2.
- <sup>25</sup> Дополнение к формулярному списку А. А. Бистрома, составленному его дочерью Н. А. Козен // Там же. Л. 49, § 6.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> *Schidlof Leo R.* Op. cit. Vol. I. P. 241; Vol. III. Pl. 193, N 362. Размер: 9×7,5.
- <sup>28</sup> *Врангель Н. Н.* Очерки по истории миниатюры в России // Старые годы. 1909. Окт. С. 571.
- <sup>29</sup> Дополнение к формулярному списку А. А. Бистрома, составленному его дочерью Н. А. Козен // ГИМ. ОПИ. Ф. 160. Д. 166. Л. 49. § 1, 2.
- <sup>30</sup> ГИМ. ИЗО, инв. № ИП-6666/68257. Акварель, белпла, бумага. 16,5×12,5. Портрет любезно предоставлен Н. Н. Гончаровой.
- <sup>31</sup> *Тучкова-Огарева Н. А.* Воспоминания. М., 1959.
- <sup>32</sup> ЦГВИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 7070. Л. 86 об., 87, 1825 г.; Д. 7071. Л. 86 об., 87, 1826 г.; Ф. 395. Оп. 31. Д. 690. Л. 6—29, 1840—1841 гг.
- <sup>33</sup> ЦГВИА. Ф. 395. Оп. 31. Д. 106. Л. 1. 1864 г.
- <sup>34</sup> ЦГВИА. Ф. 489. Оп. 1. Д. 7070. Л. 86 об., 87, 1825 г.; Д. 7071. Л. 86 об., 87, 1826 г.; Ф. 395. Оп. 31. Д. 690. Л. 9—22, 1840—1841 г.

## ХУДОЖНИК-МИНИАТЮРИСТ Н. Д. ШПРЕВИЧ

(Из истории художественной жизни Москвы  
второй трети XIX в.)

*Л. И. Певзнер, И. М. Сахарова*

В собраниях музеев СССР до сих пор еще немало произведений художников, биографические сведения о которых отсутствуют. Вместе с тем их творчество нередко характеризует если и не столь значительные, то какие-то новые грани русской художественной культуры определенной поры. Круг людей, запечатленных неизвестными художниками, подчас оказывается чрезвычайно любопытным, знакомство с ними дает возможность расширить наши представления о среде русского общества столичных и провинциальных городов.

За последнее время с достаточной полнотой выявилось наследие одного из таких забытых мастеров — Шпревича. В собраниях художественных, литературных и исторических музеев Москвы, Ленинграда, Таллинна находятся портретные миниатюры разного формата, имеющие подпись: Sprewitz (без инициалов) — и нередко авторскую дату. Все они исполнены, как правило, в классической технике миниатюры — акварелью и гуашью на костяной пластинке. Самые ранние произведения этого художника, известные нам, датируются 1830-ми годами, последнее — 1869 г. Наибольшее количество работ было выполнено в 1840—1860-е годы.

В собрании Гос. Третьяковской галереи имеется «Портрет неизвестной в черном платье» (1830)<sup>1</sup>, изображающий женщину средних лет с тонким худощавым лицом восточного типа, с высокой прической, увенчанной гребнем, в платье с пышными рукавами, характерными для моды тех лет. Она приветливо, чуть улыбаясь, смотрит на зрителя. Портрет, по-видимому, очень точно передает внешнее сходство. К этому же времени следует отнести и «Портрет молодой женщины с высокой прической» (Гос. художественный музей ЭССР)<sup>2</sup>. 1842-м годом помечены портреты четы Сисалиных<sup>3</sup>, поступившие от их потомков. Екатерина Александровна Сисалина была внучкой московского антиквара, купца первой гильдии, почетного гражданина

Москвы Д. А. Лухманова, владельца книжного магазина на Лубянке, где московские библиографы находили для себя редкие издания<sup>4</sup>. Михаил Яковлевич Сисалин — муж Е. А. Сисалиной, медико-хирург, в 1840-х годах имел чин титулярного советника, работал при Дирекции Императорских московских театров<sup>5</sup>, в конце 1850-х годов, имея уже чин коллежского асессора, — смотрителем московской Мариинской больницы<sup>6</sup>. Это типичные парные памятные портреты, видимо, близко знакомых художнику людей. Скромные по живописному решению, они привлекают серьезным и правдивым отношением к натуре. Достаточно сравнить портрет Е. А. Сисалиной Шпревича с эффектным, нарядным ее же портретом, исполненным несколько позже известным московским живописцем В. А. Тропининым (ГТГ).

Миниатюры можно рассматривать в ряду образцов малоформатного «домашнего портрета», получившего широкое распространение во второй четверти XIX в. В 1840-е годы Шпревич написал еще ряд портретных миниатюр, в том числе В. В. Лухмановой, матери Е. А. Сисалиной (1844 г., Музей В. А. Тропинина и московских художников его времени)<sup>7</sup>. Это один из лучших портретов художника, исполненный подлинного лиризма. Образ изображенной привлекает своей гармоничностью: сочетанием духовного богатства, тонкой поэтичности натуры и пленительной женственности внешнего облика. Содержательность, одухотворенность образной характеристики в портрете В. В. Лухмановой позволяют говорить о немалых возможностях Шпревича-портретиста, проявившихся, вероятно, тогда, когда сама модель была незаурядной.

<i>Н. Д. Шпре- вич.</i>	<i>платье, 1830-е годы,</i>	<i>7,7×6,6 (в свету). ГТГ.</i>
<i>Портрет неизвестной в черном</i>	<i>кость, акв., гуашь,</i>	<i>Ивв. № 13331</i>



Н. Д. Шпревич.  
Портрет молодой женщины с высокой прической, 1830-е годы, кость, гуашь, 7,3×6. ГХМ ЭССР. Инв. № ГХМ-М 4671



Н. Д. Шпревич. 1842 г., кость, акв., гуашь, 8,5×6,7 (овал, в свету). ГТГ. Инв. № 10515



Н. Д. Шпревич. 1842 г., кость, акв., гуашь, 8,5×6,7 (овал, в свету). ГТГ. Инв. № 10516



Н. Д. Шпревич.  
Портрет  
В. В. Луцмановой,  
1844 г.,  
кость,  
акв., гуашь,  
6,8×5,8  
(в свету).  
Музей  
В. А. Троицына и  
московских  
художников  
его времени,  
инв.  
№ ж-249

До 1978 г. в собрании Ф. Е. Вишневского находилась миниатюра «Портрет неизвестного с орденом Станислава», имевшая подпись и дату: «Sprewitz 1845». В настоящее время ее местонахождение неизвестно, но в Музее В. А. Троицына хранится фотография с портрета. В фототеке ГТГ имеется фотография с подобного портрета (с несколько другим положением рук и без столика) и с парного к нему женского портрета (подписные, инв. № негатива ГТГ-6288). Из пяти миниатюр, находящихся в ГИМ, только одна имеет дату — 1845<sup>8</sup>.

Начиная с 1849 г. Шпревич исполнил несколько портретов митрополита Филарета (1849 и 1869 — ГРМ. 1863 — ГЭ<sup>9</sup>, недатированные — в Гос. литературном музее и в Музее истории религии и атеизма АН СССР, Ленинград). Филарет (Дроздов Василий Михайлович, 1782—1867), с 1826 г. — митрополит московский и коломенский, имел большое влияние на общественно-политические и государственные дела в качестве составителя Манифеста 19 февраля 1861 г. и других государственных документов. Он был почетным членом Московского университета, Общества истории и древностей российских и других обществ, ординарным академиком имп. Академии наук. Он обладал также даром стихотворца и в

этом «качестве» был знаком с А. С. Пушкиным: поэт упомянул его в критических статьях, в Дневнике и в примечаниях к первой песне «Полтавы», где писал о «прекрасной речи» Филарета. Портрет 1869 г. исполнен уже после смерти митрополита. С портретов Филарета делались копии и гравюры. Д. Ровинский приводит сведения о портрете, исполненном Шпревичем пастелью, с которого была сделана гравюра И. П. Пожалоустиным<sup>10</sup> и акварельная копия — Социевичем. На последней дата — «1864» — с пометой «Moscou»<sup>11</sup>. В музее ИРЛИ находится еще один портрет Филарета (гуашь и акварель на картоне, большого размера — 46×40, в золоченой рамке, имеющий подпись, дату — «Sprewitz 8 juin 1860» — и помету «Moscou»). В этом же собрании имеется еще одна портретная миниатюра Филарета (идентичная другим) с удостоверяющей надписью на обороте: «Sprewitz pinx (it)»<sup>12</sup>. По композиции и иконографическому типу он восходит к другим подобным портретам. Все это дает возможность считать, что Шпревич был московским миниатюристом и рисовальщиком, пользовался популярностью среди дворянства, именитого купечества и духовенства.

Ранние работы художника носят, как правило, камерный характер. К портретам, в которых камерное начало выражено более отчетливо, кроме вышеназванного женского портрета из Музея ЭССР, можно отнести еще «Портрет мальчика» (ГЭ, ОЗЕИ) и «Портрет неизвестного» (музей ИРЛИ)<sup>13</sup>. Эти произведения, относящиеся к пушкинской поре, привлекают поэтичностью и непосредственностью в восприятии натуры. В 1840—1850-е годы портретируемые чаще всего изображаются ниже пояса, сидящими на диване, в кресле, со слегка повернутым корпусом. Фон — обычно нейтральный, но иногда он оживлен драпировкой, за которой виднеются архитектурные детали, вазы с цветами. Портреты такого рода приобретают оттенок светской парадности. Однако и в тех и других характерность внешнего облика портретируемых, их манера держаться достаточно индивидуализированы. Они легко узнаваемы, если известны другие изображения тех же моделей.

Рисунок в некоторых миниатюрах Шпревича несколько жестковат, вместе с тем можно отметить умелое расположение фигур на поле костяной пластинки, спо-

койную устойчивость композиционного решения, цветовую гармонию.

Ни в одной из известных нам подписных миниатюр Шпревича нет инициалов. Зацепкой для определения имени художника послужила бумажная наклейка Музея русской художественной старины (более раннее название Музея керамики, откуда миниатюра поступила в галерею) на обороте упомянутого выше «Портрета неизвестной в черном платье» (ГТГ), где автор обозначен с инициалом «L (?) Sprewitz». Это заставило еще раз обратиться к рассмотрению подписи. При сильном увеличении перед фамилией довольно ясно (инициал заходит на рукав платья) прочитывается не буква «L», а скорее латинская буква «N». Однако ни с одним из этих инициалов миниатюрист Шпревич в специальной литературе, в словарях и справочниках не упоминается. В архивном фонде (ГТГ) имеется «Женский портрет» с подписью и датой (слева внизу): «А. Шпревичъ 1868»<sup>14</sup>. Это единственное известное нам произведение художника с такой же фамилией, но с другим инициалом. Сравнение живописного портрета с миниатюрами Sprewitz(a) не оставляет сомнения в том, что это работы совершенно разных художников. И все же необходимы были более веские доказательства для того, чтобы можно было исключить А. Шпревича из числа авторов миниатюр. Знакомство с различными печатными изданиями, исследование архивных материалов позволили довольно полно реконструировать биографию А. Шпревича<sup>15</sup>.

Александр Николаевич Шпревич родился 15 мая 1840 г. в Москве (по данным, очевидно ошибочным, С. Кондакова — 18 июня 1834 г., но, видимо, именно на этих сведениях основываются иностранные словари). 4 января 1850 г. он поступил в Московское училище живописи и ваяния. В документах он был записан как «сын титулярного советника» (имя отца не названо) по протекции «Мих. Алс. Писарева, майора», бывшего тогда действительным членом Совета училища. Видимо, он уже имел какие-то навыки рисования до поступления в училище. В 1852 г. за успехи был переведен из гипсово-фигурного в натурный класс, где учился до 1860 г. За это время он неоднократно получал высшие награды за рисунки от училища и серебряные медали 1-го и 2-го достоинства, от Академии художеств. Среди его работ упо-



Н. Д. Шпревич.  
Портрет  
К. К. Павловой,  
1850 г.,  
кость,  
акв., гуашь,  
белла,  
13,1×10,5  
(в свету).  
ГТГ, инв.  
№ р-3140

Н. Д. Шпревич.  
Портрет  
К. К. Павловой,  
1850 г.,  
кость,  
акв., гуашь,  
белла.  
Фрагмент.  
ГТГ, инв.  
№ р-3140



*А. Шпревич.  
Женский  
портрет,  
1868 г. Х. м.  
111×138  
(овал). ГТГ,  
инв. № Арх.  
ж-1060*

*Н. Д. Шпревич.  
Портрет  
неизвестного.  
Картон, акв.,  
6×5,5.  
Музей  
ИРЛИ  
(Пушкин-  
ский  
дом  
АН СССР),  
инв. № 3834*



минаются картины: «Этюд мальчика в ратническом платье» (1857—1858), «Неверие Фомы» (1853), «Рассказ солдата» (1856), «Св. пророк Иеремия» (1858). Тематика этих произведений далека от миниатюрной живописи. В 1860 г. Санкт-Петербургская Академия художеств удостоила А. Шпревича звания классного художника. Вместе с аттестатом в Московское училище живописи и ваяния были препровождены документы о дворянском происхождении А. Шпревича и метрическое свидетельство о его рождении 15 мая 1840 г. 27 июля 1884 г. А. Шпревич умер в одной из московских больниц.

Несмотря на очевидное несовпадение работ этих двух художников с одинаковой фамилией, Тиме-Беккер, приводя сведения Д. Ровинского о портрете митрополита Филарета, отождествляют его автора с А. Н. Шпревичем<sup>16</sup> и в библиографию о нем включают журнал «Среди коллекционеров» за 1922 и 1924 гг.<sup>17</sup>, где упоминаются в первом — «нежный по краскам акварельный набросок Шпревича, изображающий „Девушку за чтением“ (в Музеусадбе „Введенское“», а во втором — три миниатюры «Спревица (Sprewitz)», бывшие на выставке-аукционе в Берлине в 1924 г., о которых в каталоге аукциона указано, что их автор будто бы работал в Варшаве около 1850 г. Таким образом, Тиме-Беккер объединяют в одно лицо А. Шпревича и Sprewitz. Бенезит в двух изданиях своего лексикона повторяет сведения Тиме-Беккера<sup>18</sup>. Л. Шидлов включает А. Н. Шпревича в свой сводный труд о миниатюристах<sup>19</sup>, используя частично сведения, приводимые Тиме-Беккером. Эта путаница легко объясняется тем, что в поле зрения авторов словарей и справочных изданий не попадали миниатюры Шпревича 1830-х годов. Его однофамилец А. Н. Шпревич, родившийся в 1840 г., естественно, не мог быть их автором (год рождения 1834, по С. Кондакову, также исключает эту возможность).

Из всего сказанного напрашивается бесспорный вывод: в Москве работали два художника с одинаковой фамилией, один из которых был миниатюристом и подписывался в миниатюрах всегда латинскими буквами.

Наличие на одной из миниатюр инициала, похожего на «N», требовало продолжения поисков. Оказалось, что художник Шпревич с инициалом «Н» существовал:



в Словаре русских литографированных портретов приводятся сведения о том, что в собрании В. Адарюкова находился портрет кн. В. А. Долгорукого (генерал-губернатора Москвы с 1865 г.) по рисунку, сделанному с натуры и подписанному по-русски: «Н. Шпревич»<sup>20</sup>. Дальнейшие розыски в ЦГИА СССР, ЦГАДА и ЦГИА г. Москвы, в старых адресных книгах Москвы и некоторых других печатных изданиях позволили обнаружить довольно подробные сведения о жившем в Москве учителе рисования Николае Даниловиче Шпревиче.

Богдан (Николай — после принятия православия) Данилович Шпревич родился в конце 1799 г.<sup>21</sup> Его отец был родом из Германии<sup>22</sup>. Возможно, к моменту рождения сына он уже переселился в Россию. Имея звание доктора философии и магистра свободных искусств<sup>23</sup>, Д. Шпревич с 1804 г. становится преподавателем музыки в Московском университетском благородном пансионе<sup>24</sup>, а затем и в императорском Московском воспитательном доме<sup>25</sup>.

В своем прошении от 2 января 1814 г. об определении его учеником в Архитекторскую школу при Экспедиции кремлевских строений (далее — ЭКС) Б. Шпревич сообщает, что, «находясь при означенном родителем моем, российской грамоте читать и писать, а частию арифметике, так же разным языкам и наукам обучен». Здесь же он указывает, что ему «от роду 14 лет»<sup>26</sup>. В конце января того же года Б. Шпревич был зачислен учеником 3-го класса на свое содержание с чином подканцеляриста<sup>27</sup>, в 1815 г. был переведен во 2-й класс<sup>28</sup>, в 1816 г. за успехи получил чин канцеляриста<sup>29</sup>. 10 февраля 1817 г. Б. Д. Шпревич подает рапорт об увольнении: «Желание имею служить в другом присутственном месте, почему всеподданнейше прошу... меня из Ведомства оной для определения к другим делам уволить... и снабдить меня аттестатом»<sup>30</sup>.



Н. Д. Шпре- вич. Портрет митропо- лита	Филарета. Картон, акв., гуашь, 46×40. инв. № 120.	Музей ИРЛИ (Пушкин- ский дом АН СССР)
--	---	---

Н. Д. Шпре- вич. Портрет митрополита	Филарета. Кость, акв., гуашь, 15×10,5.	На обороте чернилами «Sprewitz pinx»
---	---	---



*Н. Д. Шпре-  
вич.  
Портрет  
неизвест-  
ного  
с орденом  
Станислава,  
1845 г.  
Фотография.  
Фототека  
ГТГ*

Во всех делах ЭКС фамилия его пишется различно: Спревиц, Шпревич, Шпревиц, по имя везде — Богдан.

Аттестат об окончании третьего и второго классов Архитекторской школы ему был выдан 15 января 1818 г.<sup>31</sup> Истинная причина увольнения Шпревича выясняется из рапорта начальников Межевой (архитектор И. Л. Мироновский) и Архитекторской школы (смотритель Колосов) от 19 декабря 1817 г., в котором сказано, что Шпревич «склонностей к гражданской архитектуре не имеет»<sup>32</sup>. Однако в октябре 1820 г. он подает в ЭКС новое прошение, в котором пишет, что «со времени выхода из школы и поныне никуда еще не определен. Ныне желаю службу мою продолжить...»<sup>33</sup>. 2 ноября 1820 г. Богдан Шпревич приложил к своему прошению о принятии его в Архитекторскую школу на должность учителя рисования свидетельство, подписанное священником церкви Харитония в Огородниках Константином Никифоровым, о том, что «бывший лютеранского исповедания Богдан Данилов сын Шпревиц сего 1820 года ноября 2-го дня присоединен к греко-рос-

сийскому закону, причем наречено ему имя Николай»<sup>34</sup>. Труд его в качестве рисовального учителя был отмечен в 1826 г.: в «Росписи, какие последовали награды чиновникам по Комиссии о Высочайшей коронации по экспедиции Кремлевского строения и по Оружейной Палате», в графе удостоенных подарками стоит имя «губернского секретаря Шпревича»<sup>35</sup>. В 1835 г. Шпревич получил чин титулярного советника<sup>36</sup> и во всех последующих документах упоминается с этим же чином. Можно вспомнить, что А. Н. Шпревич поступал в Московское училище живописи и ваяния в 1850 г. как «сын титулярного советника» и имел отчество «Николаевич». Все это дает основание почти с уверенностью считать А. Н. Шпревича сыном Н. Д. Шпревича.

К тому же 1835 г. относится запись в одной из московских исповедных книг о семье Н. Д. Шпревича<sup>37</sup>: «титулярный советник Николай Данилов Шпревич лета от рождения — 38, жена его Параскева Иванова лета от рождения — 36. Дети их София лета от рождения — 12, Мария лета от рождения — 10». Если считать датой рождения сына 1834 г., то в исповедной росписи его могли не упомянуть по причине малолетства. По всей вероятности, А. Н. Шпревич был сыном от второго брака Н. Д. Шпревича с Е. С. Индейцевой (1821—1868)<sup>38</sup>, и тогда годом его рождения следует считать 1840 г., как это и указано в метрическом свидетельстве, поданном в Академию художеств для получения звания классного художника.

Исповедная запись дает некоторые разночтения к данным о рождении Н. Д. Шпревича. При поступлении в ЭКС он показывает свой возраст — 14 лет (следовательно, год его рождения — 1799), из исповедной росписи следует 1797 г. Однако более правильным представляется 1799 г.: в росписях нередко возраст записывали приблизительно.

В Москве, согласно Адрес-календарям за разные годы<sup>39</sup>, проживало несколько чиповников с фамилией Шпревич. Среди них упоминается Михаил Данилович — коллежский секретарь, служивший в палате гражданского суда 2-го Департамента (вероятно, брат Николая Даниловича), и его дети. Из всех известных Шпревичей только двое были художниками: Н. Д. и А. Н. Шпревичи.

Весьма важные сведения о Н. Д. Шпре-

виче приводятся в Книге адресов Москвы на 1839 г.: «Николай Данилович Шпревич. Дворцовое архитектурное училище и состоящее при оном мещанское отделение технического рисования. Титулярный советник и кавалер. Учитель рисования. Мясниц. ч., 3 к. Армян. п. д. Лазаревыхъ 228». Удалось выяснить, что около 1835 г. Н. Д. Шпревич писал (неизвестно, живописный или миниатюрный) портрет А. Д. Абамелек, в замужестве Баратынской<sup>40</sup>. Эти данные позволили предположить, что Шпревич мог быть учителем рисования в доме Лазаревых или в институте, основанном ими. Последнее подтвердилось. Архивные документы Лазаревского института восточных языков открывают еще одну страницу биографии Н. Д. Шпревича<sup>41</sup>: он служил «с 1 августа 1828 года учителем рисования в 3-м и 4-м классах, обучал с отличным усердием, аккуратно всегда посещал классы... ученики оказывали под его руководством большие успехи в рисовании. Ныне, согласно прошению г. Шпревича, уволен из Института июня... дня 1840 года». Не связано ли увольнение с рождением сына? В связи с местом его службы и проживания в 1830-е годы напрашивается предположение, что ранний портрет Шпревича «Неизвестной в черном платье» (ГТГ), возможно, изображает кого-то из семьи Лазаревых. К 1840-м годам художник приобрел достаточную известность, с успехом исполняя частные заказы. О том, что Шпревич писал миниатюры, прямых свидетельств не сохранилось. Вероятно, он просто подрабатывал таким образом.

Еще в 1818 г., выйдя из Архитекторской школы, Шпревич мог заняться этим видом искусства под руководством одного из московских миниатюристов, которых в ту пору было немало. Вместе с ним в ЭКС работал миниатюрист и рисовальщик И.-Е. Вивьен — автор известных портретных миниатюр А. С. Пушкина, С. В. Комаровской и др., в Москве жил художник-миниатюрист И. М. Жерень (умер в 1827 г.), старший сын которого, Иван Жерень, также был миниатюристом, и многие другие. Официально деятельность Шпревича протекала, видимо, в качестве учителя рисования Архитекторской школы Дворцового отдела. Он добросовестно исполнял свои прямые обязанности, надеясь в дальнейшем обеспечить себя пенсией. В документах ЦГИА СССР сообща-



*Н. Д. Шпревич.  
Портрет  
неизвестной  
(парный  
№ 11),  
1845 г.  
Фотография.  
Фототека  
ГТГ*



*Н. Д. Шпревич.  
Портрет  
неизвестного  
с орденом  
Станислава,  
1845 г.  
Фотография.  
Музей  
В. А. Троиц-  
кина и  
художников  
его времени*

К. Молдавский.  
Портрет  
К. К. Павловой,  
1811 г., т. м.  
Гос. Литературный музей. Инв.  
№ КП 3963



Э. А. Дмитриев-Мамонов.  
Портрет  
К. К. Павловой,  
1818 г.  
Бумага, граф. кар.  
Альбом  
Э. А. Дмитриева-Мамонова,  
л. 30. ГТГ,  
инв.  
№ 30482



ется, что «учитель рисования Шпревич, прослужив 26 лет, уволен от службы с пенсионом 63 р. в год»<sup>42</sup>. Естественно, что в прошении о назначении пенсии могли учитываться лишь его заслуги по должности и количество проработанных лет в ведомственном учреждении. О частных работах речь в них вестись не могла.

Н. Д. Шпревич был, видимо, личностью незаурядной. С увлечением собирал книги (отсюда, вероятно, его знакомство с Лухмановыми и Сисалиновыми) и древние монеты. Среди известных нумизматов (А. Д. Черткова, С. Г. Строганова и др.) его имя упомянуто рядом с М. А. Писаревым<sup>43</sup>, рекомендовавшим сына Шпревича, Александра, в Московское училище живописи и ваяния. Судя по всему, художник был связан с широким кругом московской интеллигенции.

Об этом говорят его портреты С. П. Голицыной (ГИМ), уже упомянутый портретный рисунок В. А. Долгорукого и в особенности один из портретов, исполненный в 1850 г. (ГТГ)<sup>44</sup>. На нем изображена среди предметов довольно богатой обстановки дама средних лет, сидящая за столом, на который положен свиток бумаги, характеризующий род ее занятий. Одетая она в синее в полоску платье, отороченное кружевами. Прозрачная шаль, дорогие украшения дополняют нарядный туалет. Внимателен чуть задумчивый взгляд, обращенный к зрителю, на губах — тень легкой улыбки. Прямая осанка подчеркивает несколько искусственную величавость позы, внешнюю представительность неизвестной.

Портрет поступил в ГТГ в 1930 г. из ГИМ и считался там «Портретом Ростопчиной». Свиток бумаги около изображенной, надписи на обороте — «Графиня Ростопчина» и «Соловей мой Соловей», вероятно, позволяли атрибутировать портрет как изображение поэтессы Е. П. Ростопчиной.

Иконография Е. П. Ростопчиной обширна. Во всех известных ее портретах (неизвестный художник, 1830-е годы, миниатюра и др.<sup>45</sup>) прежде всего обращают на себя внимание почти черные большие глаза «немного навывкате» (по воспоминаниям современника<sup>46</sup>), с умным и вдохновенным выражением, нос с горбинкой, темные волосы. Дама на портрете из собрания ГТГ — светлоглазая, с волосами каштанового цвета, «утинным» носом, ей присуща

напряженно-холодная манера держаться. Явное несоответствие требовало дальнейших поисков с целью определения лица, изображенного на миниатюре.

«Писательские» атрибуты натолкнули на мысль обратиться к иконографии другой поэтессы того же времени, также жившей в Москве, — Каролины Карловны Павловой. Иконография Павловой менее обширна, но достаточна для сопоставления. В этом плане особый интерес представляют ее портреты<sup>47</sup> — работы К. Молдавского (1841) в Гос. литературном музее и рисунок Э. А. Дмитриева-Мамонова (1848) — в собрании Третьяковской галереи. Все эти портреты обнаруживают несомненное сходство между собой и достаточную близость к миниатюрному портрету работы Шпревича. Небезынтересна для нашей атрибуции и такая деталь, как одинаковый (видимо, привычный) жест правой руки в миниатюре и в портретном рисунке Э. А. Дмитриева-Мамонова. Атрибуты, указывающие на род занятий поэтессы, как известно, присутствуют и в портрете Е. Ростопчиной работы П. А. Федотова, но в этом случае творческое содержание личности изображенной раскрывается в художественном решении самого образа. Духовная наполненность, присущая Ростопчиной, читается в выражении ее лица, в горящем взоре, в энергичном повороте фигуры, в напряженности живописного решения.



В 1830—1840-х годах Павлова сближается с К. С. Аксаковым, И. В. Киреевским, А. С. Хомяковым, Н. М. Языковым, П. А. Вяземским, знакомится с Н. В. Гоголем. В ее салоне провел свой последний московский вечер в конце мая 1840 г. перед отправкой на Кавказ М. Ю. Лермонтов. В 1853 г., после разрыва с мужем и смерти отца, Павлова уехала за границу, откуда ненадолго возвращалась в Петербург, а в 1856 г. покинула Россию навсегда. Творчество поэтессы вызывало неоднозначное отношение и явилось предметом споров между «западниками» и «славянофилами». В. Г. Белинский высоко ценил ее переводы. К концу XIX в. К. Павлова была забыта. В настоящее время интерес к ее поэзии постепенно возрождается. Последний сборник стихотворений К. Павловой вышел в 1985 г.

На миниатюре Шпревича поэтесса изображена в период своей литературной известности, когда житейские бури и невзгоды еще не коснулись ее судьбы. Обладая разнообразными талантами, Павлова неплохо рисовала. Известны ее рисунки А. Мицкевича (1834 г., сделанный

П. А. Федотов.  
Портрет  
Е. П. Ростопчиной,  
ок. 1850 г.  
Картон,  
м. ГТГ,  
инв. № 290

В портрете Павловой вне писательских атрибутов остался бы образ светской дамы с подчеркнуто-величественной позой, внутренне замкнутой и сдержанной в проявлении чувств. К. К. Павлова (1807—1893) — дочь обрусевшего немца, профессора Медико-хирургической академии, любителя искусств К. А. Яниша — получила блестящее образование. В московских литературных салонах во второй половине 1820-х годов она встречалась с А. С. Пушкиным, Д. В. Веневитиновым, Е. А. Баратынским. В салоне Э. А. Волконской она познакомилась с А. Мицкевичем, увлечение которым отразилось в лирических произведениях Павловой и значительно повлияло на ее дальнейшую личную судьбу. В возрасте 83-х лет в письме к сыну поэта К. Павлова писала<sup>48</sup>: «На пальце я ношу кольцо, которое он мне подарил... Я люблю его сегодня, как любила в течение стольких лет разлуки». В 1837 г. она вышла замуж за писателя Н. Ф. Павлова. Особый успех тогда имели его «Три повести», позднее он выступал также в качестве критика и публициста.



Неизвестный художник. Портрет Е. П. Ростопчиной, 1830-е годы, Кость, акв. Миниатюра. ВМП, инв. № КП 1169

по памяти), Н. В. Гоголя (1840 г., собр. Гос. Литературного музея) и К. С. Аксакова (1840-е годы)<sup>49</sup>. Несмотря на признание ее поэтического дарования, Павлова как личность не вызывала особенной симпатии у современников, может быть излишне пристрастных к ней. Показательно, насколько точно все ее портреты, включая миниатюру, сопоставимы с ее литературными портретами, оставленными современниками. И. И. Панаев при первом же знакомстве с К. Павловой очень точно схватил существенные черты ее облика. «Передо мной была высокая худощавая дама, вида строгого и величественного... В ее позе, в ее взгляде было что-то эффектное, риторическое», — писал он в своих «Воспоминаниях»<sup>50</sup>. И. С. Аксаков в объяснение своего рода «феномена» ее натуры довольно резко писал о Павловой: «В этой исполненной талантов женщине — все вздор, нет ничего серьезного, задушевного, глубокого, истинного и искреннего, там на дне какое-то страшное бессердечие, какая-то тупость, неразвитость. «Душевная искренность у нее только в художественном представлении, вся она ушла в поэзию, в стихи»<sup>51</sup>. Многие из ее стихотворений действительно заслужива-

ют признания, в них присутствуют и сила чувств, и высокая поэзия. Н. Д. Шпревич мог познакомиться с К. К. Павловой через ее мужа, Н. Ф. Павлова, который был действительным членом Московского художественного общества<sup>52</sup>. Возможно, был и более широкий круг общих знакомых. В ГИМ имеется близкий по композиции миниатюрный женский портрет, исполненный Шпревичем в 1845 г.<sup>53</sup> Несмотря на плохую сохранность, можно почти с уверенностью сказать, что на миниатюре изображена К. К. Павлова, только в более молодом возрасте.

Портрет К. К. Павловой из собрания ГТГ, как и портрет В. В. Лухмановой, можно причислить к лучшим произведениям Н. Д. Шпревича. Мастерски исполненный, он отличается подлинно профессиональным пониманием специфики искусства миниатюры.

Жанровая структура его сложнее всех рассмотренных выше работ художника. Это портрет-картина. Подробно разработанный интерьер носит почти конкретный характер. По воспоминаниям современников, Павлова уделяла особое внимание пышному, «театрализованному» убранству своего московского дома. Несмотря на многочисленные детали обстановки, расположение фигуры в интерьере отличается свободной непринужденностью. По-своему выразительно лицо изображенной, в котором художник сумел отразить существенные черты характера поэтессы. Наряд Павловой и весь антураж написаны в ярких звучных красках холодных и теплых тонов. Определенными приемами художник передает фактурное разнообразие предметов: бархата, шелка, матового жемчуга, блеска бронзы, хрусталя, полированного столика. Колорит портрета в целом отличается декоративной красотой и внутренней целостностью. Он построен на трех основных цветах: синем (в оттенках до голубого), малиновом и зеленом; интенсивно-синий цвет шелкового платья просвечивает сквозь белую отделку и кружевную шаль, находя отклик в голубых глазах изображенной, в рефлексах на волосах, жемчуге, хрустальной вазе.

Глубокий малиновый цвет дивана корреспондирует с отделкой чепца и красной розой в букете. Зеленая драпировка «смягчает» контраст малинового и голубого. Золотистый тон кистей драпировки, бронзы канделябра, ленты чепца, цветов и

столика вносит «изящную отделку» в общую насыщенную гамму красок. Лицо, руки (а также жемчуг) написаны тончайшим пунктиром и штрихом с ювелирной изысканностью.

В отличие от некоторых более ранних работ рисунок в миниатюрном портрете К. Павловой отличается идеальной правильностью и гибкостью, особенно в кистях рук, совершенство исполнения которых в миниатюре считалось всегда критерием профессионального мастера.

Обрамление миниатюры составляет единое целое со всем изображением. Портрет вставлен в рамку, обтянутую тисненым малиновым бархатом — в тон обивки дивана, на котором сидит К. Павлова, колористически завершая цветовую композицию портрета. Возможно, Шпревич писал и других представителей московской литературно-художественной среды, с которой была связана К. Павлова.

В Книге адресов жителей Москвы за 1855 г. художник уже числится среди лиц «неслужащих»<sup>54</sup>. Пенсия, назначенная ему, вскоре оказалась недостаточной. В январе 1861 г. он, «находясь в крайней бедности», обращался за помощью в Академию художеств. На представлении — резолюция президента Академии великой княгини Марии Николаевны об увеличении пенсии Шпревичу до 100 руб. в год<sup>55</sup>.

В 1865—1868 гг. ее получала вторая жена художника — Елизавета Степановна, урожд. Индейцева, сестра Д. С. Индейцева (сослуживца Шпревича по Архитекторской школе при ЭКС<sup>56</sup>). В одном из документов сообщается, что Шпревич живет в Москве и «являться ему в Петербург затруднительно»<sup>57</sup>. Каждый раз подпись Шпревича (очень похожая по написанию отдельных букв на его подпись под миниатюрами) удостоверяла Московская городская полиция. Последняя доверенность была выдана в 1869 г., после смерти жены, на имя сестры жены — Ольги Степановны Индейцевой<sup>58</sup>. Сведений о дальнейших годах жизни художника не имеется. Сохранившиеся произведения Н. Д. Шпревича дают возможность проследить художественно-образную эволюцию портретной миниатюры от первой трети к третьей четверти XIX столетия. Его работы 1860-х годов, так же как миниатюра в целом, начинают испытывать в определенной степени влияние дагер-

ротипа, теряя свою былую привлекательность.

Н. Д. Шпревич не принадлежит к числу выдающихся мастеров. Но его творчество интересно своей органичной связью с проблемами русской художественной культуры той поры. Созданные художником портретные образы привлекают искренностью, правдивостью, мягкой деликатностью в обрисовке индивидуальных особенностей моделей, умелым использованием свойственных художнику живописных приемов. Миниатюрные портреты Н. Шпревича позволяют говорить об определенных достижениях и характерных особенностях московской школы живописи со свойственными ей реалистическими устремлениями в области камерного бытового портрета. Свое организационное оформление эта школа получила в виде Московского художественного класса, в 1843 г. преобразованного в Московское училище живописи и ваяния, куда поступил учиться в 1850 г. сын Н. Шпревича А. Н. Шпревич.

Миниатюры Н. Д. Шпревича впервые вводятся в научный оборот, ранее они никогда не публиковались.

\*

<sup>1</sup> Инв. № 13331.

<sup>2</sup> Инв. № ГХМ М 4671. Портрет имеет подпись: Sprewitz. Поступил в музей в составе коллекции К. Тооминга, жившего в Москве.

<sup>3</sup> Оба портрета подписные. На обороте портрета Е. А. Сисалиной (инв. № 10515) находит полустертая надпись и дата: «...1842». На обороте портрета М. Я. Сисалина (инв. № 10516) — полустертая надпись и дата: «21 мая 1842».

<sup>4</sup> О Д. А. Лухманов см.: *Лебедев А. В.* Портрет Лухманова. // ОР ГТГ. 18/22: Сб. ст. «О. Кипренский». Ст. 8. Л. 273—273 об.

<sup>5</sup> Адрес-календарь жителей Москвы/Сост. К. Нистрем, 1848 год. Ч. I. Книга чиновников служащих. М., 1848. С. 227.

<sup>6</sup> Книга адресов жителей Москвы/Сост. Карл Нистрем, 1858 год. Ч. I. Книга чиновников служащих. М., 1858. С. 423.

<sup>7</sup> Инв. № ж-249. Справа подпись: «Sprewitz»; на обороте — надпись: «1844, Sprewitz. Варвара Васильевна Лухманова, прабабка Л. С. Ивачевой-Шлезингер. Урожденная Пищальникова. Род. в Москве ок. 1800 г., вышла замуж 15 лет, имела трех дочерей — Екатерину, Анну и Прасковью. Дар Шлезингер Е. Б. Музею В. А. Тропинина... в 1980 г. (Москва)». Фотографии с портретов В. В. Лухмановой и с миниатюры из собр. Ф. Вишневого, а также сведения о них любезно предоставлены Г. Д. Кропивницкой. Местонахождение оригиналов фотографий в ГТГ неизвестно.

- <sup>8</sup> Инв. № И 1040/58675.
- <sup>9</sup> 1849 г.: ГРМ, инв. ж-601; 1869 г.: ГРМ, инв. ж-602; 1863 г.: ГЭ, ОЗЕИ – инв. № 2341.
- <sup>10</sup> Подробный словарь русских гравированных портретов/Сост. Д. А. Ровинский: В 4 т. СПб., 1886–1889. Т. IV. Стб. 236.
- <sup>11</sup> Там же. Стб. 257. Д. Ровинский не совсем точно воспроизводит фамилию Sprewitz, хотя на всех портретах она пишется одинаково и четко: Sprewitz.
- <sup>12</sup> Инв. № 120; овал, 46×40; акварель, гуашь на картоне. Инв. № 3899, прямоугольник, акварель, гуашь, 15×10,5, на слоновой кости.
- <sup>13</sup> «Портрет мальчика»: ГЭ, ОЗЕИ – инв. № 1488; «Портрет неизвестного»: Музей ИРЛИ, инв. № 3834.
- <sup>14</sup> Инв. № Арх. ж-1060, пост. в 1971 г. п/а № 38.
- <sup>15</sup> ЦГИА СССР. Ф. 789. Оп. 14. Д. 67-ш, 1860–1884. Шпревич Александр Николаевич – классный художник. л. 1–5 об.; ЦГАЛИ. Ф. 680 (МУЖВиЗ). Оп. 1. Ед. хр. 111. Л. 133, 151–151 об., 161 об., 245, 277–279, 281, 287, 288, 311, 367, 369, 371, 379, 385, 400, 418 об.; Ф. 680. Оп. 1. Ед. хр. 116. Л. 6, 121; Ед. хр. 138. Л. 36; Ед. хр. 168. Л. 28, 33, 51–52а, 53; Ф. 680. Ед. хр. 159. Л. 8, 17, 18, 23, 24, 37, 40, 78, 79; Ед. хр. 173. Л. 11 об.; Ед. хр. 138. Л. 36; Сборник материалов для императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования, изданный под редакцией П. Н. Петрова: В 3 т. СПб., 1866. Т. 3. С. 284, 285, 321, 322, 336; Юбилейный справочник Императорской Академии художеств, 1764–1914/Сост. С. Н. Ковдаков: В 2 т. СПб., 1914. Т. 2. С. 227.
- <sup>16</sup> *Тиме-Беккер*. Всеобщий словарь художников от Античной эпохи до настоящего времени. 1907–1950. Т. 1–37. На нем. яз. Том 31, где помещены сведения о А. Шпревиче, вышел в 1937 г. (с. 409).
- <sup>17</sup> Среди коллекционеров. 1922. № 7. С. 33; 1924. № 9/12. С. 55.
- <sup>18</sup> *Бенсигт Е.* Словарь критики и документов о художниках, скульпторах, графиках и граверах. 2-е изд., Париж. 1976. Т. 1–10. Т. 9. С. 758. На фр. яз.
- <sup>19</sup> *Л. Шидлоф.* Европейская миниатюра. 16–19 стол. Т. 1–4. Австрия. Грац, 1964. Т. 2. С. 497. На фр. яз.
- <sup>20</sup> *В. Я. Адарюков* и *Н. А. Обольянинов.* Словарь литографированных портретов. М., 1916. Т. I: А – Д. С. 296 (№ 4).
- <sup>21</sup> ЦГАДА. Д. О. Ф. 1239. Д. 6182. Л. 5, 6. См. ниже, примеч. 37.
- <sup>22</sup> Там же. Л. 7. В копии аттестата, выданного из Московского университета, находятся сведения, свидетельствующие о широкой образованности и разнообразных талантах Д. Шпревича: «Сначала обучался в гор. Ростке разным языкам и наукам, потом продолжал учиться в Эрфуртском университете, из него... около 1795 выпущен кандидатом... от Эрфуртского университета (имел диплом) на степень доктора философии... в губерские секретари произведен в 1812 марта 11».
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> Там же. Л. 6. Свидетельство из императорского Московского воспитательного дома (от экспедиции).
- <sup>26</sup> Там же. Л. 5. «Прощение... в ЭКС губернского секретаря Данилы Шпревича родной сын Богдан. Подано 15 января 1814».
- <sup>27</sup> Там же. Л. 8–12. Бумаги канцелярии ЭКС о принятии прошения, о согласии, приказе о зачислении.
- <sup>28</sup> *Дьяконов М. В.* К биографическому словарю московских зодчих XVIII–XIX вв.: (Извлечение из архивов) // Русский город: (Исследования и материалы). М., 1982. Вып. 5. С. 215.
- <sup>29</sup> Там же.
- <sup>30</sup> ЦГАДА. Д. О. Ф. 1239. Д. 6182. Л. 19–19 об. Прощение канцеляриста Богдана Данилова сына Шпревича.
- <sup>31</sup> Там же. Л. 26.
- <sup>32</sup> Там же. Л. 22.
- <sup>33</sup> Там же. Л. 25. 1820 год. Прощение Б. Шпревича... о вступлении на службу.
- <sup>34</sup> Там же. Л. 29; о том же – Д. 4658, 1820 г. Л. 49.
- <sup>35</sup> Д. 5703, 1826 г. Л. 113.
- <sup>36</sup> *Дьяконов М. В.* Указ. соч. С. 215.
- <sup>37</sup> ЦГИА г. Москвы. Ф. 203. Оп. 747. Д. 1258, 1835 г. Исповедные книги. Л. 277 об. Ведомость № 143 4 сент. 1835: «Титулярный советник Николай Данилов Шпревич, лета от рождения – 38». По-видимому, в написании лет Н. Д. Шпревича здесь имеет место ошибка.
- <sup>38</sup> Московский некрополь. Т. «Р-0» (1908 г.). С. 364; ср.: ЦГИА СССР. Ф. 789. Оп. 14. Д. 53–III. Л. 1–9а – прошения Е. С. Шпревича за 1861–1865 гг.
- <sup>39</sup> Адрес календарь жителей Москвы (сост. К. Нистрем; С. 1856 г. – Книга адресов жителей Москвы) за 1846, 1848, 1851, 1855, 1856, 1861, 1863, 1864 гг. и др.
- <sup>40</sup> Книга адресов столицы Москвы, 1839 г./Сост. В. Д. Метелеркамп. К. Нистрем. М., 1839. Ч. I. С. 193; ЦГИА СССР. Ф. 880. Оп. 2. Ед. хр. 72. Л. 764 об.: «Живописцу Шпревичу за портрет княжны – 180» (Выписка из касс Московской конторы 1817–1841 гг.). Дашная выписка – за 1835 г. Сообщено О. И. Михайловой и Е. А. Ковалевской (Ленинград).
- <sup>41</sup> ЦГИА г. Москвы. Ф. 213. Лазаревский институт восточных языков, Москва. Оп. 1. Ед. хр. 7. Свидетельства и аттестаты (1829–1841). С. 51, 55. «Аттестат из Московского Армянского Лазаревых титулярному советнику Николаю Шпревичу...» и его прошение от 5 июня 1840 г.
- <sup>42</sup> ЦГИА СССР. Ф. 789. Оп. 14. Д. 53–III. Л. 1., 1861 г.
- <sup>43</sup> *Пыляев М. И.* Старая Москва/Изд. А. Суворина. СПб., 1891. С. 313.
- <sup>44</sup> Инв. № р-3140.
- <sup>45</sup> В. А. Трошинин, Тульский Областной Художественный музей, инв. № ж-3036; П. А. Федотов, 1850 г., ГТГ, инв. № 290; П. Ф. Соколов. 1842–1843 гг., Музей ИРЛИ, инв. № КП-6096; Неизвестный художник, 1846 г., там же, инв. № 387; ВМП, инв. № КП-1169 и др.
- <sup>46</sup> *Погодин М. П.* Воспоминания // Исторический вестник. 1892. № 4. С. 52.
- <sup>47</sup> К. Молдавский, инв. № КП-3962. Э. А. Дмитриев-Мамонов, инв. № 30482, Альбом, л. 30.
- <sup>48</sup> *Павлова Каролина.* Стихотворения. М., 1985. С. 15.



- <sup>49</sup> Портрет А. Мицкевича известен по воспроизведению в кн.: *Mickiewicz A., Ksieg A. Pamiatkowa. W Stulecie s mierti poety. W-wa, 1957. S. 192. Tab. 203: «Портрет Адама Мицкевича работы Яниш-Павловой 1834»;* Портрет Н. В. Гоголя — ГЛМ. б. кар. 18,3×1,5. Надпись: «Гоголь, рис. с натуры. Кар. Карл. Павловой». Инв. № И 28676; Портрет К. С. Аксакова — воспр. в «Альбоме выставки в память В. Г. Белинского, устроенной Обществом любителей российской словесности 8–12 апреля 1898 г.» (М., 1898. Табл. 15).
- <sup>50</sup> Цит. по: Полное собрание стихотворений К. К. Павловой. Библиотека поэта. Большая серия. 2 изд. М.; Л., 1964. С. 5–72 (вступ. ст. П. Громова).
- <sup>51</sup> Там же. С. 70 (из письма И. С. Аксакова матери и сестрам от 23 января 1860 г.).
- <sup>52</sup> ЦГАЛИ. Ф. 680 (МУЖиВ). Оп. 1. Ед. хр. 116 (1850–1856 гг.). Л. 6 (за 1850 г.).
- <sup>53</sup> Инв. № ИУ-1040 (из ГМФ 58678).
- <sup>54</sup> Книга адресов жителей Москвы, 1855 г./Сост. К. Нистрем. Книга лиц неслужащих. М., 1855. С. 298.
- <sup>55</sup> ЦГИА СССР. Ф. 789. Оп. 14. Д. 53–III. Л. 1–19, 9 а.
- <sup>56</sup> Книга адресов столицы Москвы, 1839 г./Сост. В. Д. Метелеркамп, К. Нистрем. М., 1839. Ч. I: Индейцев Д. Ст. кол. рег. Учит. рисования, Дворцовое архитектурное Училище и состоящее при оном мещанское отделение технического рисования (С. 193–194).
- <sup>57</sup> ЦГИА СССР. Ф. 789. Оп. 14. Д. 53–III, 1867 г., псх. № 975 от 29 марта 1867 г. с резолюцией от 31 марта 1867 г.
- <sup>58</sup> Там же. Л. 11 от «марта 4 июня 1869 года».

## ИЗ ИСТОРИИ ОТДЕЛА ДРЕВНЕРУССКОГО ИСКУССТВА РУССКОГО МУЗЕЯ (1898—1917)

*Л. Д. Лихачева*

В последние годы в Русском музее существует два отдела — древнерусской живописи и древнерусского прикладного искусства. Существование двух отделов оправданно: коллекция самых древних предметов, хранящихся в Русском музее, обширна и значительна. Она насчитывает около шести тысяч икон и более двенадцати тысяч произведений прикладного искусства и постоянно увеличивается. Среди них имеется большое число памятников, замечательных по своей художественной ценности и редкости. Многие произведения иконописи и прикладного искусства известны в литературе, публиковались не один раз как в научных статьях и многочисленных каталогах, так и в альбомах и книгах, посвященных древнерусскому искусству и собранию Русского музея.

В коллекцию, кроме икон, рукописей, копий фресок, входят разнообразнейшие произведения, выполненные в различных техниках и из различных материалов: деревянная скульптура и резьба, многочисленные произведения мелкой пластики, медное литье, сосуды из драгоценных и простых металлов, шитье, керамика, имеется большой фонд археологических памятников.

В Русском музее работали выдающиеся исследователи древнерусской культуры и искусства.

Сейчас музейные сотрудники, занимающиеся древнерусским искусством, бережно хранят, изучают, пропагандируют и продолжают собирать древнерусскую коллекцию.

С момента основания музея (первоначально — Музея Александра III) существовало отделение, включающее в себя произведения, самые ранние из которых датируются домонгольским периодом, поздние — XVII веком — началом XVIII столетия.

13 апреля 1895 г. последовал указ Правительствующего Сената об учрежде-

нии музея русского национального искусства, который был задуман еще Александром III и после его смерти в 1894 г. с большой интенсивностью организовывался лично Николаем II, стремившимся увековечить память своего отца.

Музею был отдан Михайловский дворец со всеми прилегающими к нему флигелями. Первым отделом, который возник в момент основания музея, был Художественный. Несколько позднее появились еще два: посвященный специально памяти Александра III, а также Этнографический и Художественно-промышленный. Художественный отдел делился на подотделы. Одним из подотделов было (с 1898 г.) Отделение христианских древностей, основу которого составили произведения, переданные из музея Академии художеств, где они были объединены в Христианский музей, или Музей православного иконописания. Он имел разные названия и позднее стал называться «Музей древнерусского искусства». Музей был основан по инициативе князя Г. Г. Гагарина в 50-е годы XIX в.<sup>1</sup> Хранители этого музея А. М. Горностаев и В. А. Прохоров способствовали собиранию предметов для «Христианского музея».

Так, в 1860—1861 гг. А. М. Горностаев, первый хранитель музея, доставил много предметов древности из новгородских монастырей и церковных хранилищ. Были привезены знаменитый амвон — так называемая «Халдейская печь» — и большое число резных деревянных статуй святых, изъятых из церковного употребления указом Петра и сложенных на полотах Софийского собора, где были кладовые. Поэтому в Русском музее находится такая большая и интересная коллекция сравнительно редкой на Руси деревянной скульптуры. В эти же годы было собрано большое число произведений из закрытых при Николае I старообрядческих скитов и молелен (при Николае I усилилась борьба с раскольниками).



Древлекранилище памятников русской иконописи и церковной старины. Иконная палата, 1914 г.



Древлекранилище памятников русской иконописи и церковной старины. Иконная палата, 1914 г.

В. А. Прохоров, вступив в 1861 г. в заведование музеем после А. М. Горностаева, продолжал собирать предметы старины, совершая многочисленные поездки по России. Он свозил в Петербург древние иконы, деревянные резные вещи, венцы, паникадила, подсвечники, лампы, кресты и панагии, собирая и свою личную коллекцию древностей.

Наряду с этими произведениями в составе Христианского музея в Русский музей поступили частные собрания М. П. Погодина<sup>2</sup>, П. Ф. Коробанова, П. И. Севастьянова<sup>3</sup> и других собирателей.

Всего из Академии художеств было передано 1616 древних икон, 3346 различных древних предметов, 141 — образец резьбы, венцов, предметов церковного обихода<sup>4</sup>.

В. А. Прохоров в 1879 г. составил «Каталог музея Академии художеств»<sup>5</sup>. В него вошли произведения, переданные затем в Русский музей. Коллекция В. А. Прохорова была описана в 1896 г. после его смерти (1882): «Описи русских древностей, составлявших собрание В. А. Прохорова».

Личные коллекции В. А. Прохорова и А. М. Постникова, вошедшие в состав собрания Русского музея, были куплены правительством и переданы музею<sup>6</sup>.

С самого начала существования Отделения христианских древностей сотрудники стремятся не только собирать экспонаты, но и исследовать их, вести строгий учет.

Уже в начале XX столетия большое число произведений было опубликовано в отдельных работах и журналах. В 1898 и 1902 гг. выходит в свет «Обозрение Отделения христианских древностей в Музее императора Александра III», составленное Н. П. Лихачевым и М. П. Боткиным.

С момента основания музея и в первое десятилетие XX в. к работе в Отделении были привлечены крупнейшие научные силы: Н. П. Кондаков, Н. П. Лихачев, А. И. Соболевский, В. И. Успенский. Основным экспертом, который оценивал предлагавшиеся музею частными лицами древности и определял их художественную ценность и необходимость для музея, был профессор Санкт-Петербургской духовной академии Н. В. Покровский. Существенную роль в собирании коллекции сыграл и М. П. Боткин.

Большое число частных лиц предлага-

ют музею в дар или стремятся продать имеющиеся у них произведения, как иконы, так и разнообразные церковные сосуды, деревянную и металлическую утварь, медное литье, скульптуру. На многочисленных документах, хранящихся в настоящее время в Секторе рукописей Русского музея, рукой Н. В. Покровского представлена оценка каждого предмета, имеется краткая его характеристика. Подчас предлагаемые музею вещи по тем или иным соображениям отвергались.

В первые годы существования музея приобретаются ценные иконы и произведения прикладного искусства, собрание интенсивно пополняется за счет как отдельных произведений, так и больших коллекций.

Только в одном 1901 г. в музей поступило сразу несколько коллекций.

После смерти А. А. Васильчикова, который с 1879 г. в течение ряда лет был директором Эрмитажа, а также одно время являлся председателем Археологической комиссии и собрал большую коллекцию, его мать, О. В. Васильчикова, подарила ее музею. Собрание составляло 1587 экспонатов и сразу пополнило музей прекрасными произведениями<sup>7</sup>. Тогда же известный художник-баталист В. В. Верещагин продал музею свое собрание (1015 померов). В него вошла когда-то приобретенная Верещагиным коллекция художника Н. И. Подключникова<sup>8</sup>.

Собрания Васильчикова и Верещагина сразу значительно увеличили число единиц хранения музея.

В том же 1901 г. почетный гражданин П. В. Синицын продал музею собрание, обширное по числу входящих в него предметов деревянной резьбы и металлической утвари, медной и оловянной, иногда с интересными вкладными надписями<sup>9</sup>.

Отделение христианских древностей опережалось как Археологической комиссией, так и Археологическим обществом и институтом, Академией художеств.

Члены Археологической комиссии принимали участие в исследовательской и собирательской деятельности Отделения, доставляя сюда произведения в том случае, если их считали достойными хранения в музее. В секторе рукописей ГРМ имеются документы, в которых отмечены подобного рода предложения Археологической комиссией предметов в музей. Вот некоторые из них. В 1901 г. через Археологиче-

скую комиссию поступил найденный при раскопках в Киевской губернии редкий домонгольский крест<sup>10</sup>. Несколько позднее, в 1903 г., Археологическая комиссия присылает в музей четыре каменных креста с жальника при селе Конецком Новоладожского уезда и крест-складень, найденный в Екатеринославском уезде<sup>11</sup>. Можно назвать еще много таких приобретений, сделанных через Археологическую комиссию.

Академия художеств также принимала участие в собирательской деятельности музея. 5 февраля 1901 г. вице-президент Академии позаботился о том, чтобы в музее хранился изразец (в документах назван «кафель»), снятый с церкви Николая 1582 г. города Острова Псковской губернии<sup>12</sup>.

Иногда для приобретения крайне необходимых музею предметов не хватало денег, так как у Отделения в эти годы не было больших средств. В нескольких учетных документах указывается, как 6 апреля 1911 г. Н. Ф. Дубровин продал музею мозаичный крест X в., за который запросил огромную сумму — 500 руб. Музей не имел таких денег, и художник Д. С. Стеллецкий оплатил половину их<sup>13</sup>.

Важным для Отделения был дар академика Н. П. Кондакова, сделанный 13 ноября 1909 г. «Желая принести в дар Русскому музею имеющуюся у меня коллекцию икон, систематически подобранную из старых и древних памятников и образцов кустарного производства сел Владимирской губернии: Мстеры, Холуя и Палеха», как он пишет в своей дарственной, Кондаков просит принять этот дар в музей и выделить для него специальное помещение<sup>14</sup>. В последнем зале дореволюционной экспозиции древнерусского искусства специальные витрины были отведены дару Н. П. Кондакова.

В первой экспозиции Музея Александра III были выставлены все имевшиеся в музее картины. Многочисленные же предметы старины, привезенные в музей из Академии художеств, к стати сказать, на возах и без всяких описей<sup>15</sup>, не могли быть целиком экспонированы, хотя и их выставляли почти все. Интересные сведения по этому поводу имеются в отчетах Русского музея. Так, из 1015 предметов коллекции В. В. Верещагина в 1901 г. (год ее поступления в музей) было выставлено 520 вещей, а в 1904 г. — 1012<sup>16</sup>. Экспозиция этого

отделения занимала первые четыре зала нижнего этажа Михайловского дворца, ее обслуживали два галерейных служителя.

Как видно из сказанного, с начала существования Отделения христианских древностей издавались каталоги, печатались исследования о хранящихся в музее произведениях, коллекция пополнялась. Н. В. Покрвский писал еще в 1900 г. о задачах, которые стояли перед Отделением, и сотрудники музея многое делали для их выполнения<sup>17</sup>. Вместе с тем современниками отмечалось, что Отделение не имело достаточных средств, не получило должного устройства и пополнялось лишь случайно. Писалось также, что экспонируемые предметы плохо защищены от пыли, пересыхания, разрушающего действия пыли, воздуха и, наконец, от прикосновений рук посетителей, часто умышленных<sup>18</sup>.

Новый этап в истории отдела наступил с 1912 г., когда возник необычайный интерес к древнерусскому искусству, особенно к иконам, которые начинают расчищаться и живопись которых освобождается от поздних наслоений.

В музей для устройства лучшего хранения экспонатов, оборудования новой экспозиции жертвуется много средств. Постоянно давала большие деньги Е. М. Терещенко. Николай II по указанным уже причинам пожертвовал 10 тыс. руб. и с 1913 г. каждый год из своих личных средств отпускал по 30 тыс. руб. П. Н. и В. А. Харитonenko пожертвовали 25 тыс. руб. на устройство знаменитой «Иконной палаты», которая входила как составная часть в новую экспозицию музея. Она занимала пять залов нижнего этажа Михайловского дворца и состояла из 1) Древлехранилища, 2) Иконной палаты, 3) Иконных палат<sup>19</sup>. В ее состав входили, кроме древнерусских икон, шитья, предметов прикладного искусства, еще византийские и греческие иконы, переданные впоследствии в Эрмитаж.

Так называемая «Новгородская иконная палата» (она занимала зал, где долгие годы экспонировалось «Явление Христа народу» Александра Иванова) была оборудована по проекту академика архитектуры А. В. Щусева. Лучшие мастера делали дорогие витрины. Они были сооружены из мореного дуба, внутри отделаны кипарисом, обиты серебряной басмой, сделанной по старым рисункам московской фирмой Мишукова. Зеркальные, прекрасно отпо-

лированные, прозрачные стекла (фирма «Франк и К<sup>о</sup>») держались в металлических рамах, исполненных фирмой «И. П. Хлебникова, сыновья и К<sup>о</sup>». Этой же фирмой был сделан огромный, висевший в центре зала металлический хорос (люстра). Сейчас он в разобранном виде хранится в фондах Отдела древнерусского прикладного искусства. Шелковая штофная ткань для обивки внутренности витрин была заказана по старым рисункам в Риме. У восточной стены был устроен иконостас, перед которым стояли «тощие», т. е. полые, свечи (подсвечники), с аналоев свешивалось шитье. В центре зала помещалась круглая витрина с иконами. Такие же дорогие витрины находились и в других залах. Впоследствии они использовались для музейных экспозиций. Некоторые из них сохранились и находятся в фондах отдела.

Открытие новой экспозиции состоялось 18 марта 1914 г. На эту усовершенствованную экспозицию одновременно пускалось 30 человек и билеты можно было приобрести у швейцара<sup>20</sup>.

Семья Терещенко пожертвовала деньги на издание роскошной книги о собрании древнерусских икон в Русском музее, текст которой писал Н. П. Кондаков, а иллюстрации делались фирмой «Голике и К<sup>о</sup>». Этому изданию не суждено было появиться из-за начавшейся первой мировой войны<sup>21</sup>. 23 марта 1914 г. Отделение получило название «Древлехрамление памятников русской иконописи и старины имени императора Николая II»<sup>22</sup>. О Древлехрамлении много писали современники.

Собирательская деятельность приобрела систематический характер и стала более интенсивной.

С 1909 г. в музее стал работать художник П. И. Нерадовский, сначала в качестве хранителя Художественного отдела, затем — его заведующего. Нерадовский проработал здесь до 1933 г. и многое сделал для Русского музея, собирая коллекцию, организуя новые экспозиции и реставрационные мастерские, руководя исследовательской работой. Он оставил свои интересные воспоминания «Из жизни художника», вышедшие в свет в 1965 г.

На открытии новой экспозиции Древлехрамления в 1914 г. объяснения, кроме П. И. Нерадовского, давали Н. А. Околович и Н. П. Сычев, также долгие годы проработавшие в музее и принесшие ему большую пользу.

При Нерадовском в 1910 г. были организованы мастерские по реставрации икон, в которых иконы не только укреплялись и расчищались, но и делались их копии. В 1910 г. московский иконописец и собиратель Г. И. Чириков расчистил 40 икон<sup>23</sup>, затем он уехал в Москву и его сменил известный реставратор Н. И. Брягин.

Свою деятельность в музее П. И. Нерадовский начал с переустройства экспозиций и активной собирательской работы. В эти годы в музее было организовано собирание вышедших из употребления икон и церковных предметов из монастырей и церквей. Что касается икон, находившихся в частном владении, то они поступали в музей в результате пожертвований и покупок<sup>24</sup>. Именно стараниями П. И. Нерадовского осуществлялись поездки по древнерусским городам, в монастыри, к коллекционерам, к частным лицам, на аукционы.

В 1910 г. Нерадовский был командирован товарищем управляющего музеем графом Д. И. Толстым в Московскую губернию; вернувшись, он сообщил, что в ризнице Иосифо-Волоколамского монастыря находятся предметы, которые по ветхости не могут служить монастырю, и их желательно хранить в музее<sup>25</sup>. В 1912 г. после переговоров с церковными властями в музей были привезены замечательные иконы, серебряная церковная утварь, митра, шитые хоругви XVII в., два больших шитых покрывала на гробницу Иосифа Волоцкого, маленькие образки, резанные из камня.

При посещении 16 мая 1913 г. Покровского Суздальского монастыря Николай II, которого сопровождал известный искусствовед В. Т. Георгиевский, обратил внимание на древние и обветшавшие иконы, уже вышедшие из употребления и хранившиеся в ризничной палате в южной галерее при Покровском соборе. Это были келейные иконы монахинь, постриженных в монастыре, т. е. они принадлежали знатным постриженицам монастыря, потомкам князей Суздальских, Шуйских, Кубенских, Сицких, Горбатовых, Скопинных, Сабуровых и др., всего 70—80 икон. Еще три большие иконы — «Нерукотворный Спас», «Троица в деянии» и «Преображение», — которые висели в западной и северной галереях Покровского собора, испорченные неумелой реставрацией в начале XIX в., обратили на себя внимание В. Т. Георгиевского. Они также были включены в составлен-

ный Георгиевским и Нерадовским список икон, которые желательнее было хранить в музее. Так, в результате отбора и переговоров в 1914 г. в Русский музей были привезены первоклассные иконы (46 икон), связанные с известными историческими лицами. С трех больших икон, доставленных в музей (вместо «Спаса» была привезена икона «Никола в житии»), были по просьбе монахинь исполнены копии в реставрационных мастерских Русского музея. Копии делались Н. И. Брягиным, который исполнил их с большими трудностями из-за начавшейся первой мировой войны<sup>25</sup>.

7 августа 1912 г. П. И. Нерадовский привез несколько интересных вещей из Благовещенского собора г. Муром. Подробности этой поездки он описывает в своих воспоминаниях<sup>27</sup>. Среди этих предметов в музей поступило ажурное серебряное паникадильце с вкладной надписью и датой<sup>28</sup>.

Известный ученый и архитектор В. В. Суслов в разные годы жертвует в музей памятники деревянной резьбы, в частности знаменитую «сень» — огромный резной киот в форме церкви, вывезенный из г. Романова-Борисоглебска (современного Тутаева на Волге).

Особую роль в усилении интереса к старине, в увеличении внимания к церковному отделу и денежных пожертвований сыграло поступление сюда в 1913 г. коллекции академика Н. П. Лихачева. Она была продана музею в рассрочку за 300 тыс. руб. и оплачена правительством. В нее входили 1431 икона и 34 произведения прикладного искусства, в том числе знаменитые царские врата XIV в., на которых изображение было выполнено в сложной технике «золотой наводки». Лучшие иконы Русского музея происходят из собрания Н. П. Лихачева. Коллекцию много изучали и особо отмечали значение ее приобретения для музея. В Отчете Русского музея за 1913 г. написано следующее: «Пожалование музею этого собрания составляет эпоху в развитии Отделения христианских древностей, так как отделение это, владевшее уже драгоценным собранием памятников церковной старины, с поступлением в него собрания Н. П. Лихачева выросло в большой Христианский музей»<sup>29</sup>. Н. П. Кондаков высказывался по этому же поводу так: «Особо важным является присоединение иконного собра-

ния Н. П. Лихачева к иконным собраниям Русского музея ...потому, что через это приращение иконный отдел Русского музея вырастает в большой христианский музей, подобного которому не знает и не имеет почти ни одна европейская страна. Тем ценнее и в духовном отношении выше и дороже представляется идея вырастания иконного отдела в обширный Христианский музей, что его основная сердцевина образуется русской иконописью»<sup>30</sup>.

Н. П. Лихачев не только изучал иконы, собрал великолепную коллекцию, но и занимался вопросами хранения икон в Русском музее, считая, что лучшие иконы должны храниться в шкафах, а остальные — на стечах<sup>31</sup>.

Еще в 1908 г. известный псковский собиратель Ф. М. Плюшкин решил продать свой коллекцию, большую по числу входящих в нее экспонатов и разнообразнейшую по составу. Ф. М. Плюшкин умер в 1911 г.; переговоры о приобретении и распределении этой коллекции велись до 1914 г., так как на нее претендовали многие музеи. Она была куплена правительством, основные экспонаты получили Эрмитаж и Русский музей. В церковный отдел Русского музея попали иконы, медное литье, кресты, сосуды и т. д. Всего в музей было привезено 4700 предметов, они находились в 34 ящиках и 4 местах в рогожах<sup>32</sup>. Судя по отчетам, в музей из коллекции Ф. М. Плюшкина поступило 113 икон, 984 церковных предмета (717 — литье, 109 — деревянная резьба, 64 — шитье, 34 — кость, 2 венца, 56 — деревянная утварь)<sup>33</sup>.

В 1908 г. действительный статский советник В. В. Шереметев, живший в Париже, завещал собранную им коллекцию Русскому музею. Шереметев умер в 1911 г., а в 1914 г. в музей поступили многочисленные серебряные кресты-тельники, цепочки, пуговицы и другие предметы, которые хранились в парижском доме Шереметевых в нескольких больших рамках<sup>34</sup>.

Денежную поддержку Древлехранилищу постоянно оказывал Николай II, особенно с 1912 г. Часто музей не мог приобрести предлагаемые ему произведения, и тогда Николай II выделял необходимые деньги. 15 декабря 1912 г. П. И. Нерадовский был командирован в Царское Село для демонстрации памятников старины. Нерадовский привез 60 икон

и 14 предметов старины. 35 икон и 2 шитых предмета Николай приобрел для музея. В другие два раза Николай оплатил приобретение 22 икон и 5 произведений шитья, а затем 18 икон и 4 предметов шитья<sup>35</sup>.

В 1914 г. Н. П. Сычев выступил с предложением, чтобы в Древлехранилище собирались не только экспонаты, но и различные издания, атласы, фотографии, призывал к написанию и опубликованию каталога и иллюстрированного путеводителя, организации чтения лекций в стенах музея. Сычев писал о том, что необходимо поддерживать связи с продавцами и поставщиками, делегировать представителей музея на разного рода аукционы и распродажи коллекций в различных городах России<sup>36</sup>. В музее был фотограф, который вместе с сотрудниками ездил по городам, монастырям, фотографировал архитектуру и наиболее древние и интересные предметы. В фотосграфировании участвовали Н. П. Кондаков и Н. А. Околович. В фототеке Русского музея хранятся интересные, очень ценные альбомы того времени с многочисленными фотографиями.

Надо отметить тот факт, что много икон, шитья и других произведений древнерусского искусства было продано музею в первое и второе десятилетия XX в. иконописцами, большинство из которых были собирателями икон и предметов старины. Это братья Е. И. и Н. И. Брягины (Н. И. Брягин работал в Реставрационных мастерских Русского музея), московские иконописцы братья Г. И. и М. И. Чириковы (Г. И. Чирикوف также работал в музее), Ф. А. Каликин, который был связан с музеем всю свою долгую жизнь, Д. И. Силин, М. И. Тюлин и др. В дореволюционное время и в дальнейшем музей приобрел значительное число произведений от известного антиквара М. М. Савостина, Д. С. Большакова, Н. Н. Черногубова и других собирателей.

Перед революцией в Древлехранилище находилось: 1) собрание памятников старины (свыше 5000 номеров из Академии художеств); 2) собрание икон Н. П. Лихачева (1468 номеров); 3) собрание икон и памятников шитья, приобретенное Николаем II в 1912—1913 гг. за 70 тыс. руб.; 4) иконы, приобретенные Николаем II в 1913—1914 гг. за 60 тыс. руб.; 5) пожертвованное музеем О. В. Васильчиковой собрание А. А. Васильчикова; 6) коллек-

ция, завещанная В. В. Шереметевым; 7) собрание икон, переданное из Покровского Суздальского монастыря; 8) памятники церковной старины, приобретенные у Ф. М. Плюшкина.

Всего в Древлехранилище входят 3141 икона (выставлена, из-за недостатка места, 1841 икона), 6100 различных предметов церковной старины: литье, шитье, финифть, деревянная и костяная резьба, церковная утварь, венцы, панагии<sup>37</sup>.

После революции наступает новый этап в жизни Русского музея.

\*

<sup>1</sup> Подробно о музее древнерусского искусства при Академии художеств писали: *Сычев Н. П.* Древлехранилище памятников русской иконописи и церковной старины // *Сычев Н. П.* Избр. труды. М., 1976. С. 141—143 (эта статья впервые была опубликована в 1916 г.); *Вздорнов Г. И.* История открытия и изучения русской средневековой живописи. XIX век. М., 1986. С. 116—119; и другие исследователи.

<sup>2</sup> В частности, «Древлехранилище» М. П. Погодина представляло собой обширнейшее собрание рукописей и вещественных памятников, большинство из которых были переданы в Оружейную палату, затем частично — в музей Академии художеств. См.: *Левинсон-Лессинг В. Ф.* История картинной галереи Эрмитажа (1769—1917). Л., 1986. С. 301. В Русском музее хранятся такие прекрасные произведения, как, например, икона «Георгий в житии» (XIV в.) и пелена «Богоматерь Тихвинская», шитая в 30-е годы XVI в. теткой Ивана Грозного, сестрой Елены Глинской.

<sup>3</sup> См.: *Вздорнов Г. И.* Указ. соч. С. 84.

<sup>4</sup> Сектор рукописей ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 310. С. 54.

<sup>5</sup> Императорская Академия художеств: Каталог музея Академии художеств. СПб., 1879.

<sup>6</sup> Обзорение Отделения христианских древностей в музее императора Александра III. СПб., 1902. С. 147.

<sup>7</sup> Отчет о деятельности Русского музея императора Александра III за 1901 год.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> СР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 166. С. 32.

<sup>10</sup> Там же. Ед. хр. № 165. С. 5, № 419.

<sup>11</sup> Там же. Ед. хр. № 227. С. 1.

<sup>12</sup> Там же. Ед. хр. № 165. С. 2, № 76.

<sup>13</sup> Там же. Ед. хр. № 135. С. 34, № 176. В отчетах Русского музея это отмечается как важный факт; см.: Отчет Русского музея императора Александра III за 1911 год. СПб., 1914. С. 18.

<sup>14</sup> СР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 392, 712. Об этом даре написано в «Отчете о деятельности Русского музея императора Александра III за 1909 год».

<sup>15</sup> *Нерадовский П. И.* Из жизни художника. Л., 1965. С. 110.

<sup>16</sup> Отчет о деятельности Русского музея императора Александра III за 1901 год; Отчет о деятельности Русского музея императора Александра III за 1904 год.



- <sup>17</sup> СР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. 134.
- <sup>18</sup> Там же. Ед. хр. № 602; Ед. хр. № 310. С. 23.
- <sup>19</sup> Там же. Ед. хр. № 310. С. 59.
- <sup>20</sup> О Древлехранилище подробно см.: Отчет Русского музея императора Александра III за 1914 год. Пг., 1915. С. 48–21; *Сычев Н. П.* Указ. соч. С. 137–192.
- <sup>21</sup> СР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 310, № 26.
- <sup>22</sup> Там же. Ед. хр. № 310. С. 54.
- <sup>23</sup> Отчет Русского музея императора Александра III за 1910 год. СПб., 1913. С. 13.
- <sup>24</sup> СР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 310. С. 67.
- <sup>25</sup> Там же. Ед. хр. № 471; № 310. С. 102; № 508.
- <sup>26</sup> Там же. Ед. хр. № 558, 645.
- <sup>27</sup> *Нерадовский П. И.* Указ. соч. С. 142–144.
- <sup>28</sup> ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 310. С. 102.
- <sup>29</sup> Отчет Русского музея императора Александра III за 1913 год. Пг., 1915. С. 16.
- <sup>30</sup> СР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 310. С. 100.
- <sup>31</sup> Там же. Ед. хр. № 310. С. 70.
- <sup>32</sup> Там же. Ед. хр. № 369, 528, 529 и др.
- <sup>33</sup> Отчет Русского музея императора Александра III за 1914 год. С. 21.
- <sup>34</sup> СР ГРМ. Оп. 1. Ед. хр. № 356.
- <sup>35</sup> Там же. Ед. хр. № 508.
- <sup>36</sup> Там же. Ед. хр. № 310. С. 94.
- <sup>37</sup> Там же. Ед. хр. № 310. С. 80, 99.

## КАМЕННАЯ ИКОНКА ИЗ ТРИПОЛЬЯ \*

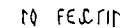
*Л. В. Пекарская*

Скромное собрание древнерусской мелкой пластики недавно открытого Музея истории г. Киева имеет в своем составе исключительный по значению памятник — каменную иконку с изображением св. Георгия, случайно найденную у с. Триполье, недалеко от Киева. Это произведение, несомненно, заслуживает самого пристального внимания хотя бы уже потому, что представляет малоизученное художественное направление.

Иконка (размером 5,2×3,0 см, толщиной 1,2 см) выполнена из глинистого сланца. Ее форма почти прямоугольная, с незначительным расширением нижней части, придающим характер трапеции. Поясное изображение св. Георгия-воина, представленного в доспехах, выполнено в высоком рельефе и заключено в гладкое обрамление, поверхность которого — со следами обработки камня резцом, свидетельствующими о существовании некогда металлической оправы. Иначе вряд ли мастер оставил бы обрамление в существующем виде. О том, что изделие длительное время находилось в употреблении, говорит сильная потертость рельефа, отбитые верхние углы и мелкие сколы по краям.

В целом изображение св. Георгия — как будто традиционного иконографического типа, получившего широкое распространение в искусстве Византии и связанных с ней стран. Вместе с тем в облике святого так много оригинальных черт, что оказывается необходимым сказать о них подробнее и по возможности дать им удовлетворительное объяснение.

Св. Георгий на трипольской иконке представлен лицом к зрителю, правой рукой перед грудью он сжимает древко копья, держа в левой прикрывающий плечо щит. Некоторые особенности трактовки головы должны быть отмечены особо. Овал лица удлинённый; большие, широко открытые глаза; массивный нос. Все эти черты нельзя рассматривать как отраже-

ние иконописного образца. Выпуклые, миндалевидной формы глаза обведены двойным контуром век. Брови — в виде плавно изогнутых дуг. Крупный, несколько укороченный нос жестко очерчен: ему соответствуют полные, плотно сжатые губы. Волосы гладкие, расчесанные на прямой пробор. Нимб вокруг головы неправильной формы, обозначенный резьбой вглубь, как и колончатая сопроводительная надпись с именем святого по сторонам его головы: 

Фигуру святого вряд ли можно охарактеризовать как широкоплечую: такое впечатление она производит лишь вследствие плотной компоновки, при которой верхняя часть головы, локоть правой руки и щит в левой оказались плотно прижатыми к бортику иконки, а нимб вышел со срезанным верхом. Все отмеченные особенности вряд ли могли быть обусловлены одними свойствами индивидуальной манеры резьбы. По-видимому, сыграли свою роль и определенные образцы, воздействие которых испытывал средневековый мастер. Нельзя ли установить их круг?

Начнем с иконографии. На иконке, найденной у с. Триполье, св. Георгий изображен в доспехах с перевязью. Панцирь состоит из плотно пригнанных одна к другой ромбовидных пластин с углубленными точками в центре каждой из них, выполненными буравящим инструментом. Для того чтобы пластины не отходили одна от другой, их прикрепляли к основанию одной центральной заклепкой. Такой панцирь имел большую эластичность, а отсутствие жесткого крепления с трех сторон давало возможность некоторого движения<sup>1</sup>. Короткие рукава снабжены узкими длинными пластинами в виде языкообразных свесов. Панцирь одет поверх рубахи. Подобная пластинчатая броня становится известной на Руси в XII—XIII вв. Следовательно, это — важная датирующая деталь. Учитывая некоторый схематизм в трактовке частей панциря, вызванный крохотными размерами изделия, не рискуем

\* Автор искренне благодарит В. Г. Пуцко за ценные советы и замечания, сделанные при подготовке рукописи к печати.

в данном случае говорить более подробно о соотношении этой части доспехов с образцами, известными по византийским и западным памятникам. Об этом позволяет сказать форма щита, фактура которого передана горизонтальными линиями, обозначающими широкие полосы. Щит имеет грань перегиба, т. е. он двускатный с остроугольным выступом; сверху щит не закруглен, а как бы срезан. Подобная форма наиболее типична для щитов, имевших распространение в Западной Европе с конца XII в.<sup>2</sup> Правда, она прослеживается и по византийским произведениям, однако главным образом отмеченным западными воздействиями. К их числу, в частности, относятся деревянные рельефы св. Георгия из Мариуполя (Киев, Музей украинского изобразительного искусства) и Кастории (Афины, Византийский музей)<sup>3</sup>, а также камея в Кливленде.<sup>4</sup> Итак, типологические признаки вооружения указывают на вероятность выполнения киевской иконки скорее всего в начале XIII в. под определенными западными воздействиями. Рассматривая публикуемое произведение на фоне византийской пластики, нельзя не заметить, что от известных нам образцов оно отличается настолько существенно, что о принадлежности к их числу не может быть и речи. Во-первых, озадачивает отсутствие одетого поверх доспехов воинского плаща, скрепленного застежкой или просто с завязанными в узел концами на правом плече. Во-вторых, лицо св. Георгия обычно обрамлено прядями кудрявых волос<sup>5</sup>. Обе особенности четко прослеживаются во всех известных нам рельефах из шифера и стеатита<sup>6</sup>, а также в эрмитажном рельефе из мрамора.<sup>7</sup> Что касается русских изделий XII—XIII вв., то в них нарастание схематизма иногда приводит к игнорированию традиционных черт, особенно в примитивных по исполнению образцах.<sup>8</sup> Киевская иконка, однако, не может быть включена в этот ряд, и, следовательно, причины, вызвавшие отсутствие плаща, должны были оказаться иными. Гладкая прическа св. Георгия, необычная для его иконографии, наводит на мысль, что резчик использовал в качестве модели отнюдь не изображение этого святого, а какой-то иной образ. С гладкой прической чаще всего изображали св. Димитрия Солунского, но большей частью с волосами, зачесанными вверх<sup>9</sup>. Едва ли здесь надо усматривать



Каменная иконка из Триполья



и попытку изобразить кесарскую стемму, с которой представлен св. Димитрий на известной иконе из Дмитрова<sup>10</sup>. Кстати, аналогичную прическу тот же святой имеет в рельефных изображениях на двух каменных иконках конца XII—начала XIII в., относящихся к южнорусской группе и условно локализуемых Киевом<sup>11</sup>. Таким образом, наше предположение не

Каменная иконка из Триполья

лишено оснований и, следовательно, может дать ключ к объяснению иконографического варианта св. Георгия в рельефе трипольской находки.

Поиски стилистических аналогий среди произведений древнерусской мелкой каменной пластики для иконки св. Георгия из Триполья в итоге позволяют назвать весьма немногие памятники. Это датированная XII в. иконка св. Симеона Столпника из раскопок возле Десятинной церкви в Киеве<sup>12</sup>, происходящая из Приднестровья иконка Христа XII—начала XIII в.<sup>13</sup>, а также двусторонняя каменная иконка конца XII—первой половины XIII в. с изображениями Богоматери и апостола Петра, найденная на Замчище в Минске<sup>14</sup>. Впрочем, последняя может быть определена как более отдаленная аналогия. Все названные здесь образцы отличаются определенными чертами романского стиля. Но это определение в данном случае будет несколько условным, поскольку сходный характер рельефа отличает и произведения константинопольской пластики рубежа XII—XIII вв. Особо следует обратить внимание на точно датированную камею (двустороннюю) с изображениями Иоанна Предтечи и св. Георгия с коленопреклоненным Алексеем Дукой (Венеция, собрание Чини)<sup>15</sup> и чашички в монастыре св. Пантелеимона на Афоне.<sup>16</sup> Камень датируется около 1200 г. как принадлежавшая императору Алексею V Мурчуглу, занявшему в 1204 г. на очень короткое время византийский трон. Панагиар — с именем Алексея III Комнина Ангела (1195—1203). В центре панагиара — медальон с изображением Богоматери с младенцем, окруженный двенадцатью полуфигурами пророков с развернутыми свитками; трактовка этих изображений и особенно общий характер рельефа аналогичны киевской каменной иконке св. Георгия. Это сходство вместе с уже отмеченными ранее признаками позволяет достаточно уверенно датировать трипольскую находку временем около 1200 г.

Остается решить вопрос о происхождении иконки. Казалось бы, ничто не препятствует видеть в этом миниатюрном рельефе из глинистого сланца предмет византийского художественного импорта. Однако соотнесение формы изделия с византийскими образцами заставляет решительно отбросить это предположение. С другой

стороны, эта форма очень хорошо прослеживается в русской мелкой каменной пластике с рубежа XII—XIII вв. По-видимому, такой же византинизирующей иконкой русского происхождения являлось и известное нам только по фотоснимку изображение св. Феодора Стратилата, обнаруживающее признаки принадлежности к той же эпохе.<sup>17</sup> О том, что интересующее нас художественное течение успело проникнуть в киевскую каменную пластику, свидетельствует каменный рельеф начала XIII в. с изображением Богоматери с младенцем, ранее относимый в литературе к пластическому декору Десятинной церкви.<sup>18</sup> Следовательно, стиль публикуемого произведения вполне соответствует характеру искусства указанной эпохи. Исходя из состава аналогий, изготовление иконки с поясным изображением св. Георгия следует связать именно с Киевом.

Оценивая иконку с изображением св. Георгия, случайно найденную возле с. Триполье, как произведение пластики, необходимо учитывать ее миниатюрность, а также состояние сохранности. Хотя рельеф местами очень стерт, вследствие чего отдельные детали выглядят довольно огрубленными, в целом все же нельзя не отметить высокого мастерства исполнения, сказывающегося буквально во всем, от общего рисунка до манеры нанесения отдельных штрихов. Едва ли следует сомневаться в том, что черты лица выглядели более утонченными и были чужды той приплюснутости объема, которая является следствием механических повреждений. Для того чтобы выполнить этот миниатюрный рельеф, надо было владеть высоким профессиональным искусством резьбы и утонченным художественным вкусом, воспитанным на высоких византийских образцах. В частности, такими образцами служили для местных киевских резчиков по камню константинопольские камеи. Одна из них, со стилистическими признаками рубежа XII—XIII вв., происходит из Приднестровья<sup>19</sup>. Именно в это время получают распространение двусторонние камеи с изображениями святых воинов<sup>20</sup>. Здесь на одной стороне находится полуфигурное изображение св. Феодора Тирона, на другой — св. Феодора Стратилата, и оба они обладают теми же пластическими качествами, которые присущи описанной иконке, являющейся предметом нашего внимания. Чтобы определить место икон-

ки с изображением св. Георгия, хранящейся ныне в Киеве, в средневековой мелкой каменной пластике, надо учесть ее принадлежность к сложной эпохе, породившей столь разнообразные памятники. Это был период усиленных поисков западных мастеров, приведший их к соприкосновению с византийской художественной традицией<sup>21</sup>. Это период зарождения византийско-романской и готическо-византийской скульптуры Венеции и Адриатического побережья<sup>22</sup>. Для Древней Руси рубеж XII—XIII вв. ознаменован, как и для Византии, усилением культурных контактов с Западной Европой, что не могло обойти совершенно стороной пластическое искусство<sup>23</sup>. Если применительно к западному материалу эпохи средневековья принято говорить о существовании междунационального стиля, то нечто подобное следует отметить и в памятниках византийского круга. В частности, выходя за пределы каменной пластики, можно констатировать принципиальное стилистическое сходство киевской иконки св. Георгия с бронзовыми иконами, обнаруженными на территории фрушкогорского монастыря Раковац (Югославия)<sup>24</sup>. Это следствие общего художественного процесса и свидетельство его широты. Пока остаются все еще не совсем понятными отдельные явления, но и они по мере накопления материала понемногу утрачивают свою загадочность. Введение в научный обиход каменной иконки св. Георгия из с. Триполье может способствовать пробуждению интереса к проблемам особенностей киевской мелкой пластики начала XIII в., уже давно требующей обстоятельного и всестороннего изучения.

\*

- <sup>1</sup> Курничников А. Н. Древнерусское оружие. Л., 1971. Вып. 3. С. 18. (САИ. Е1-36).
- <sup>2</sup> Voelke W. Handbuch der Waffenkunde. Leipzig, 1890. Fig. 143, 145—149; ср.: Buchthal H. Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957. Pl. 80a, 136 c.
- <sup>3</sup> Пуцко В. Мариупольский рельеф св. Георгия // ЗРВИ. XIII. 1971. С. 313—331, рис. 1, 4, 6.
- <sup>4</sup> Wentzel H. Die byzantinischen Kameen in Kassel. Zur Problematik der Datierung byzantinischer Kameen // Museion. Studien aus Kunst und Geschichte für O. H. Förster. Köln, 1960. S. 86—96, Abb. 93.
- <sup>5</sup> См.: Лазарев В. Н. Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве // Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 55—90.
- <sup>6</sup> См., например.: Искусство Византии в собра-

- ниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Вып. 2. № 614—616, 623.
- <sup>7</sup> Бань А. В. Рельеф с изображением Георгия из собрания Эрмитажа // Исследования по истории культуры народов Востока: Сб. в честь акад. И. А. Орбели. М.; Л., 1960. С. 20—28.
  - <sup>8</sup> Порфиридов Н. Г. Георгий в древнерусской мелкой каменной пластике // Сообщения Гос. Русского музея. Л., 1964. Вып. VIII. С. 120—124, рис. 1—4; Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня XI—XV вв. М., 1983. № 73, 74, 81, 82, табл. 16, 17. (САИ. Е1—60).
  - <sup>9</sup> Ср.: Schlumberger G. L'Épopée Byzantine à la fin du dixième siècle. P., 1905. Vol. 3. P. 129; Гайдин С. Резная шиферная икона св. Дмитрия и Георгия // Гос. Эрмитаж: Сб.: II. Пг., 1923. С. 34—35, табл. II.
  - <sup>10</sup> Антонова В. И. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из Дмитрова // КСИИМК. М., 1951. Вып. XLI. С. 86.
  - <sup>11</sup> Николаева Т. В. Указ. соч. № 36, 38, табл. 6.
  - <sup>12</sup> Там же. № 8, табл. 2, 5.
  - <sup>13</sup> Там же. № 4, табл. 2, 1.
  - <sup>14</sup> Там же. № 357, табл. 63, 3.
  - <sup>15</sup> Wentzel H. Datierbare und datierbare byzantinische Kameen // Festschrift für Fr. Winkler. B., 1959. S. 11, Abb. 2, 3.
  - <sup>16</sup> Айналов Д. Византийские памятники Афона. III: Артосница ризницы Пантелеимоновского монастыря // ВВ. 1899. Т. VI. С. 73—75, табл. X; Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 222—224, табл. XXXI.
  - <sup>17</sup> Николаева Т. В. Указ. соч. Табл. 10, 2.
  - <sup>18</sup> Пуцко В. Г. Каменный рельеф из киевских находок // СА. 1981. № 2. С. 223—231, рис. 1.
  - <sup>19</sup> Собрание Б. И. и В. Н. Ханенко. Древности Приднепровья. Киев, 1907. Вып. VI. С. XXXVIII, № 1326.
  - <sup>20</sup> Putzko W. Die zweiseitige Kamee in der Walters Art Gallery in Baltimore // Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für H. Wentzel. B., 1974. S. 171—179.
  - <sup>21</sup> См.: Demus O. Byzantine Art and the West. N. Y., 1970. P. 163 sq.; Weitzmann K. Byzantium and the West around the Year 1200 // The Year 1200: A Symposium. N. Y., 1975. P. 53 sq.
  - <sup>22</sup> Ср.: Demus O. The Church of San Marco in Venice. History, Architecture, Sculpture. Wash., 1960. P. 118 sq., fig. 32—49; Maksimovič J. Tradition byzantine et sculpture Romane sur le littoral Adriatique // ЗРВИ. XI. 1968. P. 93—98, fig. 1—14; Idem. Готско-византийская скульптура и два примера из Дубровника и Котора // Сборник Филозофског факултета. Кн. XI—1. Београд, 1970. С. 337—343. сл. 1—4.
  - <sup>23</sup> Лазарев В. Н. Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.). М., 1970. С. 33. (XIII Международный конгресс исторических наук); Пуцко В. Крестоносцы и западные тенденции в искусстве Руси XII—начала XIV в. // Actes du XV-e Congrès international d'Études byzantines. T. I: Athènes, 1976. T. II: Art et archéologie. Communications. Athènes, 1981. P. 953—962.
  - <sup>24</sup> Nikolajevič I. Depotfund bronzenener Kunstgegenstände aus Rakovac, ein Beispiel des Exports byzantinischer Kunst // Byzantinischer Kunstexport. Seine gesellschaftliche und künstlerische Bedeutung für die Länder Mittel- und Osteuropas. Halle-Wittenberg, 1978. S. 218—231.

РАННЕПАЛЕОЛОГОВСКАЯ  
ИЛЛЮМИНОВАННАЯ РУКОПИСЬ В МОСКВЕ  
(ГИМ, Муз. 3648)

*В. Г. Пуцко*

В путевых записках В. П. Орлова-Давыдова содержится чрезвычайно интересное описание посещения им 30 сентября 1835 г. библиотеки Лавры св. Афанасия на Афоне<sup>1</sup>. Русский путешественник очень заинтересовался византийскими рукописями, в числе которых оказались, в частности, «Деяния и послания апостолов по-гречески, вполне в том порядке, какого держится Церковь, с изображением евангелистов (на пергаменте; по курсивному письму должно полагать, что писана в XII столетии; в переплете, с изгладившимся русским письмом)»<sup>2</sup>. Перечень увиденных в библиотеке книг и рукописей автор записок сопровождает следующим замечанием: «Последние пять книг попросил я старшин монастырских уступить мне. Они отказали сперва наотрез, но на следующий день пришли и объявили торжественно от имени всех братий, что книги уступаются мне в память пребывания в Лавре и что мне предлагают оставить им памятник на возобновление развалившегося киоска пожертвованием суммы. По получении потребной суммы книги были мне выданы»<sup>3</sup>.

Кодекс Деяний и посланий апостолов, приобретенный В. П. Орловым-Давыдовым в Лавре св. Афанасия на Афоне в 1835 г., можно опознать среди греческих рукописей Государственного исторического музея в Москве. Он входит в состав Музейного собрания под № 3648. Эта рукопись, оставшаяся неопищенной и неизученной как произведение книжного искусства, упомянута В. Н. Лазаревым среди относящихся к XII в. с замечанием, что часть миниатюр вплетена позднее, а другая часть сильно переписана<sup>4</sup>. При таком определении датировка книги выглядит слишком проблематичной. Однако мы не склонны вслед за авторитетным ученым повторять высказанное в более осторожной форме мнение В. П. Орлова-Давыдова об изготовлении рукописи в XII в. и не видим оснований рассматривать украша-

ющие ее миниатюры как позднейшее добавление. Хотя в них явно опознается несколько индивидуальных манер (что является обычным для большого цикла изображений), говорить о одновременности миниатюр не приходится, особенно без предварительного подробного их изучения. Судя по заставкам (незаконченным или отсутствующим вообще), оформление книги осталось незавершенным, и если бы позднейшие владельцы решились украсить ее новыми миниатюрами, то вряд ли оставили бы без внимания и это состоящее орнаментальное декор.

Рукопись Муз. 3648 принадлежит к числу весьма немногих византийских лицевых кодексов Деяний и посланий апостолов. Оригинальность иконографии и особенности стиля ее миниатюр могут быть поняты лишь в непосредственной связи с художественным обликом книги, несущим все неоспоримые признаки принадлежности к определенной эпохе. Поэтому в первую очередь следует получить представление о характере графического оформления кодекса в целом.

Книга, состоящая из 273 пергаменных листов размером 251×175, заключена в досчатый, покрытый тисненой кожей переплет с признаками принадлежности к XVI в. Лл. 1—2 и 273, являющиеся защитными,— с сильно выцветшими славянскими литургическими текстами сербского извода, с палеографическими особенностями XIII в.: на л. 1 в верхней части — примитивный рисунок пером с изображением Распятия<sup>5</sup>. На л. 7 внизу характерным почерком Арсения Суханова сделана помета с его именем, свидетельствующая о том, что рукопись была им включена в число отобранных для отправки в Москву. Материалом для рукописи послужил пергамен тонкой выделки; наложение сторон соблюдено; текст, писанный красивым четким минускулом, занимает пространство 180×140 (максимально). Тетради представляют обычные кватернионы; сиг-

натуры писца — в начале каждой тетради слева внизу, выполнены тем же почерком, что и писан текст. Количество строк текста достигает 25. Рукопись переписана двумя почерками черными чернилами с коричневым оттенком; заглавия обозначены минускулом киноварью (за исключением первого, выполненного унциалом охрой, имитирующей золото); довольно простые маленькие киноварные инициалы вынесены на поля книги. На л. 273 об. находятся греческие и славянские записи XVI в.

Общая типология художественного оформления рукописи, каллиграфические особенности и палеографические признаки письма сближают ее с датированными кодексами последнего десятилетия XIII в. и первых лет XIV в.<sup>6</sup> В соответствии с этим, пока в предварительном порядке, можем изготовление Муз. 3648 определить временем около 1300 г.

Всего в кодексе Деяний и посланий апостолов 22 миниатюры, из которых две, в виде медальонов с погрудными изображениями, функционально соответствуют заставкам (л. 91 об. и 241), а также 16 заставок. Миниатюры, украшающие фронтисписы, имеют ту особенность, что фигуры выделяются на фоне пергамента, в то время как композиции все заключены в обрамления и имеют позем (кроме первой). Сопроводительные надписи отсутствуют, и только в отдельных случаях они нанесены позднее мелким минускулом (л. 7 об., 212 об., 250 об.). Над выполнением миниатюр трудились опытные мастера, наносившие краски на пергамен широкими энергичными мазками уверенной рукой. Однако свободная манера исполнения местами граничит с небрежностью, проявляющейся в том, что некоторые фигуры смещены в сторону, миниатюры не везде композиционно соотнесены с текстом.

Миниатюры и заставки в рукописи Муз. 3648 расположены по листам в следующем порядке.

Л. 7 об.— в широком синем с фиолетовым оттенком обрамлении, с тонкой желто-охристой окантовкой с внутренней стороны представлен в рост апостол и евангелист Лука в темно-розовых одеждах, с темно-красным в тенях; складки моделированы пробелами. Ступни ног широко расставлены. Правая рука — в жесте адорации перед грудью, в левой — кодекс в

коричневато-охристом переплете, украшенном камнями. Голова — в трехчетвертном повороте влево. Лицо обрамлено короткой бородой и русыми волнистыми волосами; на макушке прострижена тонзура. Вокруг головы — золотой нимб, очерченный киноварной линией. Лицо и шея теплого охристого тона с оливковым в тенях, с мягкой живописной моделировкой; кисти рук выполнены менее тщательно и еще более упрощенно переданы ступни ног в сандалиях с тонкими ремешками. Изображение — с многочисленными осыпями красочного слоя, затронувшими частично лицо и шею, но наиболее обширными в нижней части фигуры.

Л. 8 — в верхней части, перед Деяниями апостолов, — п-образная заставка с киноварной окантовкой, с мотивом завитого в волюты сине-голубого растительного стебля на золотистом фоне; внутри заставка — выполненное охрой унциалом заглавие.

Л. 74 об.— в широком зеленом обрамлении из соединенных полосок различного оттенка на низком зеленом поезде изображен фронтально в рост апостол Иаков, одетый в изумрудно-зеленого цвета хитон с коричневым клавом на рукаве и в красный гиматий. Складки одежд выявлены энергичными пробелами. В руках у Иакова — запечатанный свиток. Лицо обрамлено темно-русой окладистой бородой, раздвоенной на конце, с вьющимися прядями и расчесанными на прямой пробор гладкими волосами. Нимб золотой с киноварной окантовкой. Лицо моделировано мягко, с темными красноватыми тенями и с бликами на освещенных местах; руки, ступни ног переданы более схематично. Нижняя часть фигуры сильно повреждена осыпями красочного слоя; менее значительные утраты живописи — выше, а также на обрамлении.

Л. 75 — вверху, перед соборным посланием апостола Иакова, — ленточная заставка с широкой киноварной опушкой и с волютами киноварного стебля по золотому фону. Заглавие выполнено киноварью минускулом; с заставкой композиционно не связано.

Л. 83 об.— в обрамлении полосы темно-изумрудного оттенка представлен сидящий на троне апостол Петр в синем с зеленым оттенком хитоне с черным клавом на рукаве и в охряном гиматии, красном в тенях. Складки одежд выдаются свобод-



Москва,  
ГИМ,  
Муз. 3648,  
л. 7 об.— 8:  
апостол  
Лука,  
заставка



Москва,  
ГИМ, Муз.  
3648, л. 74  
об.— 75:  
апостол  
Никодим,  
заставка





τοῦ αἵματος ἀποφύλαξι πρῶτον ἐπι-  
στολή καθολική πρὸς τὴν  
ἐκ τὸς ἀποστόλους Ἰωάννην ἀρχιεπίσκοπον  
παρθητικῶν διαπορεύσασθαι πρὸς  
γαλιλαίας· καὶ πρὸς δόκιαν· αἰσίαν· ἑ-  
βραίων· καὶ τὰς παρεγγιστιμῶν πρὸς  
ἐν γαλιλαίας πρὸς ἡσάκην καὶ ῥο-  
πίσιμον ἀλλοτρίους Ἰωάννην ἁγίου ψῆφου καὶ  
βίτην καὶ ἑβραίων καὶ ἡλίου καὶ τοῦ  
Ἰωάννου καὶ τῶν κυνέων Ἰωάννην· ὁ κατὰ  
τὸ πρῶτον αὐτοῦ ἔλεος ἀμαρτηρίας ἡ-  
μῶν ἡσάκην δὲ αἰσάντων ἀμαρτηρίας  
Ἰωάννην ἀρχιεπίσκοπον· ἡσάκην ῥοπίσιμον  
Ἰωάννην καὶ ἁμαρτηρίας καὶ ἁμαρτηρίας  
τῶν παρεγγιστιμῶν ἡμῶν· ἡσάκην τῶν  
ἐν δυνάμει Ἰωάννην ῥοπίσιμον ἀμαρτηρίας

Москва,  
ГИМ,  
Муз. 3648,  
л. 83  
об.— 84:  
апостол  
Петр,  
заставка

πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι



πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι

πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι  
πρὸς τὴν ἀποστολήν ἡμῶν ἀποφύλαξι

Москва,  
ГИМ,  
Муз. 3648,  
л. 91  
об.— 92:  
апостол  
Петр





ной светотеневой моделировкой, освещенные места выявлены белильными движениями. Гиматий свободно облегает тело апостола, окутывая торс, колени, левую руку и плечо, и ниспадая развевающимся концом справа от фигуры. Положение апостола фронтальное, но поворот головы, благословляющий жест правой руки перед грудью и движение левой руки со свитком создают ощущение динамики. Золотой трон — массивный, с красной подушкой и со свисающей спереди белой с тонкими черными полосками тканью. Изображение типологически сходно с образом Христа Пантократора. Лицо, руки, ступни ног выполнены по оливковому санкирю; тени зеленоватые (изумрудно-зеленого оттенка). Волосы и короткая окладистая борода того же тона, местами сильно разбеленного. Колорит построен на сочетаниях охры, киновари и различных оттенков изумрудной зелени, сине-зеленого и белого; коричневый цвет, характерный для палитры других миниатюр, отсутствует. Широкий золотой нимб — с неровной киноварной обводкой. Красочный слой частично поврежден осыпями (верхняя часть головы, ступни ног, позем, обрамление).

Л. 84 — вверху, перед началом первого соборного послания апостола Петра, — п-образная заставка с киноварной опушкой и с мотивом волнистого киноварного с белым стебля на золотом фоне. Заглавие — минускулом киноварью, в две строки.

Л. 91 об. — несколько выше середины листа в тексте, перед началом второго соборного послания апостола Петра, — широкая ленточная заставка с обрамляющей изумрудно-зеленой полосой, с киноварно-синим растительным узором по золотому фону по сторонам вписанного в заставку краснофонного медальона с погрудным изображением апостола Петра. Апостол представлен в трехчетвертном повороте влево, в светло-зеленом хитоне и красновато-коричневом гиматии благословляющим правой рукой перед грудью. Особенностью иконографического типа Петра является изображение его с темно-каштановыми волосами и бородой, подобно евангелисту Марку. Лицо мягко моделировано по оливковому санкирю, с коричневатыми притенениями; тени обозначены контурной коричневой линией. Золотой нимб — с неровной белильной обводкой, как и медальон, заметно смещенный вправо от центра заставки. Поле заставки разделено диаго-

налями на треугольники, заполненные орнаментальными мотивами.

Л. 98 об. — миниатюра с изображением стоящего в рост Иоанна Богослова, одетого в синеваато-зеленый хитон и темно-зеленый гиматий, плотно окутывающий фигуру. Согбенная фигура апостола с наклоненной крупной головой представлена в трехчетвертном повороте влево. В руках у Иоанна Богослова — полураскрытый кодекс в переплете с золотой крышечкой. Складки гиматия моделированы при помощи пробелов различной интенсивности. Голова — с высоким выпуклым лбом и залысинами, с коротко подстриженными темно-пепельными с проседью волосами и такого же оттенка длинной окладистой бородой. Лицо с широким изогнутым носом и с высоко поднятыми кустистыми бровями тщательно моделировано с выделением мускулов лба и скул. Нимб — с киноварной контурной линией. Позем низкий, светло-зеленый. Обрамление зеленое, в виде параллельных полосок различного тона. Живопись нижней части миниатюры повреждена осыпями красочного слоя.

Л. 99 — в верхней части листа, перед началом первого соборного послания Иоанна Богослова, — ленточная заставка с киноварно-белильным волнообразным растительным стеблем на золотом фоне, с киноварной опушкой. Заглавие выполнено киноварью минускулом.

Л. 106 об. — миниатюра с изображением размышляющего Иоанна Богослова, заключенным в простое обрамление в виде широкой киноварной полосы с неровными краями. Иоанн Богослов представлен в виде длиннородого старца, сидящего в золотом кресле с высокой спинкой, с раскрытым чистым свитком на коленях, придерживаемым правой рукой; левой касается бороды. Одет в светло-зеленый хитон и окутывающий фигуру плотно-зеленый гиматий, коричневый в тенях; складки гиматия выявлены при помощи энергичных белильных высветлений, имеющих характер бликов. Лицо, обрамленное окладистой бородой и венчиком темно-пепельных волос, исполнено по оливковому санкирю с тщательной моделировкой мускулов лба и надбровных дуг. Фактура плетеного кресла передана рядами косо нанесенных мазков коричневой краски, которой кресло обведено по контуру. Ноги опираются на широкое золотое подножие с розовой и коричневой боковыми граями. Нимб золо-

той, с киноварным контуром. Позем зеленый. Живопись головы повреждена мелкими осыпями, затронувшими лоб, левый глаз, щеку и правое ухо; осыпи покрывают также ступню правой ноги, кресло и подножие.

Л. 107 — в верхней части листа, перед началом второго соборного послания Иоанна Богослова, — ленточная заставка с мотивом киноварных волют растительного стебля на золотом фоне, с киноварной опушкой. Заглавие выполнено киноварью минускулом.

Л. 108 об. — в верхней части листа, перед началом третьего соборного послания Иоанна Богослова, нанесена полоса зеленой краской для заставки, оставшейся невыполненной. Л. 110 об. — 111 остались чистыми.

Л. 111 об. — миниатюра с изображением апостола Иуды, стоящего в статуарной позе, с трехчетвертным поворотом головы влево. Юный апостол одет в ярко-зеленый хитон с темно-зеленым в тенях и с черным клавом на правом плече и в красный гиматий с сильно осветленными белильными бликами складками. Пальцы правой руки сложены для благословения, в левой, на уровне пояса, — зелеповатый свиток, перевязанный нитью. Лицо обрамлено шапкой темно-каштановых волос. Вокруг головы — золотой нимб с киноварной обводкой. Позем зеленый, светлого оттенка. Обрамление миниатюры в виде широкой изумрудно-зеленой полосы. Живопись сильно повреждена осыпями.

Л. 112 — перед началом соборного послания апостола Иуды оставлено место для заставки. Заглавие выполнено киноварью минускулом.

Л. 118 об. — миниатюра с изображением стоящего в рост апостола Павла, одетого в светло-зеленый изумрудного оттенка хитон с темно-изумрудным в тенях и с исчерна-бордовым клавом на рукаве и в коричневый гиматий с резко осветленными белилами складками. Правой рукой Павел благословляет, левой — поддерживает большой кодекс с коричневой крышкой переплета и темным обрезом. Положение фигуры фронтальное, голова — в трехчетвертном повороте влево. Лицо и кисти рук выполнены по оливковому санкирию с добавлением охры; тени коричневые, теплые; мускулы выявлены тонкими белильными движками. Лицо с тонким изогнутым носом и тщательно прорисованными

глазами, бровями и мускулами лба обрамлено снизу широкой темно-каштановой бородой, разделенной на пряди. Золотой нимб с киноварной обводкой упирается в верхнюю часть обрамления. Крупные ступни ног — в сандалиях с тонкими ремешками, темно-оливкового тона. Позем зеленый. Обрамление темно-изумрудного тона. Осыпи в основном приходятся на позем и обрамление, а также на нижнюю часть фигуры апостола.

Л. 119 — перед началом послания Павла к римлянам оставлено место для заставки. Заглавие написано киноварью минускулом в две строки.

Л. 143 об. — миниатюра с изображением тронного апостола Павла в водянисто-зеленом хитоне с черным клавом на правом рукаве и в коричневом с зеленым оттенком гиматии. Высветления складок одежды виртуозно переданы белильными линиями и пятнами, носящими почти орнаментальный характер. Положение фигуры фронтальное, голова повернута в три четверти влево. Правой рукой Павел благословляет перед грудью, левой — поддерживает стоящий на колене несколько наклоненный кодекс с темно-коричневой крышкой переплета. Апостол восседает на массивном золотом троне без спинки, с киноварной подушкой с коричневыми полосами и зелеными лентами, завязанными бантом; ноги опираются на золотое подножие с киноварными боковыми гранями. Лицо и руки, а также ступни ног — со светлым вохрением по оливковому санкирию. Волосы и борода, раздвоенная на вьющиеся пряди на конце, темно-каштанового цвета. Золотой нимб — с киноварной обводкой. Позем зеленый. Обрамление темно-изумрудного цвета с синим оттенком. Живопись сильно повреждена осыпями.

Л. 144 — в верхней части листа, перед началом Первого послания апостола Павла к коринфянам, — ленточная заставка с золотым фоном и сеткой из обозначенных киноварью неправильных ромбов, заполненных киноварными и синими меньшими ромбами с золотыми декоративными крестиками посредине; обрамляющая полоса киноварная. Заглавие и инициал золотые.

Л. 167 об. — на миниатюре представлен стоящий в рост апостол Павел в зеленом хитоне изумрудного тона с темно-коричневым клавом на правом плече и в коричнево-терракотовом гиматии, окутывающем фигуру, натянутом изогнутой в локте бла-





ἡ πρὸς ῥωμαίους ἐπιστολή  
 αἰχλοσ ἀποστολοσ οὐ καὶ πατέρων οὐδὲ  
 δόξου· ἀλλὰ διὰ τὸ χυ· καὶ τὸ πρὸ τοῦ  
 φέσιν τοσ αἰτοῦ ἐκ κερσῶν· καὶ οἱ σὺν  
 μοῖσιν τὸσ ἀδελφοί, πρὸς ἐκ κλησται  
 τὸσ χαλιπασ· χαρισίμωσ καὶ εὐκρίνα  
 τὸσ πρὸς ἡμῶν· καὶ κὺ τὸ χυ· πρὸς δὲ  
 εἰσ τὸν πρὸς τὸν ἀμαρτὸν ἡμῶν· ὅτι πρὸς  
 δεξιῶν ἡμῶν ἐκ τὸν ἐρεσὺ τὸσ αἰωρσ  
 πομῶν κατὰ τὸ θελῶν τὸν θεὸν καὶ  
 πρὸς ἡμῶν· ἡ ἡδὲ εἰσ τὸσ αἰωρσ τὸν  
 αἰσῶν ἀφῆμ·  
 ἀλλὰ ζωὸν οὐτὸ ταχὺσ μετὰ τὸ θεῶν  
 ἀπὸ τὸν καλῶσ τὸσ ἡμῶσ ἐκ χυ· τὸν  
 εἰσ ἐπὸς ἀλλήλων· ὁ οὐκ ἐστὶν ἀλλο·  
 εἰμῆ τὸν ἀφῆμ τὸσ εἰσ τὸν ἡμῶν·  
 καὶ θελῶν τὸσ μετὰ τὸν ἀλλήλων  
 τὸν χυ· ἀλλὰ καὶ ἐφῆμ τὸν ἀφῆμ ὅτι  
 ἡμῶσ κατὰ τὸν θεῶν ἡμῶν, παρὰ κλησ

Москва, ГИМ, Муз. 3648, л. 134 об.— 185: апостол Павел, заставка



ἡ πρὸς ῥωμαίους ἐπιστολή  
 αἰχλοσ ἀποστολοσ οὐ καὶ πατέρων οὐδὲ  
 δόξου· ἀλλὰ διὰ τὸ χυ· καὶ τὸ πρὸ τοῦ  
 φέσιν τοσ αἰτοῦ ἐκ κερσῶν· καὶ οἱ σὺν  
 μοῖσιν τὸσ ἀδελφοί, πρὸς ἐκ κλησται  
 τὸσ χαλιπασ· χαρισίμωσ καὶ εὐκρίνα  
 τὸσ πρὸς ἡμῶν· καὶ κὺ τὸ χυ· πρὸς δὲ  
 εἰσ τὸν πρὸς τὸν ἀμαρτὸν ἡμῶν· ὅτι πρὸς  
 δεξιῶν ἡμῶν ἐκ τὸν ἐρεσὺ τὸσ αἰωρσ  
 πομῶν κατὰ τὸ θελῶν τὸν θεὸν καὶ  
 πρὸς ἡμῶν· ἡ ἡδὲ εἰσ τὸσ αἰωρσ τὸν  
 αἰσῶν ἀφῆμ·  
 ἀλλὰ ζωὸν οὐτὸ ταχὺσ μετὰ τὸ θεῶν  
 ἀπὸ τὸν καλῶσ τὸσ ἡμῶσ ἐκ χυ· τὸν  
 εἰσ ἐπὸς ἀλλήλων· ὁ οὐκ ἐστὶν ἀλλο·  
 εἰμῆ τὸν ἀφῆμ τὸσ εἰσ τὸν ἡμῶν·  
 καὶ θελῶν τὸσ μετὰ τὸν ἀλλήλων  
 τὸν χυ· ἀλλὰ καὶ ἐφῆμ τὸν ἀφῆμ ὅτι  
 ἡμῶσ κατὰ τὸν θεῶν ἡμῶν, παρὰ κλησ

Москва, ГИМ, Муз. 3648, л. 194 об.— 195: апостол Павел, заставка

гословляющей правой рукой и ниспадающим с левой, которой апостол держит кодекс. Складки гиматия — в тенях коричневого, широкие, беспокойные, иногда резко изогнутые; их освещенные места выявлены мазками белесоватого оттенка. Фигура занимает фронтальное положение, но голова повернута почти в профиль влево. Лицо моделировано разбеленной охрой, мускулы обозначены слабыми пробелами. Волосы и длинная окладистая борода — темно-коричневого цвета холодного оттенка. Нимб обычного типа. Ноги — в сандалиях на толстой подошве. Позем зеленый. Обрамление в виде полосы темно-изумрудного цвета. Осыпями повреждены слева обрамление и позем.

Л. 168 — перед началом второго послания апостола Павла к коринфянам оставлено место для заставки; заглавие выполнено минускулом золотом, как и инициал П.

Л. 184 об. — миниатюра с изображением стоящего в рост в трехчетвертном повороте влево апостола Павла, одетого в водянисто-зеленого цвета хитон и темно-зеленый гиматий. В согнутой в локте правой руке — закрытый кодекс в коричневом переплете с кинокарными разводами и зелено-охряным обрезом; левая рука — в укуском жесте. Лицо и кисти рук — со светлым вохрением, мускулы выявлены белильными движками. Борода и волосы темно-каштановые; борода остроконечная, без характерного раздвоения на пряди. Ступни ног темно-оливкового цвета. Позем двухцветный: верхняя часть желтоватого оттенка, нижняя, с волнообразной линией раздела, — плотного зеленого тона. Обрамление темно-изумрудное, с синим оттенком. Осыпями повреждена живопись в нижней части миниатюры.

Л. 185 — в верхней части листа, перед началом послания апостола Павла к галатам, — золотая ленточная заставка с мотивом кинокарной сетки с синими «узлами»: обрамляющая полоса тоже кинокарная. Заглавие и инициал выполнены золотом.

Л. 194 об. — помещена удлиненная фигура апостола Павла, стоящего в рост, в трехчетвертном повороте влево. Апостол в хитоне водянистого оттенка сине-зеленого цвета и в коричнево-терракотовом гиматии, складки которого высветлены посредством разбела основного тона. Правая рука, согнутая в локте, простерта перед

грудью, в левой — тонкий свиток. Лицо обрамлено кудрявыми волосами и длинной окладистой бородой темно-каштанового цвета, распадающейся на пряди. Лицо — со светлым вохрением и линейной стилизацией светов. Золотой нимб с кинокарной обводкой несколько заходит на полосу обрамления. Позем зеленый, с желтоватым оттенком. Обрамление в виде темно-изумрудной полосы. Живопись миниатюры — с обширными утратами красочного слоя в нижней части; лицо и кисти рук не повреждены. Открывшийся в местах осыпей подготовительный рисунок пером фиксирует лишь основные формы, без выявления деталей.

Л. 195 — вверху, впереди начала послания апостола Павла к ефесянам, — золотая ленточная вставка с кинокарными обрамляющей полосой и сеткой, внутри которой — разделенные на четыре части синие ромбики и кинокарные вписанными в них декоративными крестиками неправильной формы.

Л. 204 об. — миниатюра с изображением стоящих в рост в трехчетвертном повороте к середине композиции апостола Павла и Тимофея, его ученика и сотрудника. Павел — в водянисто-зеленом хитоне и коричнево-терракотовом гиматии, складки которого выявлены резкими пробелами. Согнутой в локте правой рукой, задранированной краем гиматия, Павел благословляет, в левой держит, прижимая к груди, закрытый кодекс в коричневом переплете с зеленоватым обрезом. Лицо выполнено по светло-охряной подкладке, с весьма скупо применяемыми пробелами; темно-каштановая борода с тонко проработанной фактурой. Тимофей — в зеленоватом хитоне, розово-красном гиматии с тщательно моделированными складками. Правая рука простерта перед грудью, в левой — свиток. Тимофей представлен в образе юноши с гладко зачесанными прядями темно-каштановых волос. Золотые нимбы — с обычной кинокарной обводкой. Позем зеленый. Обрамление темно-изумрудного цвета. Осыпи красочного слоя покрывают преимущественно нижнюю часть фигур, позем и обрамление.

Л. 205 — в верхней части листа, перед началом послания апостола Павла к филиппийцам, — золотая ленточная заставка с кинокарным обрамлением; ее поле синими линиями разбито на ромбы, заполненные внутри разделенными каждый на че-



тыре части киноварными и белыми декоративными ромбиками.

Л. 212 об.— в левой части миниатюры представлен стоящий фронтально в рост Тимофей, одетый в изумрудно-зеленого цвета хитон и кирпично-красного оттенка гиматий, складки которого выявлены свободно и энергично нанесенными пробелами. Правая рука, согнутая в локте, — с благословляющим жестом, в опущенной левой — тонкий свиток. Голова — в трехчетвертном повороте влево. Юное лицо Тимофея, с крупными чертами, обрамлено коротко подстриженными темно-каштановыми волосами. Апостол Павел, в правой части миниатюры, — в изумрудно-зеленого цвета хитоне и такого же цвета гиматии, концы которого скреплены у ворота. Правой рукой Павел благословляет перед грудью, в левой держит кодекс в темно-коричневом переплете, с водянисто-зеленоватым обрезом. Голова апостола резко повернута вправо. Лицо Тимофея — со светлым вохрением и коричневыми тенями, а также с белильными движками, нанесенными на непросохшую основу. Лицо Павла моделировано более контрастно, с применением красной охры. Золотые нимбы — с киноварной обводкой. Позем зеленый, двух тонов. Обрамление изумрудного цвета с синим оттенком. Нижняя часть миниатюры повреждена осыпями, особенно правый угол композиции.

Л. 213 — вверху, перед началом послания апостола Павла к колоссянам, находится ленточная заставка с киноварным обрамлением и с орнаментальным мотивом спиралевидных завитков киноварного и синего растительного стебля, вписанного в треугольники, по золотому полю.

Л. 220 об.— изображены апостол Павел, Силуан и Тимофей. Крайний слева юноша — в хитоне водянисто-изумрудного тона и в темно-зеленом гиматии с выявленными белильными движками складками; в руках держит перед собой свиток. Рядом с ним — Силуан в хитоне кирпично-красного цвета и темно-зеленого тона с изумрудным оттенком гиматия; правой рукой, выходящей из складок гиматия, благословляет на уровне пояса. Лицо обрамлено короткой окладистой бородой темно-каштанового цвета и разделенными на прорбор волосами. Апостол Павел представлен одетым в зеленый хитон и зелено-изумрудного оттенка гиматий, с кодексом в левой руке, которого касается правой.

Лицо — со светлым вохрением и сочными пробелами. Золотые нимбы — с киноварной обводкой. Обрамление сине-зеленого цвета. Нижняя часть миниатюры — с обширными осыпями, особенно справа, затронувшими фигуры апостола Павла и Силуана, а также зеленый позем (двух оттенков).

Л. 221 — в верхней части листа, перед началом первого послания апостола Павла к фессалоникийцам, находится ленточная заставка с золотым полем и киноварным обрамлением, разделенная синей полоской на треугольники, заполненные киноварным растительным орнаментом с мотивом волют стебля.

Л. 227 об.— миниатюра с изображением апостола Павла с Силуаном и Тимофеем. Павел представлен в правой части композиции обращенным в три четверти вправо, благословляющим правой рукой, держащим в левой кодекс в охристом переплете с синим обрезом; одежды — различных оттенков зеленого цвета. Силуан — в строго фронтальной позе, со свитком в руках, в водянисто-зеленого оттенка хитоне и насыщенного зеленого тона гиматии. Рядом — юный Тимофей в трехчетвертном повороте влево, в зеленых одеждах; правая рука простерта вперед, левая — в жесте обращения к апостолу Павлу. Лица выполнены по оливковому санкирю, с белильными высветлениями; ступни ног — темно-оливкового оттенка, с коричневыми тенями. Золотые нимбы — неодинакового диаметра, с неровной киноварной обводкой. Позем зеленый, двух оттенков. Обрамление в виде сине-зеленой полосы. Осыпями повреждена левая часть обрамления; незначительные утраты живописи на фигурах.

Л. 228 — вверху начало второго послания апостола Павла к фессалоникийцам отмечено золотой ленточной заставкой с киноварным обрамлением; поле заставки киноварной линией разбито на ромбы и треугольники: внутри ромбов — декоративные киноварные ромбики с крестоцветами неправильной формы в центре, в треугольниках — белильные изломанные веточки.

Л. 232 об.— изображение стоящего в рост в трехчетвертном повороте влево Тимофея, одетого в водянисто-зеленоватого оттенка хитон и кирпично-красного цвета гиматий, сильно разбеленный в наиболее освещенных местах. В руках у изображен-







Москва,  
ГИМ,  
Муз. 3648,  
л. 232  
об. — 233:  
апостол  
Тимофей,  
заставка

ного — синеватый свиток. Безбородое лицо выполнено по оливковому санкирю с наложением пробелов сочными, моделирующими объем мазками; волосы темно-каштановые, с пробором посредине. Нимб золотой, с киноварной обводкой. Позем светло-зеленый. Обрамление — в виде киноварной полосы. Нижняя часть миниатюры — с осыпями красочного слоя, наиболее обширными на ступнях ног.

Л. 233 — перед началом первого послания апостола Павла к Тимофею — золотая ленточная заставка с киноварным обрамлением и с мотивом волют стилизованного акантового стебля. Заглавие и инициал выполнены сильно потускневшим золотом.

Л. 240 об. — миниатюра с изображением апостола Павла стоящего в рост, почти в профиль влево; голова — в трехчетвертном повороте. Простертой вперед правой рукой апостол благословляет на уровне пояса, в левой, покрытой краем гиматия, — кодекс в темно-красном переплете с киноварным обрезом. Павел — в светло-зеленом хитоне с широким киноварным клавом и в темно-зеленом гиматии; складки выявлены сильными пробелами. Лицо выпол-

нено по оливковому санкирю, с подрумянкой. Нимб золотой, с киноварной обводкой. Позем зеленый. Обрамление — в виде трехцветной полосы, с переходом от изумрудно-зеленого до сине-зеленого (рис. 18). Незначительные осыпи красочного слоя в нижней части фигуры и на обрамлении.

Л. 241 — перед началом второго послания апостола Павла к Тимофею помещена золотая ленточная заставка с киноварным обрамлением; ее поле киноварными линиями разделено на ромбы неправильной формы с красными и синими ромбиками внутри них.

Л. 246 об. — типологически подобное предыдущему изображение апостола Павла в изумрудно-зеленом хитоне и в более светлого тона гиматии, складки которого выявлены широкими пробелами. Правой рукой, простертой вперед, Павел благословляет, в левой держит связку свитков. Лицо выполнено по оливковому санкирю, с подрумянкой. Золотой нимб — с киноварной обводкой. Позем зеленый. Обрамление имеет характер сине-зеленой рельефной рамы, темно-изумрудной в тенях. Осыпями повреждены нижняя часть фигуры и обрамление.



Л. 247 — сверху, перед началом послания апостола Павла к Титу, расположен медальон в форме неправильной окружности с погрудным изображением Тита в синем хитоне и светло-зеленом гиматии; правой рукой благословляет, левая покрыта краем гиматия. Лицо обрамлено короткой окладистой бородой и шапкой темно-каштановых волос. Нимб золотой, без обводки. Фон киноварный. Под медальоном — заглавие в две строки потускневшим золотом.

Л. 250 об. — миниатюра с изображением апостола Павла и Филимона. Апостол Павел представлен в правой части композиции в зеленом с желтоватым оттенком хитоне с широким черным клавом и в светло-коричневом гиматии; правая рука, согнутая в локте, простерта в жесте обращения к слушателю, в опущенной левой — сине-зеленый свиток. Фигура — в трехчетвертном повороте вправо. Филимон — юноша в светло-зеленом изумрудного оттенка хитоне с широким черным клавом и в алом гиматии, перекинутом через левое плечо, со складками, выявленными красными контурами линиями, а также пробелами; правая рука простерта перед грудью, в опущенной левой — свиток. Лица — со светлым вохрением. Нимбы золотые, неправильной формы, с киноварной обводкой. Позем зеленый. Обрамление — в виде широкой сине-зеленой полосы. Мелкие утраты красочного слоя — на лицах и более обширные — на обрамлении и в нижней части композиции.

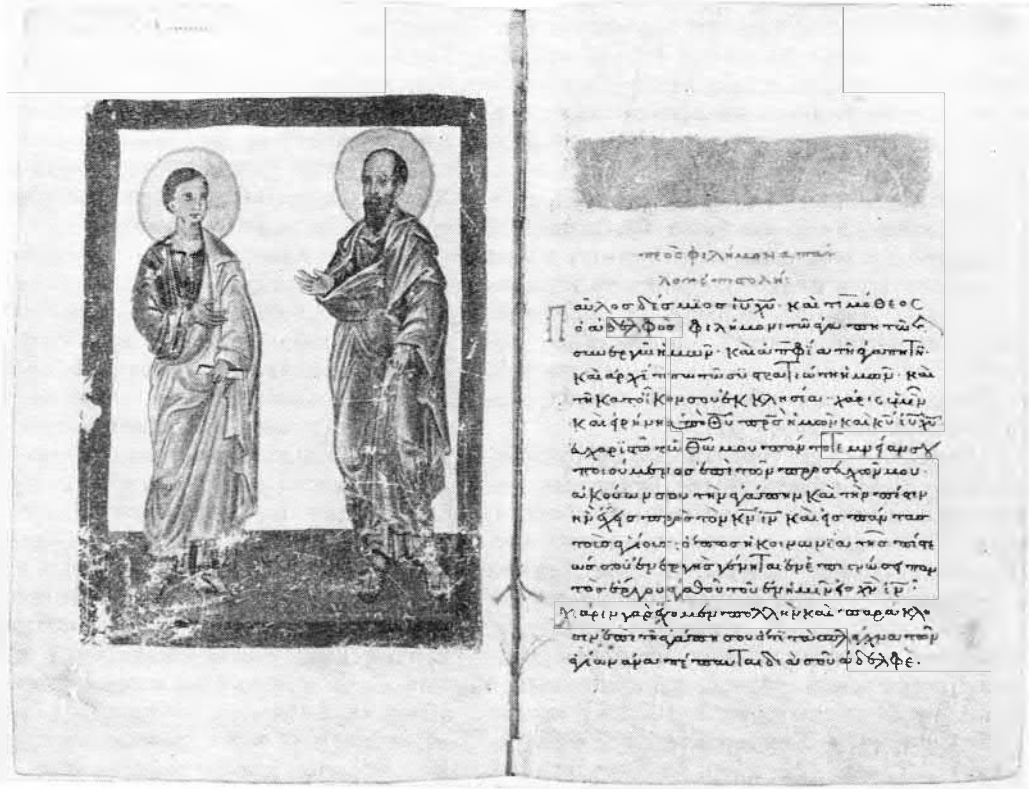
Л. 251 — сверху, перед началом Послания апостола Павла к Филимону, — золотая полоска с неровными краями, представляющая незаконченную заставку. Заглавие выполнено золотом.

Л. 255 об. — миниатюра с изображением обнимающихся апостолов Петра и Павла. Петр представлен стоящим в левой части композиции, в сине-зеленом хитоне с широким черным клавом и в светло-коричневом гиматии с высветленными белилами складками. Павел — в хитоне темно-зеленого цвета (изумрудного оттенка) с черным клавом и в коричневом гиматии. Фигуры сильно удлиненные. Лица — с тщательно выявленными пробелами мускулами. Нимбы золотые, с киноварной обводкой. Позем зеленый, низкий. Обрамление изумрудно-зеленое с зеленовато-синей окантовкой с внешней стороны. Осыпями повреждены нижняя часть фигуры

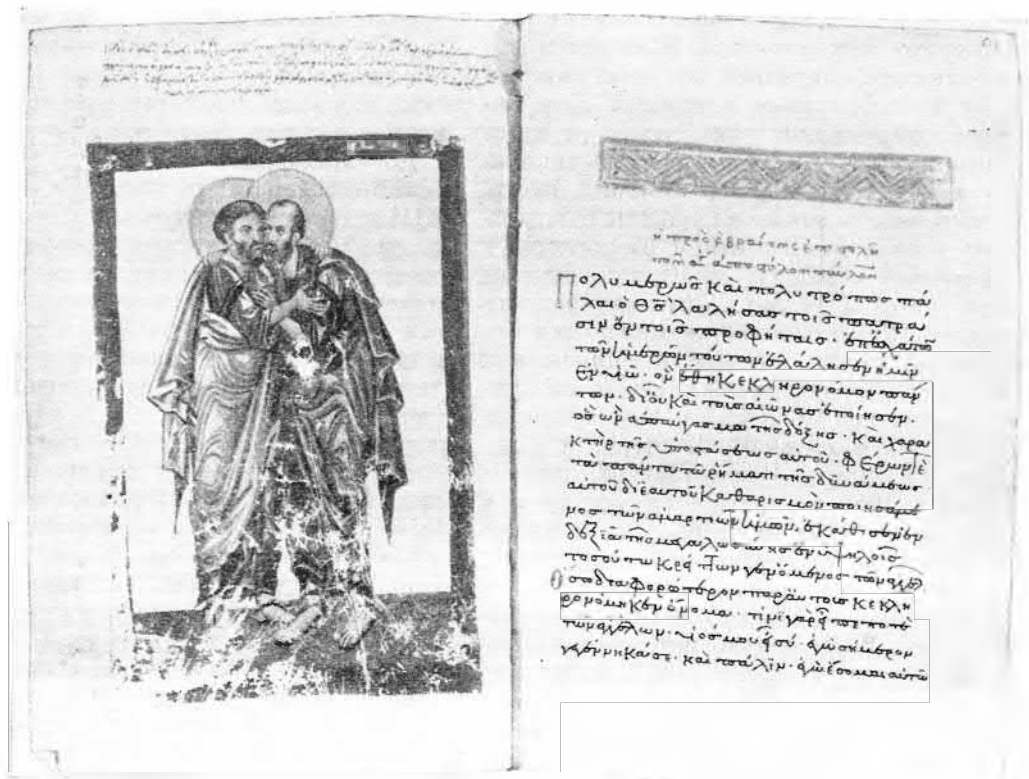
апостола Павла, позем и обрамление, особенно его нижняя часть слева.

Л. 256 — в верхней части листа, перед началом послания апостола Павла к евреям, — золотая ленточная заставка с киноварным обрамлением; ее пространство заполнено геометрическим орнаментом с мотивом бегунка, выполненным киноварными, синими и белыми линиями. Надпись выполнена золотом в две строки.

Все украшающие рукопись миниатюры, несомненно, современны письму этой книги и, как правило, входят в состав кватернионов. Совершенно очевидно, что сотрудничество каллиграфов и иллюминаторов, привлеченных для изготовления описываемого кодекса, было достаточно сложным. Об этом можно судить не только по тому, что в одних случаях заставки не были выполнены на отведенных для них местах (л. 112, 119, 168, 247), но и по явной несогласованности некоторых из существующих заставок с оставшимся незаполненным пространством (л. 99, 107). Кроме того, расположение некоторых миниатюр явно не соотнесено с текстом, что не должно было иметь места на одном книжном развороте (л. 118 об. — 119, 194 об. — 195, 212 об. — 213, 220 об. — 221, 227 об. — 228, 250 об. — 251, 255 об. — 256). В начале рукописи можно наблюдать лучшую согласованность письма и миниатюр. С л. 98 этот принцип оказывается нарушенным: л. 98 разлинован, но на оборотной стороне выполнена миниатюра; л. 110 об. — 111 и 166 об. — 167 оставлены чистыми, а миниатюры находятся на л. 111 об. и 167 об. В идеале текст оглавления должен оканчиваться на оборотной стороне листа, предшествующего листу с миниатюрой. Однако соблюдение определенной нормы не прослеживается, поскольку эстетические вкусы писца и иллюминатора вступают в противоречие с требованиями экономии материала, и это приводит к тому, что несколько последних строк оглавления даже выходят иногда на лицевую сторону листа с миниатюрой (л. 204). «Скоростной» тип разлиновки и неполные кватернионы с миниатюрами на оборотной стороне последнего листа свидетельствуют о том, что рукопись выполнена в хорошо организованном скриптории и что в некоторых случаях писец располагал уже готовыми изображениями. Следовательно, миниатюрист не всегда и не везде имел в руках тетради с переписанным текстом.



Москва, ГИМ, Муз. 3648, л. 250 об.- 251: апостола Павел и Филимон, заставка



Москва, ГИМ, Муз. 3648, л. 255 об.- 256: апостола Петр и Павла, заставка

Вопрос о составе иллюстрационного цикла и его истоках является всегда весьма важным, хотя для его решения весьма редко можно указать исчерпывающие материалы. Серии миниатюр с изображениями апостолов в византийском книжном искусстве настолько редки, что не идут ни в какое сравнение с циклами изображений евангелистов, очень многочисленных и уже подвергнутых иконографической классификации<sup>7</sup>. Поэтому первоочередной задачей приходится считать определение целостности серии и ее составных частей, особенно наиболее обширной из них, посвященной апостолу Павлу.

Особенности состава миниатюр рукописи Муз. 3648 станут более отчетливо заметными, если эти изображения сопоставить с миниатюрами, украшающими другие византийские лицевые списки Деяний и посланий апостолов, которые упомянем в хронологической последовательности. Наиболее ранним из них является константинопольский кодекс, выполненный в придворном скриптории в 1072 г., хранящийся теперь в Университетской библиотеке в Москве (№ 2280)<sup>8</sup>. Иконография и функциональная роль миниатюр здесь иные, чем в описанной рукописи; миниатюры, за исключением фронтисписа с изображением Богоматери с Благоразумным разбойником, вписаны в заставки, которые дополняют фигурные инициалы. Для миниатюр характерны композиции с изображениями сидящих авторов; в инициалах преобладают группы стоящих фигур, но встречаются также медальоны с погрудными портретами. В целом миниатюры и инициалы образуют довольно сложный цикл, хотя и не лишенный внутреннего единства. Его особенностью можно считать то что во многих случаях инициалы как бы служат продолжением сюжетной линии миниатюр. По тому же типу оформлены Деяния и послания апостолов в рукописи Псалтири и Нового завета, переписанной в 1084 г., прежде хранившейся в монастыре Пантократора на Афоне (№ 49), а теперь находящейся в собрании Думбартон Оакс в Вашингтоне (№ 3)<sup>9</sup>. Однако иконографические схемы миниатюр и инициалов иные, миниатюр значительно меньше и, кроме того, в их композицию введены архитектурные кулисы. Как и в кодексе 1072 г., в миниатюрах преимущественно встречаются изображения сидящих апостолов; стоящими пред-

ставлены лишь апостолы Петр и Иуда. Названные иллюминированные рукописи константинопольского происхождения убеждают в том, что разработка иллюстрационного цикла Деяний и посланий апостолов была проведена во второй половине XI в. в византийской столице, скорее всего в придворном скриптории.

Другие известные циклы миниатюр греческих рукописей Апостола — иного состава и, как правило, отличающихся меньшим числом изображений<sup>10</sup>. Характерно, что к XIII в. получают заметный перевес погрудные изображения, обычно вписанные в заставки<sup>11</sup>, и миниатюры с фигурами стоящих в рост апостолов, как это имеет место в рукописи Гос. публичной библиотеки в Ленинграде (греч. 101)<sup>12</sup>, а также в двух кодексах в собрании Греческой Патриаршей библиотеки в Иерусалиме (Τάφος 37, 47)<sup>13</sup>. Вместе с тем столь характерные для иллюстраций византийских Четроевангелий изображения сидящего автора встречаются и в рукописях Апостола, датируемых XIII в. Их иконография тоже развивается, обогащаясь новыми иконографическими схемами и вариантами<sup>14</sup>. Учитывая это, состав миниатюр рукописи Муз. 3648, сочетающих типологически различные схемы, следует рассматривать как определенный результат эволюции образа апостола в византийском книжном искусстве, прослеживаемой на протяжении более двух столетий.

До последнего времени в литературе устойчиво держалось мнение о том, что от XIII в. дошло сравнительно мало иллюминированных византийских рукописей, среди которых весьма трудно выделить памятники столичного происхождения<sup>15</sup>. Новая систематизация материала и введение в научный обиход ранее неизвестных кодексов позволили по-иному подойти к решению этой проблемы<sup>16</sup>. Важным оказалось и установление типологии миниатюр Апостола, а также их образцов, показавшее, что эволюция авторского портрета не была изолированным процессом, но отражала общие закономерности<sup>17</sup>. Именно благодаря этому стали очевидными методы переработки старых моделей художниками раннепалеологовского времени. Особенно это наглядно сказалось при сопоставлении трех листовых миниатюр с попарными изображениями апостолов Луки и Иакова, Петра и Иоанна, Иуды и Павла в известном кодексе Ватиканской библиотеки



гр. 1208 с более ранними миниатюрами рукописи в библиотеке Эскорпала (cod. X—IV—17)<sup>18</sup>. Известные нам византийские лицевые кодексы не позволяют указать в них конкретные прототипы для всей серии миниатюр московской рукописи Муз. 3648 в целом. Не обязательно следует и предполагать их существование, тем самым решительно отрицая возможность творческой переработки миниатюристами различных по своему происхождению оригиналов. Напротив, мы готовы допустить использование художниками нескольких моделей, оказавшихся им доступными в период выполнения иллюминации рассматриваемого здесь кодекса, прежде находившегося в Лавре св. Афанасия на Афоне.

Для более удобного охвата достаточно обширной и сложной по составу серии миниатюр Муз. 3648 следует выделить определенные циклы или хотя бы отдельно рассмотреть наиболее цельный из них, посвященный апостолу Павлу. Именно поэтому отметим в первую очередь особенности предшествующих ему менее многочисленных авторских портретов. Изображение Луки со статуарной постановкой фигуры не несет каких-либо существенных особенностей; его прототип является весьма древним<sup>19</sup>. Апостол Иаков со свитком, типологически напоминающий изображения пророков, представляет один из его иконографических вариантов, известных в раннепалеологовском искусстве<sup>20</sup>.

Иконография апостола Петра в византийских памятниках обладает большей устойчивостью, поскольку ее определяющие черты сложились сравнительно рано<sup>21</sup>. Тип сидящего на троне Петра также восходит к римским оригиналам<sup>22</sup>; он удерживается в искусстве западного средневековья и затем получает известность в палеологовской книжной миниатюре (ГИМ, греч. 407, л. 260 об.)<sup>23</sup>. Обычай более скромно выделять начало второго соборного послания апостола Петра, чем первого, можно проследить уже в роскошно оформленных константинопольских кодексах второй половины XI в., таких, как уже упомянутые Апостол 1072 г. в Москве и Псалтирь с Новым заветом 1084 г. в Вашингтоне. В обоих случаях в середине листа помещены заставка и фигурный инициал; весьма вероятно, что к такому же фигурному инициалу восходит модель медальона с погрудным изображением Петра

в широкой заставке Муз. 3648. Таковым, по-видимому, является происхождение и медальона с бюстом Тита на л. 247. Кстати, иконографический тип обоих изображений в медальонах очень схожий, и это особенно удивляет, поскольку образ апостола Петра с темными волосами и бородой в христианской иконографии оказывается исключительно редким и труднообъяснимым явлением.

Из трех соборных посланий Иоанна Богослова фронтисписами с миниатюрами отмечены лишь два первых; третье, на л. 108 об., предполагалось обозначить заставкой. В первом случае апостол и евангелист изображен стоящим с полураскрытой книгой в руках, во втором — сидящим в плетеном кресле с высокой спинкой, подобно тому как он представлен на многочисленных миниатюрах константинопольских кодексов Четвероевангелия X—XI вв. размышляющим. В сущности, здесь соединены элементы указанной иконографической схемы и типа, который наиболее обычен для группы раннепалеологовских миниатюр<sup>24</sup>. Тип стоящего Иоанна Богослова, обращенного в три четверти влево, с книгой в руках, имеет своим прототипом модели X в., которые охотно копировали византийские художники в XIII в. На это, в частности, указывает миниатюра в иерусалимской рукописи *Τάφος* 47<sup>25</sup>, а также синайские иконы, выполненные для крестоносцев<sup>26</sup>.

Юный тип апостола Иуды для византийской иконографической традиции необычен: как правило, этот апостол представлен старцем<sup>27</sup>. На некоторую неустойчивость его иконографии в искусстве XIII в. указывают миниатюры, изображающие Иуду с темной короткой либо длинной окладистой бородой<sup>28</sup>.

Цикл изображений апостола Павла, украшающих фронтисписы каждого из его посланий, обладает настолько поразительным своеобразием, что в данном случае особое значение получает вопрос об источках его иконографии. Решение этого вопроса едва ли может быть сведено к дилемме: иллюстрации или традиционные иконописные изображения. Если признать в миниатюрах иллюстрации, то необходимо выяснить их связь с определенным текстом. В отличие от композиций, которые воспроизводят события из жизни апостола Павла, описанные в Деяниях апостолов или в его житии<sup>29</sup>, здесь элемент действия

сведен буквально к минимуму: в большинстве случаев изображен стоящий автор посланий; разнообразие достигнуто благодаря различию поз и жестов (л. 118 об., 167 об., 184 об., 194 об., 240 об., 246 об.; рис. 8, 10–12, 18, 19), а на пяти миниатюрах фигура апостола дополнена изображениями адресатов его посланий (л. 204 об., 212 об., 220 об., 227 об., 250 об.; рис. 13–16, 20). Это два основных типологических варианта композиции миниатюр, помещенных в рукописи Муз. 3648 перед посланиями апостола Павла. Они по различным причинам не распространяются на три миниатюры рассматриваемого цикла. Особое место занимает миниатюра с фигурой стоящего Тимофея (л. 232 об.; рис. 17). Его изображение занимает место авторского портрета в нарушение общей схемы. Поэтому возникает вопрос: не содержал ли образец композиции, подобную тем, где апостол Павел представлен вместе с юным учеником? На миниатюре перед началом Первого послания к коринфянам Павел изображен восседающим на троне (л. 143 об.; рис. 9), подобно апостолу Петру на фронтисписе его первого соборного послания (л. 83 об.; рис. 3). Оба изображения, несмотря на принадлежность кисти двух различных миниатюристов, кажутся настолько близкими, что приходится допустить связь их моделей с общей композицией. Вероятнее всего, источником послужила композиция Страшного суда, предполагающая по сторонам Христа-Судии фигуры тронных апостолов в сходных позах<sup>30</sup>. Наконец, перед началом Послания к евреям, на л. 255 об., находится сцена встречи апостолов Петра и Павла, достаточно хорошо известная по произведениям византийского искусства (рис. 21)<sup>31</sup>.

Последняя композиция, как и изображения тронных апостолов, делает весьма вероятным предположение об использовании миниатюристами рукописи Муз. 3648 готовых иконописных схем, частично ими адаптированных при включении в иллюстрационный цикл. Это касается в первую очередь изображений апостола Павла, для каждого из которых могут быть указаны иконографические параллели в стенописях, иконах либо в образцах пластики. Указанная черта существенно отличает характер рассматриваемых миниатюр от иллюстрации Апостола 1072 г. в московской университетской библиотеке с их живыми сценами. Особо следует отметить

изображение апостола Павла на л. 246 об. со связкой свитков (рис. 18). А. Н. Грабар, обративший внимание на аналогичную деталь в стенописи церкви в Земене, отметил параллели в памятниках V–VII вв. (фрески в Бауите в Египте и в катакомбе Камодилы в Риме, мозаика купола Арианского баптистерия в Равенне)<sup>32</sup>. По словам исследователя, «ни в каком византийском памятнике не встретить такой иконографии». Однако мы ее находим и в миниатюре известного Апостола гр. 1208 в Ватиканской библиотеке<sup>33</sup>. Следовательно, она была хорошо известна и столичному направлению византийской живописи XIII в.

Миниатюры рассматриваемого кодекса отличаются высоким мастерством исполнения и обнаруживают индивидуальные манеры письма. Преобладает широкая живописная трактовка с сочными бликами. Постановка фигур непринужденная, силуэты часто усложненные, со свободно ниспадающими одеяниями. Если попытаться выделить группы миниатюр, которые возможно приписать отдельным мастерам, то иллюстрации рукописи надо разделить на две неравные части. Большая из них принадлежит руке художника, который тщательно и в то же время совершенно непринужденно моделирует объем и весьма эффектно использует блики, придающие его фигурам своеобразный динамизм. Наиболее ярко и определенно эти качества выявлены в миниатюрах на л. 118 об., 167 об., 184 об., 212 об., 220 об., 227 об., 240 об., 246 об., 247 об., 255 об. (рис. 8, 10, 11, 14–16, 18–21). Весьма вероятно, что руке того же мастера принадлежат и миниатюры на л. 7 об., 74 об., 83 об., 98 об. (рис. 1–3, 5), несмотря на то что моделированы более мягко: в этом мог сказаться стиль копируемых образцов. Зато более определенно выделяются в отдельную группу миниатюры, хотя и следующие тем же по происхождению моделям, но обнаруживающие иное их понимание и соответственно иную интерпретацию. Фигуры здесь удлиненные, их трактовка более графическая, что особенно наглядно проявляется при передаче складок одежд, приобретающих плоскостно-орнаментальный ритм. Указанные черты, присущие кисти одного мастера, следует отметить в миниатюрах на л. 91 об., 106 об., 111 об., 143 об., 194 об., 232 об. (рис. 4, 6, 7, 9, 12, 17). Миниатюра на л. 204 об. (рис. 13) по целому ряду признаков не может быть безоговорочно

включена в этот ряд, поскольку, пожалуй, более тяготеет к той манере, которую условно относим к работе первого мастера. Впрочем, не исключено, что к иллюстрированию кодекса был привлечен и третий художник.

Итак, истоки иллюстрационного цикла рукописи Муз. 3648 следует видеть в развитой византийской иконографии комниновского периода. Это в первую очередь относится к изображениям апостола Павла. Как было показано, изображения двух тронных апостолов, возможно, являются репликами Страшного суда. Использование определенных образцов, столь характерное для книжной миниатюры раннепалеологовского времени, не лишает серию иллюстраций цельности, как и совмещение индивидуальных творческих манер работавших над оформлением кодекса художников.

Художественное оформление рукописи Муз. 3648 осталось по неизвестным причинам незаконченным. Это выявляют не только частично и несколько небрежно, словно в большой спешке, выполненные заставки, но и миниатюры с отсутствующими сопроводительными надписями, что представляет в византийской миниатюре сравнительно редкое явление. Отсутствие фонов, напротив, можно отнести к авторскому замыслу, и в таком случае эта особенность ставит кодекс отчасти в почти исключительное положение среди рукописей последней четверти XIII в.

Однако, как ни велико своеобразие украшающих рукопись Деяний и посланий апостолов миниатюр, они являются продуктом своей эпохи и, конечно, могут быть без особых затруднений введены в довольно широкий круг стилистически сходных памятников книжного искусства. Обнаруживая более развитую иконографию и иные стилистические особенности по сравнению с датированным 1242 г. кодексом Псалтири и Нового завета в монастыре св. Екатерины на Синае (№ 2123)<sup>34</sup>, они в то же время могут быть признаны современными таким ярким образцам раннепалеологовского книжного искусства, как рукопись Пророков в Ватиканской библиотеке (gr. 1153)<sup>35</sup>, Книга Иова в Греческой Патриаршей библиотеке в Иерусалиме (Тифо 5)<sup>36</sup>, Новый завет в Ленинграде (ГПБ, греч. 101), Псалтирь в монастыре св. Екатерины на Синае (№ 38)<sup>37</sup>, а также группа константинопольских ру-

кописей, обстоятельно изученная Г. Бухталем и Г. Белтингом. Общий характер почерков Муз. 3648 обнаруживает некоторое сходство с письмом рукописей, которые созданы в кружке племянницы Михаила VIII Феодоры Раулены<sup>38</sup>. При всей спорности отдельных сближений оно тем не менее вместе с результатами изучения миниатюр и общего характера оформления дает основания говорить о выполнении кодекса, ныне хранящегося в Москве, около 1300 г. в Константинополе, может быть, даже в том же самом скриптории.

Значение публикуемых миниатюр московской рукописи Муз. 3648 определяется не только тем, что это замечательный памятник византийского книжного искусства конца XIII в., до сих пор остававшийся неизвестным в литературе. Кодекс, интересный во многих отношениях, позволяет говорить о новом аспекте раннепалеологовского искусства, ярком и своеобразном, но лишенном той придворной рафинированности, которая присуща миниатюрам кодексов группы Феодоры Раулены, а в монументальной живописи — мозаикам и фрескам Кахрие Джамии. Впрочем, как было уже нами замечено, отношение рукописи Деяний и посланий апостолов к продукции названного скриптория пока остается проблематичным. Пока еще не накоплен достаточный материал для окончательных выводов, не установлен объем коллекции книг, характеризующих деятельность одного из лучших скрипториев Константинополя на рубеже XIII—XIV вв. Но и теперь можно говорить о том, что характер иллюминации не во всех случаях определяет круг рукописей, изготовленных для Феодоры Раулены. Сотрудничество каллиграфов, являющихся «исполнителями» архивизирующих почерков, с лучшими столчными миниатюристами и иллюминаторами характерно для сравнительно короткого периода его деятельности<sup>39</sup>. Поэтому в решении интересующей нас проблемы пока еще рано ставить точку.

\*

<sup>1</sup> Давыдов В. Путевые записки, веденные во время пребывания на Ионических островах, в Греции, Малой Азии и Турции в 1835 году. СПб., 1840. Ч. II. С. 150—154.

<sup>2</sup> Там же. С. 153.

<sup>3</sup> Там же. С. 154.

<sup>4</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 319; Lazarev V. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 253. См. также: Фомичев Б. Л. Греческие рукописи

- В. П. Орлова-Давыдова // ВВ. 1983. № 44. С. 120, 124.
- <sup>5</sup> Эти славянские тексты мной будут опубликованы отдельно, поскольку их изучение связано с иными задачами; кроме того, необходима специальная фотосъемка.
- <sup>6</sup> См.: *Turyñ A. Codices graeci Vaticani saeculis XIII et XIV scripti annorumque notis instructi. Città del Vaticano, 1964, P. 75–76, 82–85, 100–101, 102–103, 104–107, tab. 44, 50, 73, 75, 77–78, 82–84.*
- <sup>7</sup> Подробнее см.: *Friend A. M. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts // Art Studies. V (1927) P. 115–147; VII (1929). P. 3–29; Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Vienna, 1979.*
- <sup>8</sup> *Alpatov M. Un nuovo monumento della scuola constantinopolitana // Studi bizantini. II (1927). P. 103–108; Лихачева В. Д. Искусство книги: Константинополь, XI век. М., 1976. С. 37–42.*
- <sup>9</sup> *Der Nersessian S. A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks // DOP. 18 (1965). P. 161–163, 177–182, fig. 32–55, 59–62.*
- <sup>10</sup> *Ibid. P. 177–178; Byzantine Art an European Art. Catalogue. Athens, 1964. N 294, 295, 298, 299–302.*
- <sup>11</sup> *Bibliothèque Nationale. Byzance et la France Médiévale: Manuscrits à peintures du II<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. P., 1958. N 47 (Coisl. 200); The Rockefeller McCormick New Testament. Chicago, 1932. Vol. I. Fol. 138, 141, 150; Vol. III. P. 270–278, pl. CXXIII–CXXV; Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of K. Weitzmann. Princeton, 1973. N 46, fig. 81–82.*
- <sup>12</sup> *Лазарев В. Н. Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. // ВВ. V. 1952. С. 180–181, рис. 6–11.*
- <sup>13</sup> *Hatch W. H. P. Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem. Cambridge, Mass., 1931. P. 93–95, pl. XXXVI–XXXVIII; P. 102–107, pl. XLVI–L.*
- <sup>14</sup> *Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976. P. 55, fig. 23; Hatch W. H. P. Op. cit. P. 80, pl. XXIII (этой же рукописи первоначально принадлежала еще одна миниатюра: Kunstsammlungen der Stadt Recklinghausen. Ikonenmuseum. Recklinghausen, 1965. Abb. 371).*
- <sup>15</sup> *Lazarev V. Op. cit. P. 282.*
- <sup>16</sup> Ср.: *Belting H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970; Buchthal H., Belting H. Patronage in Thirteenth-Century Constantinople: An Atelier of Late Byzantine Book Illustration and Calligraphy. Wash., 1978.*
- <sup>17</sup> *Ibid. P. 32–34.*
- <sup>18</sup> *Ibid. Pl. 38–40, 68 a-b – 69a. Ср.: de Andrés G. Catálogo de los códices griegos de la Real Biblioteca de el Escorial, II. Madrid, 1965. N 412.*
- <sup>19</sup> *Friend A. M. Op. cit. P. 124–125, pl. I (fig. 3, 7, 15).*
- <sup>20</sup> Ср.: *Лазарев В. Н. Новый памятник... Рис. 6; Buchthal H., Belting H. Op. cit. Pl. 38; Hatch W. H. P. Op. cit. Pl. XXXVI.*
- <sup>21</sup> *Besson M. Saint Pierre et les origines de la pri-*
- mauté romaine. Genève, 1929; Grabar A. Christian Iconography: A Study of its Origins. Princeton, 1968. P. 68–70, 78, fig. 163–170, 197.*
- <sup>22</sup> *Grabar A. Op. cit. P. 70, fig. 168.*
- <sup>23</sup> Об иллюстрациях этой рукописи подробнее см.: *Alpatoff M. V. A Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue Epoch in Moscow // The Art Bulletin. XII (1930). P. 207–218.*
- <sup>24</sup> Ср.: *Buchthal H., Belting H. Op. cit. Pl. 4a, 7b, 15, 27.*
- <sup>25</sup> *Hatch W. H. P. Op. cit. Pl. XLVIII.*
- <sup>26</sup> *Weitzmann K. Four Icons on Mount Sinai: New Aspects in Crusader Art // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 21 (1972). S. 279–286, fig. 1, 6, 9.*
- <sup>27</sup> *Der Nersessian S. Op. cit. Fig. 41; The Rockefeller McCormick New Testament. Vol. I. Fol. 150; Лазарев В. Н. Новый памятник... Рис. 10. Ср.: Поддьяник иконописный/Изд. С. Т. Большакова. М., 1903. С. 112.*
- <sup>28</sup> *Hatch W. H. P. Op. cit. Pl. XXXVIII, XLIX.*
- <sup>29</sup> См.: *Buchthal H. Some Representations from the Life of St. Paul in Byzantine and Carolingian art // Tottulae. Studien zu alchristlichen und byzantinischen Monumenten. Rom Freiburg Wien, 1966. P. 43–48, Taf. 9–13; Dinkler-v. Schubert E. «Per murum dimiserunt eum»: Zur Ikonographie von Acta IX, 25 und 2 Cor. XI, 33 // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für K. H. Usener. Marburg and der Lahn, 1967. S. 79–92.*
- <sup>30</sup> Ср.: *Brenk B. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst der ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes. Wien, 1966. Fig. 5, 7. Abb. 23, 24, 50. S. 82–90.*
- <sup>31</sup> *Kreidl-Papadopoulos K. Die Ikone mit Petrus und Paulus in Wien. Neue Aspekte zur Entwicklung dieser Rundkomposition // Δελτίον της χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, περ. Δ', τ. I' (1980–1981). Ἀθήναι, 1981. S. 339–356, Taf. 95–98.*
- <sup>32</sup> *Грабар А. «До-история» болгарской живописи: (Археологическая гипотеза) // Сборник в честь на В. Н. Златарски. София, 1925. С. 569, рис. 81.*
- <sup>33</sup> *Buchthal H., Belting H. Op. cit. P. 48–49, pl. 40.*
- <sup>34</sup> *Ibid. Pl. 78b; Weitzmann K. Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Collegeville, Min., 1973. P. 24–25, fig. 33.*
- <sup>35</sup> *Muñoz A. I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma. Firenze, 1906. P. 29–34, Tav. VII–X.*
- <sup>36</sup> *Hatch W. H. P. Op. cit. P. 113–120, pl. LVI–LXIII; Lazarev V. Op. cit. Tav. 383.*
- <sup>37</sup> *Weitzmann K. Eine Pariser-Psalter-Kopie des 13. Jahrhunderts auf dem Sinai // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft. VI (1957). S. 125–143.*
- <sup>38</sup> *Politis L. Quelques centres de copie monastique du XIV<sup>e</sup> siècle // La paléographie grecque et byzantine. P., 1977. P. 292–294, fig. 3–12; Foničić B. L. «Scriptoria» bizantini. Risultati e prospettive della ricerca // Rivista di studi bizantini e neoellenici, N. S., 17–19 // XXVII–XXIX (1980–1982). P. 113–116.*
- <sup>39</sup> *Buchthal H., Belting H. Op. cit. P. 97–99.*

## НОВАЯ АТТРИБУЦИЯ ЭКИПАЖА XVII В.

*Л. П. Кириллова*

В данной статье предлагается новая атрибуция кареты XVII в. из собрания Государственной Оружейной палаты<sup>1</sup>. Карета сочетает в себе гармонию формы и всех элементов декора, отточенное мастерство исполнения. Вдохновенный талант и художественный вкус мастеров породили подлинное произведение искусства.

Карета имеет небольшой прямоугольный кузов, обитый гладким бархатом приглушенного малинового цвета. Двери сделаны заподлицо с кузовом, внизу спускаясь, закрывают подножку, верхняя половина застеклена. На передней и боковых стенках — по два прямоугольных оконца. В окна вставлена слюда, скрепленная узкими полосками олова, с ажурными, напоминающими тонкое кружево накладками в виде звездочек и двуглавых орлов. Особенно гармонично цветовое сочетание глубокого малинового цвета бархата с серебром и позолотой декоративных элементов экипажа. Стенки кузова и двери украшены густым, заполняющим всю их поверхность орнаментом из квадратов, выложенных медными золочеными гвоздиками с декоративными шляпками. В центре каждого квадрата помещена розетка из серебряного галуна в форме восьмиконечной звезды. Деревянные «столпы» передней и задней частей стана орнаментированы золоченой резьбой с растительными мотивами и крупным жемчужником. Резьба носит плоскостный характер и в художественном оформлении экипажа использована скупно. На передней и задней частях стана закреплены накладки из просеченного, покрытого позолотой железа с пластичным растительным орнаментом и изображением герба. Убранство экипажа дополняет его внутренняя обивка из дорогого турецкого рытого бархата середины XVII столетия. Таким же бархатом обтянуты и сиденья.

Экипаж еще не имеет поворотного круга, лебяжьей шейки и рессор. Его кузов подвешен на ремнях, как люлька между четырьмя стойками. Благодаря этому тол-

чки и тряска при движении были не так ощутимы. Балка, соединяющая переднюю и заднюю части стана, проходит под кузовом. Несовершенное приспособление для поворота экипажа лишало его маневренности, поэтому задние колеса подчас приходилось заносить на руках. У экипажа нет козел для кучера и запяток. Кучер шел рядом с лошадей или управлял шестеркой, сидя на одной из передних ведущих лошадей. Таким образом, перед нами экипаж еще недостаточно совершенной конструкции типа колымаги.

Впервые экипаж был опубликован в «Древностях Российского государства» как «карета патриарха Филарета Никитича», перешедшая к нему по наследству от его отца, боярина Никиты Ивановича Романова<sup>2</sup>. Исследовавшие экипаж Н. А. Надеждин, В. К. Трутовский и Ю. В. Арсеньев отмечали тот факт, что карета, по преданию Колымажного двора в Москве, называлась патриаршей и считали ее собственностью патриарха Филарета<sup>3</sup>. В. К. Трутовский и Ю. В. Арсеньев датировали время изготовления экипажа началом XVII в.<sup>4</sup> В печатной Описи Московской Оружейной палаты 1884 г. датировка, происхождение и принадлежность экипажа не указаны<sup>5</sup>, но содержится следующая запись, сделанная рукой неизвестного нам автора: «Патриарх Филарет Никитич, бывший в польском плену с 1611 по 1619 г., приобрел эту колымагу в Польше для переезда в Москву»<sup>6</sup>. Версия подтверждается ссылкой на книгу А. П. Барсукова «Род Шереметевых», в которой сказано, что «Филарет вернулся из Польши в Россию в колымаге»<sup>7</sup>, а также наличием польского герба на экипаже. В Описи имеется еще одна помета, сделанная директором Оружейной палаты Д. Д. Ивановым, о том, что экипаж относится «к 1650-м годам и происходит из добычи царя Алексея Михайловича во время польского похода в 1655 г.»<sup>8</sup>. Г. Крайзель в своей известной работе «Prunkwagen und Schlitten» датиро-



Общий вид  
каretty  
XVII в.

вал карету 1658 г.<sup>9</sup> М. М. Денисова отнесла исследуемый экипаж к группе памятников начала XVII в. Характер декора и изображение польского герба дали ей основание считать экипаж польским по происхождению<sup>10</sup>. И впоследствии во всех изданиях 1950–1970-х годов экипаж рассматривался как колымага польской работы начала XVII столетия, принадлежащая Филарету Никитичу.

Однако стиль оформления рассматриваемого памятника, судя по подбору декоративных элементов и характеру их передачи, заставляет пересмотреть вопрос о его происхождении. Исследование конструкции экипажа вынуждает отодвинуть дату его исполнения к 40-м годам XVII столетия. Нельзя считать правильной и принадлежность кареты патриарху Филарету.

Обратившись к пометам в Описи Оружейной палаты и к указанным выше публикациям, следует отметить в них ряд ошибок. Экипаж никак не мог быть передан по наследству патриарху Филарету<sup>11</sup> после смерти Никиты Ивановича Романова<sup>12</sup>, так как последний умер в 1654 г., сам же Филарет умер в 1633 г., т. е. на 20 лет раньше, да к тому еще доводился Никите Ивановичу родным дядей. Нельзя считать достоверной и другую версию — возвращение патриарха Филарета из польского плена именно в этом экипаже. Следует особо подчеркнуть, что А. П. Барсуков, на которого ссылается неизвестный

нам автор пометы, не приводит описания экипажа Филарета. Он сообщает лишь, что «к реке подъехала колымага, в которой сидел Филарет Никитич»<sup>13</sup>. В это время экипажи типа колымаги были достаточно распространены. Не может служить подтверждением версии о принадлежности этого экипажа Филарету и миниатюра из книги «Об избрании на превысочайший престол Великого государя и Великого князя Михаила Федоровича» 1672–1674 гг., изображающая встречу Филарета по возвращении из польского плена<sup>14</sup>. Хотя здесь изображен экипаж типа колымаги, но совсем непохожий на наш, и само изображение передано в обычной для миниатюристов условной манере.

Предание бывшего Колымажного двора, что экипаж является «патриаршим», на которое ссылаются Трутовский и Арсеньев<sup>15</sup>, вероятно, можно объяснить тем, что долгое время над сиденьями в карете были закреплены два серебряных креста<sup>16</sup>. Однако это не может служить убедительным доказательством, так как письменные источники свидетельствуют, что в царских и боярских экипажах кресты закреплялись так же, как и в патриарших. Так, в «Описи разным конюшенным вещам и казне» 1706 г. упоминается целый ряд карет, над царским или боярским местом которых были помещены иконы или серебряные кресты<sup>17</sup>.

Из всех предложенных ранее атрибуций экипажа наиболее близкой к действи-

тельному времени изготовления кареты нам представляется датировка ее 1650-ми годами, выдвинутая Д. Д. Ивановым, хотя и она требует серьезных обоснований и уточнений. Следует отметить, что в нашем случае характер декоративного убранства не разрешает вопроса о датировке, так как украшение экипажей гвоздиками с декоративными шляпками встречается на протяжении почти всего XVII в. Пришлось обратиться к особенностям конструкции нашей колымаги. Экипажи начала XVII в. не имели дверей, их заменяли откидные полы-фартуки. Окна закрывались занавесками. Двери появились в 40-х годах XVII столетия.

В то же время экипажи русского и иностранного производства в 50-х годах XVII в. уже имели «хрустальные окончицы», поворотный круг и лебяжьую шейку. Тогда же повсеместно были распространены козла для кучера и запятки<sup>18</sup>. И в декоре использованы вновь украшения в виде вазочек на крыше кареты, вошедшие в моду в художественном оформлении экипажей приблизительно в 40-е годы XVII столетия. Все эти особенности дают возможность ограничить датировку нашего экипажа именно 40-ми годами XVII столетия.

Сложнее решается вопрос о месте исполнения экипажа. Мы не можем согласиться с мнением М. М. Денисовой, что декоративное убранство из медных гвоздей было характерно только для польских экипажей<sup>19</sup>. Еще раньше на основе анализа Описей Конюшенной казны 1706 г. автором данной статьи было установлено, что обивка экипажей гладким и узорчатым бархатом и кожей, а также декорировка «пучатыми» медными гвоздями были типичным явлением в экипажном деле России и Западной Европы начиная со второй четверти и до конца XVII в.<sup>20</sup>

Поскольку найти аналога нашему экипажу среди немногих сохранившихся карет XVII в. пока не удастся, нам пришлось обратиться к Описи Конюшенной казны 1706 г. и к воспроизведениям экипажей на гравюрах и в живописи.

К сожалению, изобразительный материал скуп и не дает точных аналогий. Хотя гравюрный прототип экипажа не был выявлен, однако на ряде гравюр XVII в., изображающих выезд русских царей и бояр, воспроизведены экипажи, похожие в общих чертах на исследуемый<sup>21</sup>.

В Опись разным конюшнным вещам и казне 1706 г.<sup>22</sup> занесено 313 экипажей, хранившихся на царском Каретном дворе в Московском Кремле в начале XVIII в. Это были экипажи русской и иностранной работы XVI—XVIII столетий. Сравнительный анализ нашего экипажа с подробно описанными в этом документе английскими, голландскими, немецкими, польскими и русскими каретами середины XVII в. показывает непосредственную стилистическую близость его к экипажам русской и польской работы. И по документам известно, что в это время в Москве, в экипажных мастерских Конюшенного приказа Московского Кремля, работали русские мастера и каретники из пограничных с Польшей городов: Смоленска, Львова, Могилева, Шклова, Борисова, Мипска, Вильны и др.<sup>23</sup> Так, известный в XVII в. каретный мастер Григорий Симанов был взят «на вечное житие» из Вильны<sup>24</sup>, прославленный каретный обойщик Илья — из Шклова<sup>25</sup>. Сохранилась «Роспись мастеров» за 1660 г., в которой упоминаются 49 мастеров Конюшенного приказа, приглашенных или по собственному почину приехавших из Полоцка, Витебска и Вильны. Среди них — мастера каретного и замочного дела, загормистры, столяры, слесари, токари, вышивальщицы и серебряники<sup>26</sup>. Естественным явлением поэтому можно считать взаимное влияние творчества мастеров.

В XVII в. в России было уже вполне развитое, налаженное экипажное производство и центром его являлись мастерские Конюшенного приказа Московского Кремля, о чем свидетельствуют документы архива Оружейной палаты. Русским мастерам были известны новейшие достижения в области экипажного дела, и по своим художественным достоинствам и другим качествам экипажи несколько не уступали лучшим образцам иностранной работы<sup>27</sup>.

Письменные источники сообщают о том, что живописные, резные, столярные работы выполнялись нередко мастерами других палат<sup>28</sup>. Важное значение для развития искусства украшения экипажей этого периода имело также привлечение к работе архитекторов, скульпторов, живописцев, при этом, например, живописцы не только расписывали экипажи, но и создавали эскизы, по которым строились кареты, сани, колымаги. Здесь работали выдаю-

щиеся иконописцы Иван Безмин, Симон Ушаков.

Сравнительный анализ художественного решения экипажей русского и польского производства выявил такую закономерность: если узор из гвоздей характерен для русских и польских карет, то узор из тесьмы (на нашей колымаге) преобладает в экипажах русской работы<sup>29</sup>. Кроме того, польский специалист по истории европейского экипажа Терезия Журавская считает, что кареты польской работы этого времени имели уже несколько изогнутую форму кузова. Кузов же экипажа Оружейной палаты имеет прямолинейные очертания.

Все сказанное позволяет высказать предположение, что хранящаяся в Оружейной палате колымага выполнена русскими мастерами в палатах Колюшенного приказа Московского Кремля.

Теперь рассмотрим вопрос о происхождении герба на экипаже, о котором в пометах Описи Оружейной палаты 1884 г. сказано, что В. К. Лукомский определил его как польский. Однако Лукомский никаких обоснований своего определения не приводит и ссылок на источник не делает<sup>30</sup>.

Мнения современных исследователей, к которым мы обращались за консультациями с целью определения происхождения герба на карете, оказались различными<sup>31</sup>. Одни считают, что это один из ранних русских гербов, другие определяют его как герб иностранный. Существует даже мнение, что это изображение является не гербом, а просто элементом декора.

На железных прорезных золоченых пластинах передней и задней частей стана экипажа изображены: в центре — башня, над башней — корона, по бокам — два льва, поднявшиеся на задние лапы. Просеченный намет выполнен в виде орнамента из листьев. Здесь присутствуют все атрибуты герба. Только неясно выражен щиток. По мнению специалистов, «иногда на флагах, печатях, каретах гербы — частичные, сокращенные, без щитков... Часто такие гербы были лишены расцветки»<sup>32</sup>. На нашем экипаже герб покрыт позолотой. В этой связи необходимо отметить, что в России в XVII в. часто в качестве гербов использовали изображения на печатях. По свидетельству Григория Котошихина<sup>33</sup>, изображения на русских гербах этого вре-

мени носили случайный, личный, а не преемственный характер, они не всегда имели законченный вид. В качестве герба использовались и изображения на прапорах. Как отмечалось в «Летописном и лицевом сборнике дома Романовых», прапоры «употреблялись родовитыми людьми в качестве личных их знаков в военных походах, на посольских съездах и съездах для размена пленных. Боярские прапоры строились по образцу государевых»<sup>34</sup>.

В гербовнике Анисима Титовича Князева 1785 г. «Собрание фамильных гербов, обозначающих отличия благородных родов обширные Российские Империи», содержащем 533 герба, рисованных с древних печатей или их оттисков<sup>35</sup>, не было выявлено герба, аналогичного изображенному на колымаге.

В польском гербовнике «Herbarz» оказался герб, именуемый «Kolumna» и содержащий в центре башню, завершающуюся корзной<sup>36</sup>. Этот герб можно отождествить с нашим. Им пользовались тридцать шляхетских родов Польши. Видимо, некоторые из них в существующее графическое изображение вписывали свои фамильные инициалы, и на нашем экипаже между львами вырезаны латинские буквы FLNKSB, которые В. К. Лукомский расшифровал как «Franciszck Lesnowolski, Nadworny Konikszu, Starosta Brianski (Франциск Лесновольский, надворный конюх, староста Брянский)»<sup>37</sup>. Согласно данным указанного гербовника, Франциск Лесновольский был брянским старостой в 30-е — начале 40-х годов XVII столетия<sup>38</sup>. Думаем, что такая расшифровка вполне допустима. В таком случае, Франциск Лесновольский — первый владелец кареты. В гербовнике есть упоминание о том, что род «Лесновольских берет начало с 1507 г. и в первой половине XVII в. некоторые из рода Лесновольских находились под властью Москвы»<sup>39</sup>. В «Родословной русских дворянских родов» фамилия Лесновольских занесена в раздел «Фамилии, знавшие в Польше и Литве до 1600 года»<sup>40</sup>. На этом основании можно предположить, что представители одной ветви Лесновольских, жившие в Брянске, после 1600 г. стали русскими подданными и впоследствии получили русское дворянство, что объяснило бы нашу точку зрения об изготовлении экипажа в России. По-видимому, данный экипаж был подарен Ф. Лесновольскому. Хотя это предположение мы



не можем подкрепить неопровержимыми свидетельствами, известны документы, сообщающие о том, что кареты, возки, коляски «по именному великого государя указу» выдавались в России в виде наград<sup>41</sup>.

Мы установили, что был и другой владелец экипажа. И им действительно являлся боярин Никита Иванович Романов. Об этом свидетельствует уже упомянутая ранее Опись разным конюшнным вещам и казне 1706 г. Она сообщает, что карета поступила в Конюшенный приказ после его смерти в 1655 г.<sup>42</sup> Не вызывает сомнений, что в Описи речь идет именно о нашей карете, так как сопоставление ее с описанием в документе обнаруживает полное их тождество. М. М. Денисова усомнилась в достоверности сведений Описи 1706 г.<sup>43</sup>, сославшись на «Роспись всяким вещам, деньгам и запасам, что осталась после смерти большого боярина Никиты Ивановича Романова»<sup>44</sup>, в которой наша колымага не значится. Но в этой Росписи экипажи в большинстве случаев вообще не описаны, имеется только их перечень, в котором упоминаются и колымаги. Полагаем, что дьяк, составлявший Опись 1706 г., имел серьезные основания причислить нашу колымагу к имуществу Никиты Ивановича Романова<sup>45</sup>. Вопросы о том, каким образом карета была приобретена боярином, о связи его с Лесновольским, пока остаются нерешенными.

Наследование? Но оно предполагало прямые родственные связи, а их установить не удалось. Наиболее известные и относительно полные генеалогические справочники на этот счет ничего точного не сообщают. Перепродажа? В документах архива Оружейной палаты отмечены такие факты. Однако, скорее всего, эта карета снова по неизвестным нам причинам попала в Конюшенный приказ, а затем была подарена Никите Ивановичу Романову. Поскольку и в России, и в Западной Европе такие экипажи только вошли в обиход, подобный подарок представлял особую ценность. Видимо, Никита Иванович Романов, имевший своего рода герб, указал повернуть пластину на передней части стана с изображением герба старого владельца оборотной стороной, чтобы она четко не читалась, а служила чисто декоративным элементом. Сейчас ясно видны следы переделки — швы, гвозди. Эту колымагу, поступившую в царскую казну после боярина Никиты Ивановича, использовали

впоследствии во время торжественных выездов, например в 1658 г., при встрече грузинского царя Теймураза, приезжавшего в Москву<sup>46</sup>. Кроме того, в Описи Конюшенной казны 1706 г., в ссылках на Описи 1689 и 1692 гг., имеется указание, что «в карете были закреплены серебряные кресты над царским местом»<sup>47</sup>.

Менялся ли внешний облик экипажа? В письменных источниках до 1689 г., в описях Конюшенной казны разных лет (1689, 1692<sup>48</sup>, 1711, 1727, 1729, 1743 и 1747 гг.<sup>49</sup>) и в документах «О перемещениях» нашего экипажа упоминаний о существенных переделках не встречается. Указано лишь на утраты серебряных крестов, двух тюфячков (тюшечков, по названию XVII в.), покрытых сукном, и чехла на карету. Отмечено, что на передней и задней частях стана экипажа возобновлялась позолота и была заменена кожаная обивка пола<sup>50</sup>.

Из документов «Об исправлении в Оружейной палате старинных экипажей» явствует, что колымага реставрировалась в 1834 г.<sup>51</sup> В это время экипаж был обит внутри золотым турецким бархатом середины XVII столетия<sup>52</sup>. Одновременно частично обновлялась слюда в оконцах экипажа<sup>53</sup>. По всей вероятности, тогда же, в 1834 г., в дверных окнах слюда была заменена стеклом, о чем в более ранних документах ни разу не упоминалось, но уже в Описи вещам Московской Оружейной палаты 1835 г. находим подтверждение, что в «шести окнах кареты вставлена слюда, а в дверцах — стекло»<sup>54</sup>.

Нам удалось установить, что до 1728 г. наш экипаж находился на кремлевском Каретном дворе. В 1728 г. он был перевезен, наряду с другими «на большую конюшню близ Каменного моста»<sup>55</sup>. В 1735 г., когда «экипажи бывшего Кремлевского двора приказано было отправить в С.-Петербург», туда была переправлена и наша карета<sup>56</sup>. В 60-х годах XVIII столетия на Московский Колымажный двор поступило большое количество экипажей из Петербурга. В описи поступивших в это время карет обнаружена и колымага<sup>57</sup>.

В начале XIX столетия с Колымажного двора экипажи древние и наиболее значимые в художественном и историческом отношении были переданы в Оружейную палату. В приказе директору Оружейной палаты от 3 октября 1834 г. говорилось: «Принять от управляющего Московским

Конюшенным отделением императорские экипажи и иметь в своем заведовании»<sup>58</sup>. Экипажи были доставлены в ящиках на подводах в Кремль 7—12 ноября 1834 г.<sup>59</sup>

13 ноября 1934 г. директор Оружейной палаты сообщил в дворцовую канцелярию: «Во исполнение приказа Вашего сиятельства приняты помощником моим князем грузинским 12 старинных экипажей, назначенных для хранения в Оружейной палате, которые и помещены в пижмем этаже палаты, каковы экипажи имеют быть, внесены в Опись...»<sup>60</sup> Экипажи были размещены в здании, построенном архитектором И. В. Егоровым. В их числе, согласно этой Описи, в 1834 г. поступил в Оружейную палату и рассматриваемый нами экипаж. С этого времени он находится в экспозиции музея.

\*

<sup>1</sup> ГММК, инв. № К-3.

<sup>2</sup> Древности Российского государства. М., 1853. Отд. III. С. 143, 144.

<sup>3</sup> Надеждин Н. А. Конский парад: Оружейная палата в Москве. СПб., 1902. С. 47 (табл.), 49; Трутовский В. К., Арсеньев Ю. В. Путеводитель по Оружейной палате. М., 1914. С. 375.

<sup>4</sup> Трутовский В. К., Арсеньев Ю. В. Указ. соч. С. 375; Арсеньев Ю. В. Московская Оружейная палата: Художественные сокровища России. М., 1902. Т. I. С. 259.

<sup>5</sup> Опись Московской Оружейной палаты. М., 1884. Кн. IX. Л. 186, 187.

<sup>6</sup> Там же. Л. 187.

<sup>7</sup> Барсуков А. П. Род Шереметевых. СПб., 1882. Кн. II. С. 463, 464.

<sup>8</sup> Опись Московской Оружейной палаты. Кн. IX. Л. 187.

<sup>9</sup> Kreisel H. Prunkwagen und Schlitten. Leipzig, 1927. S. 47, 48, T-5b.

<sup>10</sup> Денисова М. М. Конюшенная казна: Парадное конское убранство // Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954. С. 297.

<sup>11</sup> Филарет — патриарх московский и всея Руси. Родился около 1553 г., умер 1 октября 1633 г.

<sup>12</sup> Никита Иванович Романов — сын Ивана Никитича Кашин и Ульяны Федоровны Леосальской, двоюродный брат царя Михаила Федоровича. Первые известия о нем относятся к 1629 г., с 1639 г. оп — стольник, в 1645 г. — боярин. Участник босв за г. Смоленск. Умер 11 декабря 1654 г.

<sup>13</sup> Барсуков А. П. Указ. соч. С. 463.

<sup>14</sup> Из книги «Об избрании на преемочайший престол Великого государя и Великого князя Михаила Федоровича всея Великия России самодержца», 1672—1674 гг. (ГММК, инв. № кв-201).

<sup>15</sup> Древности Российского государства. С. 143; Трутовский В. К., Арсеньев Ю. В. Указ. соч. С. 375.

<sup>16</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1022. Л. 394 об.

<sup>17</sup> Там же. Л. 399, 405, 427.

<sup>18</sup> Кириллова Л. П. К истории Конюшенного приказа // Археографический ежегодник за 1980 г. М., 1981. С. 175.

<sup>19</sup> Денисова М. М. Указ. соч. С. 297.

<sup>20</sup> Кириллова Л. П. Указ. соч. С. 174.

<sup>21</sup> ЦГАДА. Ф. 135. Отд. V. Руб. III. Ф. 201. Д. 143; Виды и бытовые картины России XVII в. // Альбом Мейерберга, 1903; Записки голландского посланника Конрада Кленка // Старые годы. 1909. Июль—сент. С. 476.

<sup>22</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1022.

<sup>23</sup> Там же. Д. 118, 358, 385.

<sup>24</sup> Его имя упоминается в целом ряде документов: Там же. Д. 949. Л. 269; Д. 7120. Л. 39.

<sup>25</sup> Кириллова Л. П. Конюшенная казна: Кареты // Оружейная палата. М., 1964. С. 329.

<sup>26</sup> Русско-белорусские связи // Сборник документов 1570—1667 гг. Минск, 1963. С. 430.

<sup>27</sup> Кириллова Л. П. Каталог: Экипажи XVI—XVIII веков. М., 1985. С. 8.

<sup>28</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 1. Ч. 9. Д. 11254. Л. 1; Д. 15909. Д. 16433 и др.

<sup>29</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1022.

<sup>30</sup> Опись Московской Оружейной палаты. Кн. IX. Л. 187.

<sup>31</sup> Консультации в 1978—1980 гг. получены у М. М. Постниковой, Н. А. Соболевой, Ю. Б. Шмарова и у польского специалиста Т. Журавской.

<sup>32</sup> Лукомский В. К. Русская геральдика: Руководство к составлению и описанию гербов. Императорское общество поощрения художников. СПб., 1915.

<sup>33</sup> Котошилин Григорий. О России в царствование Алексея Михайловича. СПб., 1906. С. 28: «гербов на дворянство и боярство (царь.— Л. К.) никому не дает, потому что гербов никакому изложить не могут и у старых родов князей и бояр... а когда случится кому с каким письмом и послом к посольским делам прикидывать печать, и они прикидывают, у кого какая печать прилучилась, а не породная».

<sup>34</sup> Летописный и лицевой сборник дома Романовых. СПб., 1913. С. 110.

<sup>35</sup> Гербовник Анисима Титовича Князева 1785 года/Опул. С. Н. Тройницкий. СПб., 1912.

<sup>36</sup> Herbarz Polski. W Lipsku, 1841. S. 47.

<sup>37</sup> Помета в Описи Московской Оружейной палаты. Л. 186, 187.

<sup>38</sup> Herbarz Polski. S. 47, 48.

<sup>39</sup> Там же. С. 47, 48.

<sup>40</sup> Российская родословная книга. СПб., 1854. С. 36.

<sup>41</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1022.

<sup>42</sup> Там же. Д. 1022. Л. 395.

<sup>43</sup> Денисова М. М. Указ. соч. С. 297.

<sup>44</sup> Роспись всяким вещам, децьям и запасам, что осталось после смерти большого боярина Никиты Ивановича Романова/Составлена думным дяком Александром Ивановым в 1655 году // ЧОИДР. М., 1887. Кн. III.

<sup>45</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1022. Л. 395.

<sup>46</sup> Таубе М. А. К истории герба Романовых // Гербовед. 1913; Вельтман А. Московская Оружейная палата. М., 1860. II изд. С. 224, 225:

- прапор с изображением «грифы с мечом, в левой лапе он держит клеймо, повыше клейма орлик... главы львовы» (которое, по мнению М. А. Таубе, В. К. Лукомского и С. Н. Тройницкого, было положено в основу его герба).
- <sup>47</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 2. Д. 1022. Л. 395–395 об.
- <sup>48</sup> Там же.
- <sup>49</sup> Там же. Д. 1023. Л. 477 об., 478; Д. 1259. Л. 888; Д. 1260; Д. 1264.
- <sup>50</sup> Там же.
- <sup>51</sup> Там же. Д. 1537, 1538.
- <sup>52</sup> Там же. Д. 1537. Л. 12. Для обивки этой и других карет «было отпущено разног бар- хата 60 аршин, необходимого и нужного для приведения сих экипажей в настоящий вид, таковой бархат... из оставшегося за уборкою от большого Кремлевского дворца...».
- <sup>53</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Д. 1538. Д. 7.
- <sup>54</sup> ОРГП ГММК. Ф. 1. Д. 4. Л. 863, 864.
- <sup>55</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 2. Ч. 3. Д. 1260. Л. 47–48.
- <sup>56</sup> ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 79. Д. 35343. Л. 1–10.
- <sup>57</sup> ОРГП ГММК. Ф. 1. Д. 34. Д. 77.
- <sup>58</sup> ЦГАДА. Ф. 1239. Оп. 3. Ч. 91. Д. 1600. Л. 3, 4.
- <sup>59</sup> ЦГАДА. Ф. 396. Д. 1537.
- <sup>60</sup> Там же. Л. 4.

# ПОМОРСКИЕ ДАТИРОВАННЫЕ СКЛАДНИ

Э. П. Винокурова

Медное литье как разновидность миниатюрного скульптурного рельефа Древней Руси является неотъемлемой частью нашей отечественной культуры. Обладая глубоко традиционными корнями своей техники и материала, уходящими в домонгольскую эпоху, трансформируясь на протяжении веков и претерпевая стилистические изменения, оно вместе с тем никогда не теряло самостоятельного значения как особый вид художественного ремесла. В его эволюции наблюдалась тесная преемственная связь. Оно не столько заимствовало художественные формы из других видов искусства, сколько развивало свои собственные. В позднюю эпоху, со второй половины XVII столетия, резная мелкая пластика из камня, дерева и кости, утрачивая первоначальный апогрозический смысл и превращаясь, по существу, в драгоценное декоративное украшение, постепенно выходит из употребления<sup>1</sup>. Медное литье, обретая монополию в этом виде искусства, получает с начала XVIII в. необычайно широкое распространение. Становление поздней медной пластики приходится на переломный момент русской истории, когда на рубеже двух эпох в конце XVII — начале XVIII столетия осуществлялся переход от средневековья к Новому времени.

Изучение сложных и противоречивых форм искусства этого периода имеет боль-

шое значение и привлекает в последние годы все большее внимание исследователей<sup>2</sup>. Медная пластика принадлежит к числу таких форм.

Начиная с послевоенного времени, особенно в последние десятилетия, русское медное литье стало предметом собирательства как у нас, так и за рубежом. Выходит ряд каталогов частных коллекций древнерусского искусства<sup>3</sup>, где в большом количестве представлены и памятники медной пластики. Каталогные данные по датировке несут зачастую совершенно произвольный характер. Под изделиями явно XIX в. стоят порой фантастические даты: XVI<sup>4</sup>, а то и XV век<sup>5</sup>. Таким образом, наше искусство предстает на Западе в превратном виде. Этому способствует и появление в недавнее время подделок, скопированных с оригинальных образцов пластики одного из крупнейших музейных хранилищ страны и попавших за рубеж. Поэтому публикация подлинных датированных памятников приобретает особо важное значение.

В коллекции медного литья Русского музея имеется трехчастный складень, поступивший сюда в 1926 г. в составе собрания М. П. Боткина<sup>6</sup>. На его средней створке представлен трехфигурный деисус. На правой и левой створках — по три фигуры стоящих в рост святых в позах предстояния. Над фигурами помещены надписи вышуклыми литыми буквами:

на левой створке — СТЫ ФІЛІПЪ СТЫ ѠНКО СТЫАИ ІОА  
МІТРОПОЛІТ ЛАЧЮДОВО ѠЪВІСЛОВЪ,  
на средней створке — МР ѠУ ІС ХС СТ ІОА<sup>NN</sup>Ъ  
ГДЪВСЕ ДЕРЖІ ПР  
ТЕ ЛЬ,  
на правой створке — СТ АНГІЛЬХРА ПР ЗОСІМЪ ПР САВАТІ  
НТЕ ЛЬ.



Надписи свидетельствуют, что слева изображены святые митрополит Филипп, Николай Чудотворец и апостол Иоанн Богослов, справа — святой ангел-хранитель, преподобные Зосима и Савватий<sup>7</sup>. На обороте левой створки отлит в круге Голгофский крест на фоне стен и башен Иерусалима, сопровождаемый соответствующими литерами и надписями:

ЦРЬ СЛВЫ/ІС ХС/НИ КА/МЛ РБ  
(Царь славы Иисус Христос победитель смерти, место лобно, распят бысть или рай бысть). Круг обрамлен гладким пояском с литыми зазубринами. На обороте средней створки в двойном круглом орнаментированном картуше отлита дата:

ВЛѢТО/ЗСѢОІУ/МЦА/МАРТА  
(марта 7229 1721). Оба круга обрамлены тонкими гладкими рамочками.

Орнамент составлен из спаренных тыльными сторонами полукринов, образующих полукруглые фестоны, и напоминает розетку в виде многолепесткового цветка. Средняя и левая створки имеют неглубокий ковчежец и обрамлены гладким буртом.

Складень.  
Деисус с  
избранными  
святыми.  
Наружная  
сторона  
створок

Складень.  
Деисус с  
избранными  
святыми  
(«девятка»).

Вид  
створок  
изнутри.  
Поморье,  
Выговская

литейная  
мастерская.  
Март  
1721 г.,  
ГРМ

Правая створка бесковчевна и окружена тонким слаборельефным пояском. Створки равновелики по размеру. Их пропорции приближаются к квадрату. Крепление створок осуществляется по торцам на всю высоту складня при помощи пяти полых цилиндрических петель открытого типа<sup>8</sup>. Они соединяются длинной спицей, которая вставляется в совмещенные отверстия петель, и расклепываются сверху и снизу. Способ схлопывания створок накладной. Складень замыкается на замочек. Тонкий штырек, слегка выступающий за бурт (у левого края левой створки), плотно входит в отверстие (у левого края правой створки) и держится в нем за счет трения. Наверху средней створки имеются два небольших прямоугольных ушка для подвешивания с фасками по углам и отверстиями через торцы. Скошенные уголки образуют ромбы со всех сторон ушка, придавая ему граненую форму.

Складень отлит из медного сплава золотисто-желтого цвета<sup>9</sup>. Отливка плотная и тяжеловатая при небольших размерах складня. Рельеф разновысокий: более округлый и выпуклый, но не выступающий за ковчег — на средней створке и низкий, плоский, приближающийся к живописному — на боковых створках и на обороте складня. Ручная доработка отсутствует. Литые характеризуются тонкостью формовки. Мельчайшие детали рельефа — пряди и завитки волос, черты ликов, оперение крыльев ангела, узорочье тканей и складки одежды, орнаментовка трона и сидалища, зубцы башен и стен Иерусалима — передаются в технике литья. Обратная сторона изделия в местах, свободных от изображения, подвергнута обработке абразивными материалами с характерными следами направленных царапин и частично отшлифована. Складень иллюминирован разноцветной финифтью и вызолочен изнутри. Эмаль положена ровно и нанесена непосредственно по рельефу — специальные ячейки не предусмотрены. Она отличается высоким качеством: яркая и чистая по цвету, блестящая, гладкая, стекловидная. Ее цветовой состав включает восемь колеров: белый, темно-красный, желтый, небесно-голубой, морской волны, синий, зеленый, черный. Местами нанесены крапины контрастного цвета: желтые по голубому, белые по черному и белые по синему.

Золотистый цвет металла, имитирую-

щий золото, богатая цветовая гамма эмалей, нежные оттенки колеров, их изысканное сочетание, тонкость и изящество литья придают памятнику замечательные декоративные качества и свидетельствуют о высоком мастерстве его создателей.

Три датированных складня имеются в коллекции Государственного Эрмитажа. Они помечены сентябрем 1719, июнем 1720 и июлем 1721 г.<sup>10</sup>

Сличение деталей эрмитажных складней и складня из Русского музея показало, что все они отлиты в одной литейной форме и разнятся только датами и составом эмалей. Для отливки даты на каждый новый складень готовился специальный круглый вкладыш к общей матрице. Финифть же наносится уже после отливки, на готовое изделие, и мастер свободен в своем выборе декоративного оформления. Таким образом, все четыре триптиха можно рассматривать как группу одинаковых изделий, каждое из которых дает адрес соседнего.

Наличие даты облегчает атрибуцию памятника. Отпадает необходимость рассмотрения различных признаков, дающих хронологическую отметку. Заметим только, что характер обработки оборотной стороны складня соответствует и подтверждает наблюдение В. Н. Перетца, который отнес подобный способ чистки оборота к началу XVIII в.<sup>11</sup>, а манера оживления однотонной эмальерной заливки точками финифти контрастного цвета уточняет его же указание на подобные памятники XVI—XVII вв.

Выделим некоторые группы признаков, которые в комплексе могут установить территориальную принадлежность памятника, обнаружить его возможные прототипы, объяснить символику: композиционная, технологическая, «археологическая» и иконографическая.

Под «археологическими» признаками В. Н. Перетц понимал обстоятельства, сопутствующие нахождению предметов<sup>12</sup>, а также мнение той человеческой среды, в которой они бытовали. Для позднего медного литья такой средой были старообрядцы, среди которых В. Н. Перетцу «случалось встречать выдающихся знатоков старого быта». Именно на их мнения во многом опирался В. Г. Дружинин<sup>13</sup>, первый исследователь поздней медной пластики XVIII—XIX вв. Свой капитальный труд о поморском медном литье он написал<sup>14</sup> на материале собственной коллекции, которая

насчитывала до 800 памятников<sup>15</sup>. Коллекция была вывезена из мест их непосредственного производства и бытования<sup>16</sup>. И это второе основание, на которое опирался ученый, также относится к числу «археологических» признаков атрибуции.

Два из трех указанных выше датированных эрмитажных складней (от сентября 1719 и июня 1720 г.) идентифицируются с памятниками из коллекции В. Г. Дружинина<sup>17</sup>. Исследователь относит их к поморской медной пластике Выговской старообрядческой пустыни<sup>18</sup>.

Принимая это свидетельство за исходную точку нашего рассуждения, проанализируем наряду с «археологическими» и другие группы признаков.

Из композиционной группы обратим внимание на форму складня и число створок, из технологической — на способ схлопывания и крепления их между собой. Конфигурация складня проста и на первый взгляд ничем не примечательна: вытянутый в длину прямоугольник (в раскрытом виде), верхняя горизонталь которого лишь едва прерывается двумя небольшими скромными ушками. Между тем такая форма трехчастных складней не характерна для древнерусской мелкой пластики. Они обычно имели вид киятка или кузовка с полукруглым, треугольным или килевидным верхом<sup>19</sup>, причем створялись посередине — боковые створки были в половину уже центральной. Крепление их осуществлялось по углам средника при помощи штырьков и отверстий в теле самих створок. Интересующее нас торцевое крепление цилиндрическими петлями — обычный способ соединения створок у диптихов, наиболее распространенного типа складной нагрудной или моленной иконки в XV—XVI вв.<sup>20</sup> Еще более близки нашему складню два триптиха из Загорского музея: один — 1456 г. работы мастера Амвросия — происходит из Троице-Сергиевского монастыря<sup>21</sup>, второй, XVI в., ориентировочно связывается с Новгородом<sup>22</sup>. Они имеют прямоугольную форму и трехчастное деление. Но способ схлопывания складней по-прежнему створной. Наконец, ближайшей аналогии поморскому памятнику находим в московской пластике XVII и первой половины XVIII в.<sup>23</sup>

Итак, не затрагивая сейчас вопроса о генезисе поморских складней, заметим только, что композиционные и технологические особенности выговской иконы ука-

зывают на искусство московского круга не ранее XVII в., а наличие подобных же памятников и в первой половине XVIII столетия свидетельствует, что поморский триптих не был явлением исключительным в мелкой пластике своего времени.

Иконография складня уникальна. По подбору святых она не находит аналогий в памятниках древнерусского искусства. Однако по смыслу и композиционному построению она глубоко традиционна. Перед нами, несомненно, — чин моления. Об этом говорят позы и жесты святых по отношению к центральной фигуре Христа. Классическая трехфигурная композиция на среднике складня провоцирует к прочтению его иконографии как развернутого «Деисуса» из девяти фигур.

Воплощая одновременно идеи милосердия, заступничества и моления, «Деисус» приобрел на Руси широчайшую популярность. Сам смысл моленного чина он получил именно на русской почве<sup>24</sup>. Состав входящих в него святых определил существование двух его типов: святоотеческого и апостольского. Второй утверждается в русской иконографии со второй половины XVII в. в связи с деятельностью патриарха Никона<sup>25</sup>. Ориентация старообрядцев на «дониконовскую» традицию общезвестна. В частности, это касается и деисусных икон<sup>26</sup>. Поэтому в дальнейшем нас будет интересовать преимущественно первый тип русского «Деисуса». Его характерной и отличительной особенностью по сравнению с западными и византийскими «Деисусами» являлась патрональность<sup>27</sup>. Причем в прикладное искусство, особенно в мелкую пластику, патрональные сюжеты вошли прочно и очень рано, уже с XII в.<sup>28</sup>

Чин моления выговского складня, несомненно, патронален. Трое святых на его краях — Зосима, Савватий и Филипп — имеют отношение к Соловецкому монастырю: Зосима и Савватий — его основатели, Филипп — игумен, ставший впоследствии митрополитом.

С северной обителью у выговцев связывались представления о начале собственной истории. Свою хронологию они вели от основания Соловецкого монастыря<sup>29</sup>. Зарождение самого общежительства как поселения монастырского типа ставилось ими в непосредственную связь с падением Соловецкого монастыря в 1676 г., после подавления многолетнего мятежа Соловков на стороне церковного раскола<sup>30</sup>.

Сочинение Семена Денисова «История об отцах и страдальцах соловецких» явилось своего рода «программным» документом, в котором закреплялись притязания выговцев на продолжение прежней соловецкой летописи, их идеологические воззрения, сложившиеся в дальнейшем в законченную догматическую систему, сформулированную в выговских уставных документах<sup>31</sup>. По свидетельству Ивана Филиппова<sup>32</sup>, в основу жизни выговцев был положен «Устав» Соловецкого монастыря<sup>33</sup> как наиболее подходящий образец строгого монастырского уклада, который стремились завести у себя основатели Выговской обители.

Преемственную связь между Выгом и Соловками трудно оспаривать. Она действительно существовала и была особенно сильной в первые десятилетия истории, раскола, т. е. именно в тот период, когда закладывались основы идеологии поморского старообрядчества. Выгорецкая киновия, основанная в 1694 г., получив эстафету от соловецких проповедников, сплотила вокруг себя старообрядчество, став в XVIII в. реальным центром русской беспоповщины на севере.

Следовательно, выговцы вправе были считать Соловецкий монастырь колыбелью своей обители, а его основателей и патронов Зосима и Савватия — своими патронами. Третий святой, связанный с Соловками, митрополит Филипп, почитался на Выге как выдающийся настоятель монастыря-прародителя, окруженный к тому же ореолом мученичества, чему в пустынножительстве Выгореции придавалось особое значение. Его патрональность к Выговской пустыни не вызывает сомнения.

Благодаря развитому патронату и культуре месточтимых святых святоотеческий чин моления отличался достаточной неопределенностью состава молящихся, что порождало большое разнообразие деисусных рядов<sup>34</sup>. Но при всей неповторимости решений композиция «Деисуса» отнюдь не была произвольной. В ней сохранялось устойчивое ядро — пяти- или большей частью семифигурный средник<sup>35</sup>. А расположение святых по его сторонам подчинялось общему правилу иконографического канона — принципу иерархии: младшие молителю не могли оказаться ближе к Христу, чем старшие. За первоверховными апостолами Петром и Павлом шли евангелисты, за ними — вселенские свя-

тели, затем — русские святители, далее — великомученики и мученики, наконец, предподобные.

С этой точки зрения порядок следования святых на левой створке выговской иконы не составляет исключения: первым стоит евангелист Иоанн, вторым — вселенский святитель Николай Мирликийский и последним — русский святитель митрополит Филипп. Правая створка предстает несколько неожиданно. В ней нет зеркального повторения рангов. Напротив, она как бы продолжает по нисходящей линии ряд святых левой створки, который замыкается одним из низших чинов — преподобными, представителями которых выступают Зосима и Савватий Соловецкие. Но это изменение композиции не имеет принципиального значения. В иконографии XVI в. известны случаи нарушения симметрии рангов<sup>36</sup> в «Деисусах», а также несимметричные деисусные композиции, развивающиеся в одну сторону<sup>37</sup>.

Второй примечательной чертой композиции поморского складня является ограниченный тремя фигурами средник. В нем отсутствуют важные чины представительства: архистратиги небесной церкви Михаил и Гавриил и первоверховные апостолы Петр и Павел. Трехфигурный средник характерен для апостольского «Деисуса» восточноправославного мира, в который архангелы не включались<sup>38</sup>. Русский же чин обоих типов (святоотеческий и апостольский), о которых идет речь, всегда содержал пятифигурный средник с архистратигами<sup>39</sup>. Что же касается апостолов Петра и Павла, то их изведение из канонического «Деисуса», пожалуй, не было зафиксировано.

Подводя итог сказанному, можно заключить, что чин моления, представленный на выговском триптихе, «Деисусом», строго говоря, не является, хотя создан с несомненной ориентацией на идею «Деисуса». Он ближе стоит к неканоническим деисусным композициям типа новгородской иконы XV в. «Молящиеся новгородцы»<sup>40</sup>, чем к классическому «Деисусу». Вопрос о неканонических рядах деисусного типа не подвергался специальному рассмотрению. При известной свободе составления русского святоотеческого «Деисуса»<sup>41</sup> можно ожидать, что они имели немалое распространение, особенно в отдаленных от центра районах с развитым культом месточтимых святых. В большей



степени это может касаться памятников мелкой пластики, часто связанных с вкладами и имеющих личностное предназначение. Рассматриваемый складень является тому подтверждением.

Персонализация святительского чина и символика складня могут быть поняты в свете старообрядческой экзегезы. Краугольным камнем и знаменем всего движения русского церковного раскола был вопрос о благочестивой вере («древнее благочестие»). Символическое содержание изокефального ряда святых отцов церкви раскрывается как эстафета утверждения христианской веры. Скрижали о вере — вот что передают друг другу через века те, кто утверждал, защищал и толковал ее. Полученные Иоанном Богословом непосредственно из рук и уст их дателя, Иисуса Христа, они переходят к Николаю Мирликийскому, одному из столпов христианства, самому русскому из всех византийских святых, посреднику между греческой и русской православной традицией. Митрополит Филипп замыкает шествие отцов церкви к Христу. Он — последний из достойнейших в богословской концепции поморского старообрядчества. На нем заканчивается цепочка. Намек на дальнейшую судьбу эстафеты веры достаточно прозрачен. Из рук соловецкого мученика она может перейти только к тому, кто хранит «истинную веру», кто отрекся от мира, в котором «воцарился антихрист». Ясно, что, создавая складень подобной иконографии, пустынножители выгорецких скитов подразумевали именно себя наследниками, имеющими право принять высокую эстафету.

И чтобы подчеркнуть чистоту своих помыслов и праведность дел, дающих это право, они вводят в триптих святого ангела-хранителя, открывающего перед лицом божественной троицы все деяния человеческие. Предстательство ангела в чине моления — явление редкое, но все же встречающееся в иконографии русских «Деисусов»<sup>42</sup>. Роль ангела-хранителя в поморском складне двояка. Ведя к престолу Христа молящих патронов Выговской обители, он выступает свидетелем праведности ее деяний, являясь ангелом-хранителем всей пустыни. Он же выражает личностное назначение складня, сохраняющего и выполняющего функцию древнего оберега-амулета.

Таким образом, складная иконка, но-

симая на груди, охраняла владельца благодаря заступничеству Николая и ангела-хранителя, но она же напоминала о высочайшем предназначении и миссии христианина, вступающего в выговское братство, о той ответственности, которую он брал на себя, становясь его членом.

Малочисленность датированных складней рассматриваемого типа и фактическое отсутствие практики датировки меднолитых изделий вызывают вопрос: что побудило выговцев поставить даты на небольшой серии однотипных памятников? Повидимому, эта серия не являлась обычной тиражированной продукцией, а имела особое предназначение. Даты всех зафиксированных памятников укладываются в промежуток между 1719 и 1721 гг. В этот период, после смерти видного деятеля Выгорецкии Петра Прокопьева, последовавшей 5 апреля 1719 г.<sup>43</sup>, в пустыни были осуществлены значительные строительные работы<sup>44</sup>, в результате которых она выросла в целый городок с множеством построек хозяйственного, жилого, молитвенного и прочего назначения. Все строение было обнесено высокой оградой «в столбы», что придало поселению вид укрепленного, образцово поставленного монастыря. Этим как бы заканчивался период становления. С 1705 г. выговцы в течение семи лет переживали так называемые «зяблые годы» — суровые зимы и связанные с ними неурожай и голод<sup>45</sup>. Думали перебраться на жительство в другое место, для чего в 1710 г. прикупили землю в Каргопольском уезде<sup>46</sup>, где позже был устроен скит со всем хозяйством и часовней. Но тяжелый период неустойчивости благополучно миновал, и жизнь на Выге начала налаживаться уже окончательно. Наряду с другими постройками в это же время «поставиша мастерскую медную». Следовательно, до 1719 г. «медницы» как таковой, т. е. литейной мастерской, на Выге не было.

Отливалась ли пластика ранее где-либо в другом помещении или в скитах, пока сказать затруднительно. Но открытие специального литейного заведения было большим событием в жизни монастыря — литейное дело носило коммерческий характер, составляя немалую статью дохода пустыни<sup>47</sup>. Оно служило миссионерским целям старообрядцев<sup>48</sup> и обслуживало богомольцев, в изобилии стекавшихся на Выг по большим праздникам<sup>49</sup>. Осно-

вание литейной мастерской, а также обновление, расширение и укрепление монастыря, окончательное обоснование на прежнем месте могли послужить поводом для отливки во вновь созданной меднице памятных изделий с датами, которые предназначались не для продажи, а для вручения членам общины как памятный знак, награда за особые отличия в общем деле «устроения» обители. Символика складня была понятна каждому выговцу. Почетный знак и оберег, своеобразный символ самой обители, могли носить только достойные. Памятные знаки должны были иметь отличие от всех последующих складней, которые пойдут в тираж. Такой отметкой и стала индивидуальная дата. Поэтому каждый из датированных девятифигурных складней уникален. Его иконография послужила эталоном для позднейших переделок, став одним из любимейших сюжетов среди памятников медного литья. Однако картуш с датой на обороте средней створки в них никогда не повторялся. Со временем утратилась строгая символическая основа триптиха: произвольно менялся состав святых, варьировалась композиция Голгофского креста на обороте. Самостоятельную жизнь получили отдельные створки складня под видом моленных образков и иконок. Небольшие стилистические и технологические отклонения от первоначального образца не повлияли в целом на облик памятника — тип его остался прежним.

\*

- 1 Николаева Т. В. Произведения мелкой пластики XIII—XVII веков в собрании Загорского музея: Каталог. Загорск, 1960. С. 84.
- 2 От средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века/Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1984. С. 5—8.
- 3 См. например: Russian ecclesiastical art: A Descriptive Catalogue of the Savitsch Collection. Wash., 1954; Iconos de los siglos X al XX colección Sergio Oztzoup. N. XII. Madrid, 1965; Collection de m-me Maréchal. Catalogue. P., 1966.
- 4 См.: Iconos... P. 74, № 286; ил.— P. 75; P. 97, № 424, ил.; P. 102, № 460; P. 111, № 499, ил.; P. 112, № 506, ил. и др.
- 5 См.: Там же. P. 46, № 107, ил.; P. 48, № 120; ил.— P. 49; P. 51, № 137, ил.; P. 51, № 141, ил.; P. 54, № 166, ил.— P. 55 и др.— под XV в.; P. 39 и № 55 — под XIV в. (!).
- 6 Инв. № ДР/М-214. Размер с ушками в раскрытом виде: 6,6×16,5 см. Толщина в закрытом виде 1,6 см.

- 7 По числу изображенных фигур складни подобной иконографии в среде их бытования назывались «девятками».
- 8 Различие петель открытого и закрытого типов хорошо видно на оборотной стороне раскрытого складня. При открытом типе крепления ярко выражены пазы в теле створки, в которые входят петли соседней створки. При закрытом типе крепления пазы незаметны, петли стыкуются заподлицо, образуя ровный вертикальный шов.
- 9 Бронза или латунь, которые по внешним признакам трудно различимы. Бронза обладает более теплым, золотисто-красноватым оттенком, латунь — более холодным, золотисто-зеленоватым. По цветовому оттенку сплав складня ближе к латуни. Точный ответ может дать только лабораторный анализ на состав и пропорциональное содержание элементов, входящих в сплав.
- 10 Памятники русской культуры первой четверти XVIII века в собрании Государственного Эрмитажа: Каталог. Л.; М., 1966. С. 193, № 2426, 2427, 2428; Художественный металл в России XVII — начала XX века: Каталог выставки. Л., 1981. С. 62, № 270, 271, 272. В обоих каталогах дата складня от сентября 1719 г. ошибочно прочтена 1720 г. без учета разницы между сентябрьским и январским годами.
- 11 Перетц В. Н. О некоторых основаниях для датировки древнерусского медного литья. Л., 1933. С. 50.
- 12 Там же. С. 39—40.
- 13 Дружинин В. Г. К истории крестьянского искусства XVIII—XIX веков в Олонецкой губернии (Художественное наследие Выгорецкой поморской обители) // Известия Академии наук СССР. Л., 1926. Сер. VI. № 15/17. С. 1483—1487. В. Г. Дружинин располагал рукописями, в которых поморцы оставили наставления мастерам, как отливать створы и покрывать их финифтью (Там же. С. 1487).
- 14 Труд, написанный к 1913 г., включавший 8 глав, введение и заключение на 160 страницах, к сожалению, не был опубликован. Рукопись его утрачена // СР ГРМ, Ведомственный архив. Д. 107. Л. 15.
- 15 ЦГАЛИ. Ф. 167. Оп. 1. Д. 9. Л. 144 об.
- 16 Там же. Д. 8. Л. 221, 221 об.; Д. 270. Л. 1, 4; ИРЛИ, Древлехранилище, фонд И. Н. Заволоко, письмо Ф. А. Каликина — И. Н. Заволоко, б/д, передано в январе 1982 г.
- 17 Винокурова Э. П. Рукопись В. Г. Дружинина о поморском литье (в печати).
- 18 Дружинин В. Г. Указ. соч. С. 1483, 1485.
- 19 Характерный пример — знаменитый складень 1412 г. московского мастера Лукиана; см.: Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968, № 39—41. Ряд памятников древней пластики см. в кн.: Собрание Б. И. и В. И. Ханенко. Древности русские. Кресты и образки. Киев. Вып. I, 1899. Табл. IX, № 107, 108, 110; Вып. II, 1900. Табл. XXX, № 331, 333, 334. Аналогичный образец медной пластики XVII в. представлен на экспозиции ГИМ: складень Ф. Л. Шакловитого, начальника стрелецкого приказа в правление царевны Софьи, 1688 г.
- 20 См. примеры диптихов XV—XVI вв. новгородского и московского происхождения в кн.:

- Николаева Т. В.* Произведения... С. 205, № 90; С. 211, № 94; *Она же.* Древнерусская мелкая пластика... № 71, 75–76.
- <sup>21</sup> *Николаева Т. В.* Произведения... С. 202, № 89.
- <sup>22</sup> Там же. С. 209, № 92.
- <sup>23</sup> Художественный металл в России... С. 90, № 410 (конец XVII в., Москва). Экспозиция Загорского художественного музея – трехчастный складень, посередине – Богоматерь Знамение, на боковых створках – по три фигуры стоящих в рост святых (XVII в., Москва). Выставка «Ломоносов и Елизаветинское время»: Путеводитель. СПб., 1912. Отд. XVI. С. 5–6, № 23 (1739 г., Москва, собрание Смольного монастыря в Петербурге). Ряд аналогичных памятников позднего времени: серебряный складень (Каталог христианских древностей, собранных московским купцом Н. М. Постниковым. М., 1888. С. 49, табл. 20, № 1001–1003), резные на дереве складни (*Соболев И. Н.* Русская народная резьба по дереву. М.; Л., 1934. С. 416, рис. 294; *Покровский Н. В.* Церковно-археологический музей Санкт-Петербургской духовной академии, 1879–1904. СПб., 1909. Табл. X, № 17).
- <sup>24</sup> *Кирпичников А. И.* Деисус на Востоке и на Западе и его литературные параллели // ЖМНП. 1893. Ноябрь. С. 1 (примеч. 1), 7, 8, 14; *Сперовский Н.* Старинные русские иконостасы. СПб., 1893. С. 69–70; *Мысливец И.* Происхождение «Деисуса» // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1973. С. 59.
- <sup>25</sup> *Сперовский Н.* Указ. соч. С. 28–29; *Бетин Л. В.* Об архитектурной композиции древнерусских высоких иконостасов // Древнерусское искусство: Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств, XIV–XVI вв. М., 1970. С. 43; *Он же.* Исторические основы древнерусского иконостаса // Там же. С. 57, 58.
- <sup>26</sup> *Кирпичников А. И.* Указ. соч. С. 4.
- <sup>27</sup> *Сперовский Н.* Указ. соч. С. 70–71; *Бетин Л. В.* Исторические основы... С. 57, 63–66; *Янин В. Л.* Патрональные сюжеты и атрибуты древнерусских художественных произведений // Византия, южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. С. 267.
- <sup>28</sup> Там же.
- <sup>29</sup> Выгорецкий летописец (рукопись К. И. Невоструева). Приложение к соч.: *Яковлев Г.* Извещение праведное о расколе беспоповщины // Братское слово. М., 1888. Т. I, № 10. С. 793; Лексинский летописец (рукопись В. И. Срезневского) // *Бонч-Бруевич В. Д.* Материалы к истории и изучению русского сектанства и раскола. СПб., 1908. Вып. I. С. 276.
- <sup>30</sup> *Денисов С.* История об отцах и страдальцах соловецких // *Есапов Г.* Раскольникы дела XVIII столетия. СПб., 1863. Т. II, отд. II. С. 51, 55.
- <sup>31</sup> Выговский чиповник – ИРЛИ, Древлехранлище, Зав-3. См.: *Куандыков Л. К.* Рукопись № 3 из собрания И. Н. Заволоко в древлехранлище Пушкинского дома // Сибирское источниковедение и археография. Новосибирск, 1980. С. 121.
- <sup>32</sup> Иван Филиппов – настоятель Выговской пустыни (1741–1744), первый ее историк; см.: *Любопытный П.* Исторический словарь староверческой церкви. М., 1863. Прил.
- <sup>33</sup> *Филиппов И.* История Выговской старообрядческой пустыни. СПб., 1862. С. 102.
- <sup>34</sup> *Бетин Л. В.* Исторические основы... С. 65.
- <sup>35</sup> *Сокол В.* Деисусный чин // Казанский музейный вестник. 1922. № 2. С. 58; *Бетин Л. В.* Исторические основы... С. 68; *Штендер Г. М.* «Деисус» Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI–XVII вв. М., 1980. С. 78.
- <sup>36</sup> См., например, «Деисус» конца XVI в. в иконостасе Смоленской церкви Новодевичьего монастыря.
- <sup>37</sup> *Николаева Т. В.* Произведения... С. 331–332, № 158.
- <sup>38</sup> *Бетин Л. В.* Исторические основы... С. 57, 58. Ср., например, № 117, 153, 170 и др. в кн.: *Sotiriou G. et M.* Icônes du Mont Sinai. Athènes, 1957. Vol. 1.
- <sup>39</sup> *Сперовский Н.* Указ. соч. С. 71, 73.
- <sup>40</sup> Очень близкая композиция имеется среди сирийских икон XIII в.; см. № 198 в кн.: *Sotiriou G. et M.* Op. cit.
- <sup>41</sup> *Бетин Л. В.* Исторические основы... С. 65.
- <sup>42</sup> *Снегирев И.* Памятники московской древности. М., 1842. С. 90.
- <sup>43</sup> Лексинский летописец... С. 277.
- <sup>44</sup> *Филиппов И.* Указ. соч. С. 150–151.
- <sup>45</sup> Лексинский летописец... С. 276; *Филиппов И.* Указ. соч. С. 144.
- <sup>46</sup> Лексинский летописец... С. 222; *Смирнов П. С.* Споры и разделения в русском расколе первой четверти XVIII века. СПб., 1909. С. 16.
- <sup>47</sup> Ко времени закрытия скитов на Быге в 1854 г. доход от медного литья достигал 5000 рублей, что составляло 40% от общей прибыли. См.: *Рыбников.* Из путевых заметок // Памятная книжка Олонецкой губернии на 1867 год. С. 44.
- <sup>48</sup> *Островский Д.* Выговская пустынь и ее значение в истории старообрядческого раскола. Петрозаводск, 1914. С. 35, 75.
- <sup>49</sup> Там же. С. 71.

## РАБОТЫ ОЛОВЯНИШНИКА ЕГОРА ИВАНОВА В СОБРАНИИ РУССКОГО МУЗЕЯ

*Л. Д. Лихачева*

Коллекция оловянной утвари Отдела древнерусского прикладного искусства Русского музея состоит более чем из 150 произведений. Большое место занимают в ней светские тарелы и блюда, церковные потиры, диски, дарохранительницы и дароносицы. Предметы датируются XVII—XVIII вв.

Утварь из простых металлов привлекает исследователей гораздо меньше, чем изделия из драгоценных металлов. Мало изучено и собрание Русского музея. Оно особенно интересно тем, что на многих оловянных предметах выбиты клейма, чего нет на предметах медных и бронзовых. Большой частью это — клейма иностранных мастеров, в основном английских. До начала XVIII в. местных разработок оловянных руд почти не существовало; поэтому олово привозили на Русь в разнообразном виде, в том числе в виде готовых сосудов, больше всего — из Англии, но также из Германии и Голландии<sup>1</sup>.

Олово — металл серебристо-серого цвета с матовым блеском, мягкий, легкоплавкий (температура плавления 232°), легко поддающийся обработке<sup>2</sup>.

В XVII—XVIII вв. церковные и светские оловянные сосуды были очень распространены. В недавно изданной «Описи Новгорода 1617 года»<sup>3</sup>, которая была сделана после шведской оккупации Новгорода 1611—1617 гг., описывается имущество, оставшееся после разорения, и в каждой новгородской церкви упоминаются медные и оловянные сосуды самого разного назначения: «Церковь каменна Марк евангелист... Сосуды оловянные...»<sup>4</sup>, «Церковь каменна архидьякон Стефан, у Софеи Премудрости Божии в паперти... Сосуды потир и лжица оловянные»<sup>5</sup>, «Церковь камена Петр митрополит... Став блюд оловянных, три мисы, два блюда немецких большого ставу»<sup>6</sup>.

Особенно большое распространение получают изделия из олова в XVII в. Их производство приобретает массовый харак-

тер в связи с разработкой месторождений оловянных руд на Урале. Именно на предметах оловянной утвари XVIII в. появляются клейма русских мастеров.

Оловянные изделия исследовал и систематизировал Иван Андреевич Гальнбек (1855—1934). Он изучал их технологию и заболевание олова — так называемую «оловянную чуму», собирал сведения о мастерах-оловянниках. В своем фундаментальном труде «Русское олово. Олово и оловянники в Москве», опубликованном на немецком языке в Лейпциге в 1928 г., он приводит имена многих русских мастеров и среди них — имя московского цехового мастера Егора Иванова, работы которого датирует 1755 г. Всего в книге Гальнбека воспроизведено двенадцать его вещей<sup>7</sup>.

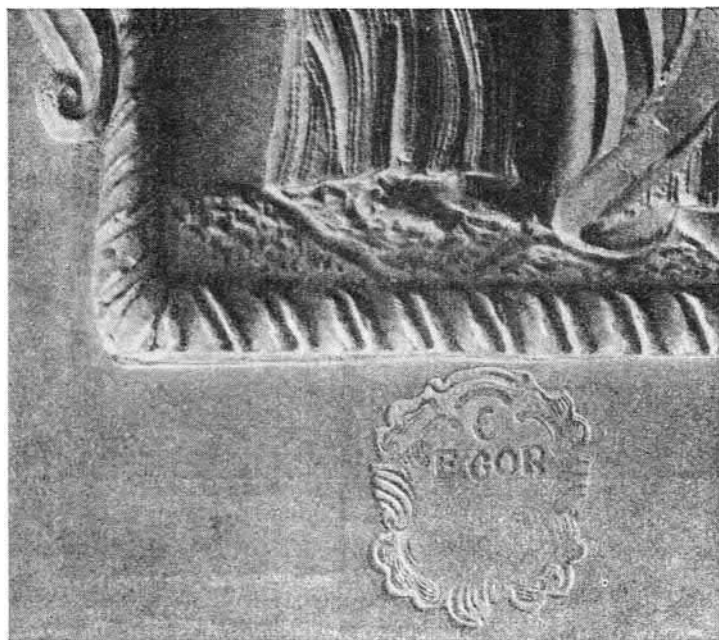
В собрании Русского музея удалось определить еще шесть предметов, выполненных этим оловянником: детали одной не дошедшей до нас дарохранительницы, две целиком сохранившиеся дарохранительницы, две небольшие дароносицы. Общность происхождения этих предметов ранее никем не была замечена. Выполнены они с использованием разных техник, что говорит о мастерстве их автора. Вместе с тем в стиле изображений много общего с массовым производством того времени.

Дарохранительницы представляют собой высокие ковчеги, предназначенные для центрального места на престоле или в алтаре, и обычно имеют форму храмового здания или сени. Из упомянутых выше работ особенно интересны две подвижные передние стенки большой несохранившейся дарохранительницы, имевшей формы двухъярусной однокупольной церкви (подобная дарохранительница воспроизведена у Гальнбека<sup>8</sup>). На верхней передней стенке изображена «Тайная вечеря» в высоком рельефе<sup>9</sup>. Эта стенка отлита целиком вместе с изображением. На ее обороте — вдавленный рельеф. Следует



отметить, что выдвигаемые передние стенки всех дарохранительниц именно потому, что их нужно было выдвигать, отливались вместе с изображениями и делались более толстыми, чем боковые. В такой же технике выполнена и выдвигаемая стенка нижнего яруса этой дарохранительницы — с «Деисусным чином»<sup>10</sup>. Фигуры Христа, Богоматери, Иоанна Предтечи и архангелов (апостолов Петра и Павла нет) изображены в барочном обрамлении под трехлопастной аркой с витым валиком по боковым и нижней сторонам. Подобное обрамление характерно для XVIII в. Фигуры несколько грузные, приземистые, с большими ступнями, выполнены, как и на верхней стенке, в высоком рельефе. Внизу слева — клеймо мастера Егора Иванова. В рисунке и характере своих клейм русские оловянишники нередко подражали западноевропейским мастерам. Так и на этот раз — клеймо представляет собой барочный картуш, в котором латинскими буквами в три ряда написано имя: Егор Иванов. Клеймо очень стертое, но идентифицировать его с воспроизведением в книге Гальбека<sup>11</sup> удается.

Две целиком сохранившиеся дарохранительницы имеют традиционную форму однокупольных храмов, утверждены на ножках в виде птичьих лап и схожи между собой<sup>12</sup>. По сторонам верхнего яруса каждой дарохранительницы располагались ли-



тые фигуры стоящих ангелов с рипидами в руках. Из этих фигур сохранилась лишь одна. Кресты на главках утрачены.

На дарохранительнице, сохранившей фигуру ангела с рипидой, на нижней вы-

Клеймо  
мастера  
Егора  
Иванова

Створка  
дарохранительницы  
«Тайная  
вечера»,  
1755 г.,  
инв. № ДРМ  
3200

Створка  
дарохранительницы  
«Деисусный  
чин»,  
1755 г.,  
инв. № ДРМ  
3148



*Дарохранительница,  
1755 г.,  
инв. № ДРМ  
3196*

*Дарохранительница,  
1755 г.,  
инв. № ДРМ  
3195*



движной передней стенке слева — два клейма Егора Ивановича. На другой клейма нет, а ее принадлежность Егору Иванову доказывается разительным сходством с клейменной. Одно из клейм — уже упоминавшееся большое клеймо с именем автора, написанным латинскими буквами в барочном картуше; второе — определенным образом написанные две буквы — «ц м», что означает цеховой мастер. Этими двумя буквами помечали свои произведения многие оловяняшники.

В XV в. производство изделий из простых металлов не выделялось в отдельную профессию. Выделялись только обработка благородных металлов и специальная отделка икон. Позднее, в XVI и особенно в XVII в., в обработке простых металлов

появляются отдельные специальности: кузнецы, пушкари, паникадильщики, паяльщики, колокольщики, трубники, тронные мастера, замочники и т. д.

В 1722 г. Петр, вводя новые городские учреждения, разделил всех регулярных граждан на две гильдии. К первой относились крупные торговцы, врачи, аптекари, шкиперы, золотых и серебряных дел мастера, ремесленники. Последние подразделялись на цехи, или собрания ремесленных людей<sup>13</sup>. К категории цеховых мастеров принадлежал и Егор Иванов.

На передних стенках двух его дарохранительниц представлены одинаковые изображения: «Новозаветная Троица — Отечество», под ней «Богоматерь всех скорбящих радости», а на стенках нижнего яру-



са в центре — Христос с цетой на груди — царь славы, к нему слетают ангелы господни и припадают Сергей и Никон Радонежские. По сторонам от центрального изображения — по два святых: слева от зрителя — митрополиты Гурий и Варсонофий Казанские, справа — Иоанн Предтеча и Никола в позах предстояния. Эти изображения — четкие, мелкие, низкого рельефа — отличаются от высокого рельефа на двух стенках, о которых шла речь выше. Передние стенки всех дарохранительниц отлиты целиком вместе с изображениями. В данном случае отливки были изготовлены не по новым моделям, а по оттискам готовых вещей. Об этом способе отливки, известном с домонгольских времен, пишет Б. А. Рыбаков<sup>14</sup>. Медные складни и образки, распространенные в XVIII в. в Москве и по всей России, служили моделями для изготовления новых форм, по которым делались новые отливки.

В коллекции медного литья Русского музея хранятся и образки с изображением «Богоматери всех скорбящих радости», и трехстворчатые складни, аналогичные тем, которые были использованы для изображений на передних стенках нижнего яруса дарохранительниц. Иногда на боковых створках подобных складней представлены не стоящие фигуры, а по два

праздника, а над головами припадающих фигур надписи: «Зосима и Савватий Соловецкие». В данном случае избраны Сергей и Никон Радонежские, по-видимому, потому, что это московские святые (хотя и почитавшиеся повсеместно), а дарохранительницы делались в Москве.

К боковым и задним стенкам нижних ярусов дарохранительниц всегда припаивались изображения, отлитые в олове отдельно от стенок. На одной из наших дарохранительниц изображение сделано по боковым створкам меднолитых трехстворчатых складней (подобные складни есть в собрании Русского музея): в низком рельефе представлено по три фигуры святых. На другой дарохранительнице — стоящие фигуры апостолов высокого рельефа: на одной торцовой стенке — Петр, на другой — Павел в барочных картушах. Обе фигуры напаяны на тонкий лист олова, единый для задней и боковых стенок, и не имеют вдавленного рельефа с тыльной стороны. Фигуры Петра и Павла по своим пропорциям, в частности большим ступням ног, напоминают фигуры «Деисусного чина» на описанной выше отдельно сохранившейся стенке.

На обороте всех дарохранительниц Егора Иванова помещены изображения двух слетающих ангелов с короной в руках в

*Апостол  
Петр —  
изображе-  
ние  
на торце  
дарохрани-  
тельницы,  
инв. № ДРМ  
3195*

*Изображе-  
ние  
на обороте  
дарохрани-  
тельницы,  
1755 г.,  
инв. № ДРМ  
3195*



окружении завитков пышного барочного орнамента. По характеру орнамента и силуэтам фигур они характерны для XVIII в.

Как уже говорилось, в собрании Русского музея Егору Иванову принадлежат еще две дароносицы<sup>15</sup>. Дароносица — небольшой ковчег (ларец) с делениями или ящичками внутри, в которые вкладываются миниатюрные потир, сосудики для святых даров, копия и ложка. В дароносице священник носил причастие больному.

Одна из дароносиц поступила из собрания В. В. Верещагина в 1901 г. Она имеет форму креста с трехлопастными концами передней стенки (крышки) и прямыми концами нижней стенки. На нижнем торце — большое клеймо Егора Иванова. Другая дароносица имеет форму плоского прямоугольного ковчега с усеченными верхними углами. Внутри сохранился так называемый «полный прибор»: два крошечных потира, ложка и квадратный сосуд для даров с выдвигной стенкой, как у пенала. На нижнем торце этой дароносицы стоит клеймо «ц м», написание букв которого аналогично их написанию на да-

Дароносица,  
1755 г.,  
инв. № ДРМ  
3155

Дароносица,  
1755 г.,  
инв. № ДРМ  
3154





рохранительнице с двумя клеймами Егора Иванова.

На лицевых стенках этих двух дароносец представлены совершенно одинаковые по стилю, несколько наивные, грубоватой работы сцены Распятия: Христос на кресте с копьём и тростью по сторонам и традиционными надписями. На крестообразной дароносице с боков изображены коленапреклоненные фигуры предстоящих Богоматери и Иоанна Богослова. Фигуры эти имеют широкие грузные пропорции. На обороте крестообразной дароносицы — «Страсти господни»: в центре — столб, около которого бичевали Христа, на нем — петух, который прокричал после отречения Петра, кошелёк с тридцатью серебряниками, чаша, лестница, молоток, клещи, разбросанные гвозди. Этот сюжет повторяется на нескольких дароносцах работы Егора Иванова.

«Распятие» и «Страсти господни» исполнены в технике гравировки — излюбленной технике оловяшников. Резаные линии можно видеть и на тех изображениях, которые отлиты с использованием медных образков и складней как моделей. Гравировкой оловяшники пользовались очень часто, чеканкой — редко. В стиле гравированных изображений, в передаче деталей, по-видимому, проявилось влияние гравюры, имевшей в то время широкое распространение в народной среде.

Итак, в работах московского оловяшника середины XVIII в. Егора Иванова можно проследить три разные техники: от-

ливка целиком отдельных деталей вместе с изображениями в высоком рельефе; отливка отдельно в олове образков и складней, имеющих распространение в медном литье, и напайвание их на стенки дарохранительниц (сами по себе оловянные образки, кресты и складни применялись редко из-за хрупкости материала); наконец, наиболее распространенная техника — гравировка, иногда с заполнением вырезанных линий черным блестящим лаком.

\*

- <sup>1</sup> Кулишер И. М. История русской торговли. Пг., 1923. С. 115–117, 136, 137; Ключевский В. Сказания иностранцев о Московском государстве. Пг., 1918. С. 252, 273–275; Англичане в России в XVI и XVII столетиях: Сочинения академика Гамеля. СПб., 1875. Литературу о торговле оловом см. в кн.: Косцова А. С. Художественное олово в России XVII века из собрания Эрмитажа: Научный каталог. Л., 1982. С. 5–8.
- <sup>2</sup> Большая иллюстрированная энциклопедия древностей. Прага, 1982. С. 351.
- <sup>3</sup> Памятники отечественной истории. М., 1984. Вып. 3, ч. 1.
- <sup>4</sup> Там же. С. 37. Л. 46.
- <sup>5</sup> Там же. С. 39. Л. 59.
- <sup>6</sup> Там же. С. 43. Л. 86.
- <sup>7</sup> Gahlback I. Russisches Zinn Zinn und Zinngieser in Moskau, Leipzig, 1928.
- <sup>8</sup> Ibid. Tabl. 16 В 1–2.
- <sup>9</sup> Инв. № ДРМ 3200.
- <sup>10</sup> Инв. № ДРМ 3148.
- <sup>11</sup> Gahlback I. Op. cit. S. 104.
- <sup>12</sup> Инв. № 3195. ДРМ 3196.
- <sup>13</sup> Кулишер М. Очерк истории русской промышленности. Пг., 1922. С. 29, 38, 44.
- <sup>14</sup> Рыбаков В. А. Ремесло древней Руси. М., 1948. С. 614.
- <sup>15</sup> Инв. № ДРМ 3154, ДРМ 3155.

# НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ РОСТОВСКОГО ЖИВОПИСЦА ПО ЭМАЛИ А. И. ВСЕСВЯТСКОГО

*В. В. Зякин*

Живописец по эмали Алексей Игнатьевич Всесвятский впервые был упомянут Д. А. Ушаковым, возглавлявшим в 1920—1930-х годах Ростовский краеведческий музей, в его рукописи «Финифтянское производство в Ростове»<sup>1</sup>. Все последующие авторы, писавшие о Всесвятском<sup>2</sup>, весьма кратко характеризовали творчество этого мастера на примере двух его миниатюр с изображениями евангелистов Луки и Матфея<sup>3</sup>.

Изучение нашей коллекции финифти Ростово-Ярославского архитектурно-художественного музея-заповедника<sup>4</sup>, а также архивные изыскания позволяют ввести в научный оборот целый ряд ранее неизвестных работ А. Всесвятского, значительно расширить представление о его жизни и творчестве.

Немало интересных биографических сведений о Всесвятском содержат некоторые архивные документы, хранящиеся в Ростовском филиале Государственного архива Ярославской области<sup>5</sup>. Один из них свидетельствует о происхождении Всесвятского. Это протокол допроса дьякона церкви Всех святых Игнатия Васильева, отца А. Всесвятского, в Ростовской духовной консистории по случаю его назначения в священники этой церкви<sup>6</sup>. В нем записано, что И. Васильев «родился при Всехсвятской церкви... отец его Василий Петров, дьячок той церкви... женат он на дочери крестьянина Семена Иванова Анне», происходящей из села Никола-Бой Ростовского уезда. Несколько других документов сообщают сведения о самом А. Всесвятском. Годы его жизни можно установить по ревизским сказкам. В одной из них, относящейся к 18 июля 1811 г., говорится, что «священнику Алексею Игнатьеву 49 лет»<sup>7</sup>. Следовательно, родился Всесвятский в 1762 г. Другая ревизия, проведенная в декабре 1833 г., свидетельствует: «...Алексей Игнатьев в 1831 году помер»<sup>8</sup>.

По-видимому, детские и юношеские го-

ды Всесвятского прошли при Всехсвятской церкви и образование он получил от своего отца или кого-то из близких, потому что в рапортах, которые ежегодно направлялись из этой церкви в консисторию, писалось: «Алексей Игнатьев в школе никаким наукам не обучался» — или: «...в семинарии не обучался»<sup>9</sup>. Однако, несмотря на это, он в 1783 г. был произведен в сан дьякона, а в 1784 г. назначен на дьяконское место в церковь Петра и Павла г. Петровска, в 20 км от Ростова<sup>10</sup>. Там он пребывал в течение 7 лет, но все это время продолжал числиться при Всехсвятской церкви, куда и был поставлен священником в 1791 г. вместо состарившегося и вскоре умершего отца<sup>11</sup>.

К сожалению, среди всех просмотренных нами документов не нашлось ни одного, в котором Всесвятский упоминался бы как живописец по эмали. Такие сведения позволили бы полнее осветить вопросы, связанные с его творчеством. Интересно было бы узнать, например, где и у кого обучался Всесвятский искусству финифти. Правда, приведенные нами факты биографии мастера позволяют предполагать, что он прошел выучку в Ростове, у одного из местных живописцев, но ввиду отсутствия прямых указаний на это вопрос о формировании и развитии Всесвятского-живописца следует рассмотреть несколько позднее, после того как будут проанализированы работы этого мастера, находящиеся в собрании РЯХМЗ. Причем необходимо еще доказать принадлежность многих из них именно Всесвятскому.

Для определения авторства анонимных работ А. Всесвятского наиболее верным ориентиром может служить финифтяная дробница, на которой изображен Игнатий Богоносец с избранными святыми, так как в нижней ее части имеется авторская подпись: «1796 года. Писал сии образа иерей Алексей Всесвятский». Миниатюра изображает группу из семи святых, представленную на светло-сером фоне. Лица, руки

п открытые части тела написаны «телесным» цветом со светотеневой моделировкой. Наиболее рельефные детали — кончики носов, суставы пальцев и др. — отмечены белыми бликами. Лица и руки обведены пурпурным контуром. Так же прорисованы черты лица. Одежды написаны с преобладанием пурпурных, желтых, зеленых и голубых тонов. Желтые нимбы обведены тонкой пурпурной линией.

Любопытно, что в инвентарной книге РЯХМЗ за 1930 г. эта дробница записана как часть серебряного напрестольного креста. В описании этого несохранившегося креста упомянуты также дошедшие до нашего времени четырехконечный эмалевый крест (вероятно, он крепился в средокрестии) и две дробницы с изображением сцен Богоявления и Воскресения Христа. Согласно тому же описанию, к рукояти серебряного креста была прикреплена дробница с вкладной надписью: «1797 году сей святой крест приложил в граде Ростове в церковь Всех святых той церкви иерей Алексей в память родителей своих иерей Игнатия и Анны».

Все три уцелевшие работы стилистически очень родственны миниатюре с авторской подписью А. Всесвятского. «Личное» и одежды написаны здесь в такой же манере с применением чистых, звучных красок, среди которых преобладают пурпурные и желтые тона. Кроме того, для всех четырех работ очень характерен один и тот же тип лица, повторяющийся с незначительными изменениями. Основными признаками его являются округлость, крупные черты лица и маловыразительный подбородок. Все это позволяет считать, что четыре рассмотренные миниатюры были выполнены одним автором.

В миниатюрах, относящихся к 1796 г., Всесвятский проявил качества вполне сложившегося мастера, который в совершенстве владеет техникой живописной эмали, обладает развитым чувством композиции, имеет достаточно определенное представление о пластической анатомии человеческого тела. Как уже отмечалось, эти миниатюры украшали крест, вложенный им в церковь Всех святых на помин своих родителей. Может быть, поэтому они отмечены особой теплотой и даже интимностью.

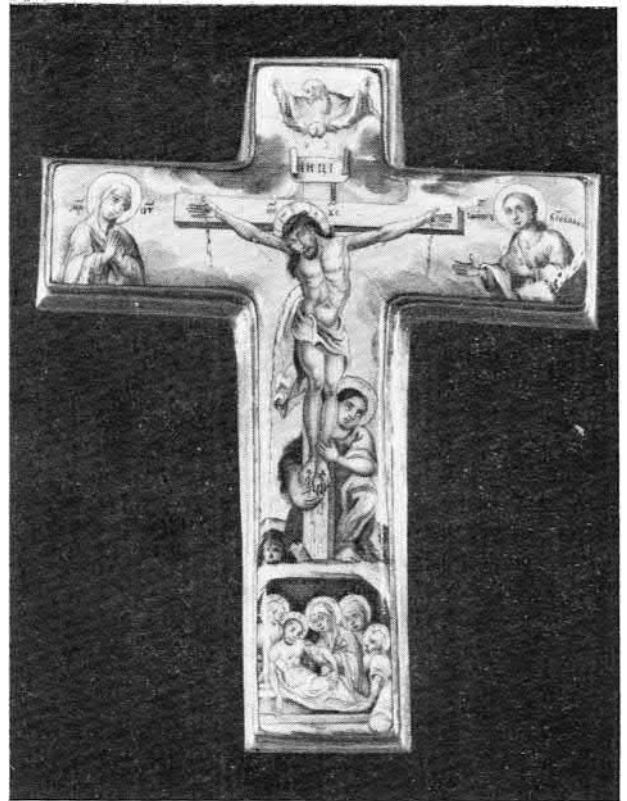
При их создании мастер стремился к предельно лаконичной композиции, что особенно ясно выражено в таких компози-

циях, как Богоявление и Воскресение. Обе они состоят из двух фигур, которые по-разному располагаются на плоскости, но очень органично вписываются в нее. Третья миниатюра, изображающая избранных святых, представляет собой многофигурную композицию, но в данном случае это объясняется желанием автора изобразить патронов всех своих родственников. Традиционная, идущая от иконописи сцена предстания лишена торжественной застылости. Вся группа объединена вокруг центральной фигуры Игнатия Богоносца. К нему обращены лица и взгляды окружающих его святых. Своей простотой и непосредственностью они очень близки к образам святых на русских иконах, писавшихся провинциальными иконописцами.

Отмеченные нами особенности, которые характеризуют творческий почерк А. Всесвятского, свойственны еще целому ряду миниатюр из собрания РЯХМЗ. К ним относятся: крест с изображением Распятия, пять дробниц с напрестольного креста из ростовского Успенского собора, дробница «Моление о чаше» с поддона потира, крышка на потир «Агнец божий» и дробница «Тайная вечеря». Наверное, нет надобности тщательно и подробно сопоставлять все перечисленные работы с теми миниатюрами Всесвятского, о которых мы говорили выше. Даже при беглом их рассмотрении нетрудно различить уже знакомые нам композиционные решения, цветовые сочетания и приемы моделировки формы.

Время создания некоторых из этих миниатюр приблизительно можно определить по клеймам мастеров-серебряников и пробирных мастеров, которые проставлены на их оправах. В XVIII в. служба пробирного надзора в России была организована уже достаточно четко, как и связанный с ней процесс клеймения серебряных изделий<sup>12</sup>. Поэтому от момента изготовления предмета до момента его пробирания проходило, как правило, не так уж много времени. Примерно одновременно со всем этим создавались и финифтяные дробницы, украшавшие предмет<sup>13</sup>.

Если ориентироваться на клейма, то самой ранней из всех рассматриваемых работ Всесвятского следует считать крест, происходящий из Вознесенской церкви г. Ростова. На оправе, в которую он вставлен, стоит клеймо 1792 г. Видимо, тогда



же была выполнена и роспись с изображением фигуры распятого Христа.

Христос изображен на фоне деревянного креста, показанного мастером довольно материально. По отношению к кресту насыщенного желтого цвета фигура Христа, написанная в предельно сдержанных тонах, выглядит совершенно безжизненной. Однако посредством рисунка мастер придал ей движение. Он изобразил ее в сложном повороте вокруг своей оси. Главная линия фигуры изогнута в виде латинской буквы S, отчего происходит смещение горизонтальных линий. В соответствии с их движением расположены мускулы, которые показаны так же убедительно, как и в росписи креста 1796 г. Но наряду с этим можно заметить, что мастеру явно не удастся с той же степенью выразительности нарисовать кисти рук, они лишены той пластичности, которая свойственна всей фигуре в целом. Весьма любопытно Всесвятский использует свет: голова Христа освещена слева, а туловище и ноги — справа. В результате сложное, винтообразное движение фигуры еще более обостряется. Лицо Христа выражает смирение и покорность. Благодаря этому образ лишен настроения глубокой скорби, что внутренне сближает его с целым рядом подобных образов в древнерусской иконописи и народной деревянной скульптуре.

Основанием для датировки дробниц с запрестольного креста из Успенского собора может быть запись, обнаруженная нами в описании собора, которое составлено в конце XVIII — начале XIX в. В записи, относящейся к 1793 г., говорится: «Написаны в запрестольный крест десять штук финифтяные, цена оным пятьдесят рублей»<sup>14</sup>. В других сохранившихся описаниях собора никакой иной крест с десятью эмалевыми дробницами не упоминается. Следовательно, надо полагать, что в записи 1793 г. речь идет именно о кресте с дробницами А. Всесвятского. К настоящему времени на этом кресте осталось только пять дробниц, остальные утрачены.

В средокрестии расположена дробница с изображением Распятия с предстоящими. Эта композиция пронизана движением. Фигуры представлены в различных поворотах, их движениям вторят складки одежд. Наиболее динамично решена фигура Христа. Здесь повторяется та же поза, что и в росписи крестов из Вознесенской и Всехсвятской церквей. Однако в рассмат-

риваемой композиции изгиб фигуры несколько выразительнее, отчего ее движение приобретает повышенную остроту. Такая разница объясняется, видимо, тем, что в последнем случае мастер имел дело с гораздо менее ограниченной плоскостью, располагающей к большей свободе в применении тех средств и приемов, которыми он владел. Относительно мажорный колорит миниатюры не выражает трагического состояния, свойственного содержанию изображенного сюжета. По-видимому, мастеру больше заботило то, как впишется созданная им дробница в общее убранство предмета, для украшения которого она предназначалась.

Дробница с изображением Воскресения с Сошествием во ад отличается от предыдущей более условной и сложной композицией. По вертикали плоскость разделена на две части: верхнюю половину занимает сцена Воскресения, нижнюю — Сошествие во ад. Это разделение подчеркнуто белой лентой с надписью, которая проходит через всю плоскость в виде цифры 8. Многофигурная композиция отличается четкостью построения. Дважды изображенная фигура Христа образует вертикальную ось, по сторонам которой размещены остальные персонажи. Так достигнута связь между двумя различными сценами. Вследствие удаления второстепенных фигур от средней части четко выявлен композиционный центр. Он же акцентирован и освещением. Фигура Христа, как вверху, так и внизу, написана в светлых, легких тонах и помещена на фоне светло-желтого просвета неба, тогда как другие персонажи решены в более плотных тонах и представлены на фоне скал и облаков. Колорит этой росписи светлее, чем в миниатюре с изображением Распятия. Здесь в полной мере проявилась любовь мастера к светлым, звонким краскам, посредством которых он со свойственной ему непосредственностью, весьма своеобразно выразил торжество победы добра над злом.

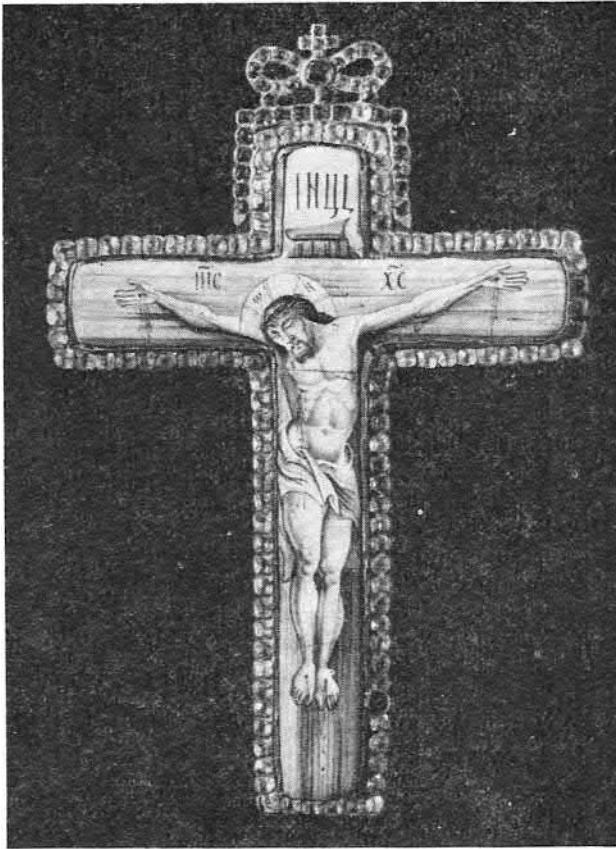
Не менее интересна еще одна дробница с креста из Успенского собора — «Коронавание терновым венцом». Перед нами — трехфигурная композиция, на которой представлен Христос в окружении двух воинов. Вся группа органично вписывается в овальную плоскость. Форме овала вторят даже линии стены с пилястрой, на фоне которой происходит действие. Таким образом, композиция не получает развития в

*Игнагий Богоносец с избранными святыми, медь, эмаль, роспись, 5x4,8, РЯ АХМЗ, 1796 г., инв. № Ц 920/1*

*Распятие с положением во гроб, медь, эмаль, роспись, 14x11, РЯ АХМЗ, 1796 г., инв. № Ц 920/1*

*Богоявление, медь, эмаль, роспись, 5x4,7, РЯ АХМЗ, 1796 г., инв. № Ц 920/1*

*Воскресение, медь, эмаль, роспись, 5x4,7, РЯ АХМЗ, 1796 г., инв. № Ц 920/1*



*Распятие,  
медь, эмаль,  
15×10  
(с оправой).  
РЯ АХМЗ,  
ок. 1792 г.,  
инв. № Ц  
927/626*

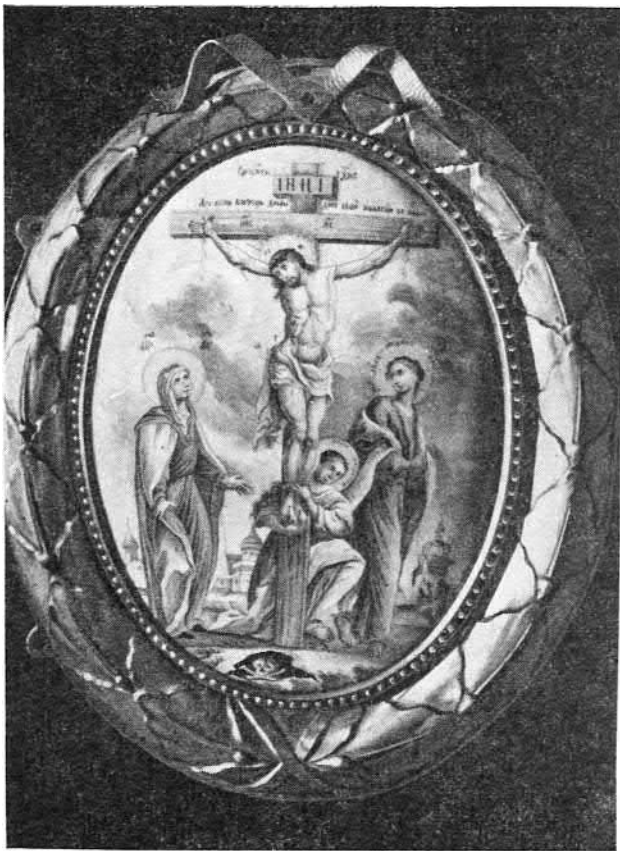
глубину, что определяет ее плоскостный характер. Фигура Христа смещена влево от зрителя и наклонена в противоположную сторону, располагаясь по диагонали, которой соответствует и направление движения плечевого пояса воина, находящегося слева от Христа. Диагональ является здесь основной линией, подчиняющей себе все элементы композиции и определяющей динамику ее построения. Общей динамике изображения вторят резкие светотеневые контрасты и ритмика складок одежд. В колорите миниатюры преобладают характерные для работ Всесвятского светлые тона, хотя здесь они не столь интенсивны, как, например, в дробнице «Воскресение с Сосветием во ад».

Менее интересны, пожалуй, две последние дробницы рассматриваемой серии — «Собор архангелов и ангелов» и «Богородица Владимирская». Правда, в первой мастер остался верен свободной манере росписи, светлому колориту. Но строго симметричное расположение фигур, однообразие их движений вносят в композицию монотонность и делают ее скучной

для восприятия. Вторая миниатюра воспроизводит традиционный иконографический тип, которому мастер следовал неуносительно, и, видимо, только этим объясняются свойственные ей сухость и графичность исполнения.

Дробница «Моление о чаше», некогда украшавшая поддон потира, не имеет оправы с клеймами и поэтому не может быть датирована с такой точностью, как некоторые другие работы А. И. Всесвятского. Но если сопоставить эту работу с теми миниатюрами мастера, время создания которых мы уже определили, то ее можно датировать 1790 г. На ней изображены коленапреклоненный Христос и ангел с чашей, спустившийся к нему на облаке. Наклонившись к Христу и обняв его за плечи, ангел что-то говорит ему. Христос с разведенными руками, искренне удивленный этим чудесным явлением, вникает словам ангела. И если ранее рассмотренные работы мастера имеют символический смысл, то здесь надо констатировать наличие повествовательности. Однако, несмотря на это, композиция не утрачивает декоративности, свойственной другим миниатюрам Всесвятского.

Очевидно, концом XVIII — началом XIX в. можно датировать роспись крышки потира из ростовского Успенского собора. Эта миниатюра написана на круглой пластинке. В центре ее изображен Спас-Эммануил, лежащий в жертвенной чаше. Над ней склонились два ангела с рипидами в руках. Вверху помещено изображение святого духа в виде голубя, от которого исходят лучи. Бледно-желтая фигура Эммануила четко выделяется на золотистом фоне чаши. Ясно читаются силуэты ангелов в пурпурных и зеленых одеждах. Их склоненные фигуры подчеркивают круглую форму пластинки. Внизу композиция замыкается развернутым свитком с надписью. Симметричность построения нарушается смещением отдельных деталей, посредством чего создается ритмика, оживляющая спокойную, круговую композицию. По-видимому, около 1801 г. была написана дробница «Тайная вечеря», на поддоне которой проставлено датированное тем же годом клеймо пробирного мастера. Действие происходит как бы на театральной сцене с приподнятым занавесом. Христос и окружающие его апостолы находятся почти в реальной среде. Над столом висит люстра, которая освещает всю группу. Ма-



стер пытался показать оживление среди апостолов, вызванное словами учителя. Он сумел выделить из всей группы предателя Иуду, который сидит несколько обособленно от других, зажав в руке мешочек со сребренниками. На Иуду устремлен взгляд Христа и некоторых апостолов, а один из них даже указывает на предателя жестом руки. Непосредственно и наивно выразил мастер душевное состояние каждого из присутствующих. Иллюстрация евангельского сюжета носит здесь характер занимательного рассказа, воспроизведенного средствами живописи. Но достигнуто это за счет утраты декоративности, характерной для других работ Всесвятского.

Мы рассмотрели тринадцать миниатюр А. Всесвятского, которые были созданы им в период с 1792 по 1801 г. В них он предстает перед нами зрелым мастером финифтяной росписи. Это обстоятельство позволяет в итоге не только высказаться по поводу данного периода, но и сделать некоторые выводы относительно всего творчества мастера.

А. Всесвятский в совершенстве владел сложной техникой живописной эмали. Он умел наносить краски на эмаль при помощи самых разнообразных технических приемов. Это зависело от того, какой величины плоскость подвергалась проработке. Если требовалось покрыть краской сравнительно большую поверхность, мастер применял широкий мазок. Малые формы он прорабатывал штриховкой либо коротким мазком, местами переходящим в штриховку. В своей основе техника живописи Всесвятского близка к иконописной. Подобно иконописцу, он после нанесения рисунка делал «раскрышку», т. е. прокладывал основные тона «личного», одежду и других деталей. Чтобы не размыть этот красочный слой в процессе детальной проработки, он закреплялся обжигом. Затем прорабатывались тени, складки одежд, мелкие детали, а наиболее выпуклые места отмечались белой эмалью, подобно тому как в иконописи на завершающем этапе работы наносились движки. В заключительной стадии делалась линейная прорисовка «личного» по силуэту, а также

*Распятие с предстоящими, медь, эмаль, роспись, 16,5×12,5, РЯ АХМЗ, 1793 г., инв. № Ц 927/567*

*Воскресение с сошествием во ад, медь, эмаль, роспись, 16,5×12,5, РЯ АХМЗ, 1793 г., инв. № Ц 927/567*



Коронование  
терновым  
венцом,  
медь, эмаль,  
роспись,  
11x8,5.  
РЯ АХМЗ,  
1793 г.,  
инв.  
№ 927/567

Собор  
архангелов  
и ангелов,  
медь, эмаль,  
роспись,  
11x8,5.  
РЯ АХМЗ,  
1793 г.,  
инв.  
№ 927/567

Моление  
о чаше,  
медь, эмаль,  
роспись,  
4,4x3,9.  
РЯ АХМЗ,  
1790-е годы,  
инв. № Ц  
927/288







деталей лица и в некоторых случаях — складок одежд.

Большое умение Всесвятского владеть кистью проявилось в рисунке. Рисуя кистью, мастер придавал существенное значение линии. В своих миниатюрах он стремился воспроизвести живую линию, выявляющую движение тела, колыхание складок одежд. Поэтому в тенях она очень четкая, порой даже жесткая, а на свету — тонкая, местами едва заметная. Такая линия по своей выразительности вполне соответствует живой пластике форм, созданных подвижной кистью мастера. При



Богоматерь  
Владимир-  
ская,  
медь, эмаль,  
роспись,  
диаметр  
10,5.  
РЯ АХМЗ,  
1793 г.,  
инв. № Ц  
927/567

Тайная  
вечера,  
медь, эмаль,  
роспись,  
7×6,2.  
РЯ АХМЗ,  
ок. 1801 г.,  
инв. № Ц  
929/376

Агнец  
божий,  
медь, эмаль,  
роспись,  
диаметр 11.  
РЯ АХМЗ,  
кон. XVIII —  
нач. XIX в.,  
инв. № Ц  
921/543

рисовании фигуры Всесвятский стремился избегать фронтальности. Нарисованная им фигура всегда движется в нескольких плоскостях. Ее движение может быть направлено влево и вправо, вверх и вниз, а иногда даже чуть-чуть на зрителя. Но все же нельзя не заметить, что пластика тела трактуется Всесвятским по определенной, раз и навсегда выработанной схеме. Почти неизменным остается в его работах тип лица, который отличается простотой, доходящей порой до грубоватости. Пропорции фигур в миниатюрах Всесвятского часто не соответствуют классическим нормам. Изображенные им персонажи в большинстве случаев имеют крупные головы, большие кисти рук и ступни ног.

Цвет у Всесвятского является важнейшим средством для создания декоративной росписи. Его миниатюрам свойственны чистые, насыщенные цвета. Палитра мастера небогата. При работе он пользовался, как максимум, четырьмя-пятью красками: пурпуром, кобальтом, зеленой, желтой и коричневой. Но, разбавляя краски до различной степени насыщенности, а также накладывая их слоями одну на другую, используя прозрачность, он получал самые разнообразные оттенки и добивался в итоге большой живописности. Всесвятский очень осторожно вводил в свои работы черный цвет. Лишь иногда он выполнял им некоторые надписи и прописывал самые глубокие тени. Создавая миниатюры, многоцветные и яркие по колориту, мастер успешно избегал пестроты. Все цвета в работах Всесвятского согласованы друг с другом. Распадаясь на множество оттенков на палитре, они сливаются в композиции в единую красочную гамму. Благодаря этим качествам миниатюры, предназначенные для украшения предметов, великолепно выполняли свою функцию. Оправленные, подобно драгоценным камням, в благородные металлы, сверкая своими чистыми красками, они являлись главными красочными акцентами на металлической или тканой поверхности украшаемого предмета. Все остальное — чеканка, гравировка, шитье — смотрелось как дополнение к тому декору, который создавался комбинацией эмалевых дробниц.

Декоративность миниатюр Всесвятского определяется не только их колоритом, но и композиционным строем. Пространство в его миниатюрах имеет относительно ма-

лую глубину, оно развивается в основном по вертикали и горизонтали. Располагая изображение на плоскости, мастер стремился подчинить его форме этой плоскости. Всесвятский обладал хорошим чувством композиции, что позволяло ему добиваться органичного сочетания изображения с формой пластинки. Миниатюрам мастера свойственна четкость композиционного построения. Она достигнута выделением главных элементов композиции, с которыми связаны все второстепенные. Эта связь обеспечивается как средствами самой композиции, так и средствами рисунка и живописи. Используя различные варианты построения композиции, Всесвятский неизменно приводил к единству все композиционные элементы, цельность которых вместе с гармонией ярких цветовых пятен определяет декоративный характер его миниатюр.

Все рассмотренные нами работы Всесвятского созданы в годы, когда основным направлением в русском искусстве был классицизм. Однако в его миниатюрах достаточно определенно проявились черты барокко. Барочные приемы использовались мастером в основном при передаче движения и объема. Причем главным здесь является прием контраста. Фигуры даны то в резких, то в относительно спокойных движениях. Их силуэты очерчены волнистыми и ломаными линиями. Многочисленные складки одежд и драпировок, причудливо извиваясь, вторят ритмике силуэтов. Формы складок выявлены посредством резких контрастов света и тени, которые создают богатство оттенков каждого цвета. Но не во всем следует мастер принципам барокко. Так, например, «личное» он пишет намного мягче, чем одежды, пространство в его работах почти не развивается в глубину, тогда как в типично барочных композициях глубина пространственного слоя практически безгранична.

Отголоски стиля, преобладающего в русском искусстве первой половины XVIII в., в работах Всесвятского не случайны. Стиль барокко давал о себе знать и в эпоху классицизма. Причем наиболее ощутимо барочные пережитки проявлялись в прикладном искусстве<sup>15</sup>. Как мы уже отмечали, живописная эмаль по своему назначению тесно связана с таким видом прикладного искусства, как серебряное дело. И если обратиться к истории развития серебряного дела в России, можно конста-

тировать, что во второй половине XVIII в. даже в изделиях петербургских мастеров встречались элементы барокко, а в Москве и провинциальных городах они были весьма типичным явлением<sup>16</sup>. С Москвой Ростов с древнейших времен был тесно связан экономическими и культурными узами. Эти связи продолжали сохраняться и в XVIII в. Именно поэтому на серебряных изделиях московских мастеров нередко встречаются финифтяные миниатюры, выполненные в Ростове. Живописцы-финифтянники, работавшие наряду с ювелирами над украшением предмета, стремились к тому, чтобы выполняемая ими роспись стилистически сочеталась с чеканным или гравированным орнаментом. Вследствие этого живописная эмаль приобретала стилистические черты, свойственные ювелирному искусству.

С другой стороны, в искусстве финифти, как и в других видах искусства XVIII в., продолжали жить традиции русской средневековой художественной культуры. Этим объясняется стилистическое своеобразие работ А. Всесвятского, в которых черты барокко органично сплавлены с формами русской живописи второй половины XVII в. Мастер жил и работал в городе, обладающем богатым культурным наследием. Значительной частью этого наследия являются храмы второй половины XVII в. с их великолепными росписями. Надо полагать, что эти произведения и были теми конкретными образцами древнерусской живописи, которые оказали благотворное влияние на творчество Всесвятского.

Однако сущность его искусства не исчерпывается только связью с традициями прошлого. Творчество мастера — это еще и результат взаимодействия народного и профессионального искусства. Эстетические представления мастера основывались на принципах, свойственных народному искусству. Конечно, по своей тематике и назначению искусство Всесвятского отличается от творчества тех мастеров, которые создавали предметы народного быта. Но по характеру истолкования традиционных евангельских сюжетов, образному строю его работы очень близки к их произведе-

ниям. В миниатюрах Всесвятского, так же как и в работах народных мастеров, отразилось живое, непосредственное восприятие окружающего мира. Его миниатюрным композициям присущи простота и ясность форм. Их колорит, состоящий из ярких и сочных красок, сообщает его живописи приподнятость и особую торжественность. Но работы Всесвятского по сравнению с произведениями народных деревенских мастеров более профессиональны по рисунку и менее условны по пластике форм. Этот факт явно свидетельствует о влиянии на творчество мастера современного ему профессионального искусства. Поэтому творчество А. И. Всесвятского не только сочетает в себе древнюю традицию и элементы народного искусства, но и своеобразно отражает общий большой подъем русского искусства XVIII в. с его новыми достижениями.

\*

- <sup>1</sup> Рукопись Д. А. Ушакова, существовавшая в единственном экземпляре, не сохранилась.
- <sup>2</sup> *Суслов Н. М.* Ростовская эмаль. Ярославль, 1959. С. 16, 39, ил. 1, 2; *Писарская Л. В., Платонова Н. Г., Ульянова В. Л.* Русские эмали XI—XIX вв. М., 1974. С. 196.
- <sup>3</sup> Обе миниатюры хранятся в ГИМ.
- <sup>4</sup> Далее РЯАХМЗ.
- <sup>5</sup> Далее ГАЯО, филиал в г. Ростове.
- <sup>6</sup> ГАЯО, филиал в г. Ростове. Ф. 197. Оп. 1. Д. 3891. Л. 6.
- <sup>7</sup> Там же. Ф. 130. Оп. 1. Д. 6. Л. 96.
- <sup>8</sup> Там же. Д. 2. Л. 95 об.
- <sup>9</sup> Там же. Д. 35. Л. 67 об. и 218.
- <sup>10</sup> Там же. Л. 41 об. и 67 об.
- <sup>11</sup> Там же. Л. 212.
- <sup>12</sup> См.: *Постникова-Лосева М. М.* Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. М., 1974. С. 185—200.
- <sup>13</sup> М. М. Постникова-Лосева (Там же. С. 211) указывает, что эмалевые дробницы и вещи, на которые они крепились, часто делались в разных местах. Поэтому нас не должны смущать клейма московских мастеров на изделиях с миниатюрами А. Всесвятского.
- <sup>14</sup> ГАЯО, филиал в г. Ростове. Ф. 23. Оп. 1. Д. 15. Л. 2.
- <sup>15</sup> См.: *Алексеева Т. В.* Искусство 18 века // История русского искусства / Под общ. ред. И. Э. Грабаря: В 10 т. М., 1964. Т. 7. С. 450—451.
- <sup>16</sup> *Шелковников В. А., Гольдберг Т. Г.* Прикладное и декоративное искусство // Там же. С. 403, 414.

## О ДВУХ ПАМЯТНИКАХ КОЛОКОЛЬНОГО ЛИТЬЯ ДОМОНГОЛЬСКОГО ВРЕМЕНИ

*Т. Б. Шашкина*

Ранняя история колоколов в России относительно хорошо представлена археологическими памятниками. Результатом нашего изучения документов колоколотейного ремесла домонгольского времени по археологическим материалам, хранящимся в музейных коллекциях, по изданиям и по материалам, предоставленным некоторыми исследователями, оказалось установление сведений о 32 колоколах XI—XIII вв.<sup>1</sup>, из которых 15 (два целых, остальные во фрагментах) сохранились и доступны для исследования в подлинниках. Большая часть археологического материала получена в советский период. В старой же церковно-археологической и более специальной литературе по истории колоколов<sup>2</sup> из-за малочисленности выявленных фактических сведений домонгольский период освещался очень бегло и преимущественно путем произвольного толкования единичных сообщений письменных источников.

Две чрезвычайно интересные находки представляют собой недавно обнаруженные фрагменты колоколов древнерусских городов Путивля и Переяславля.

Первый из них — это скорее не обломок колокола, а крупный слиток переплавленной колокольной бронзы, найденный в 1965 г. экспедицией Б. А. Рыбакова при раскопках древнего Путивля<sup>3</sup>. Как следует из стратиграфических данных (слиток обнаружен примерно в центре детинца XII—XIII вв., так называемого Городка<sup>4</sup>, в слое, непосредственно прикрытом слоем пожара 1239 г.<sup>5</sup>), колокол горел в пожаре монголо-татарского нашествия, оплавился, упал на землю в сильно разогретом состоянии и разбился.

Описываемый фрагмент представляет собой тяжелую, очень твердую глыбу колокольной бронзы, без каких-либо намеков на правильную форму, с рваной, в рывтинах, поверхностью, покрытой бурозеленой патиной. Химическим анализом установлен следующий состав слитка:

Sn — 20,4%, Pb — 0,7%, Sb — 0,35%, Fe — 0,25%, As — 0,11%, Zn — 0,06%, Ag — 0,05%, Bi — 0,025%, Ni — 0,014%, остальное — Cu<sup>6</sup>. Разумеется, ни время отливки, ни размеры колокола реконструировать невозможно.

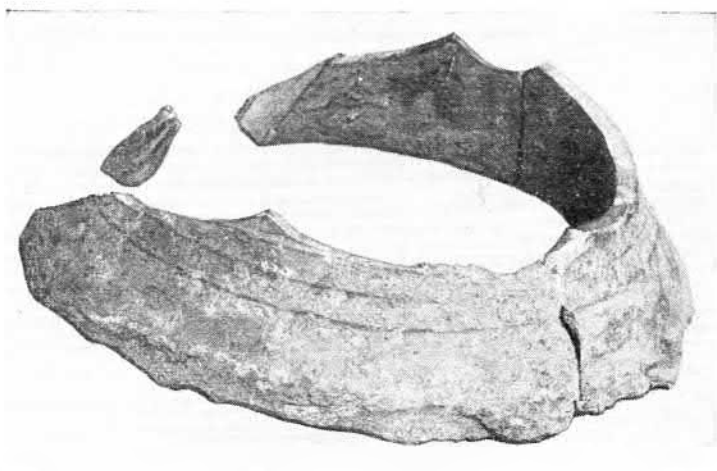
По достаточно многочисленным указаниям письменных источников и археологическим материалам Путивль предстает крупным центром Древней Руси, значительным в административном и торговоремесленном отношении, игравшим важную роль в обороне северных районов южной Руси в X—XII вв.<sup>7</sup> Уже в первом летописном упоминании о Путивле (1146 г.), связанном с его осадой и захватом киевскими и черниговскими князьями, в списке разделенного имущества приводятся колокола («... кадельнице две, и кацы, и евангелие ковано, и книги, и колоколы, и не оставиша ничтоже княже, но все разделиша...»)<sup>8</sup>. Таким образом, уже к середине XII в. Путивль был одним из раннесредневековых русских городов, приобщившихся к использованию колоколов для нужд христианского культа<sup>9</sup>.

Второе примечательное открытие было сделано в 1972 г. в г. Переяславе-Хмельницком во время земляных работ на территории Михайловского собора древнего Переяславля, при которых была найдена довольно хорошо сохранившаяся нижняя часть (основание) колокола, расколовшаяся на три крупных и один маленький кусок<sup>10</sup>. Колокол отлит из бронзы серосеребряного цвета, покрыт неровной зеленой патиной, в сколах видны крупные раковины. Ни надписей, ни украшений, за исключением трех параллельных орнаментальных полосок, нет. Диаметр основания колокола 61 см, толщина стенки в наиболее широкой части 5 см, в наиболее узкой верхней части фрагментов — 1,7 см. По историческим данным, фрагменты датированы XI в.<sup>11</sup>, т. е. временем бурного расцвета Переяславля<sup>12</sup>.

Близкая аналогия этой находке известна по археологическим материалам древнерусского Изяславля, где раскопками М. К. Каргера в 1960 г.<sup>13</sup> найдены обломки нижней части колокола с диаметром 38,1 см<sup>14</sup>. Однако переяславльский колокол гораздо крупнее и превосходит вообще все колокола домонгольского времени, размеры которых известны или могут быть определены по фрагментам. Скорее, можно говорить о соответствии его размеров размерам западноевропейских колоколов романской эпохи<sup>15</sup>.

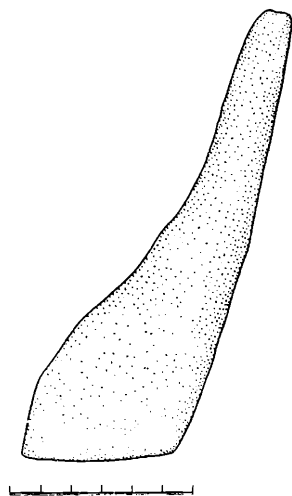
Химическим анализом фрагментов<sup>16</sup> обнаружено очень высокое (29,4%) содержание олова, чрезмерное для нормальной колокольной бронзы<sup>17</sup>. Следует указать, что для состояния колокололитейного ремесла XI—XIII вв. вообще характерно использование повышенного количества олова, при котором колокольная бронза становится хрупкой и приобретает серебристо-белый или серый цвет; именно поэтому найденные при раскопках остатки ранних колоколов обычно представляли в виде «белого», «зеркального» или «серебряного» сплава<sup>18</sup>. Что касается сохранившихся обломков колокола древнего Переяславля, то это, вероятнее всего, иллюстрация неудачной отливки — колокол, разбившийся из-за несоблюдения рецептурных норм ремесла и плохого качества литья.

Описанные находки интересны и тем, что прямо или косвенно обнаруживают причастность к традиционному колокольному фольклору. Остатки колокола древнего Переяславля экспонируются в археологическом отделе Переяслав-Хмельницкого государственного историко-культурного заповедника и неизменно вызывают интерес посетителей к происхождению металла, который уже только своим внешним видом утверждает веру в присутствие в сплаве серебра<sup>19</sup>. Создается впечатление, что легенды о серебряных колоколах, как и легенды о секретах колокольного сплава, имеют устойчивые черты, постоянно возрождаемые на основе представления об обязательной примеси к простой меди благородного металла для достижения чистого и мелодичного звучания; невозможность, якобы, обнаружить серебро самыми тонкими физическими и химическими методами представляется лишь дополнительным подтверждением данного обстоятельства<sup>20</sup>.



Фрагмент колокола из раскопок древнего Путивля

Фрагменты колокола древнего Переяславля



Профиль стенки колокола древнего Переяславля

Исторические корни этого и других представлений несомненны. Дело в том, что ввиду длительного бытования колоколов за некоторыми из них закреплялись характерные легенды, связанные с определенным восприятием звука или определенными историческими событиями; так, одни колокола традиционно считались «серебряными», другие — «непокорными», третьи — «самозвонными»<sup>21</sup>. О том, что последнего типа легенда сложилась в Путивле, свидетельствует описание колоколов Путивля, представленное И. Левитским XII археологическому съезду в Харькове. В нем с ссылкой на «предание, записанное в церковной летописи», автор сообщал, что один из соборных колоколов Путивля назывался «самозвоном» и это название он получил потому, что «во времена давнопрошедшие перед несчастиями для города Путивля от татар и поляков этот колокол „сам звонил“»<sup>22</sup>.

В своем путивльском варианте предание о колоколе-самозвоне действительно восходит ко «временам давнопрошедшим», так как из колоколов, сохранившихся в Путивле к началу XX в., самый древний был отлит в 1630 г. в Москве<sup>23</sup> и этот колокол никак не мог предупреждать путивльцев о нападениях татар<sup>24</sup>.

Для понимания легенд, связанных с функционированием колоколов, в первую очередь нужно учитывать, что в условиях жизни средневекового человека колокола, эта беспримерная акустическая реальность, были элементом и атрибутом всевозможных событий повседневной жизни, любые же сильные ощущения переживались и осмыслились в категориях сверхъестественного. Акустический феномен колокола в его выразительном значении — поразительное, поражающее явление для слуха, звучания колоколов затрагивают столь сокровенные частицы души человека, которые вообще труднодоступны непосредственному словесному выражению, уступая место метафоре. Натуралистичность звуковых комплексов колоколов переживалась человеком средневековья как таинственная сфера, ассоциируемая с объективным началом, а сакральная функция колоколов закрепляла за музыкально-эстетическим эффектом мистически многозначное содержание.

Колокола с их огромным размахом и огромным музыкально-художественным потенциалом предстают перед современ-

ным исследователем как характерное порождение мирового средневековья, обладающее самостоятельными признаками, как самостоятельное эстетическое явление.

\*

- <sup>1</sup> Ср.: *Каргер М. К.* Древний Киев. М.; Л., 1958. Т. I. С. 377–378, 387; *Даркевич В. П.* Производство западного художественного ремесла в Восточной Европе (X–XIV вв.) (САИ, Е1–57). М., 1966. С. 10, 30, 52–53; *Никольская Т. Н.* Земля вятичей. М., 1981. С. 160.
- <sup>2</sup> *Пыляев М. И.* Исторические колокола // Исторический вестник. 1890. Т. 42. С. 171–172; *Рыбаков С. Г.* Церковный звон в России. СПб., 1896. С. 19–23; *Оловянишников Н.* История колоколов и колоколотейное искусство. 2-е изд., доп. М., 1912. С. 29–31.
- <sup>3</sup> *Рыбаков Б. А.* Раскопки в Путивле // Археологические открытия 1965 года. М., 1966. С. 154–156.
- <sup>4</sup> *Рыбаков Б. А.* Отчет Приднепровской экспедиции ИА АН СССР о работах в г. Путивле в 1965 г. // Архив ИА АН СССР. Р-1 № 3193. С. 2.
- <sup>5</sup> Устное сообщение акад. Б. А. Рыбакова. Пользуясь случаем, благодарю Б. А. Рыбакова за эти сведения и за разрешение изучить и опубликовать фрагмент колокола. Благодарю также Т. И. Макарову за неизменную помощь в работе.
- <sup>6</sup> *Шашкина Т. Б., Галибин В. А.* Памятники древнерусского колокольного литья: Предварительные результаты химико-аналитического исследования // СА. 1986. № 4. С. 236–242.
- <sup>7</sup> См.: *Археология Украинской РСР*. Т. 3. Київ, 1976. С. 242–245; *Сухобоков О. В.* Новые исследования древнерусского Путивля // Археологические открытия 1979 года. М., 1980. С. 342–343; *Тихомиров М. Н.* Древнерусские города. М., 1956. С. 346.
- <sup>8</sup> ПСРЛ. М., 1962. Т. II. Стлб. 334.
- <sup>9</sup> Ср.: *Price P.* Bells and Man. Oxford, 1983. P. 91 ff., 103. Фрагмент колокола древнего Путивля не является единственным в своем роде. В результате вскрытия слоев древнерусских городов, сгоревших в огне пожаров, извлечено и несколько других кусков колоколов, чаще всего в сильно деформированном состоянии. Обгорелый массивный кусок стенки колокола — результат пожара 1184 г. — найден в древнерусском Воине (См.: *Довженко В. И., Гончаров В. К., Юра Р. О.* Древньоруське місто Ваїнь. Київ, 1966. С. 95), несколько бесформенных слитков переплавленного металла от колокола, сгоревшего в 1183 г., — в древнем Гродно (См.: *Воронин Н. Н.* Древнее Гродно: Материалы и исследования по археологии древнерусских городов. Т. 3 (МИА. № 41. 1954. С. 120), следы пожара имел один из двух колоколов, найденных в развалинах Десятинной церкви (См.: *Галерея киевских достопримечательностей и древностей* / Изд. Н. Семеновского, А. Гаммершмида. Киев, 1857. Тетр. V. С. 34); в слоях монголо-татарских пожаров были также раскопаны куски колоколов на Б. Житомирской улице в Киеве (См.: *Каргер М. К.* Отчет о раскопках в Киеве в 1946 году // Архив ИА АН УССР.

№ 1946/17. С. 3), на городище у д. Слободка и в Серенске (См.: *Никольская Т. Н.* Указ. соч. С. 160, 281).

- О колоколах, плавившихся и разбивавшихся в пожарах, имеется много упоминаний в летописях: под 1259 г. — в связи с пожаром в Холме: «...и колоколы принесе ис Кыева, друокие тоу солбе то все огнь попали...» (ПСРЛ. Т. II. Стлб. 844); под 1408 г. — в Ростове: «...погоре град Ростов... и колоколы разлишася» (ПСРЛ. М., 1962. Т. I. С. 538); в татарском пожаре 1410 г. во Владимире: «...от того огня и колоколы разлишася» (ПСРЛ. Т. I. С. 539); в пожаре 1453 г. в Новгороде: «...и колокола два чюдных святого Николы розольшася...» (ПСРЛ. СПб., 1889. Т. XVI. Стлб. 210); в Троице-Сергиевом монастыре в 1564 г.: «Тоя же ночи сентября в 25 день... выгорел Троецкой Сергиев монастырь... и колоколы многие розлилися...» (ПСРЛ. М., 1965. Т. XIX. С. 337). Сообщения о горевших колоколах прослеживаются по монастырским описям вплоть до XVIII в.: такие остатки горелой «колоколенной меди» переливались или обменивались на новые колокола (см., например: *Георгиевский В.* Суздальский Ризоположенский женский монастырь. Владимир, 1900. С. 55, 63; *Ушаков Н. Н.* Спутник по древнему Владимиру и городам Владимирской губернии. Владимир, 1913. С. 192—193, 220). О колоколах, расплавлявшихся в пожарах средневековых городов, сообщают и западные источники (см.: *Walter K.* Glockenkunde. Regensburg; Rom, 1913. S. 35, 37).
- <sup>10</sup> В описи археологического отдела Переяслав-Хмельницкого государственного историко-культурного заповедника колокол зарегистрирован как случайная находка под номером НДФ-1227.
- <sup>11</sup> Сообщение директора Переяслав-Хмельницкого музея-заповедника М. И. Сикорского. Благодарю М. И. Сикорского за предоставленную возможность изучить фрагменты колокола.
- <sup>12</sup> См.: *Археологія Українскої РСР.* Т. 3. С. 212—221.
- <sup>13</sup> *Карсер М. К.* Древнерусский город Изяславль в свете археологических исследований 1957—1964 гг. // Тез. докл. сов. делегации на I Междунар. конгр. славян. археологии в Варшаве. М., 1965. С. 39—41.
- <sup>14</sup> См.: *Древнерусский город Изяславль: Каталог.* Л., 1983. С. 54.
- <sup>15</sup> *Schönemark G.* Die Alterbestimmung der Glocken // *Zeitschrift für Bauwesen.* XXXIX. 1889. S. 28; *Walter K.* Op. cit. S. 35. Вес колокола древнего Переяславля при диаметре порядка 60 см мог составлять от 120 до 180 кг. См.: *Weissenbäck A.* Pfunder Tönendes Erz. Graz; Köln, 1916. S. 61. Taf. 7;
- <sup>16</sup> *Шашкина Т. Б., Галибин В. А.* Указ. соч.
- <sup>17</sup> *Шашкина Т. Б.* Колокольная бронза // *Колокола: История и современность.* М., 1985. С. 238.
- <sup>18</sup> *Ханенко Б. И., Ханенко В. И.* Древности Приднепровья. Киев, 1907. Вып. VI. С. 33; *Никольская Т. Н.* Указ. соч. С. 160, 281. И. А. Хойновский писал в 1893 г.: «...сегодня же найден черенок колокола, изгиб стенки которого заставляет нас причислить этот звонок к типу употребляемых при церквях и имевше-

го не менее трех вершков в диаметре. Толщина стенки 6 мм, в сплаве заметно присутствие значительной примеси серебра к желтой меди. Наливши на его поверхность серую кислоту, я увидел немного помутившийся цвет ее в светло-зеленый, но без обыкновенного на меди кипячения. Поверхность эта, обтертая, осталась тусклой, темного цвета, как на серебре. Если я успею сделать химический анализ сплава, то помещу в конце описания» (*Хойновский И. А.* Раскопки великокняжеского двора древнего града Киева, произведенные весной 1892 г. Киев. 1893. С. 32). Химический анализ И. А. Хойновский, видимо, так и не сделал. Местонахождение найденного им «черенка колокола» установить не удалось.

- <sup>19</sup> Личные наблюдения автора во время поездок в г. Переяслав-Хмельницкий в октябре 1980 г. и июле 1985 г.
- <sup>20</sup> *Шашкина Т. Б.* Серебряные колокола // *Природа.* 1983. № 6. С. 69.
- <sup>21</sup> Литература на эту тему необъятна. См., например: *Пыляев М. И.* Указ. соч. С. 177—178, 186, 202; *Оловянишников Н.* Указ. соч. С. 59—64, 205—206; *Otte H.* Glockenkunde. Leipzig, S. 169—179; *Peery P.* Chimes and Electronic Carillons. N. Y., 1948. P. 7—10. см. также: *Белоброва О. А.* Чудо 1701 г. с колоколами Троице-Сергиева монастыря // *ТОДРЛ.* 1971. Т. XXVI. С. 302—311.
- <sup>22</sup> *Левитский И.* Город Путивль // *Тр. XII археологического съезда.* М., 1905. Т. III. С. 164.
- <sup>23</sup> Там же.
- <sup>24</sup> Мотив таинственного звона, издаваемого колоколами по собственной воле в предзнаменование роковых или бедственных событий, был вообще популярен в средневековье и свойствен всей средневековой литературе. Несколь-ко раз чудо самопроизвольного звона описывается в летописях. В 1372 г.: «...в Новгороде в Нижнем у святого Спаса колокол больший сам о себе позвони, трижды удари» (ПСРЛ. СПб., 1859. Т. VIII. С. 19); в 1471 г., перед завоеванием Новгорода Москвой: «...у святого Спаса на Хутыне курсунские колоколы сами о себе звон испущаху». (Там же. С. 158); под 1480 г. находим сообщение о том, будто бы «...мнози слышали, что колоколы московские на площади зучали о себе тако, как коли после звону зучат; а которые люди в дворех то слышели, ино слышелосо им, как бы Симановских колоколов звон зучит. А месяца ноября 11, с четверга на пяток, ноци, опять зучали...» (Там же. С. 205). В западной campanологической и музыкально-акустической литературе начиная с XVII в. приводятся многочисленные ссылки на описания случаев звона, происшедшего без вмешательства внешней силы, и называются поименно колокола, пользовавшиеся репутацией «самозвон». Наибольшую известность такого рода имел колокол церкви испанского города Велллы, на счету которого якобы было девять официально зарегистрированных предупреждений о наступлении публичных бедствий или смертей важных персон (см.: *Mersenne M.* Harmonie Universelle. Liv. 7<sup>e</sup>. P., 1636. P. 46—47; *Kircher A.* Musurgia Universalis. Romae, 1650. Т. 2. P. 233—234; *Otte H.* Op. cit. S. 175—178).

## АТРИБУЦИЯ ОДНОГО ИЗ ПОДДУЖНЫХ КОЛОКОЛЬЧИКОВ XIX В.

*А. К. Ганулич*

Среди поддужных колокольчиков, находящихся в коллекции автора, имеется образец с оригинальными надписями и изображениями, отлитыми на его наружной поверхности. Атрибуция этого колокольчика основана на анализе эпиграфических, стилистических, технологических и других признаков. Колокольчик отлит из оловянистой бронзы. Его размеры: диаметр нижней части 137 мм, диаметр верхней части 65 мм, высота с ушком 106 мм, высота без ушка 83 мм, толщина стенки в ударной части 4 мм. Язык утрачен.

Колокольчик снабжен разнообразными рельефными изображениями. По юбке (на полях) идет надпись: «Валдай. М. М. Я. Т. 1862», причем цифры «1862» слева и справа обрамлены трилистником. За надписью следует орнамент, представляющий собой чередование маскарона в виде человеческой головы в головном уборе и круглого цветка в виде центральной точки — пестика — и шести обрамляющих лепестков (всего 7 изображений пары «маскарон—цветок»). Юбка колокольчика отделена от его головы (чаши) тремя поясками. На голове имеются четыре изображения одноглавого орла под короной. Голова орла повернута в сторону правого крыла, несколько приподнятого над левым. Правой лапой орел держит скипетр, в левой — державу, т. е. знаки монархической власти. Верхний пояс чаши, примыкающий к сковороде, носит следы обточки резцом.

Прежде всего необходимо отметить, что колокольчик принадлежит к числу крупных. В сочетании с изображением имени мастера, хотя бы и сокращенным, это является свидетельством того, что колокольчик использовался в качестве не почтового, а свадебного. Значительная толщина стенки в ударной части дает основание отнести его к сорту так называемых плотных колокольчиков.

Надпись «Валдай» вовсе не означает, что заведение-изготовитель принадлежит к одному из предприятий этого города. Такую надпись ставили на своих изделиях мастера Федор Алексеевич Веденеев, Ма-

кар Яковлевич Трошин, братья Трошины, Егор Спиридонович Ключков, Иван Скуров (все из с. Пуреха Нижегородской губернии), В. Шапошников (из Тюмени) и др. Надпись «Дар Валдая» употребляли тот же Е. С. Ключков, а также Алексей Макарович и Михаил Макарович Трошины, И. М. Трошин и А. И. Бадянов (все из Пуреха). Дело в том, что среди наименований многочисленных типов колокольчиков было и такое, как «Дар Валдая» (или «Валдайский») <sup>1</sup>.

Исследуемый колокольчик, по-видимому, относится к этому типу. Конечно, надписи «Валдай» и «Дар Валдая» ставили и сами валдайские мастера (например, Алексей Чистюнин), однако к 1862 г., указанному на колокольчике, валдайское поддужно-колокольное производство в связи с проведением Николаевской железной дороги (1851 г.) резко сократилось.

Изображения одноглавых орлов под коронами встречаются на колокольчиках таких мастеров, как Филипп Терской (Валдай), Н. Ленин (Касимов), Иван Трифонович Каркин, Василий Макушин, Михаил Макушин, братья Поповы (все — Слободской), Федор Алексеевич Веденеев, Макарыч Яковлевич Трошин, Федот Макарович Трошин, Иван Скуров, Иван Мухин (все — Пурех), Прокопий Серебряков (Елабуга). Количество орлов на колокольчике колеблется от одного до четырех. Известно, что в качестве государственного герба России использовался двуглавый орел. Он был заимствован у Византии великим князем московским Иваном III после его брака с Софьей Палеолог, племянницей последнего византийского императора. «Двуглавый орел появляется в России, как в государстве, родственном Восточно-Римской империи и сохранившем принятую от Византии православную веру» (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 17). В свое время такой орел был принят римским императором Константином Великим, когда были соединены Восточная и Западная Римские империи, имевшие право на орла с одной главой. Интересно,



что одноглавый орел, изображавшийся на колокольчиках, снабжен, как и двуглавый, короной, скипетром и державой.

Если изображение маскаронов встречается на колокольчиках крайне редко, то растительный орнамент в виде трилистника и круглых цветков с различным числом лепестков был весьма распространен, особенно в изделиях Пуреха. Так, на колокольчике мастера Макара Трошина (Пурех, 1872 г.) отлит круглый цветок с восемью лепестками, а клейма с Георгием Победоносцем перемежаются изображением цветка водяного трилистника (трехлистной вахты). На колокольчике Григория Мошкова (Пурех) имеется цветок с четырьмя лепестками. Встречаются безымянные колокольчики с орнаментом, представляющим собой чередование круглого цветка (с шестью или восемью лепестками) и трилистника.

Для расшифровки имени мастера прежде всего естественно предположить, что первая буква «М», по-видимому, означает слово «мастер», а остальные три — его инициалы и фамилию. Такое сокращение слова «мастер» встречается довольно часто. Достаточно привести следующие примеры: «М. В. Стуколкин» (мастер Василий Стуколкин), «М. Макар Сту» (мастер Макар Стуколкин) из Валдая, «М. Федор Алексеев Веденеев» (мастер Федор Алексеевич Веденеев), «М. Макар Яковлев Трошин» (мастер Макар Яковлевич Трошин), «М. Григорей Тепленин» (мастер Григорий Тепленин), «М. А. Ерохин» (мастер Алексей Ерохин) и «М. Иван Т. Скуров» (мастер Иван Скуров) из Пуреха. Применялись и другие сокращения: «МА», «Мас».

Нетрудно теперь предположить, что «М. Я. Т.» означает Макар Яковлевич Трошин, ибо другие мастера с подобным сочетанием начальных букв имени, отчества и фамилии неизвестны. Семейная династия мастеров Трошиных была одной из самых известных в селе Пурехе Нижегородской губернии. Более того, Трошины причастны к зарождению меднолитейного промысла в этом селе. Считается, что промысел был занесен в Пурех из Касимова, а основателями его явились в 1830—1835 гг. местные крестьяне Веденеевы — Трошины<sup>2</sup>. Известные колокольчики М. Я. Трошина датируются 1861—1876 гг. Таким образом, исследуемый колокольчик относится к раннему периоду работы



мастера. На его колокольчиках часто отливалась надпись «Валдай», а также одноглавые и двуглавые орлы, клейма с Георгием Победоносцем, растительный орнамент. На некоторых колокольчиках отливался номер, означавший размер изделия (например, колокольчик № 0 имел большие размеры, чем колокольчик № 1).

В период 1860—1879 гг. известны также колокольчики братьев Трошиных. Затем появились меднолитейные заведения сыновей Макара — Федота, Михаила (с 1878 г.) и Алексея (с 1891 г.) Трошиных. На их изделиях стали часто отливаться надписи «С серебром». Интересно, что годовое производство заведения Алексея Трошина к 1896 г. достигло 40 тыс. штук колокольчиков и бубенчиков. Наконец, в 10-е годы XX в. возник меднолитейный завод Товарищества И. М. Трошина (по-видимому, наследника Михаила Трошина) и А. И. Бадянова. Во время первой мировой войны спрос на колокольчики сильно упал и поддужно-колокольный промысел в с. Пурехе пришел в упадок.

\*

<sup>1</sup> См.: Прокопьев Д. В. Художественные промыслы Горьковской области. Горький, 1939.

<sup>2</sup> Савельев М. Металлические промыслы Нижегородской губернии. Нижний Новгород, 1916. С. 121.

*Поддужный колокольчик, 1862 г.*

# КОЛОКОЛ КИМЖЕНСКОГО ЛИТЬЯ В АРХАНГЕЛЬСКОМ МУЗЕЕ ДЕРЕВЯННОГО ЗОДЧЕСТВА \*

А. Н. Давыдов

Изделия литейной кустарной мастерской в с. Кимже имели большую популярность на русском Севере во второй половине XIX — начале XX в. Здесь, неподалеку от устья р. Мезени, отливали медные украшения для приезжавших из тундры ненцев, изготавливали по заказам севернорусов украшения конской сбруи, бляхи коновалов (многие жители деревень, расположенных по рекам Мезень и Вашка, были признанными мастерами народной ветеринарии) и другие мелкие поделки из меди<sup>1</sup>. Было освоено в Кимже в конце прошлого века и литье церковных колоколов. К сожалению, в настоящее время именно этих самых крупных предметов кимженского литья музейные собрания почти не имеют. Кроме колокола кимженской мастерской в собрании Архангельского музея деревянного зодчества<sup>2</sup>, автору статьи известен только один небольшой колокол, находящийся ныне в Краеведческом музее Мезенского района (г. Мезень). Оба колокола, как и другие колокола кимженского литья, ранее не публиковались<sup>3</sup>.

Описываемый колокол был найден автором статьи в поморской деревне Нижка (Долгощельский сельский совет, Мезенский район Архангельской области) 20 августа 1979 г. Он использовался как сигнальный и был подвешен на столбе в центре деревни. По решению местных жителей колокол был передан в дар Архангельскому музею деревянного зодчества и в настоящее время экспонируется там на Выставке колоколов.

Согласно устной традиции, этот колокол кимженской мастерской был отлит специально для часовни в Нижке. Форма его традиционна для русских церковных колоколов: сужающаяся кверху цилиндрическая средняя часть плавно переходит в чашеобразно расширяющийся низ. Высота колокола 40 см. Диаметр самой ши-

рокой его части 39,5 см. Шесть небольших Г-образных проушин соединены с центральной проушиной колокола. Центральная проушина более массивна, имеет прямоугольные края и круглое отверстие в центре.

Колокол почти не украшен — только две выпуклые литые полоски окантовывают надписи на нем. Верхняя полоска имеет ширину 1 см, нижняя, располагающаяся почти у края юбки колокола, — 0,5 см. В пространстве между этими двумя полосками расположены два пояса надписей.

Надпись в верхней части колокола (вкруговую, под верхней полоской, выпуклая, литая, с высотой букв около 3 см) гласит: «ГОСПОДИ ИСУСЕ ХРИСТЕ СНЕ БОЖИ П» («Господи, Иисусе Христе, сыне божий, помилуй»).

Надпись в нижней части колокола выполнена также вкруговую, литая, выпуклая. Высота букв около 3 см. Она расположена над нижней полоской и гласит: «+1884 ГОДА+МАСТЕРЪ+ПЕТРЪ+ВАСИЛ+ДЕРЯГИНЪ» («1884 года, мастер Петр Васильевич Дерягин»).

Шрифт верхней надписи отличается по начертанию букв от нижней. Под словом «МАСТЕРЪ» процарапано: «1 п 52 <ф>».

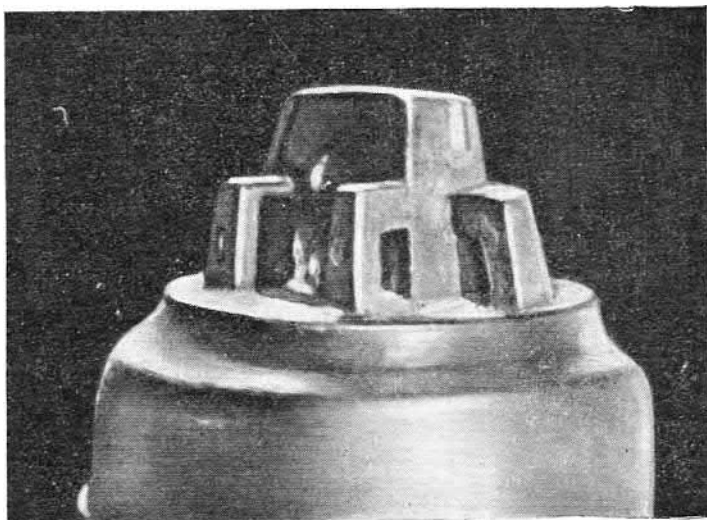
С внутренней стороны колокола, на той же высоте, что и нижняя надпись внешней стороны, имеется литая выпуклая надпись: «БОГЪ». Высота букв около 3 см. Начертание их аналогично верхней надписи внешней стороны колокола. Слово «БОГЪ» отлито напротив слова «МАСТЕРЪ» нижней надписи внешней стороны.

Язык колокола отсутствует. На самом колоколе имеются следы ржавчины, дикой патины.

Отлитый в 1884 г. мастером Петром Васильевичем Дерягиным, колокол представляет собой памятник крестьянского колоколотейного промысла русского Севера. Согласно данным, которые собрал в Кимже в октябре 1982 г. В. А. Любимов, любезно предоставивший мне информацию

*Колокол  
кимженского  
литья  
из собр.  
Архангельского  
музея  
деревянного  
зодчества.  
Общий вид*

\* Фотографии к статье сделаны Н. М. Аряевым.



от Петра Артемьевича Дерягина (с. Кимжа, Мезенский район Архангельской области), мы можем кратко сообщить о династии северных литейщиков Дерягиных.

В 1847 г., когда северные уезды Архангельской губернии охватил голод, житель с. Кимжи Василий Алексеевич Дерягин ушел в отход. Он работал какое-то время на Урале, в литейных заводах г. Перми. По возвращении на родину В. А. Дерягин принес сюда искусство литья, обучил ему своего сына Петра. Другой сын Василий Алексеевича, Михаил, был обучен ювелирному делу; его украшения из драгоценных металлов пользовались большой популярностью среди крестьян на Севере. Дети Михаила и сам он литейным делом не занимались, а Петр Васильевич Дерягин, унаследовавший литейный промысел от отца, передал навыки этого искусства шестью своим сыновьям: Федору, Алексею, Артемию, Николаю, Сергею и Ивану. Литейный промысел в Кимже существо-

Колокол  
кимженского  
литья из собр.  
Архангель-  
ского музея  
деревянного  
зодчества.  
Проушины  
колокола

Колокол  
кимжен-  
ского литья.  
Фрагмент  
надписи.  
Фото  
Н. Аряева

Колокол  
кимженско-  
го литья.  
Фрагмент  
надписи.  
Фото  
Н. Аряева

вал вплоть до начала XX в. Привозную медь дробили на мелкие куски кусачками, складывали в железный горшок и плавил в печи, разливая затем «ложкой» в формы. Колокола отливали в земляных формах по деревянной модели. Петр Артемьевич Дерягин, внук мастера Петра Васильевича Дерягина, передал В. А. Любимову для Архангельского музея деревянного зодчества часть деревянной модели колокола, а также железный горшок, в котором производилась плавка меди.

Известны колокола, отлитые в кимженской мастерской по обету. Устная традиция сохранила следующий рассказ: «Ненец по прозвищу Северко в конце XIX века женился на ненке. Они венчались в церкви святых Петра и Павла в деревне Сояна. С 1901 по 1907 год у них рождались все девочки, и Северко дал обет в этой церкви, что если родится мальчик, он, Северко, жертвует Соянской церкви колокол. Через десять месяцев после обета родился мальчик. Северко тогда продал несколько оленей и поручил мастеру Дерягину и Андрею Михайловичу Мелехову в деревне Кимжа отлить колокол. В 1907 году колокол такой был отлит и повешен на колокольную к церкви святых Петра и Павла в деревне Сояна»<sup>4</sup>.

Надо сказать, что уже к концу XIX в. на севернорусских колокольных чаще все-

го подвешивают колокола крупнейших литейных монополий: ярославские (завод П. Н. Оловянишникова и сыновей), вятские (завод Бакулевых в г. Слободском Вятской губернии), гатчинские (завод А. Ф. Лаврова), московские (заводы П. Н. Финляндского и Самгина) и т. п. Мастерская Дерягиных в Кимже — одна из редчайших кустарных мастерских в крестьянской среде на русском Севере, где во второй половине XIX — начале XX в. отливали не только мелкие медные поделки, но и церковные колокола, такие, например, как описанный нами колокол весом 1 пуд 52 фунта.

\*

<sup>1</sup> М. И. Мильчик называет в качестве изделий этой мастерской также медные кресты-распятия и колокольцы для скота. См.: *Мильчик М. И.* Кимженское литье // Декоративное искусство. 1971. № 4. С. 20.

<sup>2</sup> АМДЗ КП 5674.

<sup>3</sup> Колокол из Архангельского музея деревянного зодчества ранее упоминался автором статьи. См.: *Давыдов А. Н.* 1) Звоны Северные (буклет). Архангельск, 1981; 2) В музее «Русский Север» // Наука и жизнь. 1982. № 4. С. 100. Однако описание этого колокола дается впервые.

<sup>4</sup> Сообщено автору статьи потомственным помором из д. Долгощелье Мезенского района Архангельской области Дмитрием Андреевичем Буториным. Запись А. Н. Давыдова от 18 декабря 1975 г.

## СТРОИТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ В РУАНЕ В 1352 Г.

*С. С. Неретина*

Среди неопубликованных документов по истории Франции в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде хранится пергаменный свиток (архивный номер 121) из семи сшитых листов, исписанных готическим курсивом, — финансовый отчет о строительных работах в Руане, составленный в 1352 г. Он происходит из Архива Парижской счетной палаты. Часть этого Архива была расхищена до 1737 г., когда он сгорел, многие документы впоследствии были обнаружены в различных собраниях. Интересующий нас отчет попал в Петербург в коллекции П. П. Дубровского, известного собирателя древних манускриптов.

В отличие от французских собратьев, нашедших себе приют в разных изданиях, документы из собрания П. П. Дубровского не опубликованы. Сравнительно недавно Т. П. Воронова составила их краткое описание<sup>1</sup>.

Чем интересен этот отчет? Л. Делиль, в свое время издавший 256 подобных документов, писал об этом так: «Здесь можно почерпнуть множество точных сведений о первом периоде Столетней войны: ...обилие данных ожидает историков, изучающих города и замки, а также политические, административные, юридические, военные и морские учреждения. Археолог найдет ценные детали о состоянии ремесел в XIV в.; экономист — точные данные о цене земли и продовольствия, о размере заработной платы; филолог — множество технических терминов, которые отсутствуют в наших словарях»<sup>2</sup>. Дополним характеристику Делиля: историк культуры почерпнет здесь, как мы постараемся показать, массу сведений «неточных» — образы городского сознания того времени.

Небольшая справка.

Король Людовик X даровал Нормандии хартию, которая освобождала ее от королевской талли и других налогов. А с 1333 г. Нормандия стала пользоваться еще большими финансовыми привилегиями, поскольку герцогская корона перешла к дофину Иоанну, взшедшему в 1350 г. на французский престол. Следовательно, в 1352 г. — а именно об этом периоде идет речь — упомянутая территория была сеньорией короля. Однако значительная часть нормандских земель принадлежала наваррскому королю Карлу Злому и сеньорам д'Аркурам (это имя упоминается в документе), которые — явно ли, тайно — помогали англичанам в борьбе против Иоанна.

Английский король высадился с войсками в Нормандии в 1346 г. Некоторые его отряды доходили до ворот Руана, столицы Нормандии, которая часто в Столетнюю войну становилась ареной военных действий. Средства на постоянные военные расходы добывать было нелегко. Доходы герцогской казны состояли из феодальных платежей, которые Иоанн, как герцог, получал от земельных держателей (денежный и натуральный оброки) и дворян (ленные поборы). Ему же, как королю, полагались коронные платежи, состоявшие из штрафов, конфискаций и т. п. Иногда добавлялись и экстраординарные налоги.

Таких доходов хватало только на обеспечение чиновников, на содержание замков, рынков, мельниц, мостов, на охрану и содержание заключенных, пенсии. Из сумм, собранных сборщиками бальяжей (их было пять: Руан, Кан, Ко, Котантен, Жизор), в казначейство почти ничего не поступало<sup>3</sup>, да и, как видно из нашего документа, деньги, которые по договору

должны были выплачиваться ремесленникам, выдавались далеко не всегда.

Во время войны были разрушены многие постройки. Восстановления требовали и укрепления, и жилье. И чем больше город, тем интенсивнее развивалась в нем строительная деятельность. Руан был одним из самых крупных в королевстве. В XIII в. его население составляло свыше 40 000 жителей. Во время набегов англичан руанский замок, вероятно, пострадал. Поэтому вполне возможно, что возникла необходимость его укрепить, а заодно и подновить. Спрос на строителей и в мирное время был повышенным, а в военное особенно. В такой ситуации каждый новый мастер являлся не конкурентом прежним мастерам, а скорее их помощником. Ремонтно-строительная деятельность развернулась не только в самом городе, но и в руанском виконтстве: в маноре Куронн, что в 7—12 км от города, и в замке Мулэно, расположенном в маноре.

Что же это за работы? И как они отражены в интересующем нас отчете?

Документ, как это видно из его заглавия «Partie de oeuvres de charpenterie de la viconte de Rouan a compter au terme de la saint Michel l'an grace mil trois cens chinquant et deux»<sup>4</sup>, составлен виконтом, который являлся шателеном (управляющим) герцогских замков в руанском виконтстве, и членом городского магистрата (из документа известно, что в мэрии есть комната виконта). Отчитывался он за летний период работ, от пасхи 1352 г., прошедшей на 8 апреля, до дня св. Михаила, 29 сентября, вероятнее всего, перед королевским балом — по своей должности виконт обязан был ему представлять счета. Документ состоит из шести частей: на лицевой стороне свитка перечислены «плотничьи и кровельные работы, выполненные в руанском замке», «каменные и штукатурные работы в руанском замке», «плотничьи и кровельные работы в маноре Куронн», «каменные и штукатурные работы в упомянутом маноре», «плотничьи и штукатурные работы, выполненные в замке Мулэно»; на обороте помещен «отчет о последних (дополнительных.— С. Н.) платежах в 66 су Жану Буавэну за множество работ, замков, сделанных в руанском замке, помимо счетов, перечисленных на лицевой стороне свитка и составляющих в сумме 76 су с пасхи 352 г. до дня св. Михаила...».

В целом документ содержит сведения о найме на определенный срок каменщиков, плотников, штукатуров, столяров, возчиков, слесарей, каменоломов, веревочников, кровельщиков, пильщиков, о поставках товаров лодочниками, торговцами и прочими ремесленниками. Упомянуто 65 человек, 53 из которых — мастера, 8 компаньонов (52 человека названы по именам) и 4 ученика.

Работы велись огромные и интенсивные: чинились подъемные мосты «со стороны Руана и со стороны „полей“», чтобы «легче их было поднимать»; и в руанском замке, и в Мулэно, и в маноре чинили военные машины, запасали лес, веревки, уголь, лемехи для починки крыш, строительный камень, всевозможные замки, ключи и т. д. Велись работы в гавани, ремонтировались крепостные стены и башни, покрывались черепицей дома целых улиц — 58 домов на улице Ломонь в Руане, обивались панелью все дома манора Куронн, обновлялись покои короля и королевы, архиепископа Симона де Бюси, графа Луи д'Аркура, сеньора Робера дю Грейи, наконец, самого виконта руанского.

Отчет об этом не сухой: перед нами не простая перечень работ с оценкой их стоимости — он подробен, детален. Вставлялись, например, новые замки и задвижки к казне — составитель тут же добавляет: «к казне, где хранились золотые монеты»; запоры врезаются не просто к дверям, но — в том числе — «к двери над чердаком, куда кладут фураж», и к нижней (не верхней) комнате виконта, к сундуку — и не просто к сундуку, а к тому, что под кроватью в этой, нижней, комнате, затем к другому сундуку, где хранились припасы, к двери для подвала с углем, просто к подвалу, к ларю для вина, к галерее, тюрьме и т. д. Перечислялись не просто замки, но виды, типы замков: со щеколдами, с задвижками, без задвижки, с отверстием; замки железные, деревянные, стоимостью в 12 деней и в 20 су.

Руанский замок и Мулэно, узнаем мы из отчета, пострадали не только от неприятельских вторжений, но и от ветхости и нерадения хозяев. Чинились крыши домов, большинство которых «протекало». Была разбита мебель — столешницы, козлы для столов — «как в большом зале казначейства, так и в других местах», в большом зале «взамен испорченного»

нужно было сделать новый поставец. В маноре Куронн «были испорчены и разрушены на множество кусочков» крыши гардеробной и других построек, принадлежавших королевской чете, во многих местах требовалась новая каменная кладка, заштукатуривание «многих дыр» в замках, башнях и пр. «Множество железных замков и ключей были потеряны людьми мадам королевы при ее отъезде», — не преминул сообщить составитель отчета.

Его записи иногда лаконичны: «Уэ Антану за 1000 дранок, купленных у него для улицы Ломонь, — 40 турецких су». Но чаще текст расчленен множеством подробностей, из которых читатель — а создается впечатление, что отчет читал не один только королевский балли, — наряду со сведениями о работе мастеров узнает и о том, что «сеньор Симон де Бюси давал на Троицу обед королю и королеве», что новые заслонки к камину нужны потому, что прежние «сбил ветер», что рубили не просто деревья, а два ветвистых бука, что лемехи были сложены на дровяном складе, что плотники чинили не просто крыши, а крыши на хранилище хартий, что в уборных возле королевских покоев каменная кладка кое-где была слишком широкой, а балки слишком узкие. Для балок иногда сообщаются точные меры — 6 или 18 футов длиной, толщиной со стропила, а столбы должны иметь 4 фута длиной и полфута высотой. Дом в маноре был деревянный, с очагом. Виконт, как рачительный хозяин, сообщает, что на дом ушло 600 деревьев. Обнаруживает он познания и в архитектуре — рисуя подробный словесный план некоторых помещений, «составленный им по смете старшины каменщиков», который в ту пору действительно выполнял функции архитектора: в маноре Куронн, например, нужно «обтесать камни и построить из них уборные, что находятся между прихожей и нижней залой со стороны часовни и служат для двух нижних и двух верхних зал. Размером они должны быть в одну квадратную туазу<sup>5</sup>, высотой в 3,5 туазы или около того. Сделать их необходимо в виде стойки, получающейся из соединения двух каменных кладок. Пол будет выстлан камнем с достаточными отверстиями, как это определит мастер каменщиков. На верхних изгибах высота сих уборных уменьшится, и покрыты они будут сверху тя-

желым проемным камнем из карьера Юнон, как подобает».

Это именно *план* или *чертеж* помещения, и нам необходимо задержать его в памяти для дальнейшего анализа. Но и дальше — Рожер Бельбарб с компаньоном, по сообщению виконта, должны поднять камин в комнате Луи д'Аркура, выложить его квадратами, сделать гипсовый настил для амбара в одну туазу шириной, заднюю стенку в очаге, что на кухне, из черепицы, стену в кухне и окно для поставца. Они же должны оштукатурить камин в кухне от пола до верхнего перекрытия, обмазать цементом зал и одну из замковых комнат, причем «обмазка должна быть из известкового раствора, так как сеньор Луи хочет, чтобы и зал и комнаты были белыми, выложенными квадратами». И все это строго по чертежам, составленным, очевидно, все тем же каменных дел мастером.

Но — обратим и на это внимание — при перечислении объема работ отчет о *свершенном* удивительным образом благодаря обилию модальных глаголов и просто глагольных форм будущего времени превращается в некое *намерение*, еще только намерение свершить труд, хотя оно уже было оплачено — 10 ливров получили штукатуры за все вышеперечисленное, хотя весь объем работ был оценен в 27 ливров. Такое соединение воображения со знанием конечного результата, подкрепленного точными финансовыми расчетами, — свойство исследуемого документа, где каждый факт (свершенное) окутан атмосферой множества возможностей, сопричастия действий, которые *могли бы быть*.

Множество действий, кроме того, разворачивается под пером составителя на живописной карте местности. «Везут по реке и по суше плотничий лес для работы» или камень для стройки. Деревья привозят не только из окрестного леса Роньяр, но на телегах везут его из местности Ле Вент, что примерно в 22 км к северу от Руана, до р. Кайи, где некий Пьер де Лайери переправил его «до порта Бапом, а там погрузил в лодку и сплавлял до набережной Куронн, откуда в телегах вез до манора Куронн, где и разгрузил, за что получил 10 ливров».

В записях о найме на работу, как и в записях о купле-продаже, также нет единообразия. Чаще всего встречаются такие формулировки: «Рожеру Бельбарбу... если

сложит стену... 27 ливров». Единой орфографии тоже нет. Одни и те же слова пишутся по-разному: varlet—vaillet—valet, maistre—mestre, Moulinneaux—Mouliniaux. Имя одного из ремесленников перепутано. В одном случае написано «Жан Бурго», в другом — «Гийом Бурго», хотя речь идет явно об одном и том же человеке: в обоих случаях говорится, что мастер вырубил 126 тонн камня. Есть описки и в цифрах, приведенных в документе. Каменоломы Мартен Мартон и Рикар Гарни получили 30 турецких ливров и 10 су не за 350 камней (по 100 су за сотню), как это записано в отчете, а за 3050 камней, что следует из общей суммы заработка, которая повторена дважды: в первый раз — после упоминания об этих камнях, второй — после перечня всей проделанной мастерами работы. Они же получили за 66 телег с блоками не 43 су, а 44 су, ибо платили им за каждую телегу по 8 денье. В документе упомянуты три человека, сведений об интенсивности работы которых нет вовсе. Это пильщик Жан Сурс, возчик Жан Брадефер и плотник Рауль де Грушмон. Неизвестны также ни число компаньонов у плотников Робера Мангара и Жанена Мореля, ни работа, которую эти компаньоны выполняли. Однако не забыты клерки-писцы старшин каменщиков и плотников, производившие записи всех работ и делавшие копии с этих записей, перечисленные расходы на пергамен.

Неточности, с одной стороны, и детальное перечисление разнообразных и мелких вещей — с другой — и все это в отчете, которому, по современным представлениям, надлежит быть скупым и строгим! Благодаря такому дотошному перечню предметов и описанию связанных с ними ситуаций (заслонки, которые «сбил ветер») отчет из сухого документа подчас превращается в художественно сбитый текст, в картину с обратной перспективой, где на обозрение выставлены многочисленные любовно выписанные предметы, в обыденной жизни невидные и незаметные, этакая цепочка замков, галерея столбов, брусов, древесных — буковых — стволов, этакий пейзаж с лодками, на которых сидят люди, сплавляющие товар, этакий план помещений и карта местности, где из пункта А (например, каменоломня Юзон) в пункт В (замок или манор Куронн) перевозятся камни и лес. Причем все это сбито в едином текстовом пространстве с одинаковым

ощущением и заботливостью. Конечно же автор документа — виконт — желал прежде всего отчитаться перед герцогом в истраченных суммах, но отчитаться так, чтобы одновременно создать словесный портрет, образ стройки, декорацию, на фоне которой она разворачивалась. Потому в документе сочетаются живописание и схематизм, своего рода новеллизм и сухая отчетность, что лишает его, конечно, строгой формы, но зато позволяет обнаружить в нем резкие контрасты, свойственные средневековой жизни вообще<sup>6</sup>.

Такое любование вещами, наполняющими мир, глубоко укоренено в сознании людей того времени. Ведь в средние века не было вещи, которая ограничивалась бы своей непосредственной функцией. Она всегда была шире ее, так как представляла собой как бы, по выражению Й. Хейзинги, «сгущенную идею» в конкретности и индивидуальности. Этим, на наш взгляд, и объясняется отсутствие классификации или обобщений в отчете. Всякая вещь, как и ремесло, воспринималась как образ, даже как образец<sup>7</sup>, а каждая деталь — как самостоятельная вещь, каждое свойство — как нечто сущностное, лежащее в основе бытия. Таковы, как показывает множество исследований, были, по-видимому, фундаментальные характеристики средневекового духа, которые можно обнаружить как в высоких поэтических творениях, так и в сугубо официальных документах.

Каков же был порядок найма на работу и сам характер работ? Ремесленники заключали договоры через своих старшин — мастеров каменщиков и мастеров плотников — «на обычных торгах», где оговаривались условия работы и ее оплата. Нанимались они каждый индивидуально либо в компании с несколькими мастерами или, возможно, подмастерьями, даже с учениками.

В число компаньонов входят иногда женщины. Эли Реньоль, по свидетельству документа, помогает вить веревки и их продавать своему мужу, Этьену Реньолю. Иногда компании составляют члены одной семьи, — например, Гийом Жерве работает с братом.

Каждый мастер или компании получали от старшины своего цеха индивидуальное задание. «Жану дю Бюсу и Тома де Рисвилю за три с половиной дня, когда они чинили ясли и кормушки в названном (Руан-



ском.— С. Н.) замке, каждому по 4 солида в день, а за 100 кольев для упомянутых кормушек — 31 солид 4 денье».

Всех упоминаемых в отчете людей можно разделить на 4 категории: ремесленники цехов каменщиков и плотников; ремесленники других цехов, работающие определенное время в маноре и замках, получающие задания от старшин каменщиков и плотников и ответственные перед ними за ее выполнение; ремесленники, с которыми старшины каменщиков и плотников заключают договоры о поставках того или иного материала или изделий; лавочники и торговцы. Одни из них работали сезон, другие — всего несколько дней. Так, каменщики Жанен де Ля Лонд и Бекенъи работали с 6 мая до дня св. Петра в августе (1 августа), за что получили 89 ливров 15 су, и со дня св. Петра до понедельника после дня св. Михаила (в ноябре), когда им выдали 40 ливров 19 су. В срок свою работу они не выполнили. Остальные каменщики работали в маноре, вероятно, не столь долго. Некий каменщик Жан Навин за то, что разобрал стену в старом замковом зале и сделал новую каменную кладку в новом зале, получил всего 6 ливров. Если сравнить денежную оценку его труда с оценкой труда Жанена де Ля Лонда и Бекенъи, то она ниже последней более чем в 20 раз,— это плата явно не за полугодичную работу. Часто ремесленники трудились одновременно в нескольких местах. Слесари Жан Буавен и Жан де Летр работали и в руанском замке, и в замке Мулэно, и в маноре Куронн, кровельщик Робер Ле Баланшен — в двух замках, плотники Робер Мангар и Жанен Морель, штукатур Рожер Бельбарб с компаньоном — в маноре Куронн и в замке Мулэно. В отличие от штукатуров каменщики не должны были ни доставать материал, ни оплачивать его. Иногда в отчете оговаривалось это несколько высокопарно: «Король поставит нужный им материал». На самом деле, как видно из того же отчета, заключает договоры о поставках камня с каменоломами и возчиками цеховой старшина.

Старшина каменщиков являлся посредником между заказчиком — виконтом, в присутствии которого происходит сдача подряда на работу, и ремесленниками. В XIV в. он фактически был инженером и архитектором, часто им возводились грандиозные сооружения. Под руководст-

вом старшины каменщиков в руанском замке работало 2 мастера, штукатуры по профессии, со своими подмастерьями, в маноре Куронн — 7 мастеров с подмастерьями, каменщики, в замке Мулэно — 2 компаньона-штукатура. Каменщики являлись как бы главными подрядчиками стройки, штукатуры — субподрядчиками. Старшине поставляли камень Анри де Бюс, Лоран Леспер, Жан Бурго, Мартен Маргон с Рикаром Гарни, работавшие, помимо манора Куронн, в Верноне, известь — Модинь, Жан Оффё, Жан Фурр. С каменных дел мастером — старшиной было связано еще 12 человек восьми профессий, живших иной раз в других городах. Так, на него работают 6 возчиков — Жан де Ламар, Филиппе Ле Бурашье, Жан Навин, совмещавший, вероятно, эту обязанность с профессией каменщика (выше мы о нем упоминали), Жанен Муазон, Жан Брадефер и Робен Амель, который обслуживал почти всех каменоломов Вернона. Каретник Гийом Берн поставлял в манор носилки, веревочница Эли Реньоль — бечеву и крученую веревку для строительных лесов, слесарь Майан Конигар делал дымовые трубы и щипцы для каминов. У лавочника Жана Ле Фёра старшина каменщиков купил свинцовые плашки для печей. Плотник Пьер де Бон по прозвищу Крючок изготовил 200 решеток для лесов «по договору, заключенному с ним старшиной каменщиков». А Пьер Ле Кордые, что жил в Руане на улице св. Элуа, был занят изготовлением 4 цепей для камнемета в манор Куронн, заготовкой камней и леса.

Старшина каменщиков выступает, таким образом, как глава большого предприятия, компетенция которого выходит далеко за рамки его профессии. Он должен сдать камин, хотя не дело каменщика делать дымовые трубы; он должен достать цепи к машинам для поднятия камней и леса, т. е. выполнять «военные» заказы и привлекать для этого мастеров кузнечного цеха; он отвечает за качество продукции («все это сделать хорошо и как должно», — гласит документ), за оплату труда, за поставки.

Не меньший объем обязанностей и у старшины плотников. Под его началом на починке и строительстве домов работают 7 мастеров: 6 плотников — Жан Селло с двумя компаньонами, Жан Бюс и Тома де Рисвиль, Робер Мангар и Жанен Морель с компаньонами и 1 мастер-

кровельщик — Робер Ле Баланшен. Робер Ле Баланшен обязался «покрыть черепицей ворота у входа в замок со стороны подъемных мостов, покрыть черепицей дом, где живет Робер де Грейи, возле рынка... и положить черепицу в других местах в жилище упомянутого Робера, где нужно; положить в упомянутом (Руанском.— С. Н.) замке 20 000 лемехов над покоями короля и королевы и на воротах перед коими должна быть черепичная изгородь, и во многих других местах в замке, где следует; и покрыть черепицей 58 домов на улице Ломонь, и положить черепицу во многих других домах улицы, где протекает». За это ему полагается 70 ливров, из которых виконт сумел заплатить только 40.

Кроме упомянутых ремесленников, выполняющих на строительстве основную работу (Робер Ле Баланшен — типичный пример), там есть плотники, работающие по их обслуживанию. Гийом Боншоз делает панельки и лемехи для Робера Баланшена, у Уэ Антена закупаются дранки и лемехи для домов на улице Ломонь, которые покупает тот же Робер. Жан Ле Бель и Гийом Лепаж обивают панелью дома, которые строят Робер Мангар и Жанен Морель; Пьер де Лайери ищет для них доски определенного размера. Старшина договаривается с Жапом Антуаном о продаже леса, с Этьеном Реньолем — о снабжении ремесленников веревками, с Тома Бокиле — о доставке медных рам. Жан Сурс и Жан Бланшанден с компаньоном должны пилить дрова, возчики Рикар де Ля Вент, Колен Ланглуа и Уэ де Тай — привезти дрова, панельки, лемехи. Старшина плотников обязан был также договориться со столяром, чтобы тот починил старую или сделал новую мебель. Готье Жерар должен был за несколько дней «сделать в зале сеньора Симона де Бюси поставец для посуды... и 3 пары козел», «дверь из своего дерева», столы и козлы для сундуков с казной, поставец для большого зала.

Старшина плотников отвечает перед заказчиком не только за всю «деревянную», но и за «железную» работу в замках, если она хоть в малейшей степени связана с его основными обязанностями. Так, ему нужны слесари, которые делали бы всевозможные замки, скобы, задвижки, дверные и прочие петли. даже дымо-

вые трубы к камину. Помимо руководства непосредственным плотничьим и кровельным делом (11 человек мастеров), он связан с мастерами пяти других профессий (13 человек). Кроме того, как и старшина каменщиков, старшина плотников обязан участвовать в работах по укреплению замка. Плотники Робер Мангар и Жанен Морель чинят военные машины в замке Мулэно, им помогает Жан Буавен и др.

Старшины каменщиков и плотников, таким образом, не только главы ремесленников своих цехов, но и главы ремесленников многих других профессий, временно объединенных одним строительством; они и заказчики, и подрядчики. Это одно из отличий старшин строительных цехов от старшин любых других цехов. В их ведении находится поставка и качество материала, оплата труда, производство сметы. Они устанавливают меры веса, длины, ширины. В документе упомянут только один случай, когда каменолом Робен Жиль доставил в манор Куронн известь «по своей мере». Во всех прочих случаях меры определялись старшинами исключительно пунктуально: деревья должны быть определенной длины и ширины в туазах и футах, вес камня — в тоннах или бочках, известь измерялась мюдами или минами<sup>8</sup>.

Посмотрим теперь, каковы были объем и характер работы у ремесленника-мастера. Вот наиболее типичный случай. Работе плотников Робера Мангара и Жанена Мореля отведено в финансовом отчете значительное место. Договор с ними старшина плотников заключил «в присутствии виконта руанского и прочих ремесленников манора», т. е. «на обычных торгах». Работали они в Куронне и в Мулэно с компаньонами с пасхи 1352 г. до конца сентября. Некоторые виды работ оплачивались сдельно, другие — поденно. Расчет производился или помесечно, или же сразу за несколько (за 2,5) месяцев виконтом. Однажды за некую выполненную работу (в отчете не указаны ни объем, ни сроки выполнения) им заплатили большую по тем временам сумму — 25 турецких ливров. Расчет производился трижды: 31 мая (8 ливров), 19 августа (8 ливров) и 30 сентября (9 ливров).

В другой раз им заплатили 13 ливров, причем в отчете деятельность Робера Мангара и Жанена Мореля зафиксирована

подробно. «Упомянутый мастер Робер», говорится там, должен «сделать в доме рядом с новой залой и дверью две выгородки: одну вверх, другую вниз; в нижней по земле должна пройти одна балка и одна крестовина, сделанная подобающим образом, и дверная коробка, выстроенная как должно. Верхняя должна иметь балку и колонки, установленные между нею и потолочной перекладиной. И сделать в ней совсем новую перекладину и подвесить ее, и сделать две балочки, на которых она будет подвешена, и положить балку справа от камина, и сделать всюду, где нужно, воздуходувы для этого камина, а старую перекладину нижней комнаты положить как надо и подвесить ее и сделать крестообразные арки на крыльце перед этой палатой».

Перед нами развернут опять же не только точный план помещения и детали тех вещей, которые можно подремонтировать или сделать заново, но и глубоко персонализированный, личный труд, который оценивается каждый раз иначе, в зависимости и от профессионализма, и от возможностей мастера. В третьем случае, например, тем же Роберу Мангару и Жанену Морелю платили по деньгу — по 4 су в день каждому. Работали они 28 дней, получив в результате вместо обещанных 5 ливров 12 су. За месяц они всего 5 дней работали профессионально: за 2 дня они должны были построить мост, по которому провозили балки, а за 3 дня — расколоть 2 бука и сделать скаты для подъема балок. В остальные они помогали возчикам грузить балки (3 дня), поднимали и укрепляли военную машину, привезенную из Руана, удлиняли ствол военной машины, чистили отверстие зубчатого колеса и т. п.

Отметим еще раз: ремесленники строительных профессий во все времена были взаимосвязанны. Каменщики нуждались в строительных лесах, а плотники подчас не могли работать, если не готова каменная кладка для дома. Робер Мангар и Жанен Морель однажды не смогли выполнить в срок урок именно потому, что «не были готовы каменностроительные работы», которые были дороги и трудоемки. Специфика строительных работ требовала, чтобы работы в основном производились до холодов. Этим, по всей видимости, и объясняется, что отчет охватывал только теплое время года, с весны до ноября,

когда дни длиннее, а раствор не замерзает. Жан Селло с компаньонами оставили починку подъемного моста до нового сезона. Судя по всему, в отчете упомянуты все или почти все строители Руана и ближайшей округи, как мастера, так и подмастерья. Мастер являл собой тип самостоятельного производителя, совмещая в одном лице трудящегося, организатора производства и собственника материала и инструмента. Однако — и в этом тоже, вероятно, сказывается некоторая специфика профессии строителей — не весь материал и инструмент находились в собственности мастера: приглашая на работу мастера из другого цеха, старшины иногда на определенное время за фиксированную плату «нанимали» его инвентарь. Рожер Бельбарб за предоставление в работу «мешка для ношения извести, одного ведра, одной веревки, двух лопат и одного замка для кухни, где хранится известь», получил 11 су. Жан Фурр, фильтрующий известь, за 13 предоставленных ремесленникам манора ведер и 13 лопат на 8 дней получил 20 су. Если учесть, что тот же Фурр получил 66 су за то, что профильтровал 7,5 мюидов извести, и за другие работы, то деньги за отданный в наем инвентарь составили значительный приработок — почти треть от основного заработка.

Масштабы применения наемного труда, безусловно, важны для характеристики средневекового города. Из отчета видно, что с компаньонами и учениками работали лишь немногие мастера, да и сущность термина «компаньон» еще нуждается в разработке. А. В. Конокотин безапелляционно переводит его как «подмастерье»<sup>9</sup>, такое же значение этого термина встречается и во французских словарях. Мы же считаем, что под этим термином мог подразумеваться и мастер. Во всяком случае, у нас нет определенных указаний на то, что компаньон — это подмастерье, и только подмастерье. Вот пример: в одном случае уже известный нам Жанен Морель упоминается в ряду с Робером Мангаром без указания на какое-либо особое его положение по отношению к Роберу; в другом случае рядом с именем Робера стоит слово «мастер»; в третьем написано: «Робер Мангар, Жанен Морель и их компаньоны», — что позволяет думать о равенстве положений Робера и Жанена; зато в четвертом перед нами такая запись:

«Робер Мангар и Жанен Морель, его компаньон», что также не предполагает неравного положения, а скорее свидетельствует о договоре между этими двумя мастерами работать сообща. Кроме того, заработная плата (документом это иногда оговаривается) делится между компаньонами поровну, что свидетельствует в пользу толкования термина «компаньон» как «мастер».

Но так или иначе, из 53 мастеров только 12 работали с компаньонами и 2 мастера с учениками. Даже если мы примем перевод термина «компаньон» как «подмастерье», то количество подмастерьев окажется невелико и тем более невелико число учеников, о чем, правда, документы типа финансовых отчетов могут и не упоминать.

Во всяком случае, последнее надо принимать во внимание, хотя численность неупомянутых учеников не может существенно изменить картину. Ведь возможностей для самостоятельной деятельности в области, разорвавшейся войной, должно быть довольно много. Тем более что строители — одна из самых мобильных профессий, они разъезжали по разным городам и весям. Каменоломы Мартен Мартон и Рикар Гарни уходили работать за 40 км от Руана. Каменолом Жан Бурго, работавший в Верноне, был родом из Конфлана, что в 40 км от Вернона и в 80 км от Руана. Некоторые работали одновременно в двух карьерах, переходя из одного в другой. Мартен Мартон, например, основную работу выполнял в карьере Куронн, но 5 дней — в Верноне, за что в целом получено 40 ливров 4 су. Составитель отчета при этом счел нужным добавить, что деньги «выплачивались многократно и составляли большие суммы». Работа каменоломов, хотя по своей природе и относится к строительным профессиям, была более длительной по времени: они работали и зимой, вплоть до праздника св. Дионисия, приходящегося на 26 декабря.

Плата за одну и ту же меру камня или извести была разной, она колебалась от 8 до 25 су за мюид. Отчасти это зависело от качества продукции (так, камень Лорана Леспера стоил дороже других, так как предназначался для каминов и крестообразных оконных перекрытий), отчасти же — от разновеликости единиц измерения.

Один мюид извести, добытой Робеном Жилем, стоил на 5 су дороже извести Гийома Жерве и Жана Оффе, так как Робен Жиль продавал известь «в запас на будущие времена по своей мере», а его мера, как сказано в отчете, была больше обычной. Отчасти же оплата зависела и от условий договора, т. е. от авторитета мастера: Жану Бурго платили по 8 су за тонну (бочку) камня, в то время как Анри де Бюсу — по 13 су.

Как производилась оплата труда ремесленников-строителей и можно ли вычислить размер их заработка? Чаще всего оплата была сдельной или поденной. Для 16 ремесленников можно вычислить их дневной заработок, поскольку известен объем работ и сроки его выполнения. В отчете часто упоминаются даты выдачи денег, которые нельзя путать с датами окончания работ данного ремесленника в означенном месте. Расплата могла производиться позже сроков выполнения работ. Вот список ремесленников и их поденный заработок:

Робер Мангар и Жанен Морель, плотники	— по 4 су (сдельно — 62 ливра)
Жан де Бюс и Тома Рисвиль, плотники	— по 4 су (сдельно — 31 су 4 денье)
Уэ де Ла Тай, возчик	— 15 су (сдельно — 3 ливра)
Робен Амель, возчик	— 15 су (всего 131 ливр 14 су)
Гийом Жерве с братом, каменоломы	— по 4 су (всего 33 ливра 15 су)
Мартен Мартон и Рикар Гарни, каменоломы	— по 4–6 су (сдельно — 33 ливра 2 су)
Жан Бельбарб с учеником, штукатуры	— 10 су 9 денье на двоих
Жоффрау Озов с учеником, штукатуры	— 6 су на двоих (сдельно — 8 ливров)
Робер Ле Баланшен с учеником, кровельщики	— 6 су на двоих (сдельно — 75 ливров 8 су)
Готье Жерри, столяр	— 4–10 су 8 денье (сдельно — 10 су)
Жан Бланшаден с компаньоном, пильщики	— по 6–8 су (сдельно — 30 ливров)

Представители одной профессии, как видим, получают за труд примерно одинаковую плату. Причем, повторим, компаньоны зарабатывают столько же, сколько и мастера: отчет фиксирует это равенство, ученики же упомянуты вкупе с мастером, поэтому на основании данного отчета судить об оплате их работы нельзя. Ко-

нечно, такой подсчет в любом случае приближителен: ведь одни ремесленники работали сезон, другие, как Жан де Бюс и Тома де Рисвиль, — всего по несколько (в данном случае — 8) дней. По несколько дней трудились и плотники, обслуживавшие Робера Мангара. Однако можно предположить, что и в других местах труд этих людей стоил примерно столько же, хотя, по-видимому, сезонные артели были более привилегированными.

Конечно, без привлечения других материалов трудно судить о прожиточном минимуме ремесленников-строителей. По северу Франции периода Столетней войны достоверными документами о ценах на хлеб, мясо и вино — обычной пище того времени — мы не располагаем. Но в нашем распоряжении есть документ (архивный номер 116) из той же коллекции П. П. Дубровского в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина<sup>10</sup>, который написан примерно в то же время и в той же Нормандии, — в нем упоминается герцогство близ моря.

Это финансовый отчет о содержании заключенных в одном из городов. В этом документе сообщается, что «Мишелю Киферу из Этвивиля выдано pain (в XIV в. слово pain могло означать не только „хлеб“, но „пищу“ вообще. — С. Н.) от четверга перед св. Варнаввой до дня св. Михаила, за 107 дней, на 8 су 11 денье, по 1 денье в день», и «Жану Ле Вайалу из Тура упомятой пищи выдано от воскресенья после дня св. Варнаввы до дня св. Михаила, за 116 дней, на 9 су 8 денье, по 1 денье в день», и т. д. Есть упоминание и о вине. «Раулю Арди... хлеба выдано... за 57 дней на 4 су 6 денье, по 1 денье в день, также за вино для лечения ран — 2 су 6 денье».

Таким образом, хлеб и вино (независимо от его предназначения) стоили минимально 1,5 денье в день.

Цифра эта, конечно, весьма условная, она может служить лишь некоторым ориентиром для представлений о прожиточном минимуме в то время. При этом, безусловно, надо учитывать, что хотя в семье работало несколько человек (Этьен Реньоль с женой, Готье Жерве с братом) и пища состояла не из одного хлеба и вина, требовались расходы на платье, на содержание дома, детей, выплачивались налоги.

В итоге сумма, получаемая строителями за работу, выходила небольшой. И это при том, что за период 1351—1375 гг. номинальная оплата ремесленного труда, как это видно из других источников, сильно возросла. Но и цены на продукты питания поднялись, отчего реальный доход уменьшался. Об этом можно судить хотя бы по тому факту, что виконт на вербное воскресенье выдал всем ремесленникам манора (а их было, за исключением лавочников и торговцев, больше 40) баранины на обед на 66 турецких су, т. е. примерно по 1,5 су на человека. Это очень большая сумма, если учесть, что мяса было выдано на один только день. Курс монет к тому же постоянно колебался, появилось много фальшивомонетчиков. О них-то, о тех, «кто делает фальшивые деньги», в основном и говорится в приведенном выше документе о содержании заключенных.

Кроме того, виконт руанский часто или не доплачивал мастерам за работу, или производил с ними расчет позже обусловленного срока, причем недоплата порой составляла значительные суммы. Кровельщик Робер Ле Баланшен вместо положенных 70, как мы видели, получил лишь 40 турецких ливров, немногим больше половины заработка. Пильщикам Жану Бланшандену с компаньоном выплачено виконтом всего 18 ливров вместо положенных 30 ливров 16 су, т. е. тоже немногим больше половины, а штукатурам Рожеру Бельбарбу с компаньоном досталось 10 ливров вместо 27 — меньше половины. Это отметить тем более важно, что в основном строители работали только летом — наш документ составлен после дня св. Дионисия, 26 декабря. Кроме того, из отчета видно, что все ремесленники манора, за исключением каменщиков и плотников, работали со своим материалом, стоимость которого нужно исключать из заработка.

И последнее, что хотелось бы отметить при анализе документов. Работы строителей, их передвижения, договоры описаны так подробно, что мы как бы видим всех участников стройки, мы постепенно можем заселять ими и упомянутыми в отчете сеньорами, например Аркурами, священниками — де Бюси, королевской четой, челядью город, манор, улицы, даже дома на этих улицах. Мы знаем некоторые планы построек, чертежи, знаем маршру-

ты людей. Эта подвижная жизнь разрывает все наши привычные представления о неподвижности феодального быта. Сам по себе наемный труд уже отвергает такую стабильность, предполагая краткость и перемену мест деятельности.

Приемы составления нашего документа представляют некоторое единство с живописными, что, видимо, было характерологической чертой эпохи в целом. Глубина изображения повседневной ремесленной деятельности — с его многообразными перевозками по суше и по рекам, в лодках и телегах, со строительными лесами, обедами в честь Троицы или по случаю приезда короля и королевы, с ветром, сбивающим заслонки, с подвалами для угля и чердаками для фуража — дается на фоне однообразного перечня лиц и сумм — этим глубина как бы смазывается, игнорируется, перекрывается. Вся многоликая деятельность происходила на плоскости чертежей и схем, что уплощало картину и одновременно открывало большой простор для воображения сочинителя, пусть даже и составляющего простой отчет, ибо на чертеже-схеме уместить можно гораздо больше, по выражению Б. В. Раушенбаха, «пространственных рассказов»<sup>14</sup>. Такая скачка от объемности к плоскости усиливала воздействие текста на читателя, поэтому мы сейчас удивляемся своеобразной новеллистичности предполагаемого сухого документа.

Так же как на иконах или миниатюрах главные действующие лица выпуклее, выше остальных, исходя из иерархии и значимости образа, так и в нашем документе деятельности, скажем, плотников Робера Мангара и Жанена Мореля отведено много места, остальные же — статисты, которые делают более заметными фигуры основных работников. При анализе документа можно отметить также и бессознательное, возможно, желание его составителя (но тогда это тем большее подтверждение тезиса об общих свойствах времени в целом) сообщить читателю как можно больше информации о проведенной работе; ее увеличение получается за счет детального описания отдельных видов труда.

Таким образом, стиль так называемой обратной перспективы был стилем самой средневековой жизни — не только живописи. Он имел вполне реальные обоснования и был связан с насущными потребностями внутри *всего* бытия той поры, а не искусственно распространялся лишь внутри живописной системы<sup>12</sup>.

Все договоры в документе составлялись виконтом лично с каждым мастером на определенный срок. Отчет пестрит именами ремесленников и их компаньонов. Ученики лица не имеют. Такое противопоставление персоны учителя и неизвестного его подопечного тоже свойственно развитому средневековью. И все же можно обнаружить некий спад этой тенденции. При избытии имен в нем не поименованы главные участники строительной драмы: старшины каменщиков и плотников. Что позволило забыть о них? Всеобщая известность? Надежда на человеческую память? Но таким именно образом оказались забытыми имена творцов-созидателей замков и храмов, украшающих мир до сих пор. Можно, конечно, на это возразить (что нередко в современной литературе): в средневековье не вставала проблема авторства, автором бытия считался бог, и многие великие творения оказывались поэтому анонимными, следовательно, анонимность — характеристика того времени. Но, кажется, это не совсем так. Имена создателей литературных произведений, как правило, стоят на титульных листах манускриптов. Их нет в святцах и календарях, но и в современных календарях их нет. А на архитектурных сооружениях не было во все времена. Средневековье меж тем пестрит именами. Если учесть, что без метафорического мышления той эпохи нет вообще, то подобные отчеты покажутся нам вполне закономерными, ибо строятся как словесные картины по законам обратной перспективы. Составитель отчета, виконт, возможно, вполне образованный человек, наносит на такую картину все увиденное и услышанное, причем дальше — каждый возчик, веревочник, каретник — оказывается больше и выше не только стен подполаемых ими замков, но и организаторов этого обновления.

\*

- <sup>1</sup> *Воронова Т. П.* Нормандские финансовые документы XIV в. из коллекции П. П. Дубровского в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина // Проблемы палеографии и кодикологии в СССР. М., 1974. С. 319–336. В этой статье дана справка о публикации финансовых документов во Франции из Архивов Парижской счетной палаты и королевской канцелярии.
- <sup>2</sup> *Delisle L.* Actes normands de la chambre des comptes du roy, 1328–1350. Rouen, 1862. P. 11.
- <sup>3</sup> См. об этом: *Воронова Т. П.* Указ. соч. С. 320–322.
- <sup>4</sup> «Отчет о плотницких работах, составленный виконтом руанским в день св. Михаила в году 1352».
- <sup>5</sup> *Туаза* – древняя мера длины, равная примерно 1,95 м.
- <sup>6</sup> О подобном средневековом синкретизме см.: *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1978.
- <sup>7</sup> О рецептурности ремесла см.: *Рабинович В. Л.* Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979.
- <sup>8</sup> *Мюид* – старинная мера емкости для зерна и жидкостей. В разных странах она была разной. В Париже, например, большой мюид был равен 18 гектолитрам.
- Мина* – старинная французская мера емкости для сыпучих тел и жидкости, равная половине сетье. В Париже 1 сетье для сыпучих тел был равен 156 л.
- <sup>9</sup> *Конокотин А. В.* Об одной французской рукописи XIV в.: (Из истории виноделия во Франции) // Средние века. М., 1966. Вып. 29. С. 257.
- <sup>10</sup> Описание этого документа см.: *Воронова Т. В.* Указ. соч. С. 322–323.
- <sup>11</sup> *Раушенбах В. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980. С. 88.
- <sup>12</sup> Там же. С. 138.

# АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ АНСАМБЛЬ В ДМИТРОВИЧАХ

В. П. Откович

Церковь св. Николая в с. Дмитровичи возле Судовой Вишни, в Галиции, принадлежит к числу уникальных памятников монументального деревянного зодчества Украины. Она интересна не только своими архитектурными формами, но также оформлением интерьера, стенописями и иконостасом. Однако нечасто историки украинского искусства вспоминали об этом ансамбле, хотя ему уделил внимание уже М. Д. Драган, внеся в список трехчастных церквей с одним заломом<sup>1</sup>.

Село Дмитровичи раскинулось в долине между невысокими холмами, южнее Судовой Вишни — города, известного со времен существования Галицко-Волынского княжества<sup>2</sup>. Первое упоминание о Дмитровичах относится к 1461 г.<sup>3</sup> Поскольку название села — патронимического происхождения, не исключена вероятность его возникновения значительно ранее упоминания в письменных источниках<sup>4</sup>. Очевидно, это название — от имени боярина Дмитра, возможного потомка крупного галицкого феодала Филиппа, проживавшего в Вишне. Именно на землях упомянутого Дмитра и возникло село, в XIV—XVIII вв. находившееся на границе львовской и перемышльской земель. С течением времени Дмитровичи благодаря соседству с Судовой Вишней превращаются в центр, в котором активизируется общественная жизнь. Жители села принимали активное участие в освободительной борьбе в XVII в. Осенью 1648 г. жители Дмитровичей, Волчищовичей, Дидятичей и Волосткова, объединившись с крестьянами Судовой Вишни, разгромили и сожгли помещичий двор в Волосткове и захватили город, а после снятия Богданом Хмельницким осады Львова присоединились к казачьим войскам.

Письменные источники, упоминая под 1589 г. Дмитровичи, владельцем которых был «пан Коротко», отмечают мельницу, корчму и различные хозяйственные постройки. Церковь в указанное время стоя-

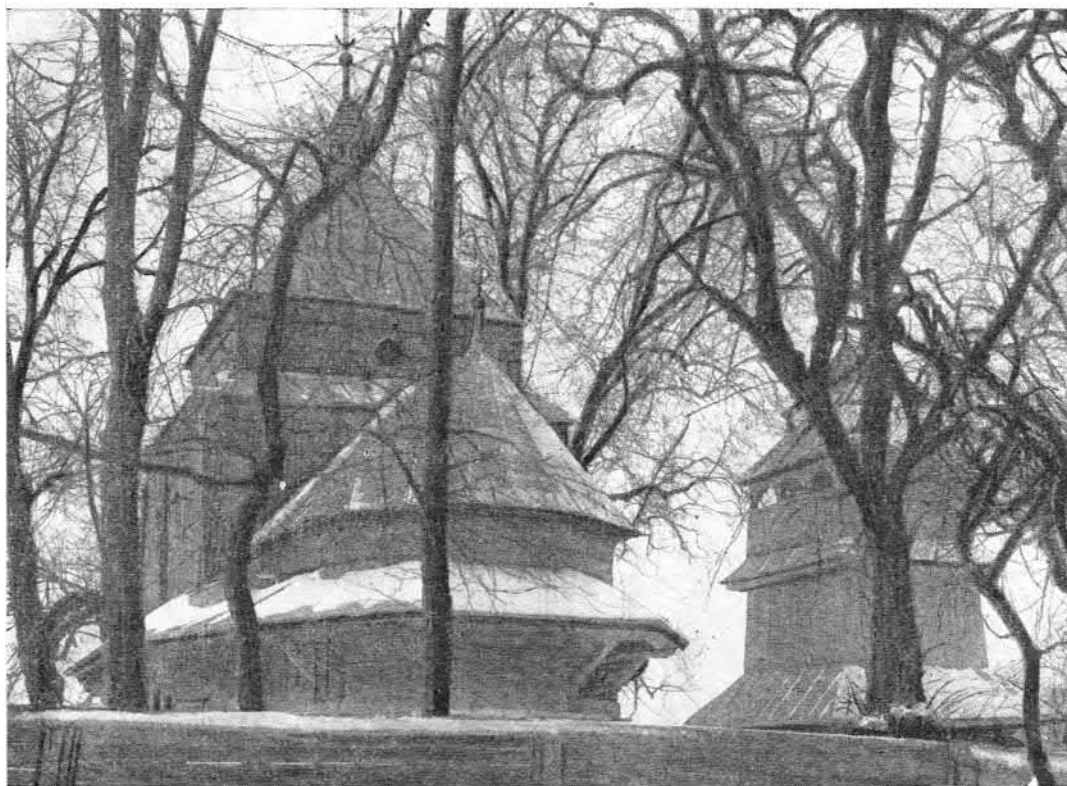
ла в Конюшках, где она известна с 1494 г. Среди жителей Дмитровичей из поколения в поколение переходила легенда о споре между крестьянами Дмитровичей и Конюшек относительно места строительства храма, впоследствии записанная краеведом Т. А. Дмитрасевичем. Согласно этой легенде, окончательно решили строить в Конюшках, но когда положили краеугольный камень, он сам ночью прикатился в Дмитровичи, на то место, где теперь стоит церковь. Назад в Конюшки отвозили его, запрягши несколько пар волов. Однако это не помогло, и камень снова каждый раз прикатывался в Дмитровичи, пока люди не поняли, что церковь следует строить именно здесь. Краеугольный камень положили перед царскими воротами церкви в Дмитровичах, где он лежит и теперь.

В метрике села Дмитровичи за 1788 г. упомянуты церковь и «цвинтар», тогда как в Конюшках отмечено лишь «цвинтарисько»<sup>5</sup>. Это указывает, что там когда-то стоял храм, место которого и сейчас отмечено холмом, обнесенным прямоугольным валом, с крестом посередине. Таким образом, в приведенной легенде явно отражен реальный факт перенесения деревянной церкви из Конюшек в Дмитровичи.

\*

Церковь св. Николая в Дмитровичах стоит на возвышении, с двух сторон огибаемом дорогой. Узкая тропинка, круто поворачивая, ведет вверх, к воротам ограды, построенной в 1816 г. Ограда — из толстых широких досок, с кровлей, покрытой гонтой, как и сама церковь. С кровлей и ворота с арочным соединением; в восточной стене ограды есть небольшая калитка, через которую обычно входят на довольно просторный двор с церковью посередине и со стоящей невдалеке справа колокольней. Колокольня трехъярусная, несколько суживающаяся кверху, что создает иллюзию увеличения высоты, с мощ-





Архитектурный ансамбль церкви св. Николая в Дмитровичах. Общий вид

ной конструкцией, сложенная из толстых бревен. Завершается она четырехскатной кровлей с маленькой маковицей, увенчанной крестом. Верхний ярус представляет открытую галерею, имеющую по три арки с каждой стороны. Стены колокольни обшиты досками.

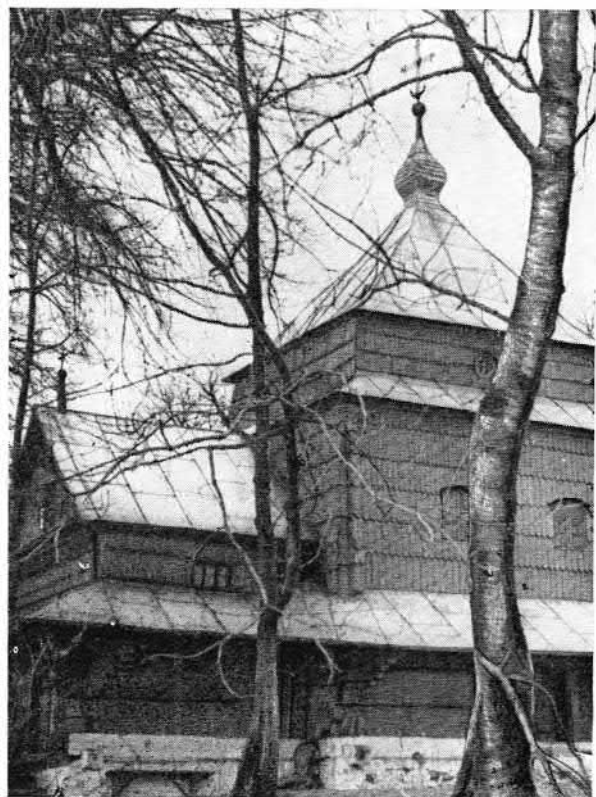
Церковь трехчастная в плане, с четырехгранным пирамидальным верхом и одним заломом. Перекрытие возвышающейся средней части сооружения четырехскатное, алтаря и бабинца (трапезной) — двускатное. Каждая из этих трех частей постройки завершается маковицей с крестом. Неф церкви почти квадратный (6,35 × 6,5 м); с запада к нему прилегает притвор, с востока — пятигранный объем алтаря, имеющего полукруглое перекрытие. Притвор — с плоским потолком, над которым находятся хоры.

Освещается церковь тремя окнами в среднем срубе: два — с южной стороны и одно — с северной. По два окна — в бабинце на хорах и в алтаре на боковых стенах. Еще три круглых оконца сделаны по сторонам центрального верха. В храме два входа: с запада, через бабинец, и с южной стороны.

Сруб церкви сложен из тяжелых дубовых брусев шириной 50—61 см и толщиной до 15 см, лежащих на фундаментах с позднейшей кирпичной кладкой. Церковь оюясана широким навесом, поддерживаемым фигурными консолями, выступающими на углах срубов; навес алтарной части поддерживают простые кронштейны-распоры.

В архитектурном решении экстерьера церкви св. Николая в Дмитровичах сказывается изысканная соразмерность основных масс постройки и ее деталей. Зубчатые консоли легко поддерживают навес и, выступая на углах, расчлениают сооружение по периметру, нейтрализуя ощущение массивности дубовых брусев. Удачно найдены пропорциональные соотношения вытянутого по горизонтали навеса и перекрытий алтаря с бабинцем по отношению к пирамидальному «намету» центрального сруба, тактично прорезанного округленными сверху окнами.

Одной из примечательных особенностей интерьера описываемого храма являются контрасты световых объемов. Невысокие двери ведут в полутемное помещение бабинца. Низко над головой нависают хоры,



Колокольня

Церковь  
св. Николая  
в Дмитрови-  
чах.  
Вид с юга

на которые можно подняться по лестнице; они освещены более щедро. Доминирует в интерьере помещение нефа, залитое потоками света.

Церковь св. Николая в Дмитровицах неоднократно ремонтировалась, о чем, в частности, свидетельствуют глубоко врезанная вглубь дата над дверьми — 1873 г. — и продапанная надпись на втором от верха бруске южной стороны бабинца — 1705 г. О других ремонтных работах свидетельствуют архивные источники<sup>6</sup>. Согласно надписи на откосе дверей, церковь поставлена в 1655 г. Эта дата сооружения храма, зафиксированная в Схематизме Перемышльской епархии, является общепризнанной<sup>7</sup>. Однако она не представляется бесспорной, хотя бы уже потому, что обозначена не обычной для надписей XVII в. буквенной цифирью, а арабскими цифрами; то обстоятельство, что рядом нанесена и другая дата (1873 г.), побуждает предполагать появление ее именно при ремонте. Не исключено, что тогда же могли заменить старые дверные откосы с датой о сооружении, которую неправильно прочитали либо ошибочно перевели на современное летосчисление. О том, что цер-

ковь могла быть построена ранее 1655 г., говорит сохранившийся в этом храме «Апостол», напечатанный в киевской типографии Спиридона Соболя в 1630 г., с весьма примечательной вкладной записью, в которой сказано: «...купив Стефан Лудів син з Коношок за золото до села Дмитровичі в храм святого Миколая року Божого АХМ (=1640)».

О том, что дмитровский храм явно построен значительно ранее того времени, каким его датируют, говорит и архитектурный тип. В архитектуре церкви св. Николая в Дмитровицах присутствуют именно те черты, которые характеризуют «архаический» тип деревянного монументального зодчества: трехчастность плана, завершение среднего сруба четырехсторонней пирамидой с шатровым завершением, бабинец и алтарь с двускатной кровлей, наличие дверей с западной стороны бабинца и южной стороны нефа, плоский потолок в бабинце, а также материал и техника строительства. В брусках просверлены сквозные отверстия, образующие вертикальный ряд, а также хаотически, даже на консолях. М. Д. Драган, отмечая подобные отверстия в степах некоторых старинных

церквей, не смог определить их функционального назначения<sup>8</sup>. На древнее происхождение трехчастного храма указывали различные исследователи деревянной архитектуры. Зарождение этого типа храма С. А. Таранушенко относил к XII—XIII вв.<sup>9</sup> Археологические данные недавно подтвердили этот вывод<sup>10</sup>.

\*

Николаевская церковь в Дмитровичах внутри украшена стенописями, занимающими плоскости северной и южной стен центрального сруба. На северной стене расположены «Страсти», на южной находится «Страшный суд». Иконографическая схема этих сложных композиций известна на Украине с XV в., о чем свидетельствуют сохранившиеся иконы: «Страсти» из Здвиження и Трушевичей, «Страшный суд» из Мшанца. Произведения иконописи с указанными сюжетами — всегда больших размеров и в интерьере храма обычно занимали северную и южную стены нефа, как это имеет место в церкви Честного Креста в Дрогобыче. Отмеченные сюжеты становятся особенно популярными в XVII в. в станковой и монументальной живописи на Украине. В них ярко проявился народный дух искусства периода обостренной антифеодальной и национально-освободительной борьбы украинского народа<sup>11</sup>.

Тема «Страстей» и «Страшного суда» в росписях церкви в Дмитровичах отвечала чувствам, мыслям и стремлениям заказчиков. Один из них, словно желая увековечить память об освободительной борьбе, подчеркивает с гордостью свое казачье происхождение в надписи над «Страшным судом»: «Дал измалов[а]ти раб божий Григорий з Кульматич син козаков».

Росписи церкви св. Николая в Дмитровичах выполнены в технике темперы по деревянной поверхности сруба, покрытой тонким слоем левкаса. Швы брусьев проклеены полотном; встречаются и гравюры на дереве, наклеенные изображения на брусья<sup>12</sup>.

Страстной цикл состоит из тринадцати сцен. Судя по размерам и расположению двух верхних рядов, ниже находилось еще четырнадцать клейм, впоследствии забеленные. Сцены почти вписываются в квадрат (100×90 см). При разбивке стены на клейма учитывали и окно, которое (как и в росписях церкви св. Юра в Дрогобыче)

входит в общую композицию и подчеркивает связь стенописи с архитектурой интерьера. Сюжеты композиций очерчены широкой красной и более узкой черной полосками. Над каждой композицией была сопроводительная надпись, раскрывающая содержание. Надписи сильно стерты и могут быть прочитаны лишь частично. Завершается цикл «Страстей» белой полосой с символами солнца и луны по краям, с надписью: СИА СТРАСТЫ ІЗ ХВІ СОВІРШИША В ХРАМЪ СВГО И СЛАВНАГО Х... ХА НИКОЛАА ЗА СТАРАНА М И БЛАГОСЛОВЕНИЕ М ПРЕВИТЕРА ѿЦА ГАВРИЛИА.

Цикл разворачивается слева направо в такой последовательности.

1. Воскрешение Лазаря. Неудовлетворительная сохранность не позволяет определить иконографическую схему; четко различима лишь надпись: ВОСКРЕСЕНИЕ ЛАЗАРЕВО ЧЕТВЕРОДНЕВНОЕ.

2. Вход Господен во Иерусалим. Частично сохранилась надпись: ѿИХАНІЕ... ХВ; в правом верхнем углу — архитектурный городской мотив с башнями и массивными арочными воротами.

3. Тайная вечеря. Надпись не сохранилась; композиция с обширными утратами живописи. Из-под подтеков и загрязнений фрагментарно проступает часть стола; едва заметны окруженные нимбами головы апостолов. Более четко выделяется фигура апостола в красном гиматии слева перед столом.

4. Умовение ног. Живопись плохо сохранилась.

5. Моление о чаше. Фрагментарно сохранившаяся надпись: МОЛ... Е ВО Г... Х СВО. Едва различима фигура Христа в красном хитоне и синем гиматии; выше — часть зубчатой стены.

6. Поцелуй Иуды. Часть надписи: ЛЮБ-ЗАН... Композиция сохранилась фрагментарно.

7. Ведение воинами Христа. Изображение очень загрязнено, с большими утратами живописи. Частично сохранившаяся надпись: ...ВОИНИ ІСА Й ВЕДОША ЕГО.

8. Христос перед Каиафой. Христос стоит со связанными, опущенными вниз руками, среди двух воинов, из которых один — с саблей на боку, а другой — с поднятой левой рукой; за ними — воины с алебардами; один из воинов держит конец веревки, которой связаны руки Христа. Пра-

вее фигура с босыми ногами и раскрытыми перед грудью руками (апостол Петр?).

9. Христос перед Анной. Справа под балдахином сидит Анна, слева перед ним — Христос в сопровождении воинов. На втором плане в нише мужская и женская фигуры.

10. Суд Пилата. Композиция сохранилась фрагментарно. Христос в красном гиматии и синем хитоне, окруженный воинами. Слева на втором плане — сидящий человек в белой одежде, подпирающий голову (Отречение Петра?).

11. Пилат умывает руки. Надпись: Д... ІС ПИЛТЪ ИЪМИ ПИЛАТЬ РЪЦЪ И РЕЧЕ ЧИСТЬ ЕСМЪ КРОВЕ... Композиция на фоне массивной стены с двойной аркой. Слева на возвышении под балдахином — сидящий Пилат в одежде терракотового цвета с широким белым воротником. Рядом — фигура слуги с сосудом и полотенцем. Напротив — Христос в красном гиматии поверх синего хитона, в окружении воинов.

12. Бичевание Христа. Надпись: ПОВЕЛЪ ПИЛАТЪ ВОИНОМЪ ІСА БЫТИЪ СТОЛЪПА. Пилат стоит на ступеньках в длинной, подпоясанной белым поясом одежде, с поднятой правой рукой; левая полуопущена. Фигура Пилата четко выделяется на фоне темной арки входа. Ниже у колонны — обнаженный Христос в белой набедренной повязке, со связанными руками. По сторонам — бичующие воины.

13. Поругание. Надпись: ПОВЕЛЪ ПИЛАТЪ ВОИНОМЪ ТЕРНОВЪ ВЪНЕЦЪ ВОЗЛОЖИТИ НА ІСА. Фигура Пилата — как и в предыдущей композиции. Христос сидит со связанными руками. На голое тело наброшен красного цвета плащ. Два воина возлагают на голову Христа терновый венок.

Иконография «Страстей» в стенописи церкви св. Николая в Дмитровичах раскрывается в последовательном развитии сюжета, без выделения Распятия. На Украине повествовательная трактовка сюжета имела место в «житийных» и «страстных» иконах XV—XVII вв. Решение композиции «Страстей» стенописи в Дмитровичах обнаруживает ту особенность, что смысловой центр не выделен масштабностью либо иным размещением. Впрочем, примеры этого можно найти в украинской монументальной и станковой живописи<sup>13</sup>.

Композиция «Страшного суда» разделена на регистры по горизонтали. Вверху — узкая полоса красного цвета с надписью РОКЪ БЪЖГО АХЧИ МЦІА ЮДІИ ДНІА АІ СІЕ ВТОРОЕ И НЕЛИ... ХВО ДАЧ ИЗМАЛОВТИ РАБЪ БЖИ° ГРИГОРИ° З КЪН МАТИЧЪ СІНЬ КОЗАКОВІЖЕНОЮ СВОЕЮ АННОЮ ЗА СВОЕ ЗДРАВІЕ И ЗА СПАСЕНІЕ И ЗА ѠПЪЩЕ[ни] ГРЪХОВЪ СВОИХЪ.

В центральной части верхнего ряда росписей представлен сидящий на радуге Христос-Судия, на обнаженное тело которого накинут красного цвета плащ; отведенной в сторону правой рукой, со следами крови на ладони, он благословляет. Следы крови заметны и на теле у правой груди. Фигура Христа окружена мандорлой. Христу предстоят обращенные к нему в молитве Богоматерь в красном мафории и Иоанн Предтеча, одетый в синий гиматий. Ниже мандорлы — клубящиеся светлочерные облака, образующие большой полукруг. Из облаков на обе стороны выступают ангелы; у некоторых из них в руках зеркала с монограммами Христа. За пределами этого полукруга слева различимы фигуры трубящих ангелов, справа — ангел с колонной в руках.

Во втором регистре в центре изображен престол, покрытый красным покрывалом, с раскрытой книгой. По сторонам престола — Адам в красном гиматии и Ева в зеленом хитоне, с крестовидно сложенными на груди руками. За престолом утверждён шестиконечный крест. По сторонам — ангелы с рипидами в руках. Выше — частично сохранившаяся надпись: ВТОРАГО ПРИШЕСЪ ВІА ХВА ІСП... Композицию второго регистра с упомянутыми изображениями дополняют сидящие в ряд апостолы в синих, красных, желтых и охристых одеяниях, полуобращенные к середине, в однообразных позах, с одной рукой, поднесенной к груди, и с другой — положенной на колено. Надписи между нимбами, содержавшие имена апостолов, почти совсем утрачены. Справа выше апостолов два ряда занимают неверные народы в характерных для XVII в. одеждах. Впереди них — Моисей со свитком в левой руке, показывающий правой рукой на Христа. В этой группе особенно колоритны четыре мужские головы с выразительными лицами. Двое — с улыбкой и закрученными усами. Симметрично чет-

вертому и пятому рядам «народов», представленных справа, слева были изображены праведные, патриархи и мученики. Их фигуры не сохранились или, возможно, забелены впоследствии, как и изображения ада и рая, судить о которых возможно благодаря лишь иконографически близким композициям «Страшного суда» в росписях и на иконах<sup>14</sup>.

Общие черты иконографии с дмитровичскими стенописями обнаруживает «Страшный суд» в росписях деревянного Троицкого храма в Сихове. Хотя мастера в обоих случаях достаточно ярко проявляют свои принципы образного мышления и композиционного построения, в иконографии опознается единая концепция. Она наиболее заметна при сопоставлении доминирующего изображения Христа. Оно находит аналогию также в «Страшном суде» на стенах церкви в Бинарове, в Польше<sup>15</sup>. Во всех трех случаях использована одна и та же иконографическая формула, предполагающая фигуру сидящего на радуге окруженного круглой мандорлой Христа, на обнаженное тело которого наброшен гиматий. Ниже клубятся облака, из которых выходят ангелы, держащие в руках орудия страданий Христа. В целом композиция «Страшного суда» церкви св. Николая в Дмитровичах решена в византийских традициях, но с явными элементами западной иконографии<sup>16</sup>.

Состояние сохранности стенописей деревянной церкви в Дмитровичах неудовлетворительное: росписи покрыты слоем пыли, с подтеками и большими утратами живописи, что препятствует более детальному изучению иконографии, а тем более стилистических особенностей. Плохую сохранность этого достаточно интересного цикла объясняли тем, что роспись сделана на дубовых стенах, а не на основе из хвойных пород дерева<sup>17</sup>. Однако с этим предположением трудно согласиться, особенно с учетом того, что обе стены нефа забелены на высоте двух брусьев на нижнем уровне окон. Местами из-под известки выступают мужские и женские фигуры находящихся в аду грешников.

При определении времени выполнения стенописей невозможно опираться лишь на свидетельства донаторской надписи, поскольку часть даты утрачена вместе с выпавшим сучком, на котором она была написана. Фрагмент третьего знака, ду-

мается, наиболее соответствует начертанию «Ч» (=90); последний знак, имеющий форму «N», следует признать равнозначным «И» (=8). Следовательно, дату следует читать: АХЧИ, т. е. 1698 г. В пользу предлагаемой поправки можно указать на написание слова ИЗМАЛОВ(а)ТИ, с начальной «N» вместо обычной «И». Таким образом, росписи выполнены в 1698 г. на средства Григория из Кунматичей и его жены Анны благодаря старанию священника Гавриила.

Судовая Вишня, находящаяся рядом с Дмитровичами, в XVII в. славилась своими иконописцами, и это обстоятельство облегчило выполнение стеновых росписей. Мастера из Судовой Вишни были широко известны в Прикарпатье, а наиболее выдающийся из них, Илья Бродлакович, переехал в Мукачево и связал свою деятельность с Закарпатьем. П. Н. Жолтовский отмечает, что мастера вишневской школы выполняли заказы различных сельских приходских общин — от Самбора до Турки и дальше на пути в Закарпатье<sup>18</sup>. Это позволяет утверждать, что стенопись в Дмитровичах является делом рук представителей именно вишневской школы. Приходится лишь очень сожалеть о том, что состояние живописи не позволяет более детально охарактеризовать методы работы мастеров, дать более развернутый иконографический и стилистический анализ. Только при внимательном визуальном изучении росписей бросается в глаза более высокий профессиональный уровень композиции, рисунка, пропорций, трактовки форм, чем это имеет место в широко известных росписях церкви Св. Духа в Потеличе и св. Юра в Дрогобыче.

Необходимо отметить, что с именем вишневских мастеров связываются прежде всего произведения станковой живописи, на которых есть авторские подписи. Однако на сегодняшний день можно уже говорить и о принадлежащих их кисти монументальных циклах в Дмитровичах и самой Судовой Вишне, в храме, который до наших дней не сохранился.

\*

Гармонической частью интерьера храма св. Николая в Дмитровичах служит также четырехъярусный иконостас, в нижнем ярусе которого находятся иконы Спаса и Богородицы, царские и диаконские двери. Изображение Спаса строго фронтальное,

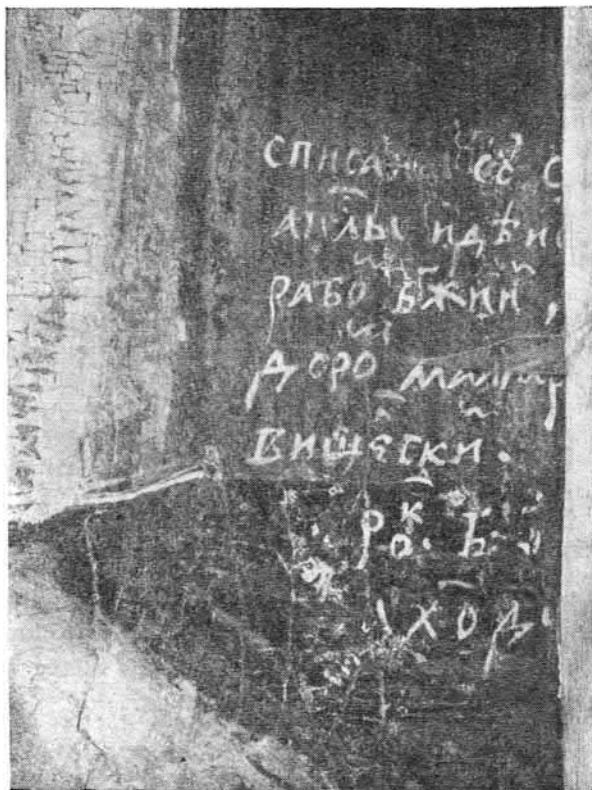
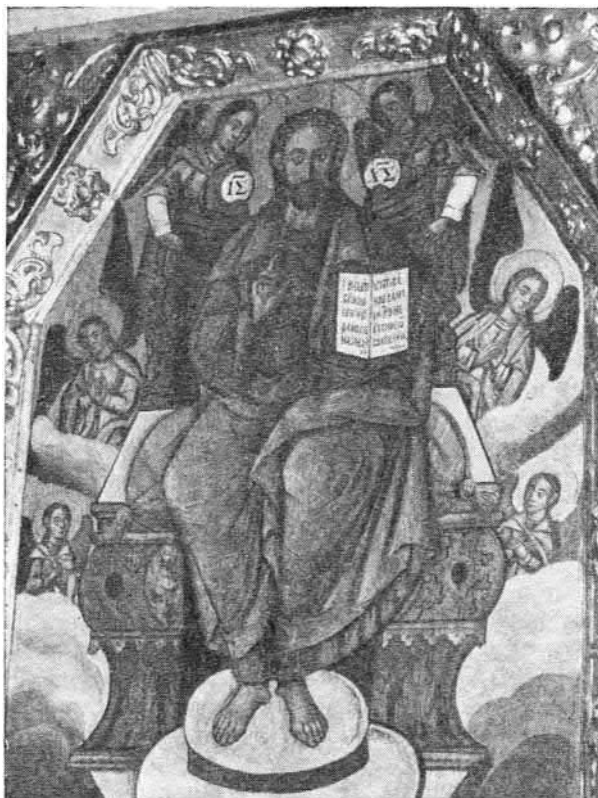


*Ева.  
Фрагмент  
«Страшного  
суда».  
Стенопись*

*Моисей  
во главе  
неверных  
народов,  
идущих на  
«Страшный  
суд».  
Фрагмент.  
Стенопись*

*Фрагмент  
с группы  
неверных  
народов,  
идущих на  
«Страшный  
суд».  
Стенопись*

*Фрагмент  
с группы  
неверных  
народов,  
идущих на  
«Страшный  
суд».  
Стенопись*



поясное, с благословляющей правой рукой и раскрытым кодексом Евангелия в левой. Гиматий, хитон и венец на голове — с рельефным орнаментом, а фон — с гравированным стилизованным растительным мотивом, как и на иконе Богоматери Одигитрии.

Царские врата иконостаса — с ажурной резьбой и шестью овальными медальонами, соединенными четырехлепестковыми розетками, окружающими также и средние медальоны. Обрамление врат — с плоской резьбой в виде перевязей веревки; в завершении — фигурная резьба и четырехконечный крест. В медальонах — Благовещение и евангелисты. На диаконских дверях изображены архангел Михаил (северный вход) и архидакон Стефан (южный вход). Архангел Михаил стоит в динамичной позе на облаках, с огненным мечом в поднятой правой руке и с весами в левой; поверх всинских доспехов на плечи накинут развевающийся плащ красного цвета. Стефан представлен на фоне городского архитектурного пейзажа с кадлом в правой руке и с закрытой книгой — в левой; над головой парит голубь — символ Св. Духа.

*Спас на престоле. Центральная икона апостольского ряда иконостаса*

*Фигуры Богоматери и апостола Петра. Левая часть иконостаса*

*Подпись мастера из Вишни Федора (1674 г.) в правом нижнем углу иконы апостола Петра*

Второй ярус иконостаса составляет праздничный ряд с «Тайной вечерей» в центре, над царскими вратами. Иконы — в профилированных обрамлениях, отделенные одна от другой невысокими консолями. Изображения расположены в следующем порядке: Благовещение, Рождество Христово, Обрезание, Сретение, Введение во храм, Крещение (Богоявление), Вход в Иерусалим, Усекновение главы Иоанна Предтечи, Преображение, Сшествие во ад, Воскресение, Вознесение, Воздвижение Честного Креста, Вознесение Марии (Успение).

Апостольский ряд занимает третий ярус иконостаса со «Спасом на престоле» в центре. Фигуры апостолов — в арочно-колончатых обрамлениях. Центральная икона тронного Христа выделена пышным оформлением рамы с колонками, покрытыми плоской резьбой с мотивом виноградной лозы, и с щедро украшенным резьбой карнизом. К образу Спаса примыкают составляющие единую с ним композицию иконы с фигурами Богородицы и Иоанна Предтечи, апостолов Петра и Павла, Марка и Андрея, Варфоломея и Фомы, а также других, имена которых стерты.

Составляющие четвертый ярус поясные изображения пророков — в овальных медальонах, обрамленных резьбой, по сторонам образа Богородицы-Влахернитиссы («Знамение»). Пророческий ряд состоит из четырнадцати икон. Каждый из пророков — с раскрытым свитком, с определенным текстом пророчества, обращенный к изображению Богородицы.

При детальном изучении икон оказалось возможным установить дату их выполнения и выявить подписи двух мастеров, а также определить руку третьего, анонимного мастера. Первым был вишенский живописец Федор, подписавшийся в правом нижнем углу иконы апостола Петра: СПИСАНИ СЪ АПЛЫ И ДЪИ... РАБОМЪ БЖИМЪ... ДОРОМЪ МАЛЪ... ВИШЕНСКИМЪ РОКЪ ВЪ АХХОДЪ. С правой стороны надпись частично закрыта колонкой, и поэтому имя мастера читается без первого слога: [ФЕ]ДОРОМЪ. По стилистическим признакам кисти Федора принадлежат иконы Спаса и Богородицы Одигитрии в нижнем ярусе иконостаса, левая часть апостольского ряда, образ Богородицы «Знамение» и медальоны с изображениями пророков, десять икон с «Тайной вече-

рей» праздничного ряда и центральная икона, «Спас на престоле», в третьем ярусе. Пять икон апостолов в правой части третьего яруса — работы анонимного мастера, выполнившего их не ранее начала XVIII в. Третьим художником был Лабович, подписавшийся на иконе апостола Павла в правой части апостольского ряда: Labowicz 1880; этому же мастеру принадлежат икона Иоанна Предтечи, диаконские двери с фигурами архангела Михаила и архидиакона Стефана, праздничные иконы: Преображения, Воскресения, Вознесения Христова и Вознесения Марии. За иконы Лабовичу было уплачено 400 ринских («далисмо маляреви четверту сотку»), как о том записано в книге церковного братства в Дмитровичах<sup>19</sup>.

Архитектоника иконостаса, а также присутствие икон, выполненных в различные периоды тремя мастерами, указывают на неоднократные переделки. Наиболее заметную реконструкцию он претерпел в нижнем ярусе, где от первоначального иконостаса оставлены лишь царские врата и наместные иконы. Эту капитальную перестройку осуществили в прошлом столетии, когда, по свидетельству уже упомянутой книги, в 1879 г. уплачено столбю «за роботу иконостаса» 65 ринских<sup>20</sup>. В первоначальном виде иконостас был, очевидно, более низким. Более низкими являлись, в частности, и царские врата, ныне дополненные внизу вставками с накладным обрамлением, идентичными вставками на диаконских дверях и под наместными иконами<sup>21</sup>.

Общая схема иконостаса церкви св. Николая в Дмитровичах соответствует украинской традиции, засвидетельствованной многочисленными памятниками XVII—XVIII вв.<sup>22</sup> Но апостольский ряд имеет ту особенность, что на центральной иконе помещена лишь фигура сидящего Христа, а предстоящие в молении Богородица и Иоанн Предтеча изображены на отдельных досках, как и апостолы. Это можно рассматривать как проявление жизненности обычая разграничивать полосами в пределах единой деисусной композиции образ Христа Вседержителя и фигуры обращенных в молении (Деисусный чин XV в. из с. Ванивка)<sup>23</sup> либо помещать над царскими вратами лишь икону «Спаса в силах» (Ямна Долишня возле Добромила). Один из наиболее ранних примеров включения отдельного обра-



за тронного Христа в апостольский ряд дает иконостас Успенской церкви во Львове, перенесенный в с. Грибовичи<sup>24</sup>. Здесь, как и в дмитровичском иконостасе, — по семь икон с каждой стороны, а не по шесть, как в Пятницкой церкви во Львове и в церкви Св. Духа в Рогатине. Фигуры апостолов в дмитровичском и грибовицком иконостасах почти одинаковых пропорций и аналогично вписываются в пространство. Все это заставляет предполагать, что Федор, кисти которого принадлежат лучшие иконы в Дмитровичах, был связан с львовской живописной школой и, может быть, даже вышел из нее. Левая часть апостольского ряда, работы Федора, отличается стройными пропорциями и насыщенным колоритом, мастерски проработанными складками одежды, пластической моделировкой форм. Каждый из апостолов представлен как бы в движении, подчеркиваемом складками одежды, жестами рук, выражением лица. Наиболее ярко проявилось мастерство Федора при выполнении иконы «Спас на престоле». Христос представлен восседающим на ренессансном резном троне. Одежду составляют красный подпоясанный хитон и золотисто-охристый гиматий. По сторонам трона — шесть ангелов в разнообразных позах, наполненных движением, в противоположность величавому образу Христа Вседержителя, парящего на клубящихся облаках. Работы анонимного мастера не отличаются подобной грациозностью изображений. Фигуры приземистые, с более грубоватой моделировкой.

Иконостас церкви св. Николая в Дмитровичах, несмотря на перестройку, сохранил основные черты, характеризующие завершенный тип украинского иконостаса XVII в. Из икон, в выполнении которых отчетливо опознается рука трех различных мастеров, наиболее примечательны произведения вишенского художника Федора, имя которого должно быть поставлено в один ряд с именами таких представителей указанного художественного центра, как Илья Бродлакович, Филипп, Яцко, Иван, Гринько, широко известных в XVII в. в Галиции и в Прикарпатье<sup>25</sup>.

\*

Церковь св. Николая в Дмитровичах заслуживает внимания не только как памятник монументальной архитектуры и

живописи, а также вишенского иконописания, но и как «живой» ансамбль. На протяжении трех столетий своего существования он впитывал в себя различные проявления народной художественной культуры, импонировавшие эстетическим вкусам прихожан, выступавших в роли заказчиков. В сущности, этот скромный сельский деревянный храм можно рассматривать как одно из тех «окон в минувшее», без которых невозможно до конца понять эпоху и духовные запросы определенной социальной среды. Изучение народного творчества делает решение указанной задачи совершенно необходимым. Следовательно, публикуемый памятник, как и ему подобные, уже в силу этой причины приобретает большое значение.

\*

<sup>1</sup> Драган М. Українські деревляні церкви. Львів, 1937. С. 22, 75; см. также: Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ, 1970. С. 63, 72, 94; Свенціцкий И. Тематичний уклад стінопису церкви св. Юра в Дрогобичі // Літопис Бойківщини. 1938. № 10. С. 2.

<sup>2</sup> См.: Ратич О. О. Багате поховання рубежу X—XI ст. у Судовій Вишні // Середні віки на Україні. Київ, 1971. Вип. I. С. 162—168.

<sup>37</sup> Історія міст і сіл УРСР: Львівська область. Київ, 1968. С. 495.

<sup>4</sup> См.: Купчинський О. А. Топоніми на — ІЧІ і питання заселення України // Історичні джерела на їх використання. Київ, 1966. Вип. II. С. 82.

<sup>5</sup> Иосифлянская метрика 1788 г. села Дмитровичи // Львов, ЦГИА УССР. Ф. 19. Оп. XIII. Ед. хр. 25.

<sup>6</sup> Некоторый свет на ремонтные работы, проводившиеся во второй половине XIX в. бросает сохранившаяся в храме «Книга Брацтва скарбони и вещей церкви Дмитровской», в которой зафиксированы ремонты в 1861, 1864, 1890 гг.: в 1882 г. покупали железо; в 1865 и 1890 гг. ремонтировали ограду.

<sup>7</sup> См.: Драган М. Указ. соч. С. 22; Юрченко П. Г. Указ. соч. С. 46.

<sup>8</sup> Драган М. Указ. соч. С. 25—26.

<sup>9</sup> Таранушенко С. А. Монументальна дерев'яна архітектура Лівобережної України. Київ, 1976. С. 8.

<sup>10</sup> См.: Иоаннисян О. М., Моситыч И. Р., Свешников И. К. Церковь Параскевы Пятницы в Звенигороде на Белке — памятник деревянного зодчества домонгольской Руси // ПЖНО. 1981. Л., 1983. С. 494—507.

<sup>11</sup> Подробнее см.: Жолтовський П. М. Український живопис. XVII—XVIII ст. Київ, 1978; Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст.: Гуманістичні та визвольні ідеї. Київ, 1985.

<sup>12</sup> Бумага прослеживается и на пшвах в Свято-Духовской церкви в Потеличе. См.: Міалева Л. Стінопис Потелича. Київ, 1969. С. 125.

- <sup>13</sup> Росписи Троицкой церкви в Сихове (возле Львова), росписи костела в Бинарове (Польша), иконы XVII в. из Долины и Плавья (Львов, Музей украинского искусства, инв. № 2423, 6448).
- <sup>14</sup> См.: *Покровский Н. В.* Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887; *Milošević D.* Das Jüngste Gericht. Recklinghausen, 1963; *Kłosinska J.* Dwie ikony Sadu Ostatecznego w zbiorach sanockich // *Materialy. Museum Budownictwa Ludowego w Sanoku.* 1967. N 6. S. 30–45.
- <sup>15</sup> *Szydłowski T. O.* O polichromii kościołow drewnianych w Binarowej i Dabrowce polskiej // *Prace Komisji historii sztuki.* Krakow, 1922. T. II. S. C – CI.
- <sup>16</sup> К их числу относятся: обнаженное тело, полузакрытое плащом, следы крови на ладонях и на ребрах справа, облака, ангелы с орудиями страданий.
- <sup>17</sup> *Юрченко П. Г.* Указ. соч. С. 94.
- <sup>18</sup> *Жолтовський П. М.* Указ. соч. С. 42.
- <sup>19</sup> Книга Брацтва скарбони и вещей церкви Дмитровской. С. 31.
- <sup>20</sup> Там же. С. 32.
- <sup>21</sup> При реконструкции верхнюю часть иконостаса поставили на арку с большим просветом; открывающей вид на алтарь арке уде-  
ляли большое внимание в конце XVIII в. с тенденциями к «латинизации» иконостаса. Подробнее см.: *Ярема В.* Традиції і нововведення у побудові іконостасі в XVII та XVIII століть у західних областях України // *Православний вісник.* Львів, 1961. № 5/6. С. 177.
- <sup>22</sup> См.: Там же. С. 177–190; ср.: *Ярема В.* Походження і розвиток нашого православного іконостасу // *Православний вісник.* Львів, 1959. № 10. С. 309–316; № 11/12. С. 360–363; *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Київ, 1970; *Таранушенко С.* О украинском иконостасу XVII и XVIII века // *Зборник за ликовне уметности.* Кн. XI. Нови Сад, 1975. С. 113–114; *Григорович В.* Иконостас у православних храмах на Україні // *Православний вісник.* Київ, 1982. № 5. С. 28–32.
- <sup>23</sup> *Свенцицкая В. И.* Мастер икон XV века из сел Ванивка и Здвижень // *Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции.* М., 1977. С. 276–278.
- <sup>24</sup> *Драган М.* Українська декоративна різьба XVI–XVIII ст. Іл. 7.
- <sup>25</sup> Подробнее о них см.: *Жолтовський П. М.* Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ, 1983.

## НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ АРХИТЕКТОРА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ ГРИГОРИЯ УСТИНОВА

А. Н. Горстка

В числе крупных московских зодчих конца XVII—начала XVIII в. обычно называют Г. И. Устинова<sup>1</sup>. К сожалению, сведений о его жизненном и творческом пути сохранилось немного. В Угличском музее автором статьи обнаружены некоторые неизвестные исследователям материалы, дополняющие биографию Г. И. Устинова.

В синодике угличского Воскресенского монастыря XVII—XVIII вв. приведена родословная «с Москвы каменных резных дел мастера Григория Иванова сына Устинова»<sup>2</sup>. Судя по палеографическим данным, запись относится к началу XVIII в.<sup>3</sup> Здесь же на поле скорописью первой половины XVIII в. сделана уточняющая помета «архитектор»<sup>4</sup>.

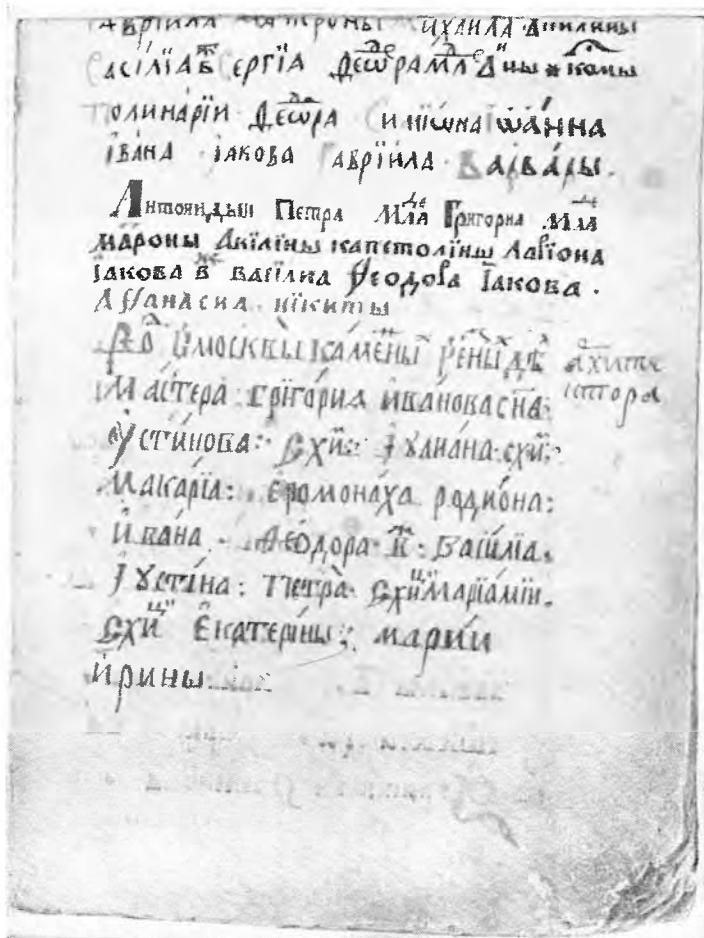
Включение родословной известного архитектора в синодик провинциального монастыря не случайно. Вероятно, Г. И. Устинов выполнял в Угличе какие-то работы, сведений о которых обнаружить не удалось<sup>5</sup>. И все же имеются некоторые прямые и косвенные свидетельства его связи с этим волжским городом.

Так, в «Писцовых книгах города Углича 1674—1676 гг.»<sup>6</sup> есть описание церковной земли у въезда в кремль: «Да у той же церкви дворъ, что былъ попа Федота, а ныне тѣмъ дворомъ владѣть онъ же Алексѣй Устиновъ<sup>7</sup> по духовнымъ, а въ немъ живеть братъ его Ивашко Устиновъ; у него сынъ Гришка тринадцати лѣтъ»<sup>8</sup>. Таким образом, можно считать, что Г. И. Устинов родился в Угличе около 1661 г. и воспитывался в семье, члены которой имели отношение к «каменному делу»<sup>9</sup>. Его юность и зрелость совпали с годами, когда в городе и окрестных монастырях велось крупное каменное строительство<sup>10</sup>. Не исключено, что Г. И. Устинов принимал в нем участие — первоначально в качестве каменщика, а впоследствии — в ранге архитектора<sup>11</sup>.

Одной из самых интересных построек, по времени совпадающей с архитектур-

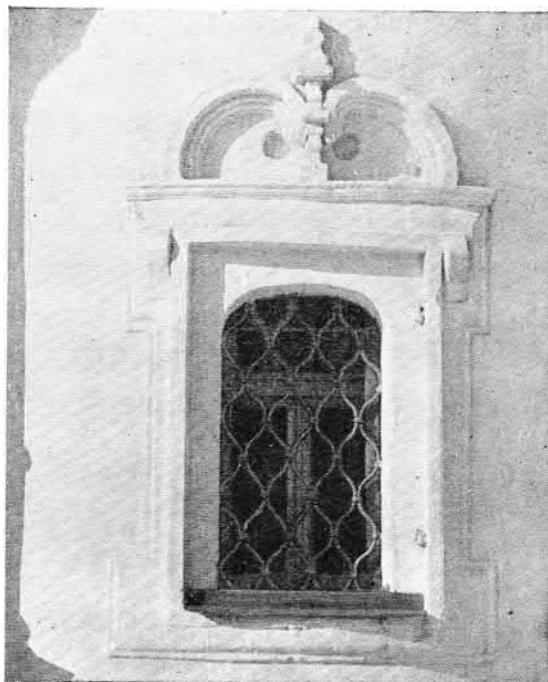
ной деятельностью этого мастера, считается угличский Преображенский собор. Начало его строительства обычно относят к 1700 г.<sup>12</sup> Действительно, 6 марта этого года из Москвы в Ростов пришла грамота Петра I, разрешающая строительство в Угличе новой соборной каменной церкви<sup>13</sup>. Спустя две недели ростовский владыка Иоасаф повелел угличскому протопопу Афанасию приступить к разборке обветшавшего от времени старого собора<sup>14</sup>. Таким образом, в 1700 г. могли быть начаты работы по разборке, но отнюдь

Синодик  
угличского  
Воскресен-  
ского  
монастыря  
XVII—  
XVIII вв.  
УИХМ,  
№ 6342





Угличский  
Спасо-Преоб-  
раженский  
собор  
(после  
1700 — ок.  
1709 г.)



Угличский  
Спасо-Преоб-  
раженский  
собор.  
Оконный  
наличник

не по постройке этой церкви. Ее строительство, скорее всего, началось после 1700 г.<sup>15</sup>

Все без исключения писавшие об этом соборе отмечали мастерство, с которым решена проблема перекрытия его бесстолпного двухсветного объема. Отказавшись от промежуточных опор-столбов при создании довольно обширного помещения (14×14 м при высоте 17 м), архитектор сумел тем не менее избежать распора благодаря идеально рассчитанной кривизне сомкнутого свода и включению поперечных металлических связей. Это для тех лет, по заключению специалистов, «...являлось... незаурядным инженерным достижением»<sup>16</sup>.

Талант зодчего проявился не только в инженерном решении, но и в пластическом оформлении экстерьера собора. В особенности это заметно на южном фасаде, обращенном к городу. Так, подчеркнута трапециевидный, как в украинских постройках, проем двери южного портала оформлен белокаменным двухколонным портиком с раскрепованным антаблементом<sup>17</sup>. Колонки портала, искусно украшенные виноградной лозой, по характеру резьбы близки иконостасам конца XVII в.<sup>18</sup>

Не менее интересно оформлены окна на южном фасаде. В верхнем ряду они имеют обычные наличники «нарышкинского» типа, столь часто встречающиеся в постройках конца XVII в.<sup>19</sup> Этого, однако, нельзя сказать о наличниках нижнего ряда окон. Их сандрики состоят из двойных волют, упругими линиями рисунка отдаленно напоминающих кокошники ярославских паличпиков<sup>20</sup>, между которыми вместо обычного подвышения помещены балясины<sup>21</sup>. В свое время эти наличники вместе с полуциркульным завершением портала создавали на фасаде четкий декоративно-пластический ритм.

Таким образом, высокое инженерно-техническое мастерство, с которым решена проблема перекрытия угличского собора, лаконичный, лишенный эффектов декор, где в меру использованы элементы орнаментации фасадов московских церквей конца XVI в., — все это выдает руку опытного мастера, каким мог быть тогда набирающий силы для строительных работ петровского масштаба будущий московский и петербургский архитектор Г. И. Устинов.

- \*
- <sup>1</sup> Михайлов А. И. Архитектор Д. В. Ухтомский и его школа. М., 1954. С. 10.
  - <sup>2</sup> Синодик угличского Воскресенского монастыря конца XVII — начала XVIII вв. // УИХМ. Инв. № 6342, нумерация листов отсутствует.
  - <sup>3</sup> Близким по времени и характеру почерком в синодике записана родословная боярина, угличского ландрата А. И. Нарышкина (по сохранившимся документам, он занимал эту должность в 1711—1717 гг.); см.: Труды ЯГУАК. М., 1893. Вып. 2. С. 301, 401.
  - <sup>4</sup> Помета появилась в синодике не раньше 1712 г., так как с этого года Г. И. Устинов, вызванный Петром I из Москвы в Петербург для руководства строительством «мазанковых коллеги», упоминается уже в ранге архитектора. См.: Погансен М. В. Здание «мазанковых коллегий» на Троицкой площади Петербурга // От средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII — первой половины XIX века. М., 1984. С. 76.
  - <sup>5</sup> Большинство сведений об угличских церквях в основном относятся к концу XVIII — XIX в.
  - <sup>6</sup> Труды ЯГУАК. С. 30—298.
  - <sup>7</sup> Алексей Устинов — дьяк ростовского митрополита Ионы, наблюдавший за строительством Воскресенского монастыря, которое велось по решению и на средства ростовского владыки: «А строить ту церковь (Воскресения. — А. Г.) Иона митрополитъ Ростовский и Ярославский...» (Труды ЯГУАК. С. 106).
  - <sup>8</sup> Труды ЯГУАК. С. 54.
  - <sup>9</sup> Вполне возможно, что не только дядя будущего зодчего, но и его отец имел отношение к каменному делу, подобно тому как сын Григория Иван, в свою очередь, стал крупным архитектором, работавшим в первой трети XVIII в. в Петербурге, Шлиссельбурге и Москве. Такая преемственность вообще не была редкостью. В том же Угличе в 70-х годах XVII в. в строительстве Воскресенского монастыря принимал участие подмастерье каменных дел Иван Сакулин и его сын каменщик Стефан Иванов, сын которого, в свою очередь, при Петре I на должности уставщика каменных дел в 1702 г. строил на одном из Соловецких островов церковь Андрея Первозванного.
  - <sup>10</sup> На последнюю четверть XVII в. в Угличе приходится наибольший размах строительства каменных церквей. Почти каждые пять лет строится церковь, причем нередко это первоклассное произведение каменного зодчества: 1674—1677 гг. — Воскресенский монастырь; 1677 г. — Никольский собор Улейминского монастыря; 1674—1694 гг. — Троицкая церковь Дивногорской пустыни; 1681 г. — церковь Иоанна Предтечи в Алексеевском монастыре; 1683—1692 гг. — церковь царевича Дмитрия «на крови»; 1689—1690 гг. — церковь Рождества Иоанна Предтечи «на Волге»;
  - 1695 г. — церковь Введения в Улейминском монастыре; конец XVIII в. — церковь Богоявления в Покровском монастыре; 1701 г. (?) — Преображенский собор в Угличском кремле.
  - <sup>11</sup> Среди угличских церквей XVII в. особый интерес представляет расположенная на Дивной горе Троицкая церковь. Строительство ее продолжалось целых двадцать лет, и заканчивал его талантливый мастер-зодчий, впервые введший в угличскую церковь элементы «нарышкинского барокко» — граненые барабаны, восьмиугольные окна на четверике храма, чередующиеся с прямоугольными, обрамленными сочными по профилю наличниками, круглые слухи на шатровой колокольне. Можно предполагать известное участие Григория Устинова в работах по строительству этой церкви, приписанной позднее к Воскресенскому монастырю, в синодике которого оказалась родословная мастера.
  - <sup>12</sup> Кириков Б. М. Углич. Л., 1984. С. 38.
  - <sup>13</sup> Список изъ грамоты о строениях в Угличь соборных церкви Преображения Господня // Труды ЯГУАК. С. 391—393.
  - <sup>14</sup> Грамота митрополита Ростовского и Ярославского Иоасафа протопопу Угличского Спасо-Преображенского собора Афанасию 1700 г. // Угличский филиал Государственного архива Ярославской области. Ф. 38. Ед. хр. № 5. Л. 1.
  - <sup>15</sup> Краевед А. К. Гусев в «Описи угличского Спасо-Преображенского собора 1921 г.» без ссылки на источник приводит дату строительства его — 1709 г. (УИХМ, рукописный фонд А. К. Гусева). Вероятнее всего, это год завершения работы и освящения постройки.
  - <sup>16</sup> Иванов В. Н. Ростов. Углич. М., 1975. С. 198.
  - <sup>17</sup> По рисунку портал угличского собора весьма близок portalу московской церкви царевича Иоасафа в Измайлове 1678—1688 гг., а характером резьбы напоминает портал церкви Воскресения «в Кадашах» 1687—1695 гг.
  - <sup>18</sup> В 1962 г. они были заменены деревянной копией.
  - <sup>19</sup> В особенности наличники несохранившейся московской церкви Владимирской Богоматери в Китай-городе, по сведениям построенной по указу Петра I в 1691—1694 гг.
  - <sup>20</sup> Сходные сандрики можно видеть над окнами палат Данилова монастыря в Переславль-Залесском 1695—1696 гг., хотя в целом характер наличников здесь иной.
  - <sup>21</sup> Наиболее близкие по рисунку наличники — в Ильинской церкви в Чернигове. Церковь построена в конце XII — начале XIII в., существенно перестроена около 1649 г. и в конце XVII в. В первый раз над окнами были сделаны фигурные наличники, которые сохранились до настоящего времени. Подобные наличники, равно как и облик украинских церквей XVII в., могли быть хорошо известны Г. И. Устинову, который по заказу рязанского митрополита Стефана Яворского между 1705 и 1710 гг. строил собор в г. Нежине Черниговской епархии. См.: Михайлов А. И. Указ. соч. С. 12.

## ПОСЛЕДНИЙ ДВОРЕЦ А. Д. МЕНШИКОВА «МОНКУРАЖ»

*В. А. Коренцвит*

Дворцам А. Д. Меншикова не было равных в Петербурге. Первый генерал-губернатор, не считаясь с затратами, строил для себя много, с размахом как в новооснованной столице, так и в окрестностях, привлекая лучших архитекторов и мастеров. Время пощадило крупнейшие из его дворцов. Один из них, на Васильевском острове, после многолетней реставрации стал популярнейшим в Ленинграде музеем, два других, Ораниенбаумский в Ломоносове и дворец в Кронштадте, еще ждут реставрации. Понятно, что усилия специалистов направлены на изучение именно этих уцелевших памятников, но попутно тщательно собираются и анализируются сведения о других не дошедших до нас меншиковских постройках. Среди последних к числу самых загадочных можно отнести Монкуражские палаты в Петергофе. До сих пор не удалось выявить ни одного документа, относящегося к их строительству при А. Д. Меншикове. Неизвестно, когда заложен дворец, кто был автором проекта и кто руководил постройкой (часто это разные лица). Оставалось загадкой, как выглядели палаты и даже где точно они находились. Ничего определенного нельзя было сказать и об одноименной усадьбе «Монкураж», ее границах и размерах, истории участков.

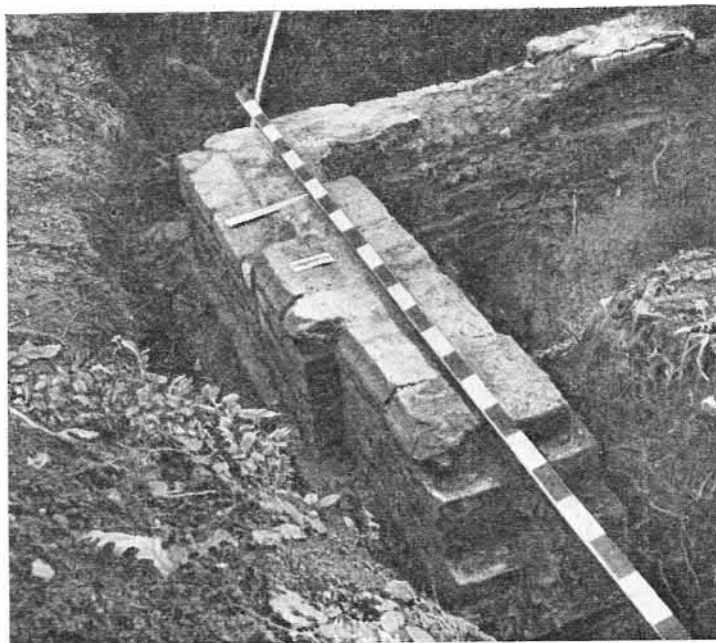
Между тем еще сравнительно недавно, до Великой Отечественной войны, в парке Александрия, который примыкает с восточной стороны к Нижнему саду Петродворца, можно было видеть остатки какого-то кирпичного здания, по легенде — дворца А. Д. Меншикова. Развалины находились на верхней естественной террасе в 250 м к западу от дачи Николая I «Коттедж», рядом с перекинутым через овраг Руинным мостом. Сейчас на этом месте не осталось видимых следов постройки, лишь у подножия террасы сохранился небольшой пруд, в форме которого угадываются геометрические очертания, да заметно, что склон террасы был некогда тщательно спланирован.

«В прежние времена, — писал в 1868 г. первый историк Петергофа А. Гейрот, — нынешняя местность Александрия принадлежала знаменитому князю А. Д. Меншикову. В саду Александрия и поныне можно видеть часть стены княжеского дома, который, впрочем, не был достроен и впоследствии; часть незанятой постройки разобрана была недостаточными жителями Петергофа для их собственных построек»<sup>1</sup>. Не ясно, располагал ли А. Гейрот, а вслед за ним М. И. Пыляев, который приводит те же сведения, какими-либо документами, или авторы опирались на предание<sup>2</sup>. Советские исследователи обнаружили архивные материалы, подтвердившие, что на территории парка Александрия действительно находилась конфискованная в 1727 г. усадьба А. Д. Меншикова «Монкураж» с недостроенными каменными палатами<sup>3</sup>. Но принадлежность руин именно этому зданию оставалась недоказанной. Известно, что в 1730-х годах на этой территории был устроен зверинец, где для императорской охоты содержались олени, лоси, кабаны, куницы и более редкие и даже экзотические животные: россомахи, барсы, тигры. Зверинец существовал на протяжении всего XVIII в. В нем были какие-то постройки: Зверовой двор, егерские дома, сараи, вольеры. Развалины могли принадлежать не меншиковскому дворцу, а одному из сооружений зверинца. Такое предположение в свое время высказала Т. Сапожникова. «В гуще деревьев, — писала она, — сохранились остатки кирпичной стены, которую легенда приписывает дому Меншикова, будто бы начатому постройкой в петровские времена, а затем заброшенному... Положение стен в таком тесном месте у самого оврага говорит скорее о том, что здесь был какой-нибудь из павильонов прежнего зверинца, но романтическое воображение начала XIX в. предпочитало связывать эти руины с страгическим и мрачным именем временщика»<sup>4</sup>.

Обоснованность сомнения Т. Сапожниковой, казалось, могли только подтвердить опубликованные Т. Б. Дубяго сведения из описи Петергофа 1736 г. о том, что Монкуражские палаты имели немалые размеры — 45 саж в длину (97,20 м). По первому впечатлению такое обширное здание никак не могло уместиться у края оврага. Заметим к тому же, что в известном распоряжении Николая I о постройке в 1826 г. «Коттеджа» сказано следующее: «строить на месте, где Меншикова руина, сельский домик или котич»<sup>5</sup>. Если понимать эти слова буквально, то «Коттедж» Николай I велел заложить как раз на том самом месте, которое когда-то облюбывал А. Д. Меншиков для своего дворца. Следовательно, расположенные в четверти километра от «Коттеджа» руины могли и не иметь отношения к палатам А. Д. Меншикова.

Как видим, есть достаточно оснований сомневаться в версии А. Гейрота. Многие могло бы прояснить натурное обследование самих руин, но, к сожалению, они не были своевременно ни обмерены, ни сфотографированы. Однако постройки не исчезают бесследно, должны были сохраниться фундаменты, или по крайней мере, следы их выборки. С 1974 г. Специальное научно-производственное объединение «Реставратор» ведет систематические археологические исследования в дворцово-парковых ансамблях Ленинграда и пригородов. Раскопки на территории Летнего сада, в парках Пушкина, Павловска, Стрельны, Петродворца, Ломоносова привели к открытию десятков, казалось бы, бесследно исчезнувших памятников садово-паркового искусства. Опираясь на исторические планы и документы, археологи выявили фундаменты всевозможных построек — от галерей и беседок до оранжерей и дворцовых павильонов, обнаружили засыпанные фонтаны и бассейны, исчезнувшие дорожки садовых лабиринтов и плантажей.

Первые же разведочные шурфы на месте предполагаемого дворца Меншикова в Александрии показали, что сохранились не только фундаменты, но кое-где и остатки кирпичных стен высотой до 67 см (9 рядов кладки). В результате раскопок удалось составить представление об основных чертах планировки. Здание располагалось вдоль прибрежной террасы в 10 м от ее кромки. В основу планировоч-



Дворец  
А. Д. Мен-  
шикова  
«Монку-  
раж».  
Раскопки

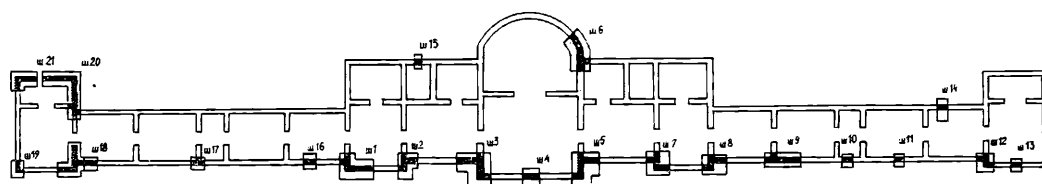
1978 г.  
Шурф № 1.  
СВ угол  
центрального  
корпуса

Дворец  
А. Д. Мен-  
шикова.  
Шурф № 6.  
«Монку-  
раж».

«Полуцир-  
кульный  
ризалит  
центрального  
корпуса

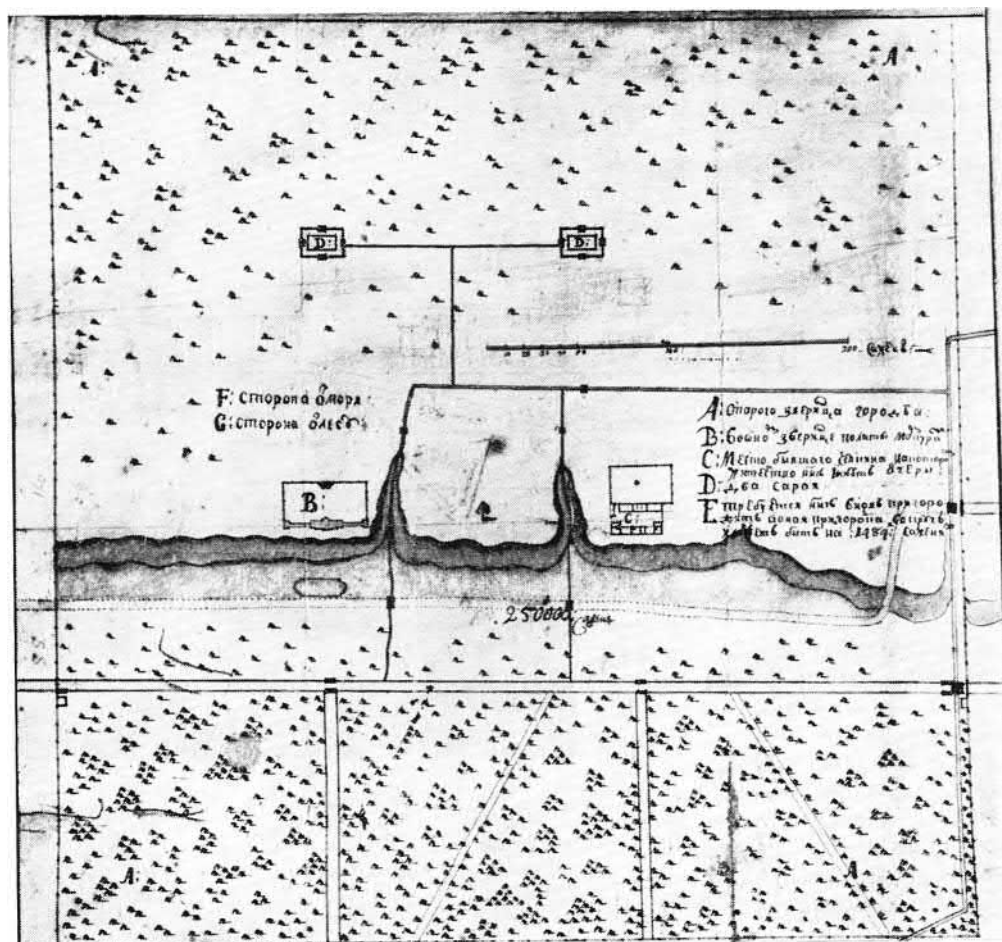
## ДВОРЕЦ МЕНШИКОВА „МОНКУРАЖ“

СХЕМА РАСКОПОК 1978г.


 КАМЕРНАЯ КОЛОННА

МАСШТАБ 1:200

Дворец  
А. Д. Мен-  
шикова  
«Монку-  
раж».  
Схема  
раскопок  
1978 г.



План  
Оленьего  
зверинца.  
Копия  
1760-х годов  
с более  
раннего  
чертежа.  
ЦГИА.  
Ф. 485. Оп. 3.  
Д. 481.  
Л. 1



ной композиции легла традиционная для дворцовых построек первой половины XVIII в. трехчастная схема: к главному корпусу примыкали боковые прямые галереи, которые оканчивались прямоугольными павильонами.

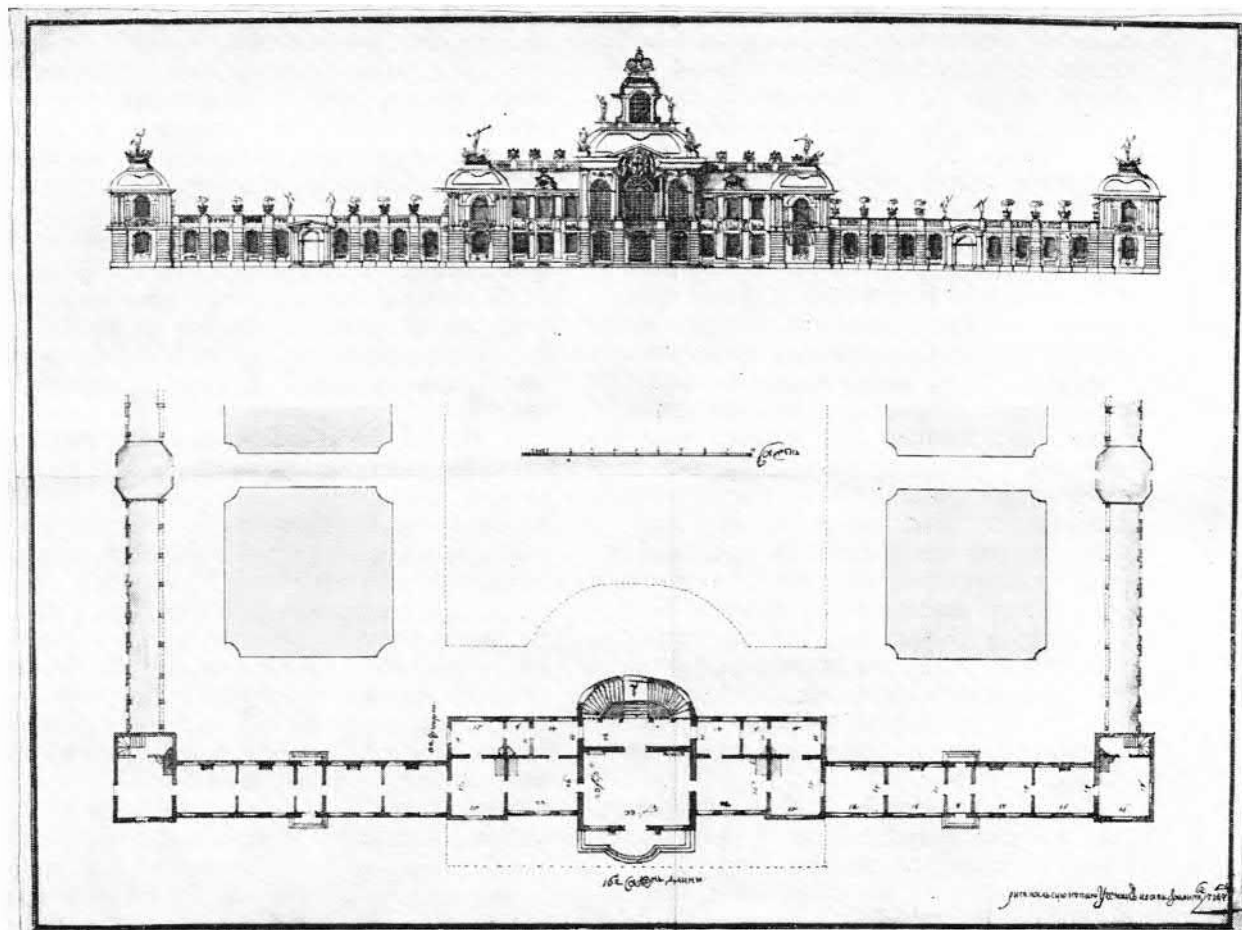
Главный корпус размером 34,90×15,40 м имел примечательную особенность — центральный полукруглый выступ на южном фасаде. Мощный фундамент шириной от 115 до 128 см и высотой 80 см сложен из хорошо обожженного кирпича. Кирпичные стены достигали в центральной, очевидно более высокой части здания 72 см в толщину, тогда как в боковых частях толщина стен составляла всего лишь 30 см. От примыкавших к главному корпусу галерей и боковых флигелей сохранились лишь фундаменты.

В отличие от главного корпуса фундаменты галерей сложены из одних только гранитных валунов на известковом растворе. Часть фундамента западного фли-

геля была срезана оврагом, очевидно, при его искусственном расширении в 1820-х годах при строительстве Руинного моста. Учитывая, что планировка здания отличалась строгой симметрией, можно предположить, что западный флигель в точности повторял восточный и имел одинаковые с ним размеры. В этом случае общая длина здания равнялась 45 саж. Напомним, что такой же была длина Монкуражских палат по данным описи 1736 г. Тонкие наружные стены в 1—2,5 кирпича, размеры кирпичей — 280×135×46 мм, кирпичные фундаменты подтверждают принадлежность постройки к первым десятилетиям XVIII в., когда в Петербурге под влиянием иноземных мастеров выработались свои отличительные строительные приемы.

Но для уверенного отождествления обнаруженного здания именно с меншиковским дворцом необходимо было представить веские доказательства, и они на-

Дворец  
«Монкураж».  
Чертеж  
1726 г.  
И. Филиппова.  
ЦГАДА.  
Ф. 192.  
Оп. 1. Д. 58



шлись. Прежде всего удалось установить точные размеры постройки. В архиве Государственного художественно-архитектурного заповедника Петродворца сохранился ранний план зверинца с резолюцией Фермора 1748 г. о расширении его территории<sup>6</sup>. На этом плане показан наш дворец с еще не разобранными галереями и флигелями. Общая длина здания, как и предполагалось, 45 саж. Овраг, который впоследствии поглотил часть фундамента западного флигеля, был в те времена не таким широким и не мешал стоявшему у его края дворцу. А в том, что это именно меншиковский дворец «Монкураж», убеждает еще один иконографический документ — чертеж из ЦГАДА, атрибутированный в каталоге как «неизвестный дворец А. Д. Меншикова в Петербурге»<sup>7</sup>. Чертеж подписан: «рисовал сию копию ученик Иван Филиппов. 1726 год» — и снабжен масштабной линейкой (в сажени семь футов). На нем представлен фасад и план двухэтажного, увенчанного башенкой здания с прямыми галереями, фланкированными двухэтажными павильонами. Не приходится сомневаться, что на чертеже изображен дворец А. Д. Меншикова, поскольку на фасаде здания помещен личный герб светлейшего, а на центральной башенке красуется такая же княжеская корона, как на его Ораниенбаумском и Василеостровском дворцах.

С южной стороны к дворцу примыкал обнесенный по периметру галереей парадный двор. К сожалению, на чертеже показана лишь очень небольшая, прилегающая к дворцу часть двора с прямоугольными цветниками. Любопытна особенность чертежа: в нем проставлены размеры всех помещений в футах и указана длина главного корпуса — 16 саж. В. Ф. Шилков опубликовал чертеж, предположив, что он является ранним вариантом проекта Ораниенбаумского дворца, скопированным для чего-то архитекторским учеником И. Филипповым в 1726 г., т. е. спустя несколько лет после завершения строительства в Ораниенбауме<sup>8</sup>. На самом деле это чертеж Монкуражских палат, начатых, но не завершенных из-за постигшей временщика опалы.

В бурной карьере А. Д. Меншикова взлеты не раз чередовались с падениями. Трижды еще при жизни Петра I он состоял под судом по обвинению в казнокрадстве и других злоупотреблениях.

В этой связи особенно интересно, когда решился светлейший князь на постройку нового дворца в непосредственной близости от императорской резиденции.

В любом путеводителе по Петергофу можно прочесть, что местность, где расположен парк Александрия, принадлежала А. Д. Меншикову «в петровское время». Часто приводится даже точная дата — 1711 г., когда фаворит якобы получил от царя указанную территорию<sup>9</sup>. Между тем заметим, что А. Гейрот и М. И. Пыляев высказывались более осторожно. «В прежние времена, — писал Гейрот, — это местность принадлежала князю», не уточняя, когда именно — при жизни Петра I или после его смерти. Есть источники, свидетельствующие о том, что А. Д. Меншиков стал владельцем этой территории уже после кончины императора в 1725 г. В рукописном наследии первого историка Петербурга А. И. Богданова сохранился замечательный документ — опись участков, «которые по указу с первых лет Петром Великим пожалованы были» по Петергофской дороге, начиная от Петербурга, от Автова, до деревни Красная горка<sup>10</sup>. Из этой описи узнаем, что на территории нынешней Александрии располагались участки четырех владельцев, а именно (в направлении от Петергофа к Петербургу): подьячего Александра Яковлева, от гвардии поручика Даниила Чевкина, генерала фельдцейхмейстера Брюса и Петра Мошкова. К моменту составления описи застроились лишь двое: Д. Чевкин и Я. Брюс. В описи указано, что «у господина Брюса дом 1, покоев 3, изб 2, баня 1, амбар 1, пруд 1».

А. И. Богданов признается, что ему не известно, когда была сделана опись, но отмечает, что она была составлена по требованию Петра I, недовольного тем, как медленно и неохотно владельцы застраивали пожалованные им участки. «Но все оное тогда происходило по силе его указов весьма незначительно от всех жителей здешних, — писал в связи с этим А. И. Богданов. — Более все склонность имели телом жить здесь, а духом в Москве или в ином городе, где кто родился, и сей дух был во всех людях от мала до велика»<sup>11</sup>. За исключением А. Д. Меншикова, можно добавить. Уж он-то приступал к застройке своих участков без промедлений, как только их получал. Если бы Меншиков и в самом деле стал владельцем этой террито-

рип еще в 1711 г., то Монкуражские палаты, конечно, не остались бы к 1727 г. без крыши. Но его фамилии нет среди тех, кому отвели дачи близ Петергофа, хотя в описи указаны другие усадьбы князя по Петергофской дороге: «Фаворит» у Стрелинской мызы и Ораниенбаум.

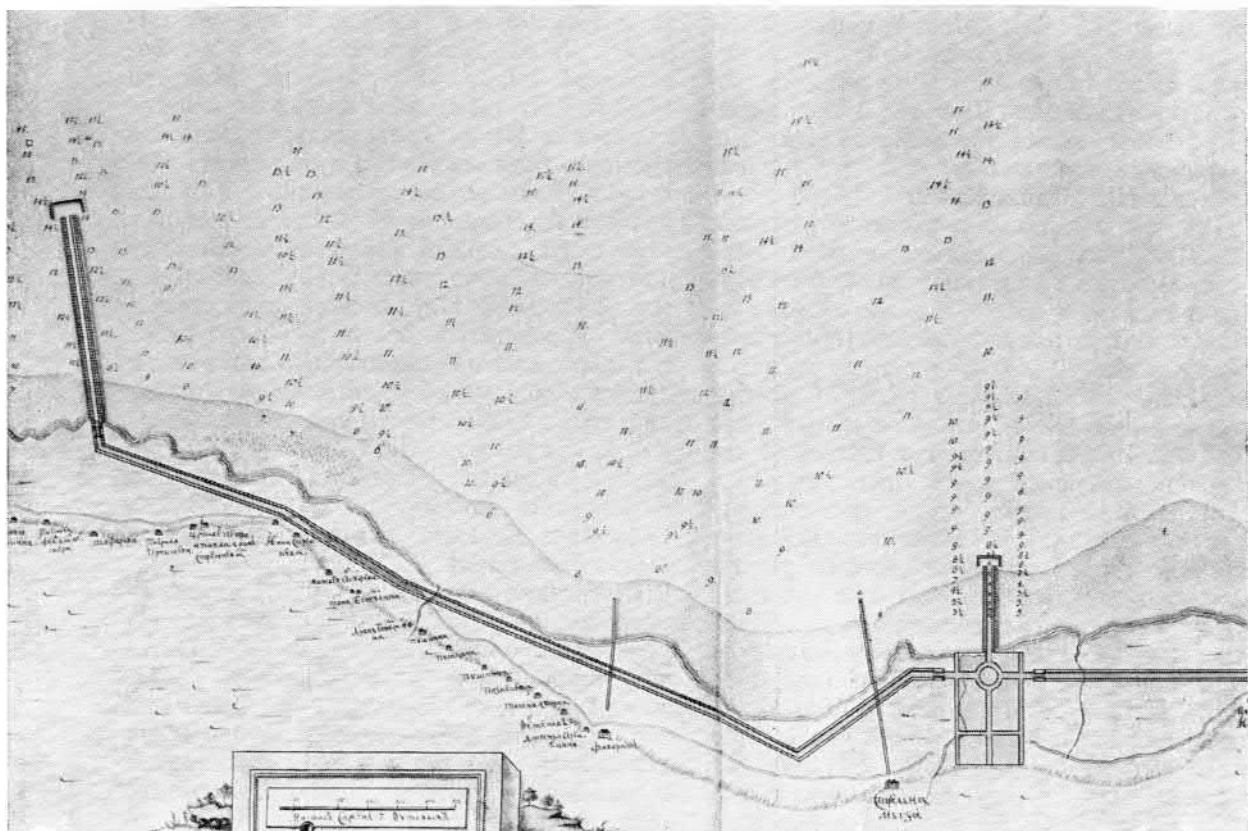
Так как в описи перечислены фамилии «знатных господ», видных деятелей Петровской эпохи с указанием их чинов, титулов и званий, можно, опираясь на эти сведения, попытаться определить дату составления описи. Под № 25 в списке значится дача генерал-полицмейстера А. М. Девьера, вступившего в эту должность в мае 1718 г.<sup>12</sup> Это означает, что ведомость составлена не ранее весны злополучного в царствование Петра I года, когда завершилось дело царевича Алексея. Обращает внимание, что в списке его имя не упомянуто, хотя в разных местах отмечены два владения его трехлетнего сына Петра Алексеевича, очевидно наследованные от отца. Под № 12 в описи указана дача «тайного советника г-на Толстого». Есть сведения, что П. А. Толстой стал владельцем этого участка 26 мая 1718 г., до этого он принадлежал одному из Нарышкиных<sup>13</sup>. 14 декабря 1718 г. П. А. Толстой был произведен в действительные тайные советники за заслуги в розыске и доставке изменника Алексея в Россию. Разница в чинах между «тайным» и «действительным тайным советником» была слишком значительна, чтобы допустить ошибки такого рода. Следовательно, опись составлена еще до 14 декабря 1718 г.

Подтверждением точности списка А. И. Богданова является архивный документ, свидетельствующий о замысле Петра I расширить Петергоф путем присоединения к нему двух соседних участков: подъячего Александра Яковлева и поручика лейб-гвардии Преображенского полка Даниила Тимофеевича Чевкина. В 1721 г. Петр I, ознакомившись с новыми проектами архитекторов Н. Микетти и И.-Ф. Браунштейна по Петергофу, на чертеже под литерой «Е» оставил резолюцию: «Е на месте что было Александра подъячего и Чевкина, но сие только размерить, а не делать без указа»<sup>14</sup>. Имена подъячего Александра (Яковлева) и Чевкина стоят первыми в списке Богданова дач к востоку от Петергофа и в той последовательности, в какой они приводятся в резолюции Петра I. Установлено, что речь шла о чертеже

с изображением «Меркурьевой фонтаны»<sup>15</sup>. До нас дошла копия 1739 г. с генерального плана Петергофа Н. Микетти 1722 г.<sup>16</sup> На этом плане нашло отражение намерение Петра I продлить территорию Нижнего сада на восток и наполнить Петергоф новыми сооружениями. Так, на участке А. Яковлева Н. Микетти задумал разместить садовый лабиринт и «Беседку для покоя», а на участке Д. Чевкина, на оси продленной Марлинской аллеи, поставить упомянутый фонтан «Меркурий», а в конце аллеи — павильон. Этим планам не суждено было сбыться, хотя есть сведения, что в 1723 г. места под новые объекты, как требовал Петр I, были размерены<sup>17</sup>. Участки опального подъячего А. Яковлева, сосланного еще в 1718 г. в Сибирь, и Чевкина фактически вошли в состав Петергофа.

Предпринятые нами археологические раскопки не обнаружили никаких следов прокладки Марлинской аллеи на территории современной Александрии и сооружения фонтана Меркурий<sup>18</sup>. Очевидно, после смерти Петра I от этих замыслов отказались. На всех последующих картах и планах восточная граница Нижнего сада показана там, где она была до 1722 г. и проходит сейчас. Сохранилась карта начала 1720 г. южного берега Финского залива, на которой обозначены имена владельцев участков<sup>19</sup>. Сравнив карту с описью 1718 г., отметим некоторые изменения: участок Чевкина перешел к Якову Лукину, владения Я. Брюса остались за ним, а соседний участок гоф-интенданта П. Мошкова перешел к барону П. Шафирову. П. П. Шафиров был в 1723 г. приговорен к смертной казни, замененной ссылкой. Из ссылки его вернула в 1725 г. Екатерина I. В том же году он продал свой участок, «расположенный близ Петергофа рядом с местом графа Брюса, архиатеру Блюментросу»<sup>20</sup>.

Итак, вопреки распространенному мнению территория современной Александрии не принадлежала А. Д. Меншикову в петровское время. Участки переходили от одних владельцев к другим, и лишь имя генерала-фельдцейхмейстера Я. В. Брюса оставалось за ним по крайней мере до 1725 г. Этот видный деятель Петровской эпохи, полководец, дипломат и ученый, не желая терпеть над собой временщика А. Д. Меншикова, отдалился от двора и в 1726 г. навсегда покинул



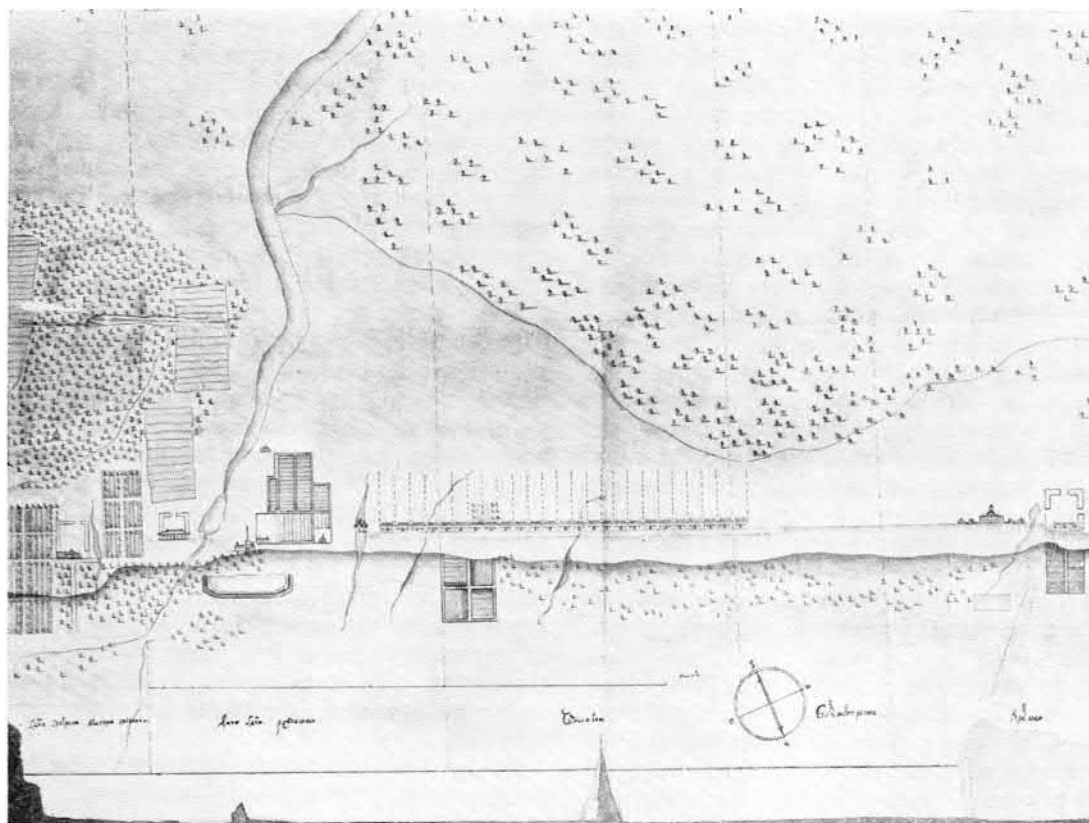
Фрагмент карты южного побережья Финского залива в районе Стрельны — Петродворца. Начало 1720-х гг. ЦГАВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Д. 1974

Петербург, поселившись в своем имении Глинки под Москвой. По-видимому, в том же году Меншиков приобрел петергофский участок Брюса, а заодно и ряд соседних участков на территории не только современной Александрии, но и почти столько же в смежной Знаменке. На этот факт до сих пор исследователи не обращали внимания, а между тем в документах, связанных с конфискацией имений А. Д. Меншикова, в длинном перечне владений наряду с Ораниенбаумом, «Фаворитом», «Монкуражем» и другими, упоминаются также приморские места: «Чернышевское, Ржевское, дохтурское, Брюсовское».

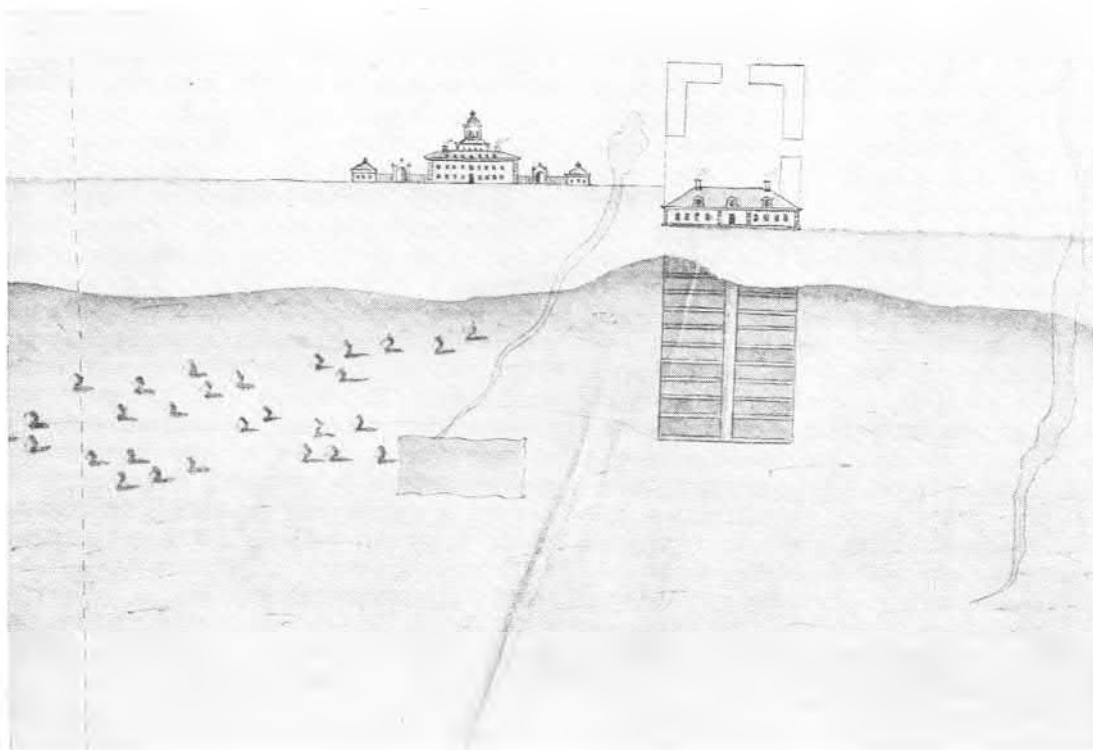
О последних двух мы уже знаем — это были дачи Брюса и доктора Блюментроста. Что касается участков Ржевского и Чернышева, то они находились тут же, по соседству, на месте современной Знаменки. Здесь, судя по описи Богданова, размещалось четыре участка. Восточным соседом П. Мошкова был князь Волконский, имевший два места «без строения». А далее были «дача генерал-адмирала Василия, да мичмана Матфея Иванова

детей Ржевских. Два места...»<sup>21</sup>. Земли Волконского перешли к генерал-майору Г. П. Чернышеву где-то между 1718 и 1725 гг. О том, что его участки, как и братьев Ржевских, в конце концов достались А. Д. Меншикову, свидетельствует целый ряд архивных документов.

После конфискации имений Меншикова 16 мая 1728 г. последовало высочайшее распоряжение «в Оранибоме, в Фоворите и в Момкураже и во всех приморских местах огороды, кроме оранжерей... отдать в наймы вольным людям»<sup>22</sup>. Тут же следует описание огородов: «В Ржевском огороде имеетца яблонь 30, в том числе 3 груши, а в Чернышевском огороде деревьев никаких не имеетца, в Момкураже в огороде имеетца яблонь молодых 44, в том числе 1 груша»<sup>23</sup>. Арендаторы обязаны были давать отчет, «почему в год собираются деньги за проданные овощи с Крестовского, Аранинбом, Фаварицкой, Момкураж и дачах Брюсовской, Чернышевской, Ржевской и Варвары Арсеньевой». Заметим, что в списке участки Брюса, Чернышева и Ржевского перечислены в том порядке, в каком они следуют по направ-



Приморские дачи по Петергофской дороге, отошедшие к А. Д. Меншикову в 1726 г. ЦГАВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Д. 2426



Усадебный дом Я. В. Брюса, перестроенный в Монжуражские палаты. Фрагмент. ЦГАВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Д. 2426

лению от Петергофа к Петербургу. Упомянутый в этом перечне «Монкураж» находится перед дачей Брюса, т. е. на бывших участках Д. Чевкина и А. Яковлева. На самом деле это не совсем точно. Усадьба Брюса не только вошла в состав «Монкуража», но и составила его основное ядро, так как именно взамен усадебного дома Брюса А. Д. Меншиков поставил свой дворец. В этом убеждает находящийся в ЦГА ВМФ уникальный чертеж — план местности с обозначением участков Чевкина, Брюса, Блюментроста, Ржевского и «г-на генерала-майора Синявина»<sup>24</sup>. Хотя на плане отсутствуют изображения Петергофской дороги и Финского залива, что затруднило его атрибуцию, не приходится сомневаться в том, что перед нами — приморские места близ Петергофа. На это указывает как список владельцев, так и характерные приметы местности — прибрежная терраса, овраги, ручьи, пруды.

План поистине замечателен, благодаря ему мы не только узнаем точные размеры участков, но и получаем представление о характере ранней застройки по Петергофской дороге, так как на чертеже запечатлены фасады усадебных построек. Первая слева — дом с мезонином генерал-майора У. А. Синявина напоминает по своему архитектурному облику деревянный дворец Петра I в Стрельне. В 1760—1770-х годах на месте этого дома будет построен Знаменский дворец. На участке Ржевского привлекает внимание деревянная церковь. О ней известно, что она была освящена во имя апостолов Петра и Павла в 1718 г. Позднее ее сменила одноименная сохранившаяся до наших дней каменная Петропавловская церковь. На землях Чернышева с заходом также на участки Ржевского и Блюментроста протянулась цепь из поставленных бок о бок одинаковых скромных домиков в количестве двадцати пяти с прилегающими приусадебными наделами. Возможно, это слобода петергофских мастеровых. А на соседнем участке Брюса возвышается двухэтажное каменное здание в девять осей с центральной увенчанной куполом башней — ротондой. По сторонам стоят одноэтажные в три окна флигельки, связанные с главным зданием оградой с арочными проездами. Трехчастная композиция усадьбы напоминает «Монкураж», но у А. Д. Меншикова взамен ограды появились галереи, в кото-

рых, однако, также имелись центральные проезды во двор. Совпадают и размеры Брюсовской усадьбы и Монкуражского дворца — 45 саж в длину, причем центральный корпус в обоих случаях одинаков по длине — 16 саж. Нельзя не отметить, что в решении башни-фонарика заметна переключка с аналогичной башней в доме Брюса. Но на этом сходство между двумя постройками кончается. В архитектурном значении усадьба Брюса не идет в сравнение с великолепным княжеским дворцом. Любопытно, что на участке Брюса по другую сторону оврага показано еще одно довольно большое одноэтажное здание со службами и перед ним — Нижний сад. Надо полагать, что именно в этом саду были те «сорок восемь яблонь да одна груша», о которых упоминается в документах 1728 г. Наличие сада с центральной аллеей, ведущей к дому, говорит о том, что перед нами, скорее всего, не служебная постройка, а старый господский дом, рядом с которым Я. В. Брюс построил новый, более красивый и вместительный.

Датировка плана не вызывает особых затруднений, поскольку известно, что У. А. Синявин получил подписанный Екатериной I и А. Меншиковым «патент» на звание генерал-майора 13 сентября 1725 г.<sup>25</sup> Следовательно, план был сделан буквально накануне закладки «Монкуража» и не исключено, что появление этого чертежа стоит в прямой связи с приобретением участков А. Д. Меншиковым.

Итак, в конце 1725 — начале 1726 г. светлейший князь приобрел рядом с Петергофом значительную территорию, в состав которой вошли приморские дачи Яковлева, Чевкина, Брюса, Блюментроста, Чернышева и Ржевского. Обстоятельства этих приобретений не совсем ясны. Вероятно, А. Д. Меншиков воспользовался вышедшим 22 декабря 1725 г. сенатским указом «о беспрепятственном совершении купчих на продажи в ингерманландии местностей и о раздаче челобитчикам пустых и примерных земель»<sup>26</sup>. Отказные участки, отнятые Петром I у сосланного в Сибирь подьячего А. Яковлева и Д. Чевкина и присоединенные в 1723 г. к Петергофу, А. Д. Меншиков мог выпросить у императрицы. Остальные дачи он должен был выкупить у владельцев.

Быше отмечалось, что до сих пор не удалось обнаружить документа о заклад-

ке Монкуражского дворца и его строительство при князе. Но если к концу строительного сезона 1727 г. здание уже было подведено под крышу, то к устройству фундаментов приступили не позднее осени 1726 г. Строил палаты, как и остальные меншиковские дворцы, состоящий у князя на службе Г. И. Шедель. В поданной в 1744 г. челобитной на имя императрицы Елизаветы Петровны Шедель, перечислив свои работы у Меншикова, указал, помимо дворца в Петербурге на Преображенском (Васильевском) острове, следующие: «также был при строении полат в Стрелиной мызе неподалеку от Питергофа Ораненбом и Кронштате и был при оном строении по 727 год»<sup>27</sup>. Напомним, что в Стрельне Меншиков имел небольшой дворец «Фаворит»: слова же «неподалеку от Петергофа» могли относиться только к «Монкуражу».

Г. И. Шедель зарекомендовал себя опытным строителем, а впоследствии, уже на государственной службе, в полной мере проявился его талант архитектора. Но были ли Шедель автором проекта Монкуражских палат? Ведь у Меншикова он состоял в должности не архитектора, а лишь «палатного и каменного дела мастера» и строил, как правило, по чужим проектам.

Установить авторство архитектурного произведения на основании лишь одного стилистического анализа, очевидно, нелегко — слишком плохо изучен почерк архитекторов петровского барокко, так как все еще мало известно бесспорных авторских работ. Чтобы установить характерную манеру автора Монкуражских палат, только ему присущие приемы, необходимо вычленил прежде всего то, что свойственно широкому кругу памятников и относится к разряду типичного в дворцовой архитектуре того времени. Это — традиционная для репрезентативных дворцов трехчастная композиционная схема: средние палаты, боковые галереи, угловые павильоны, зеркальная симметрия правой и левой половины здания, расположение парадных помещений анфиладой, применение ордера и т. д. Авторскую руку легче всего опознать по пристрастию к излюбленным приемам и деталям. Но при этом легко допустить ошибку, столкнувшись с обычными в практике архитекторов фактами подражания и слепого копирования. Нередко также заказчики навязывали

вали зодчим свои вкусы, как, можно думать, поступал Меншиков, предписывая ставить на своих дворцах изображения княжеской короны. Но если при анализе архитектурного памятника в поисках индивидуального стиля автора выявить и отсеять все типичное для зодчества данной эпохи, затем то, что отражает скорее вкусы заказчика, чем архитектора, и, наконец, заимствования из других мастеров, то что же из оставшегося можно отнести к арсеналу авторских приемов, характеризующих творческую оригинальность? Увы, зачастую ничего или ничтожно мало. По счастью, архитектура Монкуражских палат не лишена своеобразия.

Прежде всего отметим уникальную деталь — овалный выступ на фасаде центрального ризалита, в котором размещалась парадная лестница. В русской архитектуре того времени пока не удалось найти аналогов такому решению, хотя в Василеостровском и Ораниенбаумском дворцах Меншикова применен сходный прием размещения главной лестницы в центральном, но прямоугольном, а не овалном ризалите. Фасад Монкуража, несомненно, близок декоративному убранству Большого Петергофского дворца до его переделки Б.-Ф. Растрелли в 1740-х годах<sup>28</sup>. В обоих дворцах простенки между окнами первого и второго этажей обработаны прямоугольными филёнками, расположенными крестом по сторонам овалного медальона. Но этот мотив в Монкуражских палатах решен более декоративно: горизонтальные филёнки превращены в барельефы, как в Летнем дворце Петра I. Напомним, что Большой Петергофский дворец строил архитектор И.-Ф. Браунштейн, но неизвестно, по собственному проекту или по проекту своего учителя А. Шлютера. Тот же Браунштейн выполнил и некоторые, притом самые удачные, барельефы на фасадах Летнего дворца<sup>29</sup>.

В «Монкураже» привлекает внимание изысканная по форме куполообразная с уплощенным верхом крыша. Эта деталь заставляет вспомнить неосуществленные проекты Ж.-Б. Леблоня Большого дворца и Водного замка в Стрельне<sup>30</sup>.

Выше отмечалось, что сам по себе факт применения классических элементов ордерной системы относится к разряду типичного в архитектуре петербургского барокко. Но в Монкуражских палатах бросается в глаза слишком вольное обраще-

ние с ордерам. Лишь в центральном ризалите главного корпуса коринфские колонны поддерживают полный антаблемент. В боковых же ризалитах и во флигелях колонны тосканского ордера несут лишь верхнюю часть антаблемента — карниз. Подобное отступление от канона можно отметить в архитектуре Ораниенбаумского дворца и Большого Петергофского до переделки его фасадов Ф.-Б. Растрелли. С меншиковским дворцом в Ораниенбауме Монкуражские палаты сближает, конечно, и увенчанная короной центральная башенка-фонарик. К числу деталей, ярко характеризующих авторскую манеру, относится решение оконных наличников. Большинство окон по первому этажу «Монкуража» декорированы весьма своеобразно: их наличники украшают четыре замковых камня, расположенные крестом на каждой стороне оконного проема. Подобное в русской архитектуре того времени встречено пока лишь однажды: в типовых губернских домах, построенных И.-Ф. Браунштейном в Кронштадте, чертеж которых в собрании Библиотеки Академии наук был недавно атрибутирован молодым архитектором А. Е. Гуничем<sup>31</sup>.

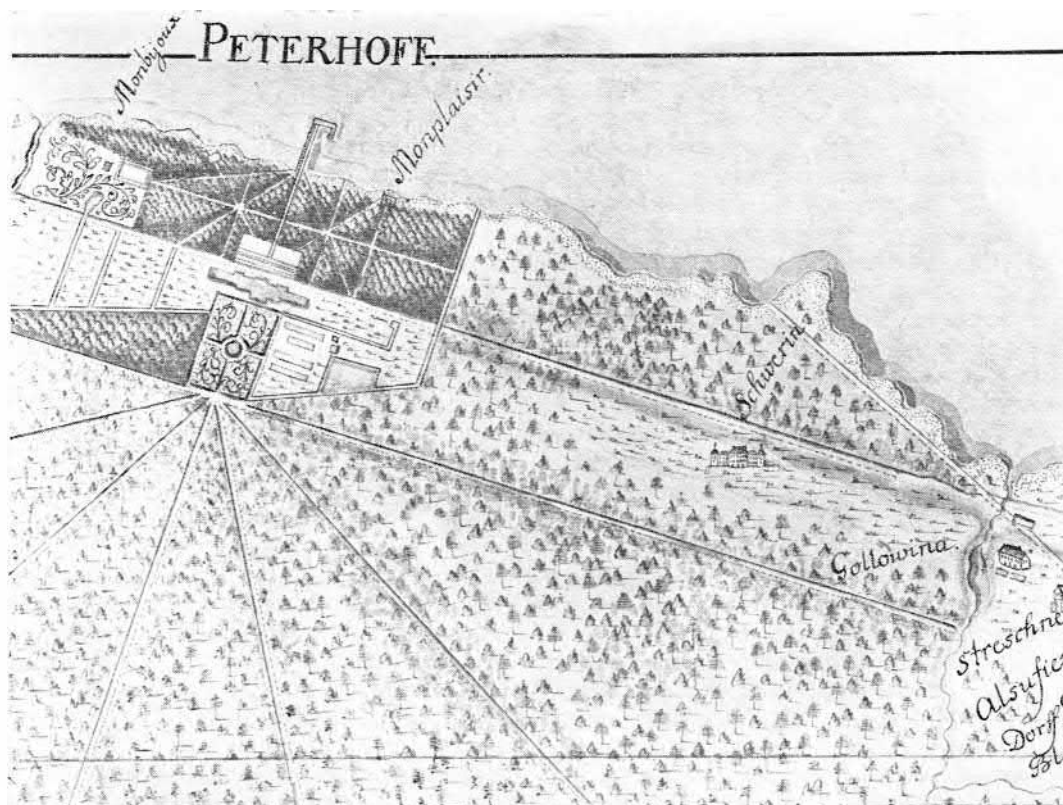
Итак, по некоторым стилистическим признакам Монкуражские палаты можно сопоставить с работами А. Шлютера, Ж.-Б. Леблон, М. Фонтана и И.-Ф. Браунштейна. К моменту закладки палат в живых из этого списка архитекторов пребывал лишь один И.-Ф. Браунштейн. Было бы рискованно на основании всего вышесказанного приписать именно этому мастеру авторство «Монкуража», если бы не один, как нам представляется, решающий довод: чертеж Монкуражских палат 1726 г. выполнен учеником Браунштейна И. Филипповым. Примечательно, что определил «в учение архитектурной науки» солдатского сына И. Филиппова вместе с калмыком Г. Дмитриевым к Браунштейну не кто иной, как сам Меншиков, все в том же 1726 г.<sup>32</sup> Князь содержал учеников «своим коштом», т. е. одевал, кормил и платил за их обучение. Вряд ли выбор учителя был случаен. Меншиков давно знал и, по всему видно, ценил архитектора «прусской нации» И.-Ф. Браунштейна. Деятельность последнего в России еще недостаточно хорошо изучена, несмотря на то что он строил чрезвычайно много. Архитектор приехал в Петербург в 1713 г. в команде своего знаменитого соотечественника

А. Шлютера в качестве его помощника. После смерти А. Шлютера в 1714 г. И. Браунштейн приступил к возведению Петергофского дворца. В течение десяти лет он под началом Ж.-Б. Леблон, потом Н. Микетти, с которым беспрестанно «воевал», строил в Петергофе дворцы, каскады, павильоны, фонтаны и закладывал садовые плантажи. Достоверно известно пока лишь две его собственные постройки — павильон Марли и Эрмитаж<sup>33</sup>. По-видимому, И.-Ф. Браунштейну следует приписать еще один несохранившийся петергофский павильон «Темпль», стоявший напротив Марли в восточном конце Марлинской аллеи<sup>34</sup>. Параллельно с работами в Петергофе И. Браунштейн вел обширное строительство в Кронштадте, возможно, по своим проектам. А. Бенуа приписал ему проект Царскосельского дворца<sup>35</sup>. Нами обнаружен документ, свидетельствующий о том, что И.-Ф. Браунштейн имел отношение к строительству фонтанов не только в Петергофе, но и в Ораниенбауме<sup>36</sup>. Таким образом, улавливаются какие-то связи между светлейшим князем и этим архитектором.

Ученики находились при И.-Ф. Браунштейне вплоть до его отставки, последовавшей вскоре после ссылки А. Д. Меншикова. Перед отъездом на родину Браунштейн 1 января 1728 г. просил определить к другому архитектору данных ему от князя учеников, которых он, по его словам, обучил черчению и немецкому языку. Оба перешли к М. Г. Земцову. Впоследствии Г. Дмитриев приобрел некоторую архитектурную известность как деятельный помощник М. Г. Земцова по строительству Аничковского дворца, который ему пришлось заканчивать после смерти учителя. Имя И. Филиппова совершенно и, вероятно, заслуженно забыто, хотя в архивных документах о нем встречаются упоминания. В Библиотеке Академии наук имеется снятый им при помощи астролябии план усадьбы Головкина близ Стрельны<sup>37</sup>. Есть сведения о том, что в 1734 г. он проектировал «литейный анбар» в Петербурге для отливания свинцовых статуй к фонтанам Летнего сада и Петергофа<sup>38</sup>. В 1740 г. оба бывших ученика Браунштейна, И. Филиппов и Г. Дмитриев, успешно сдали экзамен Д. Трезини и М. Г. Земцову<sup>39</sup>.

Итак, в течение одного, максимум двух строительных сезонов Монкуражские палаты были возведены под крышу. И тут





Усадьба Шверина близ Петергофа (Б. усадьба «Монкураж»). Фрагмент карты ок. 1734 г. ЦГАВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Ед. хр. 1975

Меншикова постиг роковой удар. Собственная неосторожность, пропуск врагов навлекли на него гнев императора — недоросля Петра II. 7 сентября 1727 г. Меншиков был посажен под домашний арест, а 1 января 1728 г. последовало устное распоряжение о конфискации всех его имений.

Какова же дальнейшая судьба дворца? В сезон 1728 г. еще продолжались работы по его сооружению: артель плотников была занята «покрышкою полат», но в поле того же года директор Канцелярии от строений У. А. Синявин «повелел эти работы отставить»<sup>40</sup>. Похоже, что вслед за князем попал в опалу и сам дворец.

В литературе до сих пор бытует выказанное еще М. И. Пыляевым мнение, будто бы после падения Меншикова его усадьба «Монкураж» перешла к Долгоруким<sup>41</sup>. Последние ничего здесь не построили, поэтому вся эта местность якобы называлась «пустые места князей Долгоруких». Но как можно считать их «пустыми», если здесь уже стояли возведенные под крышу обширные палаты, не говоря о других строениях, в том числе оставшихся еще от Брюса?<sup>42</sup>

На самом деле князья Долгорукие еще при Петре I получили обширные наделы

за Ораниенбаумом. Именно эти участки в течение многих лет оставались незастроенными, и в описи Богданова о них так и сказано — «место пустое».

Конфискованные у Меншикова «приморские места» находились в ведении Канцелярии строений. В 1732 г. бывшие участки Чернышева и Ржевского были пожалованы адмиралу Н. Ф. Головину<sup>43</sup>. От этого времени до нас дошли две рукописные карты Петергофской дороги с указанием имен владельцев приморских дач. На одной помечены следующие владения к западу от Петергофа: «Чевкина», «Монкураж», «Пустой двор», «графа Головина»<sup>44</sup>. На другой карте надписи сделаны латинскими буквами<sup>45</sup>. Рядом с дачей «Gollowina» несколько условно показан Монкуражский дворец и написано «Schwerin». Других данных о том, что усадьба Меншикова перешла в собственность Мекленбург-Шверинских, пока нет, но нет оснований пренебрегать и свидетельством этого документа. Сестра императрицы Анны Иоанновны Екатерина Иоанновна была в замужестве за герцогом Мекленбург-Шверинским. В 1732 г. Анна Иоанновна подарила приморский участок Екатерине Иоан-

новны своему духовнику — архимандриту Варлааму Высоцкому, который основал здесь Троице-Сергиеву пустынь («Monaster» уже показан на плане). Возможно, взамен этого участка Екатерина Иоанновна получила от императрицы «Монкураж». В 1735 г. на землях бывшей Монкуражской дачи был устроен зверинец. Еще в 1736 г. здание стояло с непокрытой крышей. В описи 1736 г. значится: «Монкуражная дача. На оной каменные полаты длиною на 45 саж. На оных брусья под крышу покладены и покрыты пильными досками, а в отделку недостроены»<sup>46</sup>.

По-видимому, вскоре кровля была сделана и здание как-то использовалось. Быть может, здесь был устроен Зверовой двор, о котором вскользь упоминают архивные документы<sup>47</sup>.

В 1746 г. директор Канцелярии от строений Фермор отдал Петергофской конторе распоряжение разобрать «Монкураж»: «Ея п. в. по докладу моему всемилостейше указать соизволила имеющиеся при Петергофе в Оленьем зверинце каменное строение, называемое Монкураж, разобрать. Кирпич на построение здесь галерей употребить, а который останетца, оной для зделания впредь к травле зверей амфитеатра сохранить»<sup>48</sup>. Галереи, о которых говорит Фермор, строил Ф.-Б. Растрелли по сторонам Большого Петергофского дворца. Разборка палат началась с боковых галерей, но, когда приступили к снятию кровли, неожиданно поступило новое распоряжение: «...велено в Монкураже оставшее за разборкою... флигелей средние полаты той канторе и чрез мастера Кинеля и протчих до кого надлежит осмотреть оные, и по тонкости стен к приведение их во окончание без переделки надежды и стоять без опасности могут ли... А кровлю на тех полатах, кои раскрывать начата, ныне паки покрыть немедленно, дабы от дождя вреды стенам не было. Яков Миллюков. Июля 5 дня. 1746 г.»<sup>49</sup>. Для осмотра здания Петергофская контора направила двух голландцев: каменного и печного дела мастера Андреаса Кинеля (Kihnel) и плотничного и столярного дела мастера Питера Броуэра. Оба доложили, что здание вполне пригодно для житья, но требует починки. «По осмотру моему, — писал Кинель, — явились стенки тверды, токмо тонки, которые надлежит починить и по починке без всякого опасения жить можно»<sup>50</sup>.

П. Броуэр заявил: «Кровля мною осматривана, а по усмотрению моему она находится по тонкости стен весьма тяжела и надлежит зделать лехче». Мастер запросил материалов и плотников — на полтора месяца десять человек<sup>51</sup>.

Канцелярия строений предложила архитектору Петру Трезини осмотреть палаты, но он, сославшись на то, что «по полиции многими самонужнейшими делами занят», просил вместо себя послать палатного дела мастера Ягана Битнера<sup>52</sup>.

В архиве Государственного заповедника Петродворца находится фиксационный чертеж каменных палат, выполненный «архитектурным учеником» Егором Тимофеевым июля 16 дня 1773 г. Т. Б. Дубяго высказала верную догадку, что на чертеже изображен «Монкураж»<sup>53</sup>.

Судя по чертежу, высокая и сложная кровля «Монкуража» была действительно заменена на более простую и легкую, но отделка здания осталась незаконченной: нет балконов, пилястры фасада лишены капителей и, самое удивительное, отсутствует лестница на второй этаж. Кроме этого, фиксационного, имеется еще один проектный чертеж того же времени за подписью архитектора Ивана Яковлева<sup>54</sup>. И. Яковлев предложил завершить отделку фасадов уже в характере классицизма. Неизвестно, получил ли осуществление этот проект. Документов о строительных работах не обнаружено. Скорее всего, здание так и осталось незаконченным, в противном случае трудно понять, как могли «недостаточные жители Петергофа» посягнуть на дворцовую постройку. Напомним, что разрушение здания началось уже в конце XVIII столетия. На плане Петергофа 1790-х годов оно показано уже на треть разобранным<sup>55</sup>. Когда в 1820-х годах архитектор А. Менелас и садовой мастер П. Эрлер создавали пейзажный парк «Александрия», они сохранили остатки старого дворца, придав им вид романтических развалин. Паркостроители включили бывший меншиковский, а точнее, еще брусковский пруд в гидросистему прудов Александрии, несколько видоизменив при этом слишком правильную форму бассейна. Питавший пруд канал был превращен в живописный ручей, через который в непосредственной близости от руин Монкуражского дворца был переброшен каменный Руинный мост. Для того чтобы устроить под мостом пейзажный каскад и придать мосту монумент-

тальность, овраг намеренно расширили почти вдвое. При этом разобрали фундамент части западного флигеля «Монкуража».

Такова разгадка недоумения, как обширный дворец мог оказаться в таком тесном месте на самом краю оврага.

Невольно возникает вопрос, зачем понадобился А. Д. Меншикову на Петергофской дороге еще один дворец. Ведь всего в пяти км к востоку от Монкуража у него была усадьба «Фаворит», а в 12 км к западу — Ораниенбаум, не говоря уже о других загородных и столичных дворцах. Добро бы светлейший задумал палаты, которые затмили бы все остальные, приличествующие его новому положению фактического правителя империи. Но нет, дворец «Монкураж», при всех его достоинствах, все же уступает по размерам и великолепию уже имевшимся у князя. Загадку «Монкуража» можно попытаться разгадать, взяв во внимание обстоятельства места и времени закладки дворца. Есть основания полагать, что Меншиков строил палаты не для себя, а в качестве свадебного подарка наследнику престола — будущему императору Петру II, обрученному со старшей дочерью князя, Марией. Сопоставим факты: наиболее прозрачные современники заподозрили Меншикова в намерении передать престол племяннику Екатерины I Петру Алексеевичу еще в ноябре 1725 г.<sup>56</sup>; тогда же или чуть раньше светлейший князь ведет скупку земельных участков у восточной границы Петергофа. Когда начались тайные переговоры А. Д. Меншикова с императрицей о предстоящем браке Петра Алексеевича, точно неизвестно. Свое согласие на этот брак Екатерина I дала в марте 1727 г., а 25 мая состоялась торжественная церемония обручения императора Петра II с княжной Меншиковой. На содержание ее двора была назначена сумма в 34 000 руб. Той же весной А. Д. Меншиков уже показывал Петру II строящиеся Монкуражские палаты. То, что они предназначались для императора, очевидно, не составляло тайны для последнего. В этой связи любопытна история происхождения названия «Монкураж». В свое время Т. Б. Дубяго предположила, что это название, которое можно перевести с французского как «мое мужество, моя отвага», связано с местоположением дворца на краю глубокого и мрачного оврага. Но этот овраг и сейчас ничем не выделя-

ется среди многих подобных, расположенных по всему побережью примерно через каждые 300 м, а до его расширения в 1820-х годах он был и вовсе небольшим. Никакого особого мужества не требовалось для строительства здесь дворца. Можно предположить, что А. Д. Меншиков вложил в название особый смысл. Оно звучит как девиз и воспринимается как вызов. В нем отчетливо слышна амбиция князя, который имел основания считать, что своей неслыханной карьерой он обязан прежде всего самому себе, своему мужеству и отваге.

Однако на самом деле название усадьбы дал вовсе не Меншиков, а император Петр II. Этот факт нашел отражение в «Поденных записках князя А. Д. Меншикова»: 7-го июня 1727 г. «Его Величество с сестрою Государынею Великою княжною и Его светлость с своею фамилиею изволили путешествовать в Петергоф, и в 5-м часу прибыв, Его светлость изволил с Его Величеством гулять на приморских местах, и, будучи на Харьюской Его светлости мызе, Его Величество указал оную именовать и писать Мейнкураж»<sup>57</sup>. На следующий день император с сестрой Натальей Алексеевной вновь «изволили быть в приморских домах Его светлости в Фаворите и Майн-куразе». «Поденные записки» донесли название мызы — «Харьюская» (искаженное от финского Харьёбу). Петр II приказал именовать ее по-немецки «Мейнкураж», но удержался французский вариант названия «Монкураж» по аналогии с петергофским Монплезиром. Весьма примечательно, что Петр II, осматривая строящийся дворец, назвал его «моим». Меншиков, опасаясь выпустить малолетнего императора из-под контроля, поселил его в Петербурге у себя в Василеостровском дворце, а для строительства императорского дворца выделил в 1727 г. часть территории своей старинной усадьбы. Нечто подобное произошло и с «Монкуражем», но здесь, наоборот, уже Меншиков приобрел земли вилотную к императорской резиденции и всего в нескольких сотнях метров от границы Петергофа тотчас же приступил к строительству нового дворца. Объявленная свадьба Петра Алексеевича могла состояться лишь через несколько лет, по достижении женихом совершеннолетия. Сам Петр то ли в шутку, то ли всерьез уверял, что не женится на Марии до двадцати лет. Во всяком случае,

А. Д. Меншиков имел в своем распоряжении достаточно времени, чтобы подготовить новобрачным истинно царский подарок.

Возведение палат означало лишь первый этап, за которым должны были последовать разбивка Верхнего и Нижнего регулярных парков, строительство павильонов, оранжерей, устройство каскадов и фонтанов. Незачем гадать, какой могла бы стать Монкуражская резиденция, если бы судьба не изменила своему любимцу. Отметим лишь, что одинаковые с Петергофом природные условия позволяли и здесь создать великолепный дворцово-парковый ансамбль. Продольные аллеи Нижнего сада Петергофа скорее всего получили бы продолжение на территории «Монкуража».

Напомним, что еще при Петре I по генеральному плану Петергофа 1722 г. намечалось продлить Марлинскую аллею более чем на 400 м на восток. Этот замысел остался не реализован, но зато вторая параллельная Марлинской Никольская аллея в Петергофе действительно была продлена через всю территорию меншиковских владений. В таком виде она существует и сейчас.

По другому, несравненно более грандиозному, плану Монкуражская дача связывалась судоходным каналом с Санкт-Петербургом. Идея обводного канала по южному берегу Финского залива принадлежала Петру I. К его строительству приступили в 1720-х годах и до смерти Петра I успели прорыть канал шириной в 30 м от Стрельны к Петербургу на протяжении двух верст<sup>58</sup>. Судя по картам первой трети XVIII в., канал как раз напротив Монкуражского дворца должен был закончиться гаванью<sup>59</sup>.

Фактическое слияние в единый ансамбль императорского Петергофа и меншиковской усадьбы «Монкураж» приобрело в связи с объявленной помолвкой символическое значение. По отношению к Петергофскому дворцу Монкуражским палатам отводилась роль малой резиденции; не случайно в архитектуре этих зданий имелись несомненные черты сходства. Вероятно, не случайно и то, что Меншиков заказал проект тому же архитектору — И.-Ф. Браунштейну, который строил и Большой Петергофский дворец. Если бы

Меншикову удалось осуществить свои честолюбивые мечты — возвести на императорский престол родную дочь, то и к Петергофу была бы присоединена почти равная ему по площади территория. Нижний сад Петергофа получил бы свое естественное продолжение вдоль залива еще без малого на два километра.

В настоящее время Александрия наряду с Петергофом включена в рамки единого архитектурно-художественного заповедника — Петродворца. Успешно осуществляется восстановление архитектурных памятников Александрии. После недавней реставрации дворец «Коттедж» стал действующим музеем, завоевав огромную популярность. Заканчиваются реставрационные работы в Фермерском дворце и готической Капелле. Какова же судьба меншиковских руин? Напомним, что в пейзажном парке они играли немаловажную роль. Романтические развалины имели как художественное, так и мемориальное значение. Последнее было особо подчеркнуто установкой перед главным фасадом скульптурного бюста Петра I. При раскопках найдена гранитная плита от его постамента. В наши дни семантическое значение этого уникального объекта еще более обогатилось, поскольку теперь, на исходе XX столетия, мы начинаем понимать археологическую ценность остатков архитектурных памятников Петровской эпохи. В этой связи представляется заманчивой возможность музеефицировать руины дворца. Кладку стен необходимо расчистить и укрепить. Там, где стены не сохранились, можно обнажить верхнюю часть неглубоко залегающего фундамента, что в сочетании с подлинной кладкой стен даст законченное представление о планировке дворца. С восстановлением взорванного в годы Великой Отечественной войны Руинного моста на всем своем протяжении будет возобновлена красивейшая прогулочная дорога вдоль кромки террасы, которая связывает между собой архитектурные памятники Александрии: Капеллу, Фермерский дворец и «Коттедж». Меншиковская руина находится как раз на пути этого главного экскурсионного маршрута. Достаточно будет, сойдя с тропы, сделать несколько шагов по направлению к гребню террасы, чтобы воочию убедиться в существовании остатков легендарного дворца.

- \*  
<sup>1</sup> Гейрот А. Описание Петергофа. СПб., 1868. С. 115.  
<sup>2</sup> Пыляев М. И. Забытое прошлое окрестностей Петербурга. СПб., 1889. С. 281.  
<sup>3</sup> Дубяго Т. Б. Русские регулярные сады и парки. М.; Л., 1961. С. 194.  
<sup>4</sup> Сапожникова Т. Окрестности Ленинграда: Путеводитель. М.; Л., 1927. С. 91.  
<sup>5</sup> Федорова Н. Петродворец. Л., 1959. С. 154.  
<sup>6</sup> «План старому зверинцу при Петергофе» (Архив ПДМП. Инв. № КП 1780/1). План был сделан еще до разработки боковых галерей дворца, т. е. до 1746 г. В 1760-х годах с этого плана была сделана копия, которая дошла до нас в гораздо лучшей сохранности. См.: ЦГИА. Ф. 485. Оп. 3. Д. 481.  
<sup>7</sup> Неизвестный дворец Меншикова в Петербурге // ЦГАДА. Ф. 192. Оп. 1. Д. 58. Копия с этого чертежа находится в РО ГПБ. Собрание архитектурных чертежей, 201.  
<sup>8</sup> Шильков В. Ф. Архитекторы-иностранцы при Петре I // Русская архитектура первой половины XVIII в. М., 1954. С. 132.  
<sup>9</sup> Шеманский А., Гейченко С. Кризис самодержавия. Петергоф. Коттедж Николая I. М.; Л., 1932. С. 10; Ардикуца В. Е. Петродворец. Л., 1968. С. 191.  
<sup>10</sup> Титов А. А. Дополнения к историческому, географическому и топографическому описанию Санкт-Петербурга с 1751 по 1762 г., сочиненному А. Богдановым. М., 1903. С. 108–120.  
<sup>11</sup> Там же. С. 121.  
<sup>12</sup> Указ Петра I Сенату от 27 мая 1718 г.: «Господа Сенат. Определили мы для лутчих порятков в сем городе дело генерала-полнцмейстера нашему генералу-адъютанту Девьеру...» (Сб. РИО. СПб., 1873. Т. 11. С. 372; ПСЗ. Т. V. 3203).  
<sup>13</sup> Павленко Н. И. Птенцы гнезда Петрова. М., 1984.  
<sup>14</sup> ЦГАДА. Ф. 9. Оп. 2. Д. 61. Л. 288.  
<sup>15</sup> Воронигина А. Н., Калязина Н. В., Коршунова М. Ф., Петрова Т. А. Архитектурная графика России. Первая половина XVIII века: Собрание Эрмитажа: Научный каталог. Л., 1981. С. 83, № 118.  
<sup>16</sup> План Петергофа. Копия 1739 г. За подписью Рандаля. Коллекция чертежей и рисунков камер-юнкера Берхгольда. Стокгольм, Национальный музей, ТНС-434.  
<sup>17</sup> Коренцевит В. А. Ранний план Петергофа из Стокгольмского Национального музея как исторический источник // ПКНО, 1984. Л., 1987.  
<sup>18</sup> Коренцевит В. А. Отчет об архитектурно-археологических исследованиях в Нижнем саду Петродворца (1976–1982 гг.). Ч. 10. Темплъ. Л., 1984. Архив СНПО «Реставратор».  
<sup>19</sup> Карта окрестностей Петербурга вдоль Финского залива до Ораниенбаума. Начало 1720-х гг. // ЦГА ВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Ед. хр. 1974.  
<sup>20</sup> ЦГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 48. Л. 971.  
<sup>21</sup> Титов А. А. Указ. соч. С. 112.  
<sup>22</sup> ЦГИА. Ф. 467. Оп. 4. Д. 797. Л. 5.  
<sup>23</sup> ЦГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 60. Ч. II. Л. 555.  
<sup>24</sup> План участков в окрестностях Петербурга // ЦГА ВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Ед. хр. 2426.  
<sup>25</sup> ЦГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 27. Л. 61 об.  
<sup>26</sup> ПСЗ. Т. VII. 4816.  
<sup>27</sup> ЦГАДА. Ф. 17. Оп. 1. Д. 301. Л. 3. В. Ф. Шильков опубликовал эту же выдержку из челобитной Шеделя неточно, указав 1726 г. вместо 1727 г. См.: Шильков В. Ф. Указ. соч. С. 132.  
<sup>28</sup> Верхние палаты и Большой каскад. Гравюра А. Ростовцева. 1717. Дворец-музей Петра I в Летнем саду.  
<sup>29</sup> Болотова Т. Летний сад. Л., 1981. С. 18.  
<sup>30</sup> Леблон Ж.-Б. Дворец в Стрельне. Проект 1717 г. – ГЭ. Инв. № 4338; Павильон «Водяной замок» в Стрельне. Проект 1717 г. – ГЭ. Инв. № 4339.  
<sup>31</sup> Гунич А. Е. Доклад «Неизвестные проекты домов для пменитых. (Губернские дома в г. Кронштадте, 1713–1716 гг.)» // 42-я научная конференция ЛИСИ. 1985.  
<sup>32</sup> ЦГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 150. Л. 164.  
<sup>33</sup> Архипов Н. И., Раскин А. Г. Петродворец. М.; Л., 1961. С. 17.  
<sup>34</sup> Коренцевит В. А. Указ. соч. С. 10.  
<sup>35</sup> Велуа А. Царское Село при Елисавете. СПб., 1910. С. 10.  
<sup>36</sup> Коренцевит В. А. Отчет об археологических раскопках в Ломоносове. Ч. 2. Оранпенбаум. Нижний сад // ЦГИА. Ф. 467. Оп. 4. Д. 148. Л. 459.  
<sup>37</sup> Атлас планов земельных владений и строений М. И. Головкина // БАН. Собрание рукописных карт. Инв. № 854.  
<sup>38</sup> ЦГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 7. Ч. III. 1734 г. Л. 607.  
<sup>39</sup> ЦГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 288.  
<sup>40</sup> ЦГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 60. Л. 18.  
<sup>41</sup> Пыляев М. И. Указ. соч. С. 231; Раскин А. Г. Петродворец: Дворцы-музеи, парки, фонтаны. Л., 1984. С. 158.  
<sup>42</sup> В 1734 г. с бывшей Монжуражской дачи перевезли в Петергоф деревянный дом, в котором устроили трактир. Судя по дошедшему до нас чертежу 1763 г., это было большое (35×15 м) одноэтажное здание барочной архитектуры. «Питейный дом» близ Петергофского дворца ремонтировался в 1757 г.; в 1770 г. его снесли «за непристойностью» (МИЛ, ЦГИА. Ф. 467. Оп. 2. Д. 81. Л. 197; Ф. 470. Оп. 5. Д. 2412. Л. 603).  
<sup>43</sup> Дубяго Т. Б. Указ. соч. С. 197.  
<sup>44</sup> Топографическая карта Петербурга и его окрестностей, ок. 1732 г. // ЦГА ВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Ед. хр. 1948.  
<sup>45</sup> Карта окрестностей Петербурга вдоль Финского залива до Оранпенбаума, ок. 1734. г. // ЦГА ВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Ед. хр. 1975.  
<sup>46</sup> Дубяго Т. Б. Указ. соч.; ЦГИА. Ф. 457. Оп. 2. Д. 81. Л. 270.  
<sup>47</sup> Внутренний быт Российского государства. М., 1880. Кн. I. С. 172; ЦГИА. Ф. 470. Оп. 5. Д. 603. Л. 166.  
<sup>48</sup> ЦГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 161. Л. 1.  
<sup>49</sup> Там же. Л. 2.  
<sup>50</sup> Там же. Л. 3.  
<sup>51</sup> Там же. Л. 4.  
<sup>52</sup> ЦГИА. Ф. 490. Оп. 1. Д. 379. Л. 14. П. Трезини состоял в должности архитектора при По-

лицейстерской канцелярии, в ведении которой находилось обширное строительство в Петербурге.

- <sup>53</sup> «План и фасад существующему в Петергофском Оленьем зверинце старому каменному дому, каким манером ныне имеется, Заархитектор И. Яковлев. С практики снимал архитектуры ученик Егор Тимофеев. Июля 16 дня 1773 году» (ПДМП. Инв. № 4618/13); *Дубяго Т. Б.* Указ. соч. С. 194. Чертеж определенца Монкураж без приведения каких-либо оснований.
- <sup>54</sup> План и фасад существующему в Петергофском Оленьем зверинце старому каменному до-
- му, каким манером надлежит достроить. Заархитектор Ив. Яковлев. ПДМП. Инв. № 4618/12.
- <sup>55</sup> План Петергофа из альбома В. И. Баженова. ок. 1800 г. Архив ПДМП. Инв. № 4620/1.
- <sup>56</sup> *Павленко Н. И.* Указ. соч. С. 213.
- <sup>57</sup> Поденные записки князя А. Д. Меншикова, 1727 // ЦГАДА. Ф. 131. Д. 42/6. С. 91.
- <sup>58</sup> *Коренцов В. А.* Отчет об археологических исследованиях на территории быв. Троицко-Сергиевской пустыни в Стрельне. Л., 1983. (Архив СНПО «Реставратор»).
- <sup>59</sup> Топографическая карта Петербурга и его окрестностей // ЦГА ВМФ. Ф. 3. Оп. 25. Ед. хр. 1948.

# ИСТОРИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ ДРЕВНЕГО РАДОНЕЖА. ПРОИСХОЖДЕНИЕ И СЕМАНТИКА

С. З. Чернов

Археологические исследования последних лет и изучение устной традиции позволили проследить облик древнего Радонежа. Обнаруженные памятники были идентифицированы с храмами, селениями, дорогами и другими историческими реалиями XIII—XVI вв. Чем полнее эти исследования открывали контуры некогда существовавшей картины, тем яснее ощущалась подлинность, с которой в них отражены некоторые существенные черты раннемосковской культуры, оставившей здесь свой глубокий след.

Пожалуй ни одно из современных понятий не передает столь емко запечатленную в земле память культуры, как понятие исторического ландшафта. Ландшафт несет не только историко-географическую информацию, но представляет органическое сочетание элементов природы с произведениями человеческой мысли и труда. Это удивительное явление, в котором синтезированы столь далеко лежащие области культуры, как отношение народа к природной среде, его хозяйственный и социальный уклад, художественный строй мышления и мировидение, проявляющиеся в организации пространства. В свете сказанного исторический ландшафт Радонежа представляет собой целостный памятник, заслуживающий всестороннего изучения и осмысления.

Целью настоящей публикации является выявление и анализ материалов, относящихся к раннему этапу жизни этого памятника — XIII—XIV вв. Поэтому на первый план выступает вопрос о происхождении ландшафта Радонежа. Для его правильной постановки необходимо отметить некоторые черты исторической ситуации той эпохи.

Радонеж появляется на страницах русской истории в 1337 г. — в сотый год от нашествия Батыя и десятый год «тишины великой» в Московском княжестве. На том пути, который был пройден Северо-Восточной Русью под ордынским игом,

«великая тишина» (1327—1368 гг.) составила своего рода водораздел. Эпоха непрерывных нашествий осталась в прошлом. Но еще не наступило время, когда люди обрели уверенность в том, что «перемьнить Богъ Орду». Период «тишины», начавшийся в великое княжение Ивана Калиты, характеризовался активным хозяйственным развитием и сложением феодального землевладения. Княжение Ивана Калиты было, однако, не только временем благоденствия Московского княжества, но и эпохой максимального включения Руси в структуру улуса Джучи<sup>1</sup>. Не случайно в летописи присутствуют сравнение «тишины» с неким сном («И упочинуша христиане») <sup>2</sup>, в котором с облегчением приходит самозабвение. В период, когда противостояние двух культур глубоко проникло в жизнь Северо-Восточной Руси, исход борьбы зависел от того, найдутся ли в этой жизни такие основы, которые позволят русской культуре выстоять и сохранить свою самостоятельность.

Родина Сергия Радонежского — Радонеж лежал у истоков духовного движения, возникшего в Троицком монастыре и оказавшего глубокое влияние на формирование национального самосознания<sup>3</sup>. Это движение всем своим содержанием было противопоставлено татаро-монгольскому игу и тому «нравственному разорению», которое оно несло с собой<sup>4</sup>. Важно поэтому проследить в историческом ландшафте Радонежа влияния тех представлений, которые складывались в Троицком монастыре, и тем самым глубже понять особенности формирования культуры той поры.

Радонеж перестал существовать как город после его разорения в Смутное время, около 1608—1609 гг. В 1616 г. село, получившее название «Городок Радонеж» (с начала XVIII в. — село Городок), перешло во владение Троице-Сергиевой лавры и оставалось за ней до секуляризации монастырских земель в 1764 г. Ни в этот период, ни позднее здесь не возникло круп-



Рис. 1.  
Вид  
от посада  
Радонежа  
на долину  
р. Пажи

ных архитектурных ансамблей, связанных с почитанием Сергия Радонежского. Это почитание выразилось в традиции служб, происходивших в церкви с. Воздвиженского во время Троицких походов государей, и в посвящении преподобному Сергию престола в храме с. Городок<sup>5</sup>. В XIX в. — а по всей видимости — и в более раннее время — через с. Городок пролегал путь богомольцев, который вел от Покровского монастыря в Хотькове к часовне Крест и Лавре.

Историография Радонежа невелика, но своеобразна. Краткость древних известий о городе сковывала ее развитие<sup>6</sup>. Стремление искать новые пути исследования Радонежа возникало лишь в периоды, отмеченные возрастающим интересом к русскому средневековью. Начало изучения Радонежа было положено З. Я. Ходаковским, посетившим с. Городок в 1820 г. Метод З. Д. Ходаковского, основанный на сочетании археологических наблюдений, опросов старожил и использовании данных Генерального межевания, опережал развитие науки того времени<sup>7</sup>. В 1840—1850-е годы окрестности Троицкой лавры привлекли внимание И. М. Снегирева<sup>8</sup>.

Особое место в литературе о Радонеже занимает «Рассказ из деревенской жизни» К. С. Аксакова, опубликованный в ноябре 1857 г. в журнале «Молва»<sup>9</sup>. В нем отразилось живое чувство, позволившее К. С. Аксакову увидеть в устном предании неугасшую историческую традицию. Переданные в «Рассказе» с большой тщательностью диалоги с крестьянами донесли до нас уникальные свидетельства. Новый этап в изучении Радонежа был связан с работами С. Б. Веселовского над архивом Троицкой лавры в 1920—1930-е годы. Им была исследована «Выпись межевая» 1542/1543 г., в которой упоминался целый ряд земель, принадлежавших некогда радонежским князьям, и изучены боярские вотчины Радонежского княжества<sup>10</sup>. Археологически с. Городок обследовалось в 1901 г. Ю. Г. Гендуне<sup>11</sup>. В 1929—1936 гг. раскопки на городище и посаде проводил Н. П. Милонов<sup>12</sup>. Позднее в Радонеже неоднократно велись работы разведочного характера<sup>13</sup>.

Исследования, начатые автором в 1976 г. в районе Троице-Сергиева монастыря, включали археологические обследования, сбор материалов микротопонимии и локализацию данных письменных источни-





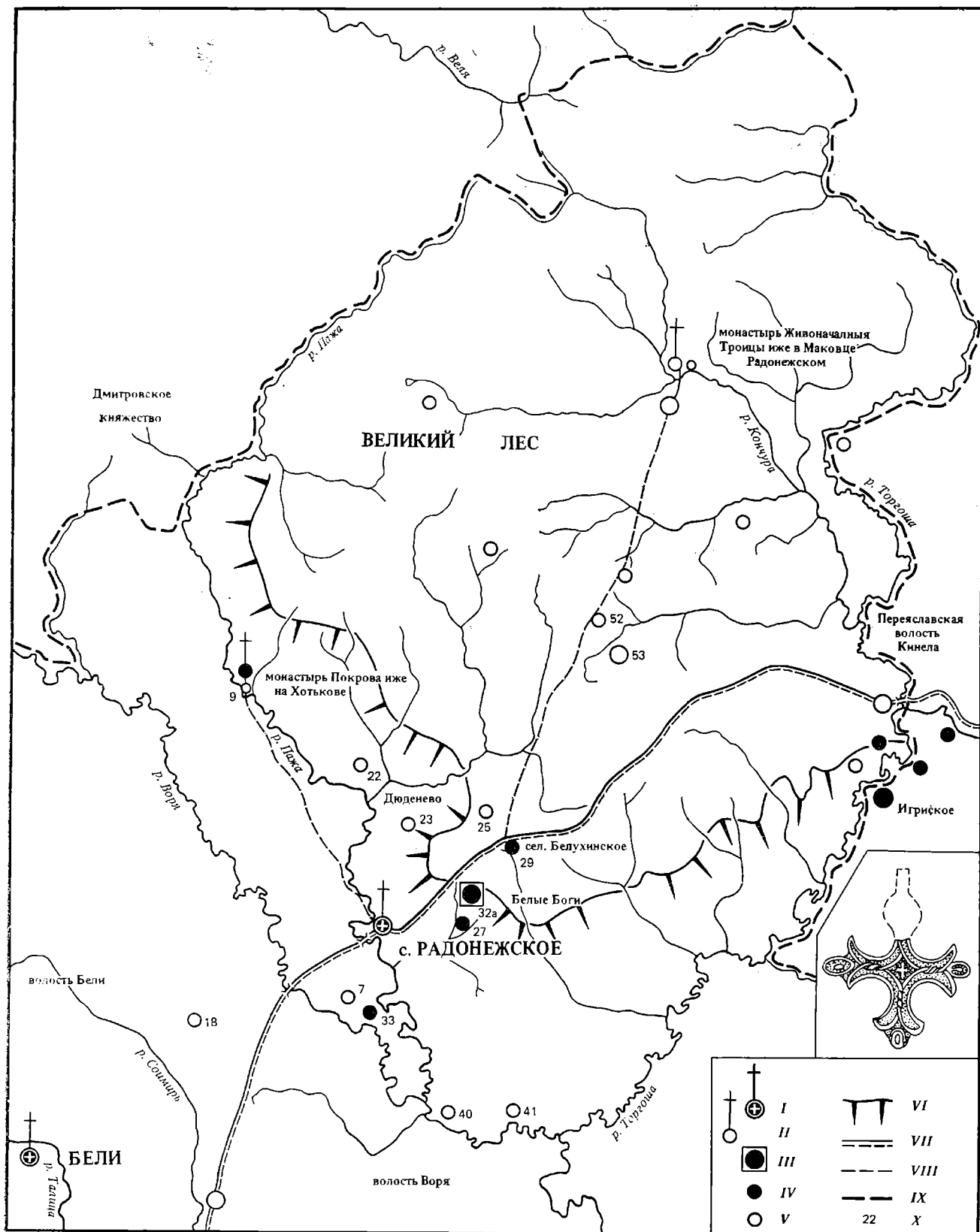
Рис. 2.  
Селение  
Фомино  
XIV в.  
Современ-  
ный вид  
от Старой  
Переяслав-  
ской дороги

ков<sup>14</sup>. В 1984–1985 гг. работы были сконцентрированы в окрестностях с. Городок с целью создания проекта «Зон охраны древнего г. Радонежа»<sup>15</sup>. В итоге было выявлено 200 памятников археологии XIII–XVII вв. (селища, могильники, дороги, пруды) и 450 памятников ландшафта (уго́дья, урочища).

Актовые известия XV–XVI вв. по району Радонежа немногочисленны, поэтому особую ценность приобретают материалы писцовых книг В. И. Голенина 1503/1504 г.<sup>16</sup>, «выпись межевая» и «ропись сошных окладов» из книг кн. Р. Д. Дашкова и Ф. Г. Адашева 1542/1543 г.<sup>17</sup> — документы, составленные в период расцвета города. Следующий комплекс описаний относится к 1570–1590-м годам<sup>18</sup>. В 1617 г. по жалованной грамоте царя Михаила Федоровича Городок Радонежский был передан Троицкому монастырю. В связи с этим 3 августа 1617 г. М. Тихонов и Д. Орлов «межевали и мѣрили... Городок Радонежский да пустош[ь] Могилицкую з. дворцовым селом Здвиженским»<sup>19</sup>. В начале 1620-х годов пустош Могилицкую присоединили к землям с. Воздвиженского, что было закреплено

межеванием Н. И. Засецкого и П. Ермолина 24 марта 1623 г.<sup>20</sup> Видимо, на следующий год на землях Радонежа<sup>21</sup> и его окрестностей проводилось общегосударственное описание, которое по северу Московского уезда вели Л. А. Кологривов и Д. Скирин<sup>22</sup>.

Документы середины XVI — начала XVII в. образуют фактическую базу для изучения исторической географии района Радонежа. Локализация данных этих документов оказывается возможной, однако, лишь при привлечении всего фонда позднейших источников. Важное место среди них занимают чертежи 1660–1667 гг.<sup>23</sup> и межевые книги 1680-х годов, в которых длина межей указана в саженьях, что позволяет с большой точностью переносить их на современные карты. В 1680 г. А. Ю. Бестужев и В. Домашев обновили проложенную еще в 1542/1543 г. к северу от Радонежа границу между троицкими и государевыми землями<sup>24</sup>. Кроме того, ими была описана южная граница государевых земель, которая проходила по рекам Торгоше и Воре. В 1684 г. данные этого межевания были пополнены описанием селений и в результате возникла



писцовая и межевая книга И. И. Вердеревского и А. Юрьева. Книга 1684 г. сохранившаяся в подлиннике, не только юридический документ, но и труд, обобщивший итоги многовекового изучения Радонежского края и содержащий огромный объем знаний о его природе, топонимии, замлевлании<sup>25</sup>. Межи 1680 и 1684 гг. почти на всем своем протяжении были возобновлены в период Генерального межевания (1768 г.)<sup>26</sup>. В свою очередь, по межам Генерального межевания прокладывались ходы геодезического обоснования при топо съемке 1930-х годов<sup>27</sup>. Это позволило автору картографировать данные 1680—1684 гг. (рис. 6 см. вкл.). Таким образом был открыт путь к локализации данных 1617—1624 гг., что стало основой для реконструкции исторического ландшафта Радонежа XIV—XV вв. (рис. 5).

Древнейшим путем, по которому шло заселение всего Радонежского края, была р. Воря, впадающая в р. Клязьму. В I тыс. н. э. в среднем течении Вори существовал укрепленный родовой поселок финно-язычного населения. В конце XI—XII в. на средней Воре сложилась группа селений славян-кривичей, известная в археологической литературе благодаря хорошо сохранившимся памятникам курганного быта. Большая часть этих поселений погибла в период монгольского нашествия в середине XIII в. и никогда не возобновлялась впоследствии<sup>28</sup>.

Район собственно Радонежа, лежавший севернее, не подвергся разорению в 1238—1240 гг. Он начал заселяться, судя по археологическим данным, во второй половине XIII — первой половине XIV в. (рис. 3). Обычай насыпать курганы тогда уже отошел в прошлое, но курганная керамика и традиции, восходящие к домонгольскому времени, сохранились. С древнерусским временем связано и название города, происходящее от славян-

ского племени «Радоньгъ». Быть может, селение, носившее это название, существовало с домонгольского времени, но широкое заселение началось позднее<sup>29</sup>.

Вторым — наряду с реками — исторически сложившимся направлением, вдоль которого шло расселение, являлась Переяславская дорога. С 1302 г., когда кн. Иван Переяславский завещал свой удел кн. Даниилу Александровичу, и особенно с 1328 г. эта дорога стала одной из важнейших в Московском княжестве. При пересечении ею р. Пажи (притока Вори) и возникло с. Радонежское. «[Село Радоньжс]кою» и волость «[Радоньжской]» упоминаются в духовной грамоте Ивана Калиты 1336 г.<sup>30</sup> Помимо села, во втор. пол. XIII — первой трети XIV в. существовали три поселения, выявленные археологически: Гольнево, Могилки и Белухинское (рис. 3). Они располагались в пределах 3 км от Радонежа, причем два последних — близ Переяславской дороги. Обширные пространства, на которых сформировалось позднее княжество, оставались еще незаселенными.

Топография перечисленных селений отражала первые признаки той коренной смены форм расселения, которая вскоре охватила Северо-Восточную Русь. В отличие от домонгольского периода, когда заселялись исключительно берега рек, во второй половине XIII в. селения начали проникать на водоразделы. В окрестностях Радонежа можно проследить стадии этого процесса. Гольнево, основанное у края террасы р. Вори, еще принадлежит домонгольскому типу. Могилки возникли в удалении от реки, но при естественном источнике воды. Белухинское же, при котором сохранился пруд, представляет собой типичное поселение «на суходоле».

На покрытых лесами водоразделах переселенцам открылись обширные пространства, которые ранее использовались лишь как охотничьи угодья (рис. 3). Природный ландшафт, в пределах которого возникло с. Радонежское, представлял собой моренную равнину, покрытую ельниками, которые к югу от села сменялись елово-сосновыми лесами. С северо-востока к с. Радонежскому примыкал ландшафт моренной возвышенности. Граница его отчетливо просматривается и теперь при взгляде с упомянутой в летописи горы «над Радонежем» на с. Городок, лежащее на равнине. Возвышенность была

I — центр волости, II — монастырь, III — святилище, IV — поселения (селища) второй половины XIII — первой половины XIV в., V — поселения (селища) середины — второй половины XIV в., VI — южная граница летописной горы «над Радонежем» (моренная возвышенность), VII — Древняя Переяславская дорога («великий и широкий путь всеяудский»), VIII — прочие дороги, IX — граница Московского княжества, ММ памятников археологии см. на рис. 5. На врезе — крест-тельник XIV в., найденный на селище Лешково-9 — предполагаемом месте святилища

Рис. 3. Радонежская волость в 1340—1350-е годы

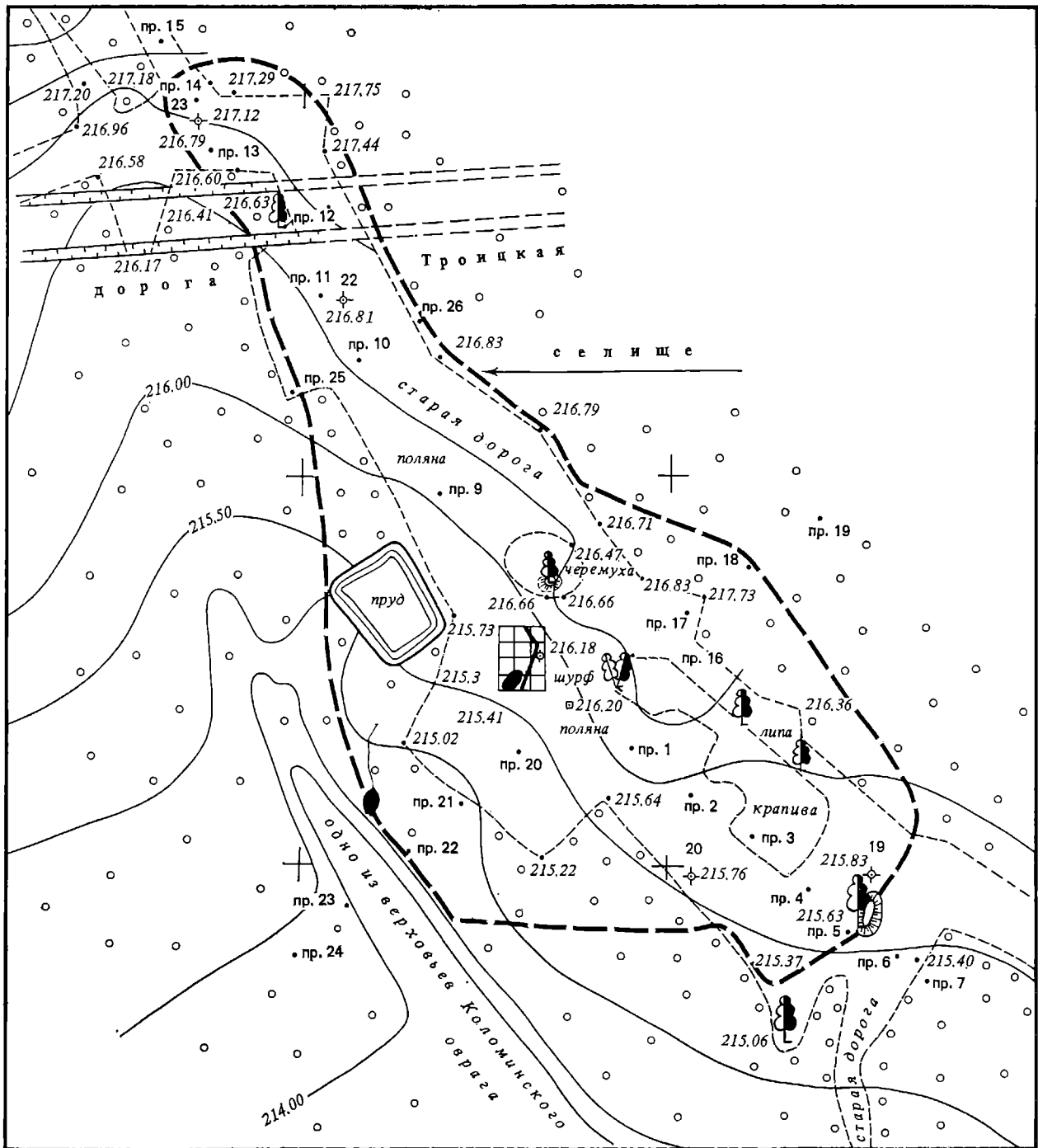


Рис. 4. (селище  
Лешково-4).  
План  
раскопки  
Белухин-  
ского  
1984 г.

расчленена оврагами, которые, смыкаясь, разделяли территорию на отдельные холмы, высоко поднимавшиеся над долинами. Окраинные и низменные участки этого ландшафта были заняты еловыми лесами. В центральной же его части господствовали древние липово-еловые и дубово-еловые леса, произраставшие на более плодородных почвах. Именно в этой местности, где до сих пор сохранились участки дубрав, были основаны первые селения радонежской округи. Переселенцы, продвигаясь из района Приклязьминской низменности на север, вверх по р. Воре, встретили на вершинах моренной гряды леса, типичные для исконных зон славянской колонизации. Это обстоятельство в сочетании с разнообразием ландшафтов и привлекло население к месту будущего города<sup>31</sup>.

Если с. Радонежское являлось административным и хозяйственным центром округи, то сакральным ее центром, как можно предполагать, являлось святилище Белые Боги. «В двух верстах от Воздвиженского,— писал И. М. Снегирев в 1856 г.,— есть в сосновом бору бугор, называемый Белые Боги; по свидетельству тамошних старожилов, там в овраге лежали какие-то камни, недавно снятые для искания под ними клада; а старое предание говорит, будто пр[е]п[одобный] Сергий там водрузил каменный крест на месте каких-то истуканов, коим поклонялись окрестные жители»<sup>32</sup>.

Для локализации урочища большой интерес представляет запись, сделанная З. Я. Ходаковским: «...Бывши в селе Городке, что звалось прежде Радонежью,— писал он,— узнал я редкое название. Тамашний священник и несколько старожилов завели меня к насыпному городку и рассказали все урочища вокруг себя... Напоследок один из них говорит: ...есть Белые Боги подле Воздвиженского села, оно смежно с нами, не дальше одной версты от этого Городка. Молодая женщина, которая привела меня с большой дороги в сие место, знала также про сии Белые Боги и завела меня к ним. Прекрасное местоположение согласуется со своим названием — оно близко раздолья или лощины, которую отделено от урочища, называемого Могильцы»<sup>33</sup>.

Судя по этому описанию, Белые Боги находились к югу от Троицкой дороги (от с. Городок к Лавре — рис. 7, № 50), за ко-

торой начинались поля с. Воздвиженского. Восточная граница территории, в пределах которой находилось святилище, определяется указанием Ходаковского на то, что святилище удалено от с. Городок «не дальше одной версты». Остается очертить западную и южную границы этой территории. Первая устанавливается на основании рассказа К. С. Аксакова о поисках им места Белых Богов: «Оставивши экипаж у перелеска<sup>34</sup>,— вспоминал он,— мы прошли пешком сквозь него, вышли в поле и скоро по отлогому скату дошли до овражка, в котором сочилась вода. Мы принялись искать всеми силами...»<sup>35</sup> Овражек, или «мочежинка», как назвал его собеседник К. С. Аксакова — крестьянин с. Городок,— это ручей Оржавец, протекающий в 800 м к востоку от окраины с. Городок (рис. 7, № 229). Таким образом, поле Белые Боги находилось к востоку от Оржавца, на его левом берегу.

По З. Я. Ходаковскому, поле Белые Боги было отделено лощиной от «урочища... Могилыцы». Это указание позволяет определить южную границу района наших поисков. Местоположение урочища Могилыцы устанавливается с большой точностью по рассказам старожилов (рис. 7, № 224, 225). Межевание 1617 г. не только подтверждает такую локализацию, но и сообщает, что ранее здесь существовала «д[е]р[е]вня Могилки», которая к 1588/1589 г. обратилась в пустошь Могилыцкую (рис. 6, № 3)<sup>36</sup>. Место д. Могилки было обследовано автором в 1981 г. (селище Лешково-2 — рис. 5, № 27). Заложенный здесь раскоп (48 кв. м) выявил под слоем распушки подпечную яму (2,5×2,2 м; глубина 0,6 м) жилой постройки. По характеру залегания заполнения ямы было видно, что перед нами — закрытый комплекс, содержащий набор вещей и керамики, бытовавший в период существования сооружения<sup>37</sup>. Это были находки значительно более архаичные, чем те, которые встречались на селищная, известных по актам XV в. Красноглинная грубая керамика XIV—XV вв., типичная для последних, здесь отсутствовала. Из 105 определимых фрагментов 14 имели орнамент в виде косой волны по шейке сосуда и представляли собой переходный вариант от серой к красноглиняной керамике. Преобладала серая керамика и около 5% относилось к курганной посуде. Были найдены также овальное кресало второй



I — церкви, II — церкви, местоположение которых установлено предположительно, III — поселения (селища) XV—XVI вв., IV — поселения (селища) XVI в., V — поселения археологически не выявленные, VI — копаные пруды и пруды на полянах, VII — межа 1512/1543 г. Р. Дашнова и Ф. Адашева, VIII — южная граница Радонежского княжества, IX — прочие межи, X — Древняя Переяславская дорога, XI — большие дороги, XII — прочие дороги, XIII — места, связанные с Сергием Радонежским, XIV — № обозначающие селения, земли, урочища по описаниям XVI в. (см. ниже), XV — № археологических памятников (см. ниже), XVI — крепость Радонежа (в 5 км от Хотькова монастыря). Названия селений даны по актам XV — нач. XVI в. и книге 1512/1543 г.: з. — земля, в. к. — великого князя, пом. — поместьная, д. — деревня, р. — рѣчка; Описание 1512/1543 г.: 1 — в. к. з. князь Володимерова поместья Ивановича Воротынского д. Коростынова, 2 — д. Новоселки монастырская, 3 — в. к. з. Здвигненского села д. Рогова, 4 — да взножку во враг Сизенов на уворот вверх возле Роговскую землю, 5 — з. Кесовского села, 6 — ямская дорога, 7 — с ямские дороги межкою г Бурнаковскому селищу, 8 — з. Бурнаковская, 9 — Кузницовский враг, 10 — вотчинная з. Ветодовых детей Клячнина, 11 — к полю к пашенному Рязанцевскому села да возле поля на уворотны по ямам, 12 — дорошкою до старье валовые мѣжи княж Володимеровы з. Воротынского, 13 — и до подклячниковой з. до Ортемовой д. Столыпина, 14 — да врагом вниз до Ивановой з. Тененева, 15 — до Костиной з. Шеина, 16 — и до Григоревы з. Тененева, 17 — з. дороги направо межкою к в. к. роде к Онтипникой, 18 — роца Онтипникая, 19 — до Волшие дороги до Стоговские, 20 — з. села Рязанцева Троицкого монастыря, 21 — в. к. з. Онтипниские д., 22 — до Переяславские дороги до камня, 23 — да Большую дорогою направо до р. до Подмаша, 24 — до дорожки, которая лежит от Троицы к Морозову, 25 — на дорожку на старую... что лѣжит на Большую дорогу на Переяславскую, 26 — в Харитоновский враг, 27 — х пруду Столбцовскому на плотину, 28 — з. в. к. селца Николеского Васильева поместья Петелина, 29 — з. троицкая села Клемѣньевского, 30 — во враг в Семшинской, 31 — через дорошку, что лѣжит к Морозову от Кѣсмы (надо: Кѣсова. — С. Ч.), 32 — до р. до Подмоши, 33 — з. троицкая д. Салковой, 34 — з. в. к. поместье Захары Пандилова д. Матренкиной, 35 — Подмошью вверх до дорожки что лѣжит от Николы до (надо: от. — С. Ч.) Поддубского к Радонежу, 36—37 — з. в. к. пом. вдовы Матрены Игнатиевны жены Куроедова д. Мауркина и д. Олешины, 38 — враг Воробьев, 39 — з. монастырская сельца Морозова, 40 — в Филимоновской враг, 41 — взножку в Борисовский враг; 42 — в. к. пом. з. Ондрия Моховикова д. Сидорова, 43 — через Инобожскую дорогу, что лѣжит к Городку Радонежу, 44 — во враг в роднику, 45 — в Большой враг что от Морозова, 46 — в р. Подмаша да Подмашью вниз до р. Пажи, 47 — в. к. з. д. Максимовской Савина да д. Тереховской, 48 — з. пом. Матрены Куроедовой д. Новинки, 49, 50 — з. троицкая Сергиева монастыря д. Филимоновой и д. Скрылева, 51 — до Глиняного врага, 52 — через дорогу, что лѣжит от Городка к монастырскому селу Морозову, 53 — до Подмаша да рѣчкою вверх до Большой дороги до Переяславки, 54 — з. Городка Радонежа, 55 — з. в. к. д. Рогачевой (а) да Обонассеы да д. Пустые (б), 56—58 — з. троицкие д. Лисичиной, д. Дуденева Мотыревы, д. Ивановы, 59 — от врага Сидоровского, 60 — Борисовский враг, 61 — Давилова поместье Новокрещенова д. Кузничиковы, 62 — на дорожку, что лѣжит от Покрова от Ходкова к Сер-

половины XIII—XIV в., точильный камень обломки глинобитной печи с отпечатками ткани и часть цилиндрического пружинного замка<sup>38</sup>, датирующегося второй половиной XIII — началом XV в. Учитывая отсутствие красноглиняной и наличие курганной керамики (XIII в. и ранее), дата комплекса была сужена до второй половины XIII — первой половины XIV в.<sup>39</sup>

Очертив таким образом границы, в пределах которых, по преданию, располагались Белые Боги, можно прийти к выводу, что со святилищем следует идентифицировать селище (Лешково-9 — рис. 5, № 32а) второй половины XIII—XIV в., которое было обнаружено в 350 м к северу от се-

гиву монастырю, 63, 64 — Олесьевы з. Дуденева поместья д. Демкина и д. Дедеринской, 65 — во враг Подушкинской, 66 — на дорожку, что лѣжит из тѣх деревень (63, 64) к Городку, 67 — во враг Жеребцовской, 68 — старую межкою и до Покрова в Хоткове по рѣку по Пажу да Пажею вниз; 68а — монастырская з. в. к. Покрова в Хоткове, 69 — з. в. к. пом. Суворы Данилова сына Толмачева, 70 — з. в. к. пом. Олеси Черемисинова д. Парфенова, 71—73 — троицкая з. Сергиева монастыря селища Борисовского да д. Подушкина, да д. Комякина. 1524/1525 г. Разъезжая грамота великокняжеской земле с. Здвигненского д. Голыгина с троицкой землей с. Борковского д. Репной (АРГ. М., 1975. № 247): 74 — д. Репная, 75 — Остриловский враг, 76 — Братошнская дорога. Памятники археологии: 1 — крепость Радонежа, 2 — посад Радонежа; Селища: 3 — на поле «Каринские полюсы». 4 — к западу от с. Городок, 5 — на быв. поле «Гусинцы», 6 — к северу от с. Городок, 7 — у пл. Восток, 8 — в Хотьковском мон-ре, 9 — у Водяных ворот Хотьковского мон-ря, 10 — на ул. 1-я Хотьковская, 11 — напротив Хотьковского мон-ря, 12 — на ул. Комякинской, 13 — у з-да лакокрасочных покрытий, 14 — в д. Короськово, 15 — в д. Репихово, 16 — в д. Новосѣлки, 17 — в д. Антипино, 18 — Семѣново, 19—23 — Филимоново 1—5 (№ 21 — в д. Филимоново), 24 — Морозово — 1 (в д. Морозово), 25 — Морозово-2; 26—29 — Лешково 1—4; 30—32 — Лешково 5—8, 32а — Лешково-9, 33 — у з-да Пластмасс, 34 — между с. Городок и с. Воздвиженское; 35 — Воздвиженское (далее: Воз.) — 1 (в селе); 36 — Воз.-2 (в уроч. «Виселицы»); 37 — Воз.-3 (у «Стрелецких могил»); 38 — Воз.-4 (близ устья р. Пажи); 39 — Воз.-5 (у газопровода); 40 — Воз.-6 (у быв. мельницы); 41 — Воз.-7 (близ поляны «Пустошка»); 42 — Воз.-8 (на поляне «Пустошка»); 43 — Воз.-9 (близ «Павловского» оврага); 44 — Воз.-10 (у пл. им. В. Котика); 45 — Воз.-11; 46 — в д. Голыгино; 47 — у часовни Крест; 48 — в д. Подушкино; 49 — в д. Матренки; 50 — Матренки-2; 51 — Матренки-3; 52 — близ «Хохлова» луга; 53 — Кесово; 54 — в д. Рязанцы; 55 — в д. Высокого; 56 — в д. Киримово; 57 — в д. Шелково; 58 — Шелково-2; 59 — в д. Зубцово; 60 — в с. Рахманово; 61 — у Сальниковой будки; 63 — между дд. Машино и Подушкино. Могильники: у Преображенской церкви, с. Городок; у церкви Воздвижения; у часовни Крест; у Покровского собора Хотьковского мон.; 63 — в урочище Погост; 64 — «Стрелецкие могилы»

Рис. 5.  
Центр  
Радонежского  
княжества  
(уезда)  
в XV —  
первой  
половине  
XVI в.

ления Могилки на левом берегу ручья Оржавец (рис. 3). На селище был найден крест-тельник с трехлепестковыми криновидными концами и ромбом в средокрестии, датируемый XIV в. (рис. 3 врезка)<sup>40</sup>. Селище занимает мыс в южной части поля Ржавец. С запада оно ограничено одноименным ручьем. По берегам ручья находится множество ключей, благодаря которым он именовался Оржавцем или «мочежинкой»<sup>41</sup>. Именно здесь, на берегу «мочежинки», в середине XIX в., по свидетельству местных жителей, лежали «белые камни»<sup>42</sup>. Район ключей на Оржавце — одно из немногих мест вблизи Радонежа, где в древности существовали источники при дубравах<sup>43</sup>. Поэтому можно предположить, что в выборе данного места сказался славянский обычай почитать старые дубы, близ которых вытекают ключи. С распространением христианства дуб стали чтить как земное отражение райского дерева, которое точит живую воду, исцеляющую от недугов<sup>44</sup>.

Вопрос о культурах радонежского святилища может быть намечен лишь в самой общей форме. «Бел бог,— писал И. М. Снегирев,— почитается... общеславянским высшим божеством неба, света и жизни, разделяющим со своим антитезом Чернобогом, демоном тьмы, владычеством над вселенной. Но собственно говоря, Бел бог — только эпитет ко всем вообще солярным божествам»<sup>45</sup>. «Белые Боги» и «Радонеж» — эти слова в самом первом и непосредственном впечатлении осознаются как семантически родственные. Приводимые ниже соображения показывают, что параллели между ними могли существовать и в древности. Белые Боги и урочище Могилки лежали к востоку от Радонежа и находились в зоне видимости от него. Такое местоположение вряд ли было случайным: направление на восток мыслилось как главная ось сакрального пространства. Могилки располагались строго на восток от Радонежа, и жители Радонежа могли наблюдать восход солнца над этим урочищем в равноденствие, которое приходилось в конце XIII—XIV в. на 11 марта. Двигаясь к «летнему восходу», как называли тогда место летнего солнцестояния, точка восхода солнца к 1—2 апреля перемещалась к мысу, на котором располагалось святилище<sup>46</sup>. Ранняя весна в русском аграрном цикле праздников была временем наиболее ярко выраженного поминовения усоп-

ших. Учитывая, что топоним «Могилки» восходит к концу XIII—XIV в.<sup>47</sup>, нельзя исключать связи данного названия с культом поминовения. Своего апогея поминальные обряды достигали на Радунцу, когда крестьяне всем селением шли на кладбище к могилам своих близких<sup>48</sup>. Радунца отмечалась во вторник Фоминой недели (на второй день после пасхи) или на пасху (22 марта — 25 апреля). Эти наблюдения заставляют с вниманием отнестись к предположению И. М. Снегирева о происхождении топонима «Радонеж» от слова «Радунца»<sup>49</sup>. Оно в определенном смысле нашло подтверждение в записях, которые были сделаны в окружающих Радонеж деревнях. В д. Короськово, например, сохранилось припоминание о том, что в старину «деревня называлась Радоница»<sup>50</sup>. В д. Лешково о городище в с. Городок рассказывают: «Вот эта Городина... Раде... Раженец, что-ли, как называли... Радонец — городок-то называется это место»<sup>51</sup>. Вариантность в произношении слова «Радонеж» ведет свое происхождение от устной традиции очень раннего времени: в письменных источниках она перестает наблюдаться уже в конце XV в. Вариант написания слова «Радонеж» через «у» встречается в духовной грамоте кн. Владимира Андреевича 1401—1408 гг. («Радунешские бортники»)<sup>52</sup>. Таким образом, можно предположить, что топоним «Радонеж», образовавшийся от личного имени, народная этимология издревле связывала со словом «радунца». Все это говорит о том, что обычай поминовения предков играл большую роль в древних культурах Радонежа.

Уже то немногое, что известно о начальном этапе формирования радонежского ландшафта, говорит о чутком внимании древнего населения к природе — чувству, которое родило человека «со стихийной мировой жизнью, разлитой вокруг него»<sup>53</sup>. Организация ландшафта отразила уходящие в раннее средневековье представления об обитаемом пространстве, которое воспринималось, говоря языком современного исследователя, как неоднородное и качественно ориентированное на центры, составляющие наибольшую ценность, — «вечно животворящее родовое начало»<sup>54</sup>.

Важной вехой в истории Радонежа является 1337 год, когда боярин Кирилл, отец Варфоломея (в иночестве Сергия),



переселился сюда из оскудевшего от татарских разорений Ростова. «И таковыя ради нужда рабъ Божий Кирилъ,— повествует «Житие Сергия Радонежского»,— воздвижеся из веси... Ростовския; и събрася съ всѣмъ домомъ своимъ, и съ всѣмъ родомъ своимъ... и преселися от Ростова въ Радонѣжъ»<sup>55</sup>. Период жизни Кирилла и его семьи в Радонеже исчисляется четырьмя-пятью годами. Это был краткий срок, но он пришелся на годы юности Варфоломея, время, когда духовное зрение человека необыкновенно обострено. Около 1341 г. вместе с братом Стефаном Варфоломей поставил «церквицу малу», которая вскоре (в начале княжения Симеона Гордого) была освящена «въ имя святыхъ Троица... от Феоноста митрополита». 7 октября, видимо 1342 г., Варфоломей был пострижен в «ангельский образ» под именем Сергия<sup>56</sup>. На протяжении последовавших за тем 15 лет пустынножительства Радонеж (в котором жил брат Сергия Петр), лежавший на пути от Троицы к Москве, не мог не восприниматься Сергием и иноками монастыря как единственное в своем роде место, где «мир» сходится с «пустыней»<sup>57</sup>. Все это объясняет, почему в Радонеже с именем преподобного Сергия связано так много преданий, которые приурочены к конкретным местностям древнего ландшафта (рис. 5, XIII).

Особый интерес вызывают легенды, относящиеся к Поклонной горе и ее окрестностям (рис. 3). Путеводной нитью для их историко-топографической интерпретации служит древняя Переяславская дорога, о которой необходимо сказать несколько слов.

Поклонная гора расположена в 3 км к северо-востоку от с. Городок. Дорога к ней, в настоящее время заросшая лесом, называлась в XIX в. Троицкой (рис. 7, № 50). В 1617 г. это была «Слободная старая» дорога, т. е. путь на Александрову слободу, потерявший к тому времени значение (рис. 6, № 28). В 1542/1543 г. дорога именовалась «Большой Стоговской» и вела на Переяславль через Стогов монастырь (на р. Молокче) и Александрову слободу, оставляя Троицкий монастырь далеко на западе (рис. 5, № 6, 19).

В свете этих данных обратимся к рассказу «Жития Сергия Радонежского» о Стефане Пермском. Около 1390 г. Стефан направлялся «от Перми... к господствующему граду Москвѣ». «Путь же опъ,— от-

мечает Елифаній Премудрый,— имъ же идяше епископъ, отстоит от монастыря святого Сергия яко поприць 10 или вяще». Не имея времени на то, чтобы побывать в монастыре, Стефан остановился на своем пути «противу обители святого» и благословил Сергия, сказав: «Миръ тебѣ, духовный брате!» Находившийся «в тѣхъ часъ» на трапезе Сергий, «разумев... духом, еже сътвори епископъ Стефанъ», отвечал ему: «Радуйся и ты, пастуше Христова стада». Епифаній сообщает далее, что Сергий «назнамена же и мѣсто», в котором останавливался Стефан<sup>58</sup>. «Память чудесного сближения святыхъ душъ» была увековечена сооружением деревянного креста и часовни над ним<sup>59</sup>, а место это получило название Поклонной горы. В XVII в. часовня была выстроена в камне. «На Поклонной горе,— писал о ней И. М. Снегирев,— стоит старая каменная часовня с шатровым верхом, на подковах, выступающих с четырех сторон. В ней водружен древний огромный осьмиконечный крест из дубовых брусев, обитый липовыми досками, с изображением на одной стороне распятия Господа Иисуса Христа, а на другой — преподобного Сергия... Через дорогу святой прудок, по преданию ископаный самим преподобнымъ Сергием»<sup>60</sup>. В 1932—1935 гг. часовня была разрушена. В настоящее время сохранилась лишь окружавшая ее роща и заросший пруд, близ которого прослежен культурный слой XV—XVI вв. (рис. 5, № 47; 7, № 273).

Поскольку Большая Стоговская дорога в XVI в. вела на Переяславль через часовню Крест, оставляя в стороне Лавру, можно идентифицировать ее с тем путем, которым шел из Переяславля в Москву Стефан Пермский. Описание этого пути мы находим в рассказе Епифанія Премудрого об окрестностях Троицкого монастыря в первые 15 лет его существования: «Великий же и широкий путь вселюдский отдалече, не приближаася мѣста того (Троицкого монастыря.— С. Ч.), ведящися». Елифаній отмечал отсутствие в тот период «пути пространного» к монастырю: «нѣкоею узкою и прискрѣбною тѣсною стѣзкою, аки беспутием, нуждахуся приходити к нимъ»<sup>61</sup> (рис. 3). Лишь во второй половине 1350-х — 1360-х годов к Троицкому монастырю была проложена дорога, которая в XV в. стала играть роль главного тракта из Москвы в Переяславль (рис. 5, № 22, 23; рис. 6, № 30).

Теперь, когда очерчена историко-географическая картина окрестностей Поклонной горы в XIV—XV вв., можно рассмотреть предание еще об одном урочище, носившем также название Белые Боги, но располагавшемся между с. Городок и Поклонной горой. В докладе «О задачах Сергиево-посадского общества изучения местного края...» (1918 г.), отражающем результаты исследований П. А. Флоренского и П. Н. Каптерева, читаем: «Близ этой же Поклонной горы, а также древнего Радонежа находилось священное урочище древних обитателей этого края — „Белые Боги“. Это название уцелело до сих времен, и само место нами найдено...»<sup>62</sup>. В 1983 г. от жительницы с. Городок Матрены Павловны Масленцевой 1895 г. рождения была сделана запись, позволившая установить место этого урочища. «Это мне муж один раз сказал, — вспоминала она случай, относящийся в 1922—1924 гг. — Мы вели корову. Он говорит: „Пойдем там. Чем нам кругом-то идти, там, говорит, дорогой“. По Троицкой дороге, называется. А ведь раньше не Загорск звали, а Троица. Ну вот, значит, по Троицкой дороге пошли. Такая береза была огромная, так вроде это был бугорик. Он говорит: „Давай сядем, а корова пуская поест. И мы отдохнем“. А пешком! Он и говорит: „Вот помни, говорит, здесь Белые Боги. Вот, говорит, и прудка“... „А это, говорит, — здесь Белые Боги назывались“. А я его стала спрашивать: „Как Белые Боги? Какие?“ А он все-таки грамоте-то знал. „Как, — говорит, — вот такех-то такех-то людей такая вера была. А их, значит, говорит, снесли“.

Поляна, к которой относится приведенный рассказ, находится в лесу, в 2,4 км от с. Городок, близ Троицкой дороги (рис. 7, № 60), по трассе которой в XIV в. пролегал «великий путь вселюдский» на Переяславль. На поляне сохранился пруд, а по краю ее — старые березы — следы «крупного березника», который помнила М. П. Масленцева. Расцветающие в июне лиловые цветы луговой герани красиво выделяются среди густой растительности. В августе вид поляны меняется: на высоту более метра поднимаются белые соцветия дубника лесного. Это реликтовое угодье, как показали археологические исследования, по своим очертаниям соответствует границам выявленного здесь селища (Лешково-4 — рис. 4). В центре его в 1984 г. были проведены раскопки (6×8 м).

В зачистке материка на глубине 0,4 м выявлены следы наземной жилой постройки: прослежена стена сруба, превышавшая в длину 6 м, и хозяйственная яма (2,4×1,5 м; глубина 0,4 м). Обломки печнины и камни со следами обжига свидетельствовали о том, что постройка имела глинобитную печь. Набор керамики близко соответствовал составу комплекса Могилицы, что позволило датировать постройку второй половиной XIII — первой половины XIV в.<sup>63</sup> Судя по археологическим данным, во второй половине XIV в. селение запустело. Возникшая на его месте пустошь, упоминаемая как Белухинская, в 1455—1456 гг. была выменена Троицким монастырем у последнего радонежского князя Василия Ярославича<sup>64</sup>.

Для интерпретации этого памятника XIV в. представляет интерес одна из версий предания, по которой Сергей Радонежский первоначально намеревался поставить монастырь в урочище Белые Боги<sup>65</sup>. Запись, сделанная в 1985 г. от Полины Павловны Барановой 1913 г. рождения показывает, что данная легенда связана с описанным урочищем: «Я помню, где был пруд. Как идешь туда, дальше по просеке... к концу. И такая поляна большая-большая. И потом там вот стояла, что говорили... какая-то сторожка, что ли, предподобного Сергия... Вот вы столбы выкапывали, какие там попадали?»<sup>66</sup> В рассматриваемом случае прямое сопоставление свидетельств устной традиции с историко-археологическими материалами может увести от прочтения исторической реальности. В то же время в нашем распоряжении имеются историко-топографические данные, говорящие о том, что Сергей Радонежский мог посещать место, именовавшееся в XV в. пустошью Белухинской. Дорога, ведущая к ней с севера, являлась в XIV в. прямым продолжением точно локализованного участка «Старой Переяславской дороги» (рис. 5, № 22—23). В связи с этим можно предположить, что от Белухинского селения в 1340 — середине 1350-х годов начиналась та «тѣсная стѣзя», которая первоначально связала Троицкий монастырь с Радонежем (рис. 3). Если принять эту гипотезу, легко объяснить предание, по которому близ Креста монастырская братия встречала Сергия, когда он возвращался из Москвы<sup>67</sup>.

В с. Городок с именем Сергия связы-

вают городище, два источника и дуб «на Гусинцах» (рис. 7, № 2, 7, 8, 10). Рассказ о дубе Сергия был записан от М. П. Масленцевой в 1980 г.: «Тут он (Сергий) полюсами шел за лошадыю. Тут был дуб. Я сама старый дуб не видала. Когда моя свекровь молодая была (1880—1890-е годы.—С. Ч.), то дуб еще стоял. Однажды около дуба пастухи от дождя прятались. Решили сделать себе теплинку и сожгли дуб». По словам Матрены Павловны, четыре года назад она с жительницами с. Городок на месте старого посадила новый дуб: «Когда мы сажали маленький дубок на месте старого, то находили корни старого. Попался мне тогда в лесу дубок — я его вырвала, а потом и посадила. Пошла я потом осенью — он принялся. А весной пошли — он срубленный...»<sup>68</sup>

О достоверности данных о сожжении дуба говорит и литературное свидетельство. В путеводителе А. Ярцева, опубликованном в 1892 г., о с. Городок сообщалось: «Стоял здесь дуб, посаженный, по преданию, преподобным Сергием, но, как нам передавали, не так давно пастух по неосторожности спалил его»<sup>69</sup>. М. В. Нестеров мог еще видеть дуб Сергия: он жил под Троицей летом 1888 г., а осенью 1889 г. в д. Митино близ Хотькова работал над эскизами к «Видению отроку Варфоломею». Но данных о знакомстве художника с этим преданием нет<sup>70</sup>.

Легенда о дубе Сергия, несомненно, испытала влияние рассказа «Жития» о видении отроку Варфоломею<sup>71</sup>. Но это лишь ее первый пласт, который призван был усилить смысл первоначального предания. Идущее в Радонеже от полуязыческой древности почитание дубов не могло не получить в эпоху Сергия дополнительный смысл, связанный с учением о Святой Троице. В дубравах Радонежа угадывался их прообраз — дубрава Мамре<sup>72</sup>, в видении отроку Варфоломею прозревалось Мамврийское Богоявление. Представление о животворном начале учения о Троице запечатлелось в предании о насаждении дуба Сергием.

Предания о Сергии, рассмотренные выше, связаны с теми местностями Радонежа, в которых влияние основателя Троицкого монастыря сказалось непосредственно и символически. Теперь рассмотрим историческую среду Радонежа XIV в. в ее связи с хозяйственным бытом, социаль-

ным устройством и сознанием эпохи, т. е. всем тем, что влияло на нее опосредованно и реально.

В годы «тишины великой» окрестности Радонежа покрылись сетью селений. Епифаний Премудрый так писал об этом: «Онисима же глаголют с Протасиемъ тысяцкым пришедша въ тую же весь, глаголемую Радонѣжь, ю же дале князь великы сынови своему мѣзинуму князю Андрѣю. А намѣстника поставили въ ней Терентиа Ртища, и лготу людем многу дарова, и ослабу обѣщаея тако же велику дати. Ея же ради лготы събрашася мнози»<sup>73</sup>. Иван Калита в духовной грамоте 1339 г. завещал волость «Радонѣжскою» и одноименное село своей жене великой княгине Ульяне, в удел которой вошел весь северо-восток Московского княжества.

По археологическим данным, в середине XIV в. в бассейне рек Пажи и Вори возникают поселения Огафоново, Дюденево, Фомино, Марьино Гора, Семеново, Яковлевское, Тресково (рис. 3, V). Началось освоение не только района широколиственных лесов на возвышенности, но и моренного плато, где господствовали еловые леса. Это стало возможным благодаря появлению сухопутных дорог и прудов, которые обеспечивали селения водой. Занятиями населения были хлебопашество и бортничество<sup>74</sup>. Характер подобного сплошного расселения, при котором переселенцы проникали к местам, наиболее благоприятным для земледелия, очень точно был описан Епифанием Премудрым применительно к окрестностям Троицкого монастыря: «Тогда начаша приходити христиане, и обходити сквозѣ вся лѣсы оны, и възлюбиха жити ту»<sup>75</sup>. Изменился и топографический тип поселения. Если в домонгольский период поселения ставились на краях плоских речных террас, то на вновь осваиваемых в XIV—XV вв. землях дома начали возводить на пологих склонах холмов близ вершин. Избы и хозяйственные постройки располагались на разных уровнях, как бы врасае в склон.

Главным отличием системы расселения, которая стала господствующей в середине XIV в., являлась малодворность селений и их рассредоточенность. 1—3-х дворные деревни основывались среди глухих лесов на удалении 0,5—1 км друг от друга. В отличие от домонгольского периода при деревнях не стало могильников. Погребения совершались у храмов Радоне-

жа, Воздвиженского и Хотькова. В этом сказало распространение христианского обычая, а также усиление общинных связей. О внутренней организации Радонежской волости можно судить по меновой грамоте 1455—1456 гг. на упоминающуюся уже пустошь Белухинскую. Грамота была составлена от имени «радонежского волостеля» Ивана Прокофьева, служившего кн. Василию Ярославичу. Среди послухов в ней названы должностные лица княжеско-волостной администрации — «Логинко сотник», «Олфер доводчик», также «Малашко радонежец городчанин»<sup>76</sup>. Волость наделяла новоприходцев землями, которые закреплялись за крестьянским двором на продолжительный срок. Подобная организация землепользования позволяла сочетать индивидуальное хозяйствование крестьян-дворовладельцев с осуществлением «миром» широкого круга работ и с контролем за использованием угодий. Это обусловило стабильность структуры расселения, сложившейся в XIV в.

Для того чтобы глубже понять семантику исторического ландшафта Радонежа, необходимо рассмотреть вопрос: в какой степени среда, из которой вышел Сергей Радонежский, соприкасалась с сельским бытом Радонежской волости? Епифаний Премудрый так описывал переселение Кирилла: «И пришед, преселися близ церкви, нареченныя въ имя святого Рождества Христова, еще и донныѣ стоят церкви та. И ту живяше с родом своим. Не единѣ же сий, но с ним и инии мнози преселишася от Ростова въ Радонѣжь. И быша преселници на земли чюждей, от них же есть Георгий, сынъ протопопов, с родом си, Иоаннъ и Феодоръ, Термосовъ род, Дюдень, зять его, с родом си, Онисим, дядя его, иже последи бысть диаконъ»<sup>77</sup>. О социальном статусе ростовских бояр в Радонеже можно судить ретроспективно, на основании данных о положении и землевладении их потомков. С. Б. Веселовский указал в этой связи на упоминания Тормосовых в качестве послухов в актах 1400—1470-х годов Верходубенского и Кинельского станов, которые располагались к северу от Радонежа, в Переяславском уезде<sup>78</sup>. В примыкавшем к Радонежу с востока Корзеневе стане в начале XVI в. существовало «целое гнездо измельчавших вотчинников Тормосовых»<sup>79</sup>. «О вотчинах Дюденовых ничего не известно,— писал С. Б. Веселовский.— По-видимому, они за-

няли еще более низкое, чем Тормосовы, социальное положение». Приведа известия о Тимофее Дюденева (1455—1456 гг.), троичских слугах Павле и Угриме Дуденовых (1518 г. и 1530-е годы) и о радонежском помещике Алексее Иванове сыне Дуденева (1542/1543 г.), который владел землями близ монастыря «на Хотькове» (рис. 5, № 64), С. Б. Веселовский сделал заключение: «Интересно отметить, как эти измельчавшие и утратившие свои вотчины потомки более двух столетий продолжают тяготеть к месту переселения их предков»<sup>80</sup>.

Владение рода Дюденовых удалось проследить близ самого Радонежа. В с. Городок «Дуденовской» называют дорогу, которая ведет лесом на север, к впадению речки Подмыш в р. Пажу (рис. 7, № 45). На картах Генерального межевания (1768 г.) показана «Дуденева Пустошь села Городка священно и церковнослужителей», западной границей которой служила «Дуденовская» дорога (рис. 7, № 46). В 1542/1543 г. здесь находилась деревня «Дуденева Момырева», принадлежавшая Троицкому монастырю (рис. 5, № 57)<sup>81</sup>. Локализация деревни близ Радонежа позволяет связывать ее с землевладением Тимофея Дуденева, который упоминается в меновой грамоте на пустошь Белухинскую как послух-сосед в 1455—1456 гг.<sup>82</sup> Судя по тому, что он назван в документе первым среди послухов радонежского волостеля (перед упоминавшимися выше сотником и доводчиком), можно предполагать, что Тимофей был одним из «слуг под дворским», т. е. входил в двор кн. Василия Ярославича, но не обладал иммунитетными правами. По всей видимости, д. Дуденева (Дюденева) принадлежала роду Дюдены уже в XVI в.

Археологические данные позволяют судить о том, как выглядела дер. Дюденева. В настоящее время земли пустоши Дуденовой покрыты глухим еловым строем. В 1980 г. с помощью аэрофотоснимков было обнаружено место, на котором в древности располагалась деревня. Ныне оно представляет собой поляну (50 × 30 м), на которой сохранился непо потревоженный культурный слой XIV—XVI вв. (селище Филимоново-5, площадь 350 кв. м), пруд (10 × 2,5 м), следы старой дороги. Подобные поляны-селища, называемые местными жителями «осёлками»<sup>83</sup>, — одно из удивительных явле-

ний исторического ландшафта Радонежа (рис. 2). Лес сомкнулся над полями, когда-то окружавшими селение, и подступил к самому месту двора, как-бы воссоздавая облик деревни Дюденовой в момент ее основания. Жизнь обитателей этого селения-двора наедине с суровой природой, вдали от Радонежа была очень тяжела. Но это искупалось скрытостью его на случай татарского нашествия и близостью разнообразных угодий. В Дюденове невольно вспоминаются страницы «Жития», посвященные первым годам пустынножительства Сергия, — настолько это селение напоминает нарисованную Епифанием картину обители «в Маковце». Пример Дюденова показывает, насколько сложившийся ко времени Сергия Радонежского тип пустыни, ее историко-ландшафтный облик глубоко коренились в быте московских волостей первой половины XIV в. Родство это носило не только внешний характер, но и отражало глубокие внутренние связи, осознаваемые современниками. Об этом говорит одно место в «Житии». Повествуя о «прогнании бѣсов молитвами святого», Епифаний создает образ монастыря-селения — места, просветленного духом и противостоящего мраку демонических сил природы: «Хотяше бо диаволь прогнати прешедобнаго Сергия от мѣста того... бояся... яко нѣкую весь наплънит (наполнит.— С. Ч.) или яко нѣкую населит селитву, и яко нѣкый възградить градець, обитель священную и вселение мнихом съдѣлает въ славословие и непрестанное пение Богу»<sup>84</sup>.

Расцвет Радонежа наступил с его переходом в начале 1370-х годов к князю Владимиру Андреевичу Серпуховскому. В годы княжения сына кн. Владимира Андрея Владимировича (1410—1425) Радонеж стал центром самостоятельного княжества<sup>85</sup>. В последней четверти XIV — первой четверти XV в. градостроительная композиция и структура расселения Радонежа обретают законченность и совершенство. Это было связано с двумя обстоятельствами: превращением Радонежа в город и формированием сел, визуально связанных с храмами удельной столицы (рис. 5).

Можно предполагать, что после построения в 1374 г. укреплений в Серпухове кн. Владимир Андреевич возвел валы и в Радонеже<sup>86</sup>. В годы его княжения и в период правления его сына посад города вы-

рос примерно до тех границ, которые фиксируются археологически (рис. 5). Об этом свидетельствует совпадение на территории посада ареалов красноглиняной (XV в.) и белоглиняной (XVI в.) керамики.

До нашего времени сохранились достоверные данные о трех храмах Радонежа. В крепости располагалась церковь Рождества. Около 1418 г. Епифаний Премудрый писал о ней как о существующей; она сохранялась еще в 1669 г.<sup>87</sup>. В 300 м к востоку от нее, на территории посада, господствуя над окружающей местностью, стояла церковь Спасо-Преображения. В 1616 г. по просьбе архимандрита Троицкого монастыря Дионисия и келаря Авраамия Палицына государь отписал на ее возобновление «повалушу» со своего двора в с. Воздвиженском<sup>88</sup>. Пространство между церквями представляло собой возвышенную гряду, вдоль которой, по данным раскопок, стояли жилые строения горожан<sup>89</sup>. У подножия этой гряды и напольного вала крепости проходила древняя Переяславская дорога («путь вселюдский»). Путнику, двигавшемуся по ней со стороны Москвы, вид на Радонеж открывался с водораздела Вори и Пажи. Застройку города скрывали леса, над которыми господствовали лишь шатры и островерхие кровли церквей. Далее дорога спускалась лесом к долине Пажи. У реки неожиданно открывалась полная панорама города: крепостные стены, застройка посада по гребню холма, храмы Рождества и Преображения.

Имя третьей церкви Радонежа сохранилось в названии Афанасова поля. По воспоминаниям жителей, которые подтверждают описаниями 1622—1624 гг., церковь стояла на месте нынешнего урочища Погост, в северной части поля (рис. 7, № 4, 5, 21; рис. 5). Учитывая ее посвящение святым Афанасию и Кириллу Александрийским (рис. 6, № 36), можно предположить, что церковь была освящена в честь рождения в 1389 г. сына кн. Владимира Андреевича Ярослава-Афанасия<sup>90</sup>. Данные о могильнике в урочище Погост<sup>91</sup> и то обстоятельство, что Переяславская дорога была ориентирована на церковь Афанасия, свидетельствуют о древности южной части посада.

Предание, записанное И. М. Снегиревым, говорит о существовании в Радонеже семи церквей и двух монастырей. Он писал по этому поводу: «Судя по прежнему быту и обиходу, это было возможным, по-

тому что церкви и монастыри строились очень малые, укромные»<sup>92</sup>. К. С. Аксакову житель с. Городок указывал места по меньшей мере двух храмов. В одном из них можно предполагать церковь Афанасия. Память о месте другого храма устная традиция в настоящее время утратила. Исходя из трассировки древних дорог и общего контура посада, можно предполагать, что эта, четвертая по нашему счету, церковь Радонежа располагалась примерно в центре современного села, а пятая — возможно, в северной части посада, на территории, которая в 1768 г. числилась как «церковная земля» (рис. 7, № 63; рис. 5).

В период расцвета города от Радонежа к соседним городам и волостям прокладываются дороги. В северо-западном направлении пролегалли пути на волость Тешилов, Дмитров, монастырь «на Хотькове» и дмитровскую волость Инобож. На север вела дорога на села Морозово и Никольское-Поддубское, на юго-восток — к городку Шерна и на Стромьинский монастырь, основанный в честь победы над Мамаем, на юг — на села Воздвиженское, Муромцево и волость Вору (рис. 5, 6).

Села начали складываться в округе Радонежа еще в середине XIV в., в период господства княжеско-волостного землевладения. Так, сохранилось известие о том, что с. Киясовское принадлежало кн. Владимиру Андреевичу (рис. 5; 6; 7, № 106а)<sup>93</sup>. Видимо, тогда же возникло и с. Воздвиженское. Во второй половине XIV в. с развитием вотчинного землевладения появляются села, принадлежавшие боярам и служилым людям радонежских князей: с. Морозовское бояр Кучецких, Семенково — Скобельцыных, Короськово и Скрылево — Воронца Степанова, Борисовское — Бориса Копница (рис. 5). Село Морозовское было основано на вершине холма, с которого открывался вид на Преображенскую церковь Радонежа. Воздвиженское и Скрылево также имели визуальные связи с городом. Борисовское возникло на уникальном с градостроительной точки зрения месте, с которого открывался вид как на Радонеж, так и на монастырь «на Хотькове» (рис. 5, № 71). Поля вокруг поселений были значительно меньших размеров, чем теперь, и храмы Радонежа просматривались на фоне сплошного залесенного пространства. Это определяло особый колорит пейзажей той эпохи: холм, на котором располагалось село, обыкновенно почти пол-

ностью был скрыт лесом, так что лишь само селение и храм оставались доступными обозрению. Расчет «бассейнов» видимости с колокольни Преображенской церкви показал, что селения и храмы основывались с большим искусством в пределах этих небольших «бассейнов», как например собор Хотькова монастыря<sup>94</sup>.

Композиционно-видовая структура окрестностей Радонежа не могла сложиться без влияния тех воззрений на роль храма в окружающем его пространстве, которые сформировались уже в 1350-е годы в Троицком монастыре. После введения общежитийного устава Сергей Радонежский «монастырь больший воздвиг, келии убо четверообразно сотворити повеле, посреди их церковь во имя Живоначальной Троицы, отовсюду видимо яко зеркало»<sup>95</sup>. Храмы Радонежа, Хотькова и окружающих их сел также мыслились современниками как образцы-«зеркала».

Для того чтобы убедиться, что в основе этого вывода лежит не поверхностная аналогия, необходимо коснуться религиозных, социальных и художественных связей, которые существовали между Троицким монастырем и Радонежем. В жизни кн. Владимира Андреевича духовное руководство Сергия Радонежского играло важную роль. Не случайно двадцатилетний князь, обстраивая столицу своего удела и замыслив создать «богомолье», приглашает для ее основания Сергия<sup>96</sup>. Посещения Троицкого монастыря были в обыкновении Владимира Андреевича, которому не могло не импонировать то обстоятельство, что светильник иночества Московской Руси находился в пределах его владения<sup>97</sup>. Влияние монастыря распространялось и на область художественных вкусов князя<sup>98</sup>. Воздействие Троицкого монастыря сказывалось и в среде бояр и служилых людей Радонежа. Ярким примером тому может служить история владельцев с. Морозовского — рода Кучецких<sup>99</sup>, из которого происходил троцкий чернец Амвросий — выдающийся мастер резьбы по дереву и ювелир XV в.

Наблюдения над историческим ландшафтом Радонежа говорят о существовании перазрывной взаимосвязи между его формированием и складывающимся в XIV в. представлениями об окружающей человека природной и рукотворной среде. Эти представления органически впитали в

себя восходящую к языческим культам идею сакрализации пространства (святилище Белые Боги и его окружение). Древнее почитание дубрав нашло свое развитие в предании о дубе Сергия, в котором символически выразилось учение о Живоначальной Троице. Восприятие ландшафта как некоей содержательной системы было заложено в традиционном знании природы, хозяйственном укладе и верованиях после-монгольской волости.

Христианство принесло понимание религиозной ценности и значения «Бого-зданного» мира: «неповрежденной» природы, «целомудренной», подвижнической жизни человека. «Явилось место для чувства природы», которая мыслилась не как безразличная к человеку стихия, подлежащая культурному преодолению, но как «Божье творение», внутренне родственное людям<sup>100</sup>. Благодаря этому пространство воспринималось исполненным глубокого нравственного смысла<sup>101</sup>. Рассеянная повсюду благодать, по воззрениям той эпохи, проявлялась с особой силой в праведных местах, где даже помраченными грехом очами прозревалось «чистое ядро Божьего творения»<sup>102</sup>. Здесь уместно вспомнить образ одного из таких просвещенных духовной энергией мест: картину монастыря-селения, основанного «в словословие и непрестанное пение Богу», написанную Епифанием Премудрым с таким неподдельным чувством, что мы как будто слышим это пение, заглушающее «звериный вой» «мпра сего» и раздвигающее, подобно свече, мрак ночи.

Монгольское нашествие, поставившее «мерзость запустения» «на мѣсть святѣ», казалось, должно было погасить веру в реальность земных светильников вечной жизни. Но эта вера не только не ослабла, но заострилась, чему в немалой степени способствовало знакомство с достижениями богословской мысли Византии, особенно ее исихастского направления. Так, в XIV в. получило распространение учение Дионисия Ареопагита об «образцах» или идеях-волениях, посредством которых тварное «причащается» творческим божественным энергиям<sup>103</sup>. По Григорию Синаиту, «тот, кто возвышался к Богу, благодатию Св. Духа видит как бы в зеркале всю тварь световидною»<sup>104</sup>. Влияние учения об «образцах» проявилось в поставлении Сергием церкви Троицы, видимой отовсюду «яко зеркало», что, в свою оче-

редь, оказало воздействие на всю композиционно-видовую структуру Радонежа.

Для изучения представлений XIV в., которые лежали в основе организации пространства, большой интерес представляет повесть об основании Высоцкого монастыря. Повесть сообщает, что по просьбе кн. Владимира Андреевича Сергей Радонежский «своима рукама трудоположьима церкви основу положил и монастырь назнаменаль», т. е. обозначил и освятил место будущей обители<sup>105</sup>. Основание храма мыслилось как узнавание «божественного смысла» в природе. Подобно «знаменателям», кладущим очертание будущей фрески, люди той эпохи «устраивали» окружающую их природу.

Знаменование состояло в совершении крестного знамения над освящаемым предметом. Так, при межевании на дереве делалась зарубка-метка в форме креста («знамя»), ставя даже этот простейший элемент ландшафта в связь со всей иерархической структурой осмысленного человеком пространства<sup>106</sup>. На высших уровнях этой структуры находились освященные места: по преданию, Сергей Радонежский «крест положил» на одном из камней святилища Белые Боги<sup>107</sup>. Важной формой смыслового прочтения ландшафта являлась также топонимическая система, которая сложилась в Радонеже в XIV—XV вв. Ландшафт, таким образом, вводился в иерархию реальных аналогий, в которой, по словам Дионисия Ареопагита, «каждый чин... по мере своих сил принимает участие в делах Божественных, совершая благодатию и силой, дарованной от Бога, то, что находится в Божестве естественно и вышеестественно»<sup>108</sup>.

Крестное знамение имело, в свою очередь, смысл «запечатления» (ΣΦΡΑΓΙΣΜΑ), т. е. наложения духом знаков на косное вещество. Теория сфрагидации была развита Григорием Нисским. «Согласно этой теории,— отмечал П. А. Флоренский в письме В. И. Вернадскому в 1929 г.,— индивидуальный тип — ΕΙΔΟΣ — человека, подобно печати и ее оттиску, наложен на душу и на тело так, что элементы тела, хотя бы они и были рассеяны, вновь могут быть узаны по совпадению их оттиска — ΣΦΡΑΓΙΣ — и печати, принадлежащей душе. Таким образом, духовная сила всегда остается в частицах тела, ею оформленного, где бы они и как бы ни были рассеяны и смешаны с другим веществом»<sup>109</sup>.

В условиях владычества Орды, когда под угрозой находилось само существование Северо-Восточной Руси, представления о подлинной реальности мира христианской культуры в целом и каждого ее образа в отдельности (будь то храм, селение, обетный крест или их название) являлось необходимым основанием для сопротивления игу и укрепления национального самосознания. Лишь беспрецедентная открытость ко всему внутренне прекрасному, которой достигло религиозное сознание XIV в., позволила понять и полюбить суровую и скудную природу русского Северо-Востока. Это мирозерцание побуждало сохранять память о деяниях предков, рождало историческое видение жизни, которое пронизывает культуру XIV в. В силу этого в контексте раннемосковской культуры ландшафтная среда Радонежа несла в себе подлинно историческое содержание.

\*

- 1 Насонов А. Н. Монголы и Русь. М.; Л., 1949. С. 110, 111.
- 2 ПСРЛ. Пг., 1922. Т. XV. Вып. 1. Стлб. 44.
- 3 Троице-Сергиева лавра/Общ. ред. архиеп. Волоколамского Питирима; автор-сост. архим. Иннокентий Просвирнин. М., 1935.
- 4 Ключевский В. О. Значение Преподобного Сергия Радонежского для русского народа и государства // Ключевский В. О. Очерки и речи: Вт. сб. ст. Пг., 1918. С. 196.
- 5 Забелин И. Троицкие походы // ЧОИДР. 1847. Кн. 5. С. 16.
- 6 В труде Е. Е. Голубинского Радонежу отведено лишь несколько страниц. См.: Голубинский Е. Е. Преподобный Сергий Радонежский и созданная им Троицкая лавра. М., 1909. С. 319–321, 341–347.
- 7 Хоудаковский З. Я. Донесения о первых успехах путешествия по России // Русский исторический сборник. М., 1844. Т. 7. С. 6–8.
- 8 Снегирев И. Радонеж Городок – пепелище преподобного Сергия Радонежского // Русский инвалид. 1855. № 237. 1 янв. См.: Он же. Путевые записки о Троицкой Лавре. М., 1840. С. 6; Он же. Путеводитель из Москвы в Троице-Сергиеву лавру М., 1856. С. 68–75; Он же. Русская старина в памятниках церковного и гражданского зодчества/Сост. А. Мартынов. М., 1859. С. 20–26 (1-е изд. – 1850).
- 9 Об истории издания см.: Димбаев Н. И. Газета «Молва» 1857 года // Вестн. МГУ. Сер. 8, История. 1984. № 6. С. 17–23.
- 10 Веселовский С. Б. Черновики исследования о хозяйстве Троице-Сергиева монастыря. Б. г. // Архив АН СССР. Ф. 620. Оп. 1. Д. 20. Л. 12–14, 37 об.–43, 52 об.; Он же. Село и деревня в северо-восточной Руси XIV–XVI вв. М.; Л., 1936. С. 95–100; Он же. Топонимия на службе у истории // ИЗ. М., 1945. Т. 17. С. 31–37.
- 11 Гендуне Ю. Р. О раскопках в 1901 г. // Архив ЛОИА. Ф. 1. № 39.
- 12 Милонов Н. П. Археологические разведки в г. Радонеже // Историко-археологический сборник. М., 1948. С. 65–73 (планы раскопок выявлены в Загорском музее-заповеднике); Он же. Археологические исследования некоторых раннефеодалных городов. 1936 // ГБЛ. Ф. 177. Д. 43, 46. Л. 46. Раскопки велись в 1929, 1930, 1932 и 1936 гг. на городище (100 кв. м), посаде (между городищем и церковью – более 250 кв. м) и «у юго-восточ. угла деревни» (225 кв. м). Всего вскрыто 800–900 кв. м. См.: Вишневский В. Исследователь-краевед // Вперед. Загорск. 1985. 15 янв.
- 13 Колобов В. М. Отчет о краеведческих археологических разведках на территории Московской области за 1948 г. // ИА. Р. 1. Д. 241; Раппопорт П. А. Обследование раннемосковских городищ // КСИИМК. М., 1958. Вып. 71. С. 12–17; Он же. Очерки по истории военного зодчества в Северо-Восточной и Северо-Западной Руси X–XV вв. М.; Л., 1961. С. 46–48, 186–187. В 1961 г. Радонеж обследовала В. Н. Кочанова: были заложены шурфы на городище, к югу от церкви и в северо-западной части села (материалы – в Музее им. Андрея Рублева). В связи с этими работами Р. Л. Розенфельдтом был снят план городища. См. также: Юшко А. А. Отчет... 1976 г. // Архив ИА. Р. 1. Д. 6220, 6220а; Юшко А. А., Чернов С. З. Из исторической географии Московской земли // СА. 1980. № 2. С. 121–123; Вишневский В. И. Отчеты за 1983–87 гг. // Архив ИА. Р. 1. Д. 9972, 9432, 10961, 10979, 11935. Городище охраняется как памятник республиканского значения (решение Совмина РСФСР № 1327 от 30.08.60).
- 14 Чернов С. З. Отчеты за 1976 (Архив ИА. Р. 1. Д. 6409), 1977 (Там же. Д. 6699), 1978 (Там же. Д. 6989), 1980 (Там же. Д. 8063, 8064), 1981 (Там же. Д. 8555), 1983 гг. (Там же. Д. 9728); Чернов С. З. Происхождение вотчин XIV–XV вв. в районе Троице-Сергиева монастыря: Автореф. дис... канд. ист. наук. М., 1983.
- 15 Архив проект. отдела треста «Мособлстройреставрация», № 06–28–06–33. Авторы проекта: А. И. Семенова, Т. В. Бугаева, С. З. Чернов. Материалы исследований см.: Чернов С. З. Отчет за 1984 г. // Архив ИА. Р. 1. Д. 11171, 11172
- 16 АСЭИ. Т. 1. № 8, 9, 75, 175, 178, 255, 256, 267, 309, 410, 424, 649.
- 17 «Выпись межевая подм[о]н[о]ст[ы]рного дворца вотчин[ы]» дошла в двух списках XVII в. Начинается введением, в котором сообщается, что в 7051 (1542/1543) г. «по грамоте» вел. кн. Ивана Васильевича писцы кн. Р. Д. Дашков и Ф. Г. Адашев Ольгов (отец деятеля «Избранной рады» – С. Ч.) и дьяк Т. Михайлов «в Радонѣжи учини мѣжу и ямы покопали и грани поклали» землям Троицкого монастыря от смежных владений (ГБЛ. Ф. 303. Оп. 1. Кн. 624. Л. 1–43, 44–81 – Список 1683–85 гг.). «Роспись сошных окладов» (ГБЛ. Ф. 303. Оп. 1. Кн. 637. Л. 283–298 – Список 1560-х гг.) была изготовлена для счетов монастыря с другими землевладельцами. См. об этом документе: Ивина Л. И. Троицкий сборник материалов по истории землевладения русского государства XVI–XVII вв. // ГБЛ, Записки Отдела рукописей. М., 1965. Вып. 27. С. 150–152.
- 18 Книга «письма и отделу» А. Молчанова 7085 и 7086 (1576–1578 гг.) сохранилась в списке



- 1623–1624 гг. (ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 255. Л. 34–203) и опубликована (ПКМГ. С. 10–39). Как было показано В. Б. Павловым-Сильванским, книга датируется 1576–1578 гг. и служила специальным целям исполнения детей боярских (Павлов-Сильванский В. Б. К истории источниковедческого изучения писцовых книг Московского уезда XVI в. // АЕ за 1975 г. М., 1976. С. 41, 52). В окрестностях Радонежа книгой охвачен небольшой участок (ПКМГ. С. 31–38). Писцовая книга Т. А. Хлопова 7093 и 7094 (1584–1586) гг. (ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 257) опубликована (ПКМГ. С. 233–253). Книга «троецких вотчин» (ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 255. Л. 204–498) также опубликована (ПКМГ. С. 71–86). Это описание составлено в период между написанием книг 1584–1586 и 1593/1594 гг., что следует из изложения в них истории слд. Павлова (см. рис. 6, № 67). Оно возникло не ранее 1588 г., так как упоминает в монастыре «Подсосенье» «королеву» (Марию Владимировну), которая приняла монашество в первой половине 1588 г. См.: *Скрынников Р. Г.* Россия накануне «Смутного времени». М., 1981. С. 61. Ю. В. Готье считал, что данное описание и книга 1593/1594 г. — «две различные копии с одного оригинала — подлинных книг Новосильцова и Шапилова» (*Готье Ю. В.* Замосковский край в XVII в. М., 1906. С. 12). Книга Л. Новосильцева и А. Шапилова 7402 (1593/1594) г. (ГБЛ. Ф. 303. Оп. 1. Кн. 599. Л. 1–277) опубликована (ПКМГ. С. 284–288).
- <sup>19</sup> ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 258. № 55. Л. 227. Выражаю благодарность В. А. Ткаченко, указавшему мне на этот источник.
- <sup>20</sup> ГБЛ. Ф. 303. Оп. 1. Кн. 530 (сборник 1641 г.). Л. 260–262.
- <sup>21</sup> В главе о слд. Коростове упоминается грамота 132 года (I.IX 1623–I.IX 1624 г.). См.: ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 685. Л. 904 об.
- <sup>22</sup> Описание проводилось в 7131 и 7132 (1622–1624) гг. Соотношение списков этой книги изучено Ю. В. Готье (см.: *Готье Ю. В.* Указ. соч. С. 18); описание троецких вотчин сохранилось в подлиннике (ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 260), а остальная часть книги — в списках середины XVIII в. (ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 685 — использован автором) и середины XVII в. (Там же. Кн. 9806 — ветхий). Следует отметить также «переписную книгу И. Долгорукова да подъячих И. Прасова, Д. Молчанова и С. Несвитаева» 18 февраля 7154 (1646) г., сохранившуюся в списке (ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 9809. Л. 18–432). В ней содержится уникальное описание дворцовой Воздвиженской волости.
- <sup>23</sup> ЦГАДА. Ф. 27. Ч. III. № 17, 18, 33. О датировке см.: *Чернов С. З.* Воскресенская земля Троице-Сергиева монастыря // АЕ за 1981 г., М., 1982. С. 98.
- <sup>24</sup> ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 273. Л. 54–144. Датируется по юному 7188 (1680) — сентябрь 7189 (1680) г. См.: *Готье Ю. В.* Указ. соч. С. 31–34. Та же граница в 1622–1624 гг. была описана Л. А. Кологривовым, межи которого неоднократно упоминаются. Упоминаются также межи «Ивана Михайлова сына Меньшова Офросимова», проводившего описание дворцовых волостей, которое утрачено. См.: *Готье Ю. В.* Указ. соч. С. 28–29.
- <sup>25</sup> ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 275. Л. 1–557. Датруется октябрём 1684 г.
- <sup>26</sup> План «Сергиев посад, что был подмонастырския слободы с селами и деревнями Коллегии экономии» 1768 г. (ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. С–64). План Богородского уезда Моск. губ. 1784 г. Масштаб — 1 верста в дюйме (ЦГАДА. Ф. 1356. Д. 2189 — экз. 1784 г.; Д. 2190 — копия 1847 г.); Алфавитный указатель планов дач (Там же. Оп. 859, 860).
- <sup>27</sup> Это установлено благодаря выявлению планшетов мензуальной съемки (в масштабе 1:25 000), вычерченный геодезистами Б. М. Шувеем и А. А. Каленовой в 1930-е годы (Архив землеустроительного отдела Загорского горисполкома).
- <sup>28</sup> В середине XIII в. прекратили существование селища, выявленные при курганных группах, содержащих наибольшее число насыпей, — Муромцево-1, Путилово-1, Михайловское-1. См.: *Чернов С. З.* Отчет за 1977 г. // Архив ИА. Р. 1. Д. 6695, 6697, 6698.
- <sup>29</sup> В отчете 1901 г. Ю. Г. Гендуле писала: «Крестьяне (села Городок.— С. Ч.) указали мне места на их выгонах, где раньше возвышались мелкие курганы, распаханные ими, по под которыми попадаются человеческие кости и старые украшения» (*Гендуле Ю. Г.* Указ. соч. Л. 19). Эти данные не были проверены раскопками. Речь шла, по-видимому, об урочище Погост (рис. 7, № 4). В. М. Колобов (1948 г.) не отмечал здесь курганов: «У юго-восточной окраины села, „на задах“, — писал он, — большая терраса возвышается над долиной реки Пажжи... По рассказам местных жителей, в 1930-х годах тут проводились раскопки, причем было найдено ямское погребение в колоде с остатками одежды, башмаками, украшениями (вероятно, речь идет о раскопках Загорского музея)» (*Колобов В. М.* Указ. соч. С. 4). На схеме, приложенной к отчету, между хутором в урочище Погост и краем высокого берега р. Пажжи помещена надпись: «по указ. местн. жителей здесь были найдены погребения и мраморные плиты XV века». Предание об урочище Погост было записано со слов Петра Александровича Жарова (1911 г. рождения): «Дед рассказывал, что на этом поле (между хутором и краем высокого берега р. Пажжи) стояла деревянная церковь. Летом от удара молнии она загорелась. Все были на покосе, и когда прибежали, уже спасти не могли. Она сгорела дотла. А потом здесь пахали и выворотили плиту» (запись 25.4.87 г.).
- <sup>30</sup> ДДГ. С. 8. См.: *Кучкин В. А.* Из истории средневековой топонимии Поочья // Ономастика Поволжья. Саранск, 1976. Вып. 4. С. 176–177 (духовная 1339 г. — ДДГ. с. 9).
- <sup>31</sup> Описание основано на данных натуральных обследований, осуществленных в 1984–1985 гг. сотрудником Ботанического сада МГУ Е. Г. Бызовой (проект «Зоны охраны древнего г. Радонежа» (Т. I. Гл. I)).
- <sup>32</sup> *Снегирев И. М.* Путеводитель... С. 75.
- <sup>33</sup> *Ходаковский З. Я.* Указ. соч. С. 7. См. также *Chodakowski Z. D.* O Sławiańszczyźnie przed Chrzescijanstwem. W-wa, 1967. С. 333, 340, 342.

- <sup>34</sup> Лес Грядки к северо-востоку от с. Городок, с которым до сих пор связаны припоминания о Белых Бобах (рис. 7, № 56).
- <sup>35</sup> *Аксаков К.* Рассказ из деревенской жизни // Молва. 1857. № 35/36. С. 406.
- <sup>36</sup> ЦГАДА. Ф. 1209. Кн. 258. Л. 235.
- <sup>37</sup> Встречаемая в слое распушки керамика XV (красноглиняная грубая — 5%) и XVI в. (красноглиняная гладкая, белоглиняная гладкая и чернолощенная — 8%) в заполнении отсутствовала.
- <sup>38</sup> По форме ключевого отверстия замок относится к типу «В», а по наличию контрольного штифта перед отверстием — ко второму варианту этого типа, который вошел в употребление в начале XIII в. и использовался до начала XV в. См.: *Колчин Б. А.* Железообрабатывающее ремесло Новгорода Великого // МИА. № 65. М.; Л., 1959. С. 82; рис. 65 на с. 79 — № 4; рис. 76 — № 7, 8; рис. 70. На замке имеются вертикальные щитки, закрывающие ключевое отверстие — усовершенствование, возникшее в середине XIII в. См.: Там же. С. 82, рис. 68 на с. 83 — № 2, 5; рис. 70; *Он же.* Хронология новгородских древностей // Новгородский археологический сборник. М., 1952. С. 160—161.
- <sup>39</sup> Керамика, имеющая аналогию с этим комплексом, была выделена в материалах раскопок Л. А. Беляева в Данилове монастыре (1984 г.). Отсутствие красноглиняной керамики XIV—XV вв. позволило автору раскопок предположить, что после перевода Иваном Калитой архимандрии из Данилова монастыря в Кремль (1330 г.) жизнь монастыря замирает вплоть до XVI в. Эти соображения не противоречат верхней дате комплекса Могильцы.
- <sup>40</sup> Аналогичные кресты зафиксированы в Новгороде в 10-м ярусе Неревского раскопа, датированном 1313—1340 гг., и в 5—6-м ярусах Суворовского раскопа, относящихся к 1369—1407 гг. См.: *Седова М. В.* Ювелирные изделия древнего Новгорода. М., 1984. С. 50, рис. 16, № 13; С. 15. Крест того же типа, найденный на мостовой 1409 г., имеет черты, типичные для более позднего (чем крест с селшца Лешково-9) времени (Там же. Рис. 16, № 8).
- <sup>41</sup> Об источниках Оржавца см.: рис. 7, № 229. «Ржавец» — «ржавое болото, красножелезистая мочевина, родники из-под бурожелезистой руды... почему местами ржавцем зовут вообще ключ, родник, живец, ручей» (*Даль В. И.* Толковый словарь, т. IV. СПб., 1882. С. 95). «Мочальна» — «гладкое болотце (без ячечек), от великих вод, а более от ключей» (Там же. СПб., 1881. С. 353).
- <sup>42</sup> *Аксаков И.* Указ. соч. С. 406.
- <sup>43</sup> Течение Оржавца — ближайшая к Радонежу часть местности, где господствовали широколиственные леса (рис. 3).
- <sup>44</sup> *Афанасьев А. Н.* Поэтическое воззрение славян на природу. М., 1865. Т. I. (Глава «Древо жизни и лесные духи»).
- <sup>45</sup> *Снегирев И. М.* Русские праздники. Ч. 1. // Древности. Т. X. М., 1885. С. 197; см. также: *Афанасьев А. Н.* Указ. соч. С. 92.
- <sup>46</sup> Над точками, лежащими соответственно под 90° (Могильцы) и 75° (Белые Боги) от направления на север, солнце восходит 19 марта и 9—10 апреля. См.: *Астрономический календарь: Переменная часть, 1982.* М., 1984. С. 18, 20. Пересчет на даты XIV в. дан с поправкой на 8 суток по статье В. Г. Власова, в которой приводятся также данные о широком распространении в XV—XVI вв. наблюдений над местом восхода солнца. См.: *Власов В. Г.* Русский народный календарь // СЭ. 1985. № 4. С. 22—36. Здесь же следует отметить известный обычай смотреть на восходе, «как солнце играет».
- <sup>47</sup> В пользу этого говорит отсутствие данных о кладбище в этом районе в XVI—XIX вв. и непрерывность жизни поселения с XIII по XVI в. В топонимической системе радонежской округи название «Могилки» занимает более высокий иерархический уровень, чем наименования рядовых деревень: в межевой книге 1617 г. «Могилцкой пустошью» названа была территория размерами 3×1 км, в пределах которой в XVI в. существовала, помимо Могилок, еще одна деревня (рис. 5 — селшце № 31).
- <sup>48</sup> *Пропи В. Я.* Русские аграрные праздники. Л., 1963. С. 19—22.
- <sup>49</sup> *Снегирев И. М.* Радонеж Городок... То же мнение см.: *Смирнов М. И.* Радонежские легенды и были. 1939 г. // ГАЯО. Ф. Р — 913, Оп. 1. Д. 294. Л. 94.
- <sup>50</sup> Записано от Клавдии Ивановны Гусевой 1903 г. рождения.
- <sup>51</sup> Записано от Трусова Алексея Васильевича 1908 г. рождения.
- <sup>52</sup> ДДГ. С. 48; см. также с. 138.
- <sup>53</sup> *Саводник В. Ф.* Чувство природы в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева. М., 1911. С. 1.
- <sup>54</sup> *Переверзев Л.* Образы обитаемого пространства // Знание — сила. 1984. № 12. С. 21.
- <sup>55</sup> Житие преподобного и богоносного отца нашего Сергия Чудотворца/Сообщил архим. Леонид // Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1885. Т. 58. С. 34.
- <sup>56</sup> Там же. С. 38—40.
- <sup>57</sup> *Голубинский Е. Е.* Указ. соч. С. 29.
- <sup>58</sup> Житие... С. 115, 116.
- <sup>59</sup> *Снегирев И. М.* Русская старина... С. 26.
- <sup>60</sup> Там же.
- <sup>61</sup> Житие... С. 83.
- <sup>62</sup> *Трубачева М. С.* Из истории охраны памятников в первые годы Советской власти // Музей-5: Художественные собрания СССР. М., 1984. С. 161.
- <sup>63</sup> Набор керамики из слоя и из заполнения ямы аналогичный: 10% — курганной, 80% — серой, 10% — переходной от серой к красноглиняной. Распределение типов по квадратам одинаковое. Следовательно, курганная керамика является частью комплекса. На обломке печины сохранились отпечатки пальцев строителя.
- <sup>64</sup> АСЭИ. Т. I, № 255, 256. Во время сыска 1622/1623 г. «городка Радонежа пощ и крестьяне сказали, что пустошь Белухинская «припущена в монастырьские десятины к селу Ктсову» (ГБЛ. Ф. 303. Кн. 658. Л. 47). Селище на поле Оржавец, лежащее рядом с полями городка Радонежа, не могло быть тогда «припущено» к с. Ктсову, тогда как селище Лешково-4 располагалось близ д. Рязанцы, которая тянула к Ктсову (см. рис. 6).

- В раскопе на селище Лешково-4 встречена примесь (4% от общего числа керамики) красноглиняной (грубой и гладкой), белоглиняной (грубой и гладкой) и чернолощеной посуды. Следовательно, в период от конца XV до XVII в. жизнь на пустоши возобновлялась.
- <sup>65</sup> Ратшин А. В. Полное собрание исторических сведений о всех бывших в древности и ныне существующих монастырях в России. М., 1852. С. 178.
- <sup>66</sup> «Большая поляна» — луг, на котором выявлено селище Лешково-6 (рис. 7, № 236). Расположен в 150 м к востоку от интересующей нас поляны. Баранова упоминала также дорогу из д. Лешково в д. Морозово, которая проходила по интересующей нас поляне (запись 13.01.85 г.).
- <sup>67</sup> Ярцев Л. На Богомолье в Троице-Сергиеву лавру. М., 1892. С. 41.
- <sup>68</sup> Несмотря на свой преклонный возраст, М. П. Масленцева решила сама провести нас к месту дуба Сергия: «Мы пойдем, где преподобный за лошадками ходил. Мне сегодня что-то хочется очень сходить. Как с утра встала, так и решила идти». Матрена Павловна провела нас проселком вверх по течению р. Пажи. «Вот по этим полосам, — рассказывала она, — преподобный и шел. Священника встретил и привел его к родителям... А Сергий учился плохо... А родители в Городи́не жили. Дает ему книжки священник. „А я не умею читать“ (Сергий говорит). А священник говорит: „Будешь!“ Ну отобедала, вышла, а священника и нет, святой был». У леса Гусинцы мы повернули от реки направо и поднялись в гору по краю поляны. Примерно в 300 метрах от реки, у самого края леса, М. П. Масленцева указала место старого дуба. «Местоположение нашли, — сказала она, — а корня старого дуба нет». От Елизаветы Ивановны Пимощиковой тогда же была сделана запись: «Мы сами этот дуб посадили — ведь преподобный здесь нас. Мы — четыре старушки — собрались и по словам место определили... Там был обгорелый пенёк. Мама моя еще помнила дуб — при ней сожгли» (запись от 17.7.80 г.).
- <sup>69</sup> Ярцев Л. Указ. соч. С. 43. По словам Евдокии Ефимовны Григорьевой, в первые годы после ее переезда в с. Городок (1923–1928) на поле еще был виден обгоревший остов дуба (запись 13.01.85 г.).
- <sup>70</sup> Нестеров М. В. Из писем. М.; Л., 1968. С. 16–19; Он же. Давние дни. М., 1959. С. 155–157.
- <sup>71</sup> Житие... С. 24–29. Житие относит этот рассказ ко времени до переселения в Радонеж.
- <sup>72</sup> Сергей, архиепископ. Воплощение богословских идей в творчестве преподобного Андрея Рублева // Богословские труды. М., 1981. Вып. 22. С. 31, 32.
- <sup>73</sup> Житие... С. 34, 35.
- <sup>74</sup> «Радунешские бортники з д[е]р[е]вн[а]ми и з бортью» упоминаются в духовной кн. Владимира Андреевича 1401–1408 гг. (ДДГ. С. 48).
- <sup>75</sup> Житие... С. 83.
- <sup>76</sup> АСЭИ. Т. I. № 256; см.: Там же. № 255, 260, 308.
- <sup>77</sup> Житие... С. 34.
- <sup>78</sup> АСЭИ. Т. I. № 15–17, 81, 426.
- <sup>79</sup> Веселовский С. В. Черновики... Л. 12 об.
- <sup>80</sup> Там же. Л. 13. А. И. Дуденеву принадлежали деревни Дедерлинская Демкина (ГБЛ. Ф. 303. Оп. 1. Кн. 624. Л. 24 об.) и сохранившаяся д. Золотилова (Там же. Кн. 637. Л. 290 об.). М. Н. Тихомиров предполагал, что Дюденево и Ртищево в Вышгородском стане Дмитровского княжества принадлежали Дюдению и Терентию Ртищу. См.: Тихомиров М. Н. Российское государство XV–XVII веков. М., 1973. С. 227, 239, 251, 252.
- <sup>81</sup> ГБЛ. Ф. 303. Оп. 1. Кн. 624. Л. 23.
- <sup>82</sup> АСЭИ. Т. I. № 256.
- <sup>83</sup> «Осёлок» — «пустошь, место, покинутое жителями» (Даль В. И. Указ. соч. Т. II. С. 620). В этом значении слово употреблялось и в XVII в. (Памятники деловой письменности XVII века: Владимирский край. М., 1984. С. 16).
- <sup>84</sup> Житие... С. 54.
- <sup>85</sup> Кн. Владимир Андреевич скончался 11 мая 1410 г. См.: ПСРЛ. Пг. 1922. Т. XV, вып. 1. Стлб. 186. По его духовной грамоте Радонеж был завещан кн. Андрею (ДДГ. № 17).
- <sup>86</sup> На это указывает близость городища по планировочной схеме к укреплениям Оболенска и Малоярославца, которые входили в удел кн. Владимира Андреевича. См.: Раппопорт П. А. Обследованше... С. 12–15.
- <sup>87</sup> Житие... С. 34; Голубинский Е. Е. Указ. соч. С. 321.
- <sup>88</sup> Холмогоров В. И., Холмогоров Г. И. Исторические материалы о церквях и селах XVI–XVIII вв. М., 1911. Вып. 11. С. 349.
- <sup>89</sup> Милонов Н. П. Археологические разведки... С. 67.
- <sup>90</sup> 18 января 1389 г. «на память святых отец Аеоно́сия и Кири́ла, князю Владимиру Андреевичю родился сынъ князь Ярослав, в градѣ Дмитровѣ, и наречено бысть имя ему въ святомъ крещеніи Аеоно́сій» (ПСРЛ. Т. XV, вып. 1. Стлб. 154, 155). Дмитров был в том же году утрачен кн. Владимиром, поэтому основание соименного кн. Афанасию храма в соседнем Радонеже кажется вероятным.
- <sup>91</sup> См. примеч. 29.
- <sup>92</sup> Снегирев И. Радонеж Городок...
- <sup>93</sup> АСЭИ. Т. I. № 175.
- <sup>94</sup> Критически оценить имеющиеся данные о видовой структуре Радонежа можно, лишь учитывая особенности отражения пространства в сознании человека. Такое отражение, именуемое перцептивным, происходит, как известно, в результате совместной работы глаза и мозга. Установлено, что в отличие от изображения на сетчатке глаза перцептивное отражение передает удаленные предметы более крупными, а линию горизонта — повышенной. См.: Раушенбах Б. В. Пространственные представления в древнерусской живописи. М., 1975. С. 9. Думается, что исследование перцептивного отражения пространства у населения, сохраняющего традиционную культуру, позволит выделить и другие формы «достройки» сознанием плохо видимых или вовсе невидимых частей удаленных предметов. См., например, пейзаж острова Магёра, воссоздаваемый по воспоминанию, в кн.: Распутин В. Повести и рассказы. М., 1985. С. 34. Но уже сейчас очевидно, что видовые связи Радонежа несли в древности более сложную

- семантическую нагрузку, чем в настоящее время.
- <sup>95</sup> Тихонравова Н. С. Древние жития Сергия Радонежского. М., 1882. Отд. II. С. 15. «Мысль о монастыре как вертограде божьем... — комментирует это место М. А. Ильин, — по-видимому, именно в это время становится определяющей внешней архитектурный облик монастыря» (Ильин М. А. Мировидение XIV в. и его связи с искусством Московской Руси // Вестн. МГУ. Сер. IX, История. 1968. № 5. С. 60).
- <sup>96</sup> ПСРЛ. Т. XV, вып. 1. Стлб. 107.
- <sup>97</sup> Житие... С. 124, 129, 137. См. предположение о влиянии Сергия на посвящение Троицкого собора Серпухова и о освящении собора на память св. кн. Владимира — небесного патрона кн. Владимира Андреевича (Борисов Н. С. Русская церковь в политической борьбе XIV—XV вв. М., 1986. С. 123).
- <sup>98</sup> Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси. М., 1980. С. 65, 91, 92.
- <sup>99</sup> АСЭИ. Т. I. № 178.
- <sup>100</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М., 1914. С. 263, 275; см. также: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1984. С. 69—70.
- <sup>101</sup> Логман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Труды по знаковым системам. II. Тарту, 1966. С. 210—211.
- <sup>102</sup> Флоренский П. А. Указ. соч. С. 263.
- <sup>103</sup> Лосский В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Богословские труды. М., 1971. Вып. 8. С. 52, 53. Славянский перевод «О священной иерархии» Дионисия Ареопагита появился в 1371 г. См.: Дробляк Н. Ф., Прохоров Г. М. Епифаний Премудрый // ТОДРЛ. Л., 1985. Вып. XL. С. 80.
- <sup>104</sup> Флоренский П. А. Указ. соч. С. 734.
- <sup>105</sup> ПСРЛ. Т. XV, вып. 1. Стлб. 107.
- <sup>106</sup> Такие метки показаны на чертежах XVII в. См.: Чертеж с. Мячкова 1659 г. // ЦГАДА. Ф. 192, Моск. губ. Д. 42.
- <sup>107</sup> Аксаков К. Указ. соч. С. 406.
- <sup>108</sup> Цит. по: Лосский В. Указ. соч. С. 53.
- <sup>109</sup> Флоренский П. Макрокосм и микрокосм // Предисл. пером. Андроника (Трубачева) // Богословские труды. М., 1983. Вып. 24. С. 231.

Рис. 7. Окрестности с. Городок в 1890—1930 гг. по устной традиции (опрос 1977—1986 гг.) и архивным данным (см. вклейку):

I — церкви; II — часовни; III — поселения; IV — шоссе в Сергиев посад, построенное в 1846 г. по трассе старого тракта; V — дороги; VI — межи; VII — границы угодий, урочищ и соответствующих топонимов; VIII — пруды и источники; IX — мосты, броды, плотины; X — № топонимов; XI — № топонимов, имеющих особый исторический интерес; д — деревни; п. — пустошь. Топонимы сгруппированы по селениям, в устной традиции которых они бытуют. Село Городок (опрошены: Масленцева Матрена Павловна, 1895 г. (здесь и далее указаны годы рождения); Плющикова Елизавета Ивановна, 1903 г.; Григорьева Евдокия Ефимовна, 1903 г. — родилась в с. Озеречком, с 1923 г. — в с. Городок; Курочкина Анастасия Алексеевна, 1903 г. Место рождения указывается лишь для переселившихся из других деревень). После селуларизации земель Лавры в 1764 г. земли с. Городок, д. Комьякино, Короськово, Релихово, Морозово, Филимоново, Рязанцы, Варавино перешли в ведение Коллегии экономики (см. план Генерального межевания — ЦГАДА, Ф. 1356. Д. 2989 — далее: ген. меж.). I — церковь Преображения Господня 1840 г. с приделом Сергия Радонежского (престольные праздники: Преображение и Петров день). В приход села входили д. Короськово, Релихово, Арханово, Антипино, Новосёлки (частично), Рязанцы, 2 — Обал или Городина — городище Радонежа. «Там стоял Преподобного Сергия дом, родителей его — смотрел на речку окошками» (Масленцева). Занято кладбищем, отведенным ок. 1901 г. В нач. XX в. на валу была построена дер. часовня (проект часовни 1910 г. — ЦГАДА, Ф. 54. Оп. 164. Д. 27. Л. 17; фото 1912 г. — архив П. Е. Грузинова): «Это монах троцкий строил нашу часовню. И дом был... Он ходил по этой Троицкой дороге-то. Мы его встречали... звали Отец Палит... И там (в часовне) были все святости, там были мощи Успенья... Он справлял Успенья день... Собирался народ... И еще Сергиев день... Он там справлял службу» (Курочкина). «Построил её» один монах. И он

хотел там сделать пещеры. А ему запретили, не дали... до революции» (Хромов; д. Рязанцы). Разрушена в 1934—1936 гг. Имеются сведения о небольшой часовне на территории кладбища, 3 — часовня к северу от церкви Преображения: «В горе была... Как идешь из Хотькова-то, она направо тут и была часовня-то» (Масленцева). По форме часовня напоминала столбы церковной ограды. К западу от нее в нач. XX в. располагались: дом священника Александра Скворцова, сторожка, церковный сарай, кузница; к востоку от церкви — школа, 4 — Погост — урочище на месте хутора, построенного в 1930-е годы. «Где хутор — там была кладбища... Когда трактора пошли, там начали выпихивать плиты надгробные и кости» (Масленцева). Угодья, закрепленные за крестьянами с. Городок владельной записью 1867 г. (ЦГАДА, Ф. 20. Оп. 3. Д. 386), 5 — Афанасово поле, 6 — Кирпичный завод, или Кирпичная. «По-прежнему, когда... тут был город... после того остались названия» (Курочкина). «Возле хутора был завод кирпичный» (Масленцева), 7 — Сергиевский родник... Как старухи-то говорили, что это рыл преподобный Сергий колодчик» (Масленцева), 8 — Родник Сергия, разрушен в 1976 г. при строительстве шоссе, 9 — родник, 10 — место дуба преп. Сергия «на Гусинцах», сгоревшего ок. 1892 г., 11—12 — луга: Подваловня и Загорный, 13 — Рахмановская дорога, 14—18 — поля (полосы): Поддонатки, Над понами, Кривые. В Рябиновский враг, Подчерёмушки, 19—21 — луга: Зарешный, Подзацёрков, Подфанасьевский, 22 — Запблинная дорога. «Там идет за полями поперек дорога на Хотьково и на Гольгино» (Курочкина), 23 — Релиховская или Короськовская дорога (в настоящее время шоссе). В 50 км к северу от нового моста через р. Пажу прослеживаются следы старинного брода и деревянного моста 1930-х годов, 24—30 — поля (полосы): Каринские, Пономарские, Кривые, Поповы кусты, По Релиховской дороге, Приболские. К Чёрному лугу, 31 — Кузьмин клин, лес, 32 — дача Финогёновой — луг в лесу, застроенный пионерлагерем. А. В. Шустова (д. Антипино) вспоминает: «Раньше, помню, мы ездили в церкву —

ничего не видели, никакой дачи, никакой Финогёнихи. А вот за мое время (род. в 1894 г.) выстроили там дачу». «Это бедная дача была. Приезжали, я помню, в церковь... две барыни... Там стоял один дом и больше никакого поместья не было» (Курочкина), 33—34 — луга: Красный и Чёрный; «Там дорога была правее Арханова (т. е. правее дороги на д. Арханово) вот через Чёрный луг-то... Там мост раньше был. По мосту ходили мы через Вору. А значит, в середине у нас была (дорога на) Новосёлки. А вот левее — это была на Голыгино» (Курочкина). По владельной записи 1867 г., «урочище Чёрный луг» было закреплено за крестьянами, 35 — «Спасская п. церкви Преображения» (1768 г.—ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. С—43). Мучная мельница, располагавшаяся на пустоше, упоминается в 1744 и 1800 гг. (ЦГИАМ. Ф. 203. Оп. 758. Д. 191. Л. 1, 2; ЦГВИА. Ф. ВУА. Д. 18861. Ч. 9. Л. 81 об.). В 1825 г. эта мельница, «называемая Скородумкою», разорена владельцем с. Антипина помещиком Калантаровым (ЦГИАМ. Ф. 203. Оп. 744. Д. 1938. Л. 255), 36—38 — луга Марьинский (Марьино), Задний, Рассадники, 39 — Пожарный луг («Пожарко» — *Ходаковский* З. Донесения... С. 192), 40 — К Морозовской дороге, поле, 41—42 — Гусинцы: поле и луг (застроены пос. Подмосковье в 1982 г.); в 1768 г. «Гусенникова п. с. Городок священно-церковнослужителей» (ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. Г-34), 43 — «Гусинцы — лес. Там бабы и лось. Это кормилицы напш: там ягоды и грибы, там и мох» (Масленцева), 44 — Морозовская дорога, 45 — Дудёневская (Дюдёневская), или Дудинская, дорога (Масленцева, Григорьева, Плющикова), 46 — «Дуденева п. с. Городка священно и церковнослужителей», «Деденевь» овраг по ее северной и восточной границам (1768 г.—Там же. Д. Д-14, Б-64), 47 — р. «Подмыш» (1867 г.—ЦГИАМ. Ф. 20. Оп. 3. Д. 386. Л. 2; Д. 376. Л. 1), 48—50 — дороги: Средняя (Серёдошная), Запрудошная, Троицкая (вела к «Троице» — совр. Загорск), 51—55 — поля (полосы): К Дудёневской дороге, Сквозные, Рёнищи (Рёнищицы), Кисельные, К Троицкой дороге, 56 — Грядки, лес. «Я слышала Белые столбы, даже и не знаю, их не видела... Наверно, где Грядки» (Курочкина), 57—58 — поля: Верхняя и Нижняя Лопата (№ 56—58 — надел крестьян д. Лешково), 59 — урочище Белые Боги по З. Ходаковскому и К. Аксакову, который приводит рассказ крестьянина о пути к урочищу от с. Городок: «Ступайте вонь по дорогѣ; а вот у того лѣска поверните на право; тамъ придетъ перелѣсокъ (видимо, лес Грядки); как перелѣсокъ пройдѣте, выдете на поле; тамъ будетъ овражекъ и мочежинка, тамъ и Бѣлые Боги» (Молва, 1857, С. 406), 60 — урочище Белые Боги на поляне (указано Масленцевой). В д. Рязанцы поляна известна как «Малый осёлок» (Хромов), 61 — Белухинская роща. «Под Воздвиженским в Белухинской роще есть место, называемое Белые Боги» (*Снегирев С. М. Путевые...* С. 6). Роща граничила на севере с Троицкой дорогой, на востоке — с Лешковскими полями (№ 236) (План 1853 г. ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 15. № 132), 62 — возвышенность на Ярославском шоссе. Богомольцы, двигавшиеся от Хотькова через с. Городок, «шли на шоссе. И вот там... к Кресту-то подходишь — пригорок. И вот эти богомольцы молились» (Масленцева), 63—65 — церковная земля 1—3-го полей с. Городка (1768 г.—ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. П-63-65), 66 — Д. Комьякино (Колесников Сергей Александрович, 1910 г.; Леонтьева Елизавета Степановна, 1905 г.; Колесникова Татьяна Ивановна, 1887 г.; Старчевская Мария Васильевна, 1900 г., род. в д. Филимоново), 67 — Покровский

Хотьков монастырь. Покровский собор 1811—1816 гг. Возведен на месте каменного собора 1658 г.: «Родители Преподобного в Покровском соборе были схоронены. Рака там была большая... мощи были под слудом. Преподобный их и схоронил... У Преподобного в Троице, молебны служили, а здесь — панихиды» (Колесникова). Никольский собор 1904 г. Возведен на месте каменного Никольского собора 1768 г., изображение которого см. на эскизе М. В. Нестерова, хранящемся в собрании С. Н. Чернышева (Москва), 68 — роща: «В старицу в Хотькове было два монастыря. За речкой, там, где была роща, стоял мужской монастырь. Родители Сергия сначала были погребены в мужском монастыре... Выше рощи была построена школа, но теперь ее снесли» (Колесникова), 69 — быв. монастырские огороды, 70 — поле крестьян д. Комьякино Сизиниха, 71 — кладбище, 72 — Поповское поле, 73 — Бобильская, или Хотьковская, слобода, 74 — дорога от усадьбы Абрамцево к Хотькову монастырю. Изображена на картине В. Ш. Сурикова «Хотьковская дорога» (1884 г. Абрамцевский музей); 77 — старая дорога богомольцев из Троицы в Хотьков монастырь. «Я сама-то, вспоминает Масленцева, — машинская-то уроженка. Там, бывало, дорожку не перейдешь — сколько шли богомольцы». Н. В. Поленова вспоминала: «В мае в Хотьков монастырь стекаются толпы богомольцев, приходящих по пути в Троице-Сергиеву лавру, поклониться гробам родителей Прп. Сергия. Елизавета) Гр(игорьевна) (Мамонтова) очень любила в это время посещать монастырь» (речь идет о 1880-х годах — Абрамцево: Воспоминания. М., 1922. С. 51), 78 — Каменные горы, возвышенность между д. Комьякино, Подушкино, Машино, 79—82 — отхожие поля крестьян д. Комьякино: Лобки, Бориски, Кузёнички, Лобки, 82а — к Борискову, после крестьян (ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 15. Д. 135), 83 — Головово — лесная пустошь дворцовых канцелярий (1768 г.—ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. Г-31), перешедшая во втор. пол. XIX в. к помещику Грузинову (ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 15. Д. 135), 84 — Д. Матрёнки (Муханов Александр Сергеевич, 1908 г.; Андреева Мария Федоровна; Рыжухин Александр Петрович), 85 — Юденка, речка, 86 — Юдина прудка, луг, 87 — Брязово — поляна в лесу, занятая посадками. «На Брязове до Французской войны была деревня Матренки» (Муханов); 88 — Пнюшки, лес, 89 — Троицкий луг, 90 — Садки, луг. «В этом месте была деревня Садки», 91 — Гёрфельский (Дёрфельский) лес — по имени «помещика д. Подушкино», 92 — Остобженки (Стбженки), луг, 93 — Трубочка, мост на железной дороге, 94—95 — леса: Лобки. Вырубка, 96 — Морозовское пустое поле, поляна, 97 — Сальниковская (Сальская) будка на железной дороге (движение до Сергиева открыто 18.08.1862 г.), 98 — Матрёновское пустое поле, поляна, 99 — Сёмушки, поле, 100—101 — леса: Тишково, Сокольниковы, 102 — Троицкая дорога из д. Морозово, 103 — овраг, в котором «жители окрестных деревень прятались от французов» (Муханов), 104 — быв. лесничество (1950-е годы), 105 — ручей «Сизиниха — от того, что карета Софьи царевны здесь села» (Сушнов Иван Павлович, 1919 г., из д. Тураково). Название ручья известно в д. Машино, Матренки, Тураково, с. Рахманово, 106 — Хоблов луг. В 1914 г. на «Хохлово лугу» был выделен хутор (ЦГИАМ. Ф. 818. Оп. 1. Д. 825); 106а — на плане 1784 г. показана «д. Кесова» (ЦГАДА. Ф. 1356. Д. 2189), а к северу — пруд (дача «Кесовские пруды»), сохраненный за Лаврой (ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. К-56); к 1812 г. деревня не существовала (ЦГВИА. Ф. ВУА. Д. 21373), а к середине XIX в. поля ес

заросли лесом (Топографич. карта Моск. губ. 1860 г.). Дамба пруда показана на карте 1946 г. (масштаб 1 : 25 000); 1066 — Варский пруд; на плане 1784 г. здесь изображена земельная дача «Кесовские сады», сохранившаяся за Лаврой (ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. К-55), 107 — д. Высеково, Успенская часовня (разрушена в 1930-е годы), 108—109 — леса: Колёсники, Кúровский, 110 — Синичка, речка, 111 — Рóгово, лес; 112 — д. Варавино, 113 — усадьба «помещика Челнокова», 114 — Медвежий враг, 115 — Зубцовская мельница, 116 — д. Короськово (Гусева Клавдия Яковлевна, 1903 г., род. в с. Щелково, с 1905 г. — в д. Короськово; Липатова Александра Яковлевна род. в 1903 г. в д. Глебово, с 1924 г. — в д. Короськово), 117 — Богомольская нижняя дорога: богомольцы «ходили из Хотьково... на Короськово (и на Городок) плии» (Масленцева); уголья, закрепленные за крестьянами д. Короськово владельной записью 1867 г. (ЦГИАМ. Ф. 210. Оп. 30. Д. 383), 118—120 — поля: к Городку, к Ревихову, к Хотькову; 121—122 — леса: Загумны, Перелóги (вырублен), 123—127 — луга: Чунёва, Гуляни, Иримизйха, Гладкий, Протомби. О луге Гуляни рассказывают: «Между Гладким лугом и Чуневой... Гулянки там были большие: на столбы что-то вешали... мы косили» (Липатова); луга Чунева и Гуляни лежали за границами крестьянского надела 1867 г., 123 — Яснушка, речка, 129 — Страшкова роща; 130 — Чугунный мост на Ярославской железной дороге (№ 172—174 записаны от Липатовой и относятся к традиции д. Глебово). Под названием «Яснушка» речка упоминается в рассказах камердинера С. Т. Аксакова Ефима Максимовича (1840-е годы). (Мамонтов С. Абрамцево С. Т. Аксакова // Дорогие места. М., 1909. С. 106). В д. Глебово употребляется также вариант «Ясенка» (Шаров Сергей Александрович, пос. АН СССР), 131 — село Воздвиженское (Савальский Петр Александрович, 1908 г.; Елизарова Мария Александровна, 1924 г.; Конокотина Валентина Александровна, 1915 г.). Церковь Воздвижения креста 1837—1847 гг. В приход села входили д.: Гольгино, Лешково, Шелково, Кутузово; в 100 м к югу от церкви до 1925 г. сохранялась часовня, 132 — место первоначальной деревянной церкви Воздвижения на кладбище, сохранившейся до 1869 г. (Вайнтрауб Л. Р. К вопросу об авторстве проекта церкви Крестовоздвижения села Воздвиженского // Материалы творческого отчета треста «Мособлстройреставрация». М., 1984. С. 35). На ее месте была построена часовня (фото — архив П. Е. Грузинова): «Я помню старую церковь на кладбище: две иконочки висели. Четырехугольничком была церковь» (Конокотина), разрушена после 1925 г., 133 — место, на котором, по преданию, стоял «дворец царевны Софьи». Последний путевой дворец сгорел в 1781 г. (Евангулова О. С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы пер. пол. XVIII в. М., 1969. С. 111—112), 134 — Царские конюшни, урочище, 135 — место господского двора купца Айгина, 136 — место «заезжего двора царевны Софьи», 137 — Царский луг; 138 — Курганы или Виселицы, урочище; «Была виселица. Там Петр I стрельцов казнил» (Воловикова); «Говорят, здесь были пороховые погреба Петра I» (Зотова Н. П. — Колобов В. М. Отчет за 1948 г.), 139 — Убогая гора. «Место казни князей Хованских называется и сейчас Убогая гора» (Зотова — см. выше), 140 — Стрелбичие могилы на мысу Убогой горы; «Все Хованщину там схоронили» (Савальский; см. также: Кондратьев И. К. Седая старина Москвы. М., 1893. С. 631; Семенов В. П. Россия. М., 1899. Т. 1. С. 481).

В 1800 г. дворцовая вотчина в составе с. Воздвиженского и деревень Гольгино, Кириллова и Шелкова пожалована Павлом I полковнику Афанасию Осиповичу Грузинову (ЦГВИА. Ф. ВУА, № 18861. Ч. 9. № 723. Л. 93; ср.: Лесин В. И., Коршиков Н. С. Евграф Грузинов // Вопр. истории. 1987. № 7. С. 94). В перв. пол. XIX в. имение подверглось дроблению. К 1865 г. восточная его часть принадлежала Н. Я. Богословскому, западная — Гульковскому, д. Шелково — Святогор-Штепину, а д. Гольгино и д. Кириллово остались за родом Грузиновых, 141 — Вершиковцы, луг, 142 — Бёсова кулига, луг. «Боялись туда ходить. Отец рассказывал, что все им чудилось, будто стрельцы там ходят» (Воловикова); «Звали Бёсова кулига... Там бес... мы боялись туда ходить» (Масленцева); «Шла я по Бёсовой кулиге, а передо мной все светло — чуть в омут не упала» (Елизарова). Луг «Бёсова кулига» упоминают в 1921 г. (ЦГАМО. Ф. 662. Оп. 1. Д. 43. Л. 5), 143 — Никифорово поле (по фамилии владельца — см.: Там же), 144—146 — Попово поле, участок у д. Лешково, лес Поповка — земли церковнослужителей (1870—1872 гг. — ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 5. Д. 771. Л. 11; 1925—1926 гг. — ЦГАМО. Ф. 662. Оп. 1. Д. 294), 147—148 — овраги: Воздвиженский, Сельский, 149 (а, б) — Айгинский лес. в кон. XIX — нач. XX в. принадлежал купцу Айгину. По плану 1865 г. — лесные дачи помещиков Н. Я. Богословского (а) и Гульковского (б) (ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 5. Д. 713. Л. 61), 150 — Мельничная дорога, 151 — мельница Базарнова (функционировала до 1932 г.; место застроено садов. пос. «Заречье»): «Там Воря сходитя и Пажа... Дом был и пруд рядом был. Там богатая мельница была. Там две снасти вертелися — воды-то много — две речки» (Трусов, д. Лешково), 152 — хутор Истомнина (1910—1920-е годы), 153 — Брытва, лес. Урочище «Брытово» в 1860—1870-е годы принадлежало последовательно Гульковскому, Айгину, А. Ив. Истомнину (ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 16. Д. 563; Оп. 15. Д. 135), 154 — Овечьи кулижки, луг, 155 — Колодичная дорога, 156 — Пустынка, отхожий понос, 157 — Павлов овраг, 158 — Павловский лес (в 1768 г. относился к землям с. Рахманова — ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. Р-3), 159 — Таланская дорога, 160 — Никифоров хутор; 161 — Айгинское поле; по плану 1805 г. вошло в крест. надел (ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 5. Д. 713. Л. 60), 162 — Лихоборы, лес, 163 — Коломино, овраг; в 1866 г. упоминается «сенокос к Коломенскому оврагу» в крест. наделе (Там же. Л. 37), 164 — Волки, урочище, оставленное за помещицей А. И. Мухановой в 1862 г. (ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 3. Д. 878); 165 — Комаров клин, лес в крест. наделе (план 1865 г.), 166 — помещичий лес, переданный после 1917 г. крестьянам; 167 — земли детской колонии, образованной в 1916 г. фабрикантом Коншиным. Граница определена в 1920 г. (ЦГАМО. Ф. 662. Оп. 1. Д. 5, 294), 168 — д. Гольгино (Воловикова Евдокия, 1887 г.), 169 — фабрика и дом Сергея Дмитриевича Бобарыкина (1890—1914 гг.), 170 — Гольгинская мельница; уголья крестьянского надела (план 1860-х годов — ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 16. Д. 563). 172—173 — поля (полосы): Подгóрные, Мокрые, 174 — Чёрная прудка, лес: «Там поляны замёрзали зимой, когда шли на Загорск» (Воловикова), 175—178 — поля (полосы): К Большой дороге, К овражку, Кувакóво, 179 — Ивановский овраг, 180—181 — поля (полосы): В Рябины, Подгóрные; 182 — Большие десятины, крестьянский лес, 183 — Вазарновская роща, 184 — Потáпов луг, 185 — луг Пажа и Курган на нем. «На кургане была беседка царицы Софьи. Царица на лодке каталась, в беседке отдыхала» (Воловикова), 186 — усадьба Грузиновых (Варский сад); санифицирована при строительстве нов. Ярослав. шоссе ок. 1970 г.

Во втор. пол. XIX — нач. XX в. Грузиновым принадлежали земли между реками Ворей и Пажей, ограниченные на севере межей с. Городок, 187 — Кротков лес — упоминается в 1861 г. как оставшийся во владении Е. А. Грузинова (ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 3. Д. 915. Л. 3 об.), 188—190 — луга: Бédницы, Чёрный Гольгинский и Чёрный Воздвиженский, 191 — Яндьба местность, 192 — Маленькие десятины, Барский лес, 193 — Баранов луг; в 1860-е годы — «церковная земля с. Воздвиженского» (ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 16. Д. 563), 194 — Барское поле, 195—196 — луга: Суто́ки, Портьги, 197 — д. Шелково (Буров Дмитрий Миронович, 1904 г.), 198—201 — поля крестьянского надела: Гора, К Воздвиженскому, Долгое или Дальнее, К хутору, 202 — Абрамычев хутор (1911—1939 гг.), 203—210 — луга: Малое болото, Большое болото, Гладкий, Лужа, Тимóнха, Кóсова кулига, 211 — д. Ки́римова, 212 — д. Лычѐво; д. Баркóво (Калугин Николай Иванович). Часовня Ильи до 1930-х годов, 213 — Тати́н враг, 214—220 — луга крестьян д. Барново: Нога́в, Попов, Павли́н, Ступинский, Кисловка, Дальний, Барабушки; д. Михайловское, 221—222 — луга: Лепёшки, Лужьяновский, 223 — д. Лешкóво (Трусовы Алексей Васильевич и Наталья Афанасьевна, 1908 г.; Носкова Татьяна Дмитриевна, род. в 1857 г. в с. Воздвиженском, в д. Лешково с 1906 г.; Носкова Полина Григорьевна, 1914 г.). В 1851 г. майор Вас. Ив. Домбровский купил часть Воздвиженских земель А. И. Мухановой (ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 5. Д. 771. Л. 59). Судя по плану 1853 г. (ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 15. № 132), в него вошли также земли д. Лешково (см. № 237). К 1853 г. д. Лешково была перенесена на ее нынешнее место. На плане 1853 г. она показана под названием «Иверская», которое не закрепилось за поселением. В 1870—1872 гг. крестьянами был выкуплен надел (№ 224—226, 231, 235 — ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 5. Д. 771. Л. 11—13); 224—225 — Могилки (в с. Городок называли Могилыцы) — лес и поле. «Был пруд, лужайка» (Е. А. Солдатенкова, с. Городок), 226 — Дубки, лес, 227 — Барское — лес и поляна — место дачи нач. XX в.; «Поле и лес Могилки... А правее, которое уже не наше, — это Барское называлось... Потому что там на горе... очень высокое место — там дача. Барин дачу выстроил. Но он не отделал ее» (Трусов), 228—230 — участки ручья: Бочаги́, Оржа́вец, Глухая зно́жб. На ручье Оржа́вец были ключи: «Там колодец, там сруб вставленный был раньше. Это до войны, сейчас он сгнил; мы... вставили сруб деревянный... От него и зножа начинается, в поле-то которая уходит» (в поле Ржа́вец — см. № 235). Ниже по ручью — «там уже поля нету — там у нас была кадка врыта дубовая» (Трусов); 231—233 — старинные плотины, именующиеся «Вал», 234 — Угольница за Глухой зно́жб (нач. XX в.). На карте 1823 г. в этой местности показана «Караульня» (ЦГВИА. Ф. 422. Д. 1051), 235 — Ржа́вец, поле, 236 — Лешковские поля (в д. Рязанцы называют «Большой осёлок» — М. И. Хромов), 237 — Заднее Лешкóво. «Деревня была на Лешкóве... Это Заднее Лешкóво. Во время крепостного права барыня или барин проиграл нас в карты... И значит, после этого он оттуду перевез нас суды... Где ныне Лешкóво было, деревня, там заметны бугры, подвалы... Лешковский пруд» (Трусов). «Участки граждан д. Лешково» сохранились здесь еще в 1919—1925 гг. (ЦГАМО. Ф. 662. Оп. 1. Д. 5), 238 — д. Куту́зово. В 1768 г. — «Степаново сельцо Кутузово тож девичья Дарыя Алексеевны Тихмениевой (ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. С-42). В дачу сельца входили земли старой д. Лешково (№ 237а, 244, 249). В 1939 г. деревня ликвидирована

и перенесена южнее д. Лешково (опрошена Носкова Екатерина Ивановна); 238а — поля крестьян д. Кутузово, 239 — Базарновский хутор (поля, сад, пруд), 240 — Протопоповская дача («усадьба» по делу 1924—1927 гг. — ЦГАМО. Ф. 662. Оп. 1. Д. 191), 241—242 — луга: Татáрки, Пигóва дача, 243 — Алексеевский овраг (показан на плане 1853 г. — см. выше); 244 — Опоянная дорога (кюветы). Построена (видимо, В. И. Домбровским) между 1853 г., когда составлялся упомянутый план, и 1860 г., когда напечатана Топогр. карта Моск. губ. (на ней уже имеется изображение дороги — ЦГВИА. Ф. ВУА. Д. 21387. Ряд III. Л. 6); 245 — Осёлок, хálуга (луг), 246 — Иван́ха (Иванова дача), поле. «В революцию там обездички жил» (Трусов), 247 — бив. господский двор. К 1872 г. В. И. Домбровский владел при сельце Лешково «маленьким деревянным домиком, крытым соломою» (ЦГИАМ. Ф. 388. Оп. 1. Д. 97). Вид господского двора в нач. XX в. описывает Трусов: «А крепостной жил вот напротив... Тут у него было обсажено: березы, сосны. Скотный был... Дача была загордная... Не осталось и праху, ничего», 248 — бив. конферма Лешковского ТОЗа (1920-е годы), 249 — Подмошья, лесная пустошь. В 1853 г. (см. план выше) принадлежала штабс-ротмистру Евграфу Грузинову, в 1870—1872 гг. — Федорову (ЦГИАМ. Ф. 66. Оп. 5. Д. 771. Л. 12 об.), 250 — селение «Лешково», показанное на плане 1853 г. В настоящее время место заросло лесом. Культурный слой датируется XVIII—XIX вв., 251 — д. Рязанцы (Хромов Михаил Иванович, 1899 г.; Андреева Клавдия Афанасьевна, 1932 г., род. в д. Лешково, в Рязанцах с 1932 г.; Суходольская Таисия Михайловна, 1928 г.). После 1861 г. в крестьянский надел вошли земли к западу от деревни, 252 — Морозовская дорога, 253 — Ближний враг; 254—257 — поля надела: Прудиче, Крестóвское, Ширинки, Под заводом («Был завод какого-то барина... кирпичный. Под ним было поле» — Хромов); 258 — Глинище, урочище в 20 м от шоссе на Загорск. «Памятник был в Глинищах. Взяли его в Лавру в 1918 году. И на нем надпись расшифрована... Из камня... По-моему, это когда поляки шли на Лавру» (Хромов), 259—261 — поля крестьянского надела: Дальняя дорога, Ширь, К Угольнице, 262—263 — леса: Дальние и Ближние Ря́бинки, 264 — Ря́бинки, поле, 265 — Заказник, лес за пределами крест. надела; 266 — Ботя́рво, роща и поляна. «Жил лесопромышленник» (Хромов), 267 — Сѐчи, лес, 268 — Бочаги́-ручей и поляна, 269 — Скрип-лѐвка, речка. На плане 1768 г. верховья показаны как ов. «Стальпинской», а низовья — как р. «Скрыпловка» (ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. С-64), 270 — Московский овраг, 271 — Барский лес, 272 — «дача — имение Кузнецовой Екатерины Евграфовны, дочери Грузинова, который жил в Гольгине» (Хромов), 273 — часовня Крест. «Крест — ставила Троице-Сергиева лавра. Часовня была каменная, перед был стеклянный. Один купол. К преподобному Сергию шел брат Серафим с поклоном. Вот на этом месте он увидел брата преподобного Сергия в трапезе за столом. Встал на колени и поклонился. Она и называется Поклонной гора преподобного Сергия... В часоне там был крест животворящий из кипарисового дерева» (Хромов). «Была кирпичная часовня. Сломали ее в 33—35 годах. Посреди часовни был большой крест — распятие, кругом иконы» (Савальский П. А.). Между местом часовни и Ярославским шоссе сохранилось здание школы кон. XIX в. «За дорогу (на противоположной стороне шоссе) была часовня деревянная. Ее увезли в совхоз (в с. Воздвиженском) до 36 года» (Елизарова, с. Воздвиженское). О ней же вспоминает Хромов: «Раньше была часовенка около шоссе. Там лам-

падка и кружка была. Идет народ — опускает копейки». Также «напротив красного дома (школы)... блинные были раньше. Ведь раньше очень много ходило молиться: ведь из Киева ходили, из Одессы ходили... и все пешком» (Трусов, 1908 г. рожд., «не застал» этих строений), 274 — хутор Пахома Михайловича Андрианова из д. Высоково, 275 — д. Новосёлки (Мазепов Илья Емельянович, 1914 г.). По Ген. меж. значится как «Новое сельцо полковника Венедикта Александровича Кругликова (ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Н-15. 1768 г.) Границы крест. надела определены по топосъемке 1930-х годов, 276—281 — луга крестьян д. Новосёлки: Подсыпная, Песчанка, Первая Кулига, Вторая Кулига, Большой угол, Огороды, 282 — фабрика Шатрова (ткацкая). Основана в 1852 г. купцом Гутт. В начале XX в. принадлежала С. Д. Шатрову, 283 — Сукновалка. «На фабрике у Шатрова ткачи работали... сукна, драпы. Потом как сработают — товар везут промывать на Сукновалку. Там был корпус большой. Он стоял на воде (плотине)» (А. В. Шустова), 284 — Марьиная гора, 285 — Матрёнкина гора, 286 — Волчьи полосы, поле, 287 — Архановский овраг, 288—289 — поля (полосы): Пряжки, Яндовы (Яндовы), 290—294 — луга крестьян д. Новосёлки: Яндовы (Яндовы), Первые Оврёщицы, Вторые Оврёщицы, Малые Оврёщицы, Красный луг (после гибели на нем людей в грозу называют также «Мертвый»), 295 — Грузинский лес. Принадлежал в сер. XIX в. помещику Е. А. Грузинову (ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 16. Д. 563), 296 — Барсучий овраг; 297 — Мокрый луг, 298 — Болото, 299 — Хотьковна — тракт из Москвы в Хотьков монастырь. «(Дорога) идет от Рахманова на Хотьково. В Хотькове был монастырь женский. А здесь молебные шли по той дороге» (Мазепов); см. дело об исправлении этой дороги (1861—1863 гг. — ЦГИАМ. Ф. 21. Оп. 1. Л. 431), 300—301 — леса: Рогово, Десятны, 302 — Сумерь, река (название употребляют в д. Новосёлки, Антипино, в с. Рахманове и др.), 303 — Сосновое болото (Мазепов). «Монастырское считалось болото. Когда я была маленькая (Шустова, 1894 г. рожд.), тогда монашки ездили суда сено сушить мимо нашей деревни. Это им было дарственное. Тут какая-то барыня была, Морозиха. Она им подарила вот это болото», 304 — д. Антипино (Шустова Анастасия Васильевна, 1894 г., внучка сельского старосты). Престольные праздники: Сергисв день, 25 сент., и Зимний Никола, 305 — усадьба Калистово. В XVIII в. принадлежала князьям Львовым (1767 г. — «Калистово сельцо с пустошью княжны Александры Алексеевой, дочери Львовой» — ЦГАДА. Ф. 1354. Оп. 859. Д. К-38). По данным экон. прим. к ген. меж. 1780-х годов, значится госп. деревянный дом, регулярный сад и домовая церковь, построенная в 1770-е годы (в приходе с. Рахманова). В то время усадьбой владели Одоевские, продавшие ее в 1813 г. действ. стат. советнику А. А. Прокопович-Антоновскому. В 1847 г.

усадьба была продана купцам Фирсановым. В начале XX в., по воспоминаниям А. В. Шустовой, «барщина была в Калистово. Барин был Кирсанов (Фирсанов)... Мы там молотить ходили... Уж это было... не барщина, а барин был. Как говорили: «У барина мы за денюшки работали», 306 — Семеново — усадьба, в начале XX в. принадлежала купцам Фирсановым, 307 — Канал (на основе речки), соединявший усадьбы Калистово и Семёново. «Это у них (у Фирсановых) там канал такой проходил. На лодках катались»; 307а — «А здесь пруд был заросший. Там посередине такой островочек есть. Там беседка была», 308а — место помещичьего сада, 309—311 — поля крестьян: без названия, Чащоба, Демьяшки, 312 — Бродовая дорога; 313—314 — поля крестьян: По Бродовой дороге, Глинки; 315 — Кирсановский лес; 316 — д. Филимоново. По владельной записи 1867 г., к крестьянам деревни перешла территория, ограниченная «с севера и запада Московско-Ярославской жел. дорогой и пуст. Головнойой, с востока — лесом ведомства гос. имуществ, владением д. Морозовой, с юга — рекою Подмышь и Пажею» (ЦГИАМ. Ф. 210. Оп. 30. Д. 376); 317 — поле в границах 1860 г. и 1930-х годов; 318 — поле «Выскребова» (план втор. пол. XIX в. — ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 15. Д. 135. Л. 8). В 1925 г. жители д. Морозово образовали здесь выселку (ЦГАМО. Ф. 662. Оп. 1. Д. 356). На карте 1945 г. показаны «разв. дер. Нов. Морозово»; 319 — луг Малиновой; 320 — д. Морозово. Престольные праздники: Казанская Богоматерь, Покров. Границы деревни показаны по съемке 1930-х годов; 321 — Поперёшник, овраг; 322 — Топорёк, луг; 323 — Юров луг; 324 — место ул. 3-я слобода, возникшей в 1950-е годы; 325 — Омельяновка, березовая роща (записано в д. Морозово — Ткаченко В. А. О памяти народной // Вперед. Загорск, 1985. 15 окт.); 326 — овраг Колёшково (Там же); 327 — Вондрички (Андрички), ручей; 328 — Дубки, урочище; 329 — д. Репихово. В 1830-е годы «в полуверсте от д. Репихово при дороге, ведущей в Хотьков монастырь, была построена небольшая часовня... чтобы подальше облегчить трудности построения храма» в с. Городок. По завершении строительства, в 1840 г., «часовня снята с тракта, по коему ходят богомольцы, и «по желанию крестьян деревни Репихова перенесена... в деревню». «С 1853 г. ...сбор при этой часовне опять открылся... на украшение придельного храма во имя преподобного Сергия, память которого они свято чтут». В 1858 г. решением Дмитровского Духовного правления часовня упразднена (ЦГИАМ. Ф. 203. Оп. 438. Д. 1); 330 — д. Арханово. Престольные праздники: Казанская Богоматерь и Зимний Никола. В 1748 г. «сельцо Арханово Новоглебово тож» (ЦГАДА. Ф. 350. Оп. 2. Кн. 1846. Л. 21 об.); 331 — поле Хотьковской слободы (план втор. пол. XIX в. — ЦГИАМ. Ф. 184. Оп. 15. Д. 135. Л. 8); 332 — поля д. Репихово (Там же).



# НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ О ЕЛАБУГЕ. ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ И ПРИНЦИПЫ КОМПОЗИЦИИ ГОРОДА

*В. М. Возлинская*

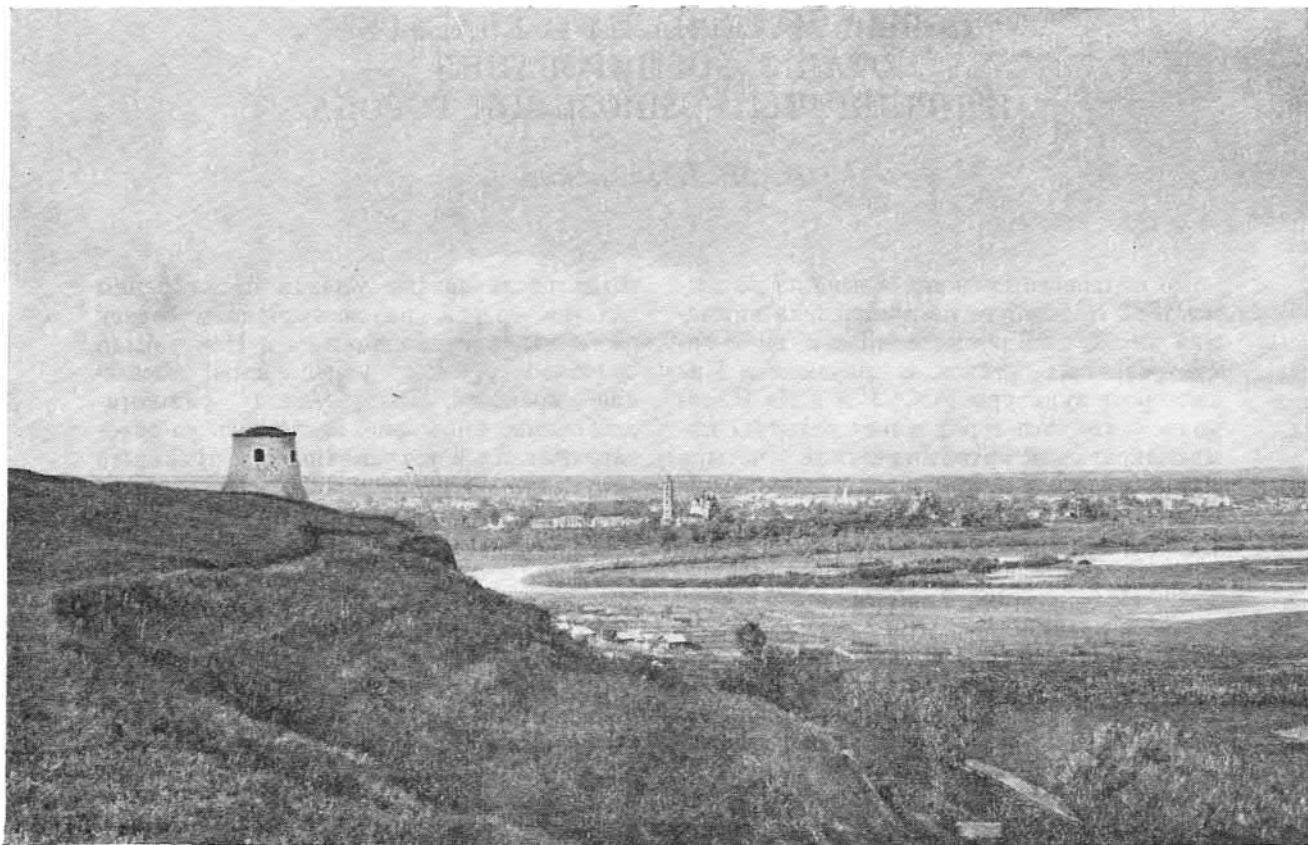
До недавнего времени, а именно до весны 1982 г., Елабуга не привлекала внимания ни научной общественности, ни административных органов. В документах Министерства культуры РСФСР и ТАССР значилось, что этот город имеет только 7 памятников: один археологический, четыре исторических и два архитектурных. Известно было также, что в нем жили И. И. Шишкин и Надежда Дурова; с ним связаны последние дни Марины Цветаевой<sup>1</sup>. Исследование Елабуги, проведенное автором в 1982—1985 гг., выявило огромную ценность города, художественно сочетающего в единое целое многие десятки памятников архитектуры, градостроительства и ландшафта. Материалы разработанной «Историко-перспективной градостроительной паспортизации» установили необходимость включения Елабуги в число охраняемых, определили границы исторического ядра, а также комплексы и ансамбли, его составляющие<sup>2</sup>.

Главное, чем ценна Елабуга, — это единство ее архитектурно-пространственного облика — великолепного природного местоположения, обогащенного видами и панорамами, открывающимися с ее улиц, набережных, от речных пойм и дорог, ведущих в город. Внутренняя городская среда благодаря относительно хорошей сохранности и одновременности формирования отличается редкой цельностью: ее образуют в основном небольшие прямоугольные кварталы, ограниченные, согласно регулярному проекту XVIII в., взаимно перпендикулярными улицами и обстроенные по периметру 2—3-этажными каменными домами гражданской архитектуры; у края берегового откоса возвышаются культовые здания, доминирующие в панорамах. Цельность городского ансамбля достигается также большим числом оград и ворот, способствующих созданию непрерывного архитектурного пространства улиц и площадей.

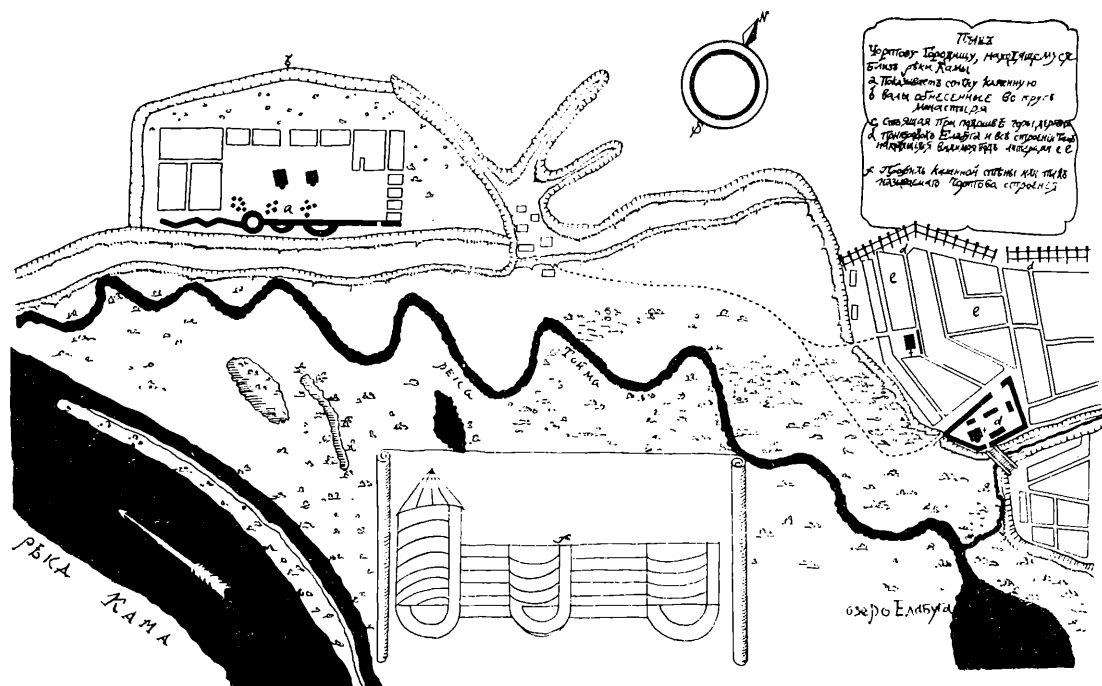
Возникновение города на месте существующего происходило в 50-е годы XVI в.,

когда после взятия Казани и покорения ханства здесь, на возвышенном берегу р. Тоймы, при впадении ее в Каму, было основано русское укрепленное поселение — крепость, окруженная улицами-слободами, что можно заключить на основании анализа сохранившегося архивного документа<sup>3</sup>. Крепость находилась на мысу, ограниченном с двух сторон естественными откосами пойменного берега и оврага Буг, а с запада — копаным рвом. По бровке откосов и перед рвом крепость ограждалась земляным валом, над ним поднимались деревянные стены и башни. Внутри крепости высилась церковь Никольская. По аналогии с подобными крепостями можно заключить, что на ее территории, кроме того, имелись воеводский дом, канцелярия, пороховой погреб<sup>4</sup>. По сторонам от крепости, вдоль дороги из городов Малмыжа и Казани в Сарапул, располагались торговые площади с церквями Покровской и соборной Спасской; к обеим площадям и крепости подходили улицы-слободы. Все поселение было окружено рвом и деревянной острожной стеной с воротами для въезда по основному дороге<sup>5</sup>. Его планировочная структура, а также наличие крепости и внешних укреплений свидетельствуют о типичной объемно-пространственной организации русского военно-торгового города XVI—XVII вв., характерного для центральной полосы России. При этом, хотя документы и материалы XVII—XIX вв. называют это поселение неодинаково — и «село Елабуга», и «село что на Елабуге», и «дворцовое село Трехсвятое что на Елабуге», и даже «городок Елабуга, построенный в дворцовом селе Трехсвятском», а также «слобода», «слободка», «пригородок» — тем не менее следует считать Елабугу — Трехсвятское того времени «городским поселением»<sup>6</sup>.

Тогда же, в 50-е годы XVI в., в 2,5 км западнее от Елабуги, на вершине крутой Чертовой горы, достигающей высоты до 100 м, в развалинах древнего болгарского города IX—XIII вв. был основан мужской



Панорама  
города  
с Черговой  
горы

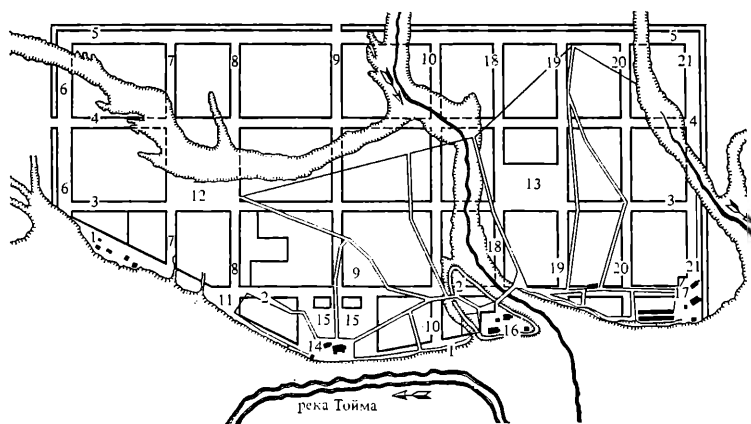


«План  
Чертова  
горы и  
пригородка  
Елбуги»,  
1769 г.



Троицкий монастырь, просуществовавший до 1764 г.<sup>7</sup> Его территория была защищена с юга и востока отвесными склонами горы и оврагов, с запада и севера — валом и рвом; по бровке южного берегового откоса высилась каменная стена с тремя башнями; внутри монастыря наряду с жилыми и хозяйственными постройками имелись две деревянные церкви<sup>8</sup>. В продолжение XVI—XVII вв. Елабуга вместе с монастырем Троицким представляла единый форпост — один из немногих среди обширных территорий Предуралья, что подтверждается и записью в Книге Большого Чертежа 1627 г.: «...На реке Каме город Чертов»<sup>9</sup>.

В 1708 г. Елабуга входила в Казанскую губернию; в 1780 г. получает статус уездного города и причисляется к вновь созданной Вятской губернии; в 1784 г. утверждается регулярный план реконструкции города<sup>10</sup>. Приведенный чертеж 1790-х годов позволяет выявить его состояние в самом начале перестройки<sup>11</sup>. В это время Елабуга еще имела структуру и облик средневекового города: узкие изогнутые



1 — ул. Набережная, 2 — ул. Покровская (ул. Гоголя-Покровская), 3 — ул. Казанская (ул. Маркса), 4 — ул. Малмыжская (ул. Ленина), 5 — ул. Московская, 6 — ул. Троицкая (ул. Н. Дуровой), 7 — ул. Луговая (ул. Говорова), 8 — ул. Полевая (ул. Гассара), 9 — ул. Спасская (ул. Е. Маленкова), 10 — ул. Средняя (ул. Дзержинского), 11 — пл. Набережная, 12 — пл. Хлебная (пл. Ленина), 13 — пл. Сенная (пл. Рыбная, ул. Маркса), 14 — собор Спаса Преображения, 15 — Торговые ряды, 16 — ц. Никольская, 17 — ц. Покровская, 18 — ул. Никольская (ул. 10 лет Татарстана), 19 — ул. Тойминская, 20 — ул. Сарапульская (ул. Тугарова), 21 — ул. Малопокровская (ул. Жданова)

«План уездного города Елабуги», 1796 г.

улицы с деревянной застройкой по сторонам, следуя рельефу и проходя вдоль оврагов, сходились к трем площадям, центральная из которых располагалась внутри еще существовавшей крепости, окруженной валом и рвом «древняго заведения». На этой площади возвышались колокольня и две деревянные церкви — Никольская и Богоявления; на самом мысу, на краю площади, находился старый «казенной корпус, в коем присудственныя места»<sup>12</sup>. Над двумя другими площадями также поднимались колокольни и церкви: на Соборной — каменные церкви Спасская и Казанская; на Торговой, где стояли «лавки торговя граждан», размещались деревянные церкви Ильинская и Покровская.

На том же чертеже показано и проектное решение: «...в прямых линиях проект, по которому назначен в патуре город...», уточненное в сравнении с официально принятым в 1784 г.<sup>13</sup> Поскольку регулярный план Елабуги предписывал сооружение домов, разбивку улиц и площадей в строгом соответствии с новыми «красными» линиями геометрически «правильных» прямоугольных кварталов, три главные продольные улицы города вытянуты вдоль речной поймы и пересечены под прямым углом многими поперечными. Старые площади при церквях сохранены, среди них выделена главная, Соборная: ее намечали увеличить в несколько раз, превращая в квадратную. Две другие площади, Никольская и Покровская, оставлены в прежних габаритах, лишь частично им приданы прямоугольные очертания. На главной площади, против соборных церквей, предполагалось возведение двух новых симметричных зданий присутственных мест. В некотором удалении, на расстоянии квартала от них, были намечены две большие прямоугольные площади торгового назначения, Хлебная и Сенная, названные так впоследствии. Городские улицы должны были стать широкими и прямыми, почти все прокладывались вновь, пересекая сложившиеся дорегулярные кварталы; только улицы Покровская, Набережная и Спасская прошли по старым, выпрямленные и расширенные. Как явствует из плана 1790-х годов, реконструкция Елабуги была начата строительством трех жилых кварталов на западной окраине города, недалеко от старых «казенных» складов, именуемых «винной мага-

зеин» и «соляныя магазейны». Кварталы эти, ограниченные новыми улицами Полевой и Луговой, находились между Набережной и будущей Хлебной площадью как «вновь построенные», где разместились «дома с флигелями деревянныя разного звания граждан». Тогда же подобные дома появились и на небольшом участке в старом центре, для чего приступили к разрушению вала и рва крепости.

О дальнейшем строительстве Елабуги свидетельствует чертеж середины XIX в., обнаруженный в Музее истории города<sup>14</sup>. Изображенный на чертеже план Елабуги показывает реальное воплощение проекта XVIII в., выполненный, однако, с некоторыми отступлениями: предполагавшиеся здания присутственных мест на Соборной площади заменяются двумя симметричными корпусами торговых рядов; жилой квартал, захватывавший по проекту территорию крепости и оврага Буг, не осуществлен, как и квартал, примыкавший с севера к площади Хлебной, что вызвало ее увеличение вдвое<sup>15</sup>. Территория города возросла за счет расширения к северу и западу его проектных границ и размещения новых регулярных жилых кварталов, не предусмотренных проектом. В непосредственной близости к западной границе города и на некотором расстоянии от жилой застройки показано Троицкое кладбище с каменной церковью, построенной на месте деревянной, перенесенной с Чертовой горы из упраздненного монастыря<sup>16</sup>. Церковь Троицкая продолжила цепь доминант набережной, став последним акцентом городской застройки с запада. Среди старых, дорегулярных площадей, примыкавших к береговому откосу, лишь площадь Соборная была реконструирована по регулярному плану; две другие, Покровская и Никольская, сохранили средневековые очертания. Между тем стоявшие на каждой площади две небольшие церкви с колокольней заменены высокими каменными храмами и многоярусными колокольнями, укрупнившими масштаб городских панорам. Важным дополнением, обогатившим виды города, явился парк, созданный у юго-западной границы на холмистом взгорье, пересеченном оврагами и лощинами; он был связан Набережной с главной площадью и пойменным склоном, где разместились городской бульвар и лугопарк, тянувшийся вплоть до площади Покровской<sup>17</sup>.

Анализ застройки города, исследование и сопоставление графических и текстовых материалов позволили установить, что большая часть гражданской застройки Елабуги принадлежит второй половине XIX — началу XX в.<sup>18</sup> Такая единовременность и интенсивность строительства города в этот период явилась одной из главных причин его архитектурной целостности. Другая не менее важная причина — это устойчивость стилистических традиций классицизма, господствовавших в этом городе на протяжении всего столетия. Даже на рубеже XIX—XX вв. и в первые десятилетия XX в., когда в Елабуге получают распространение формы и приемы эклектики, классицизм (уступая свои позиции) остается определяющим в облике многих зданий.

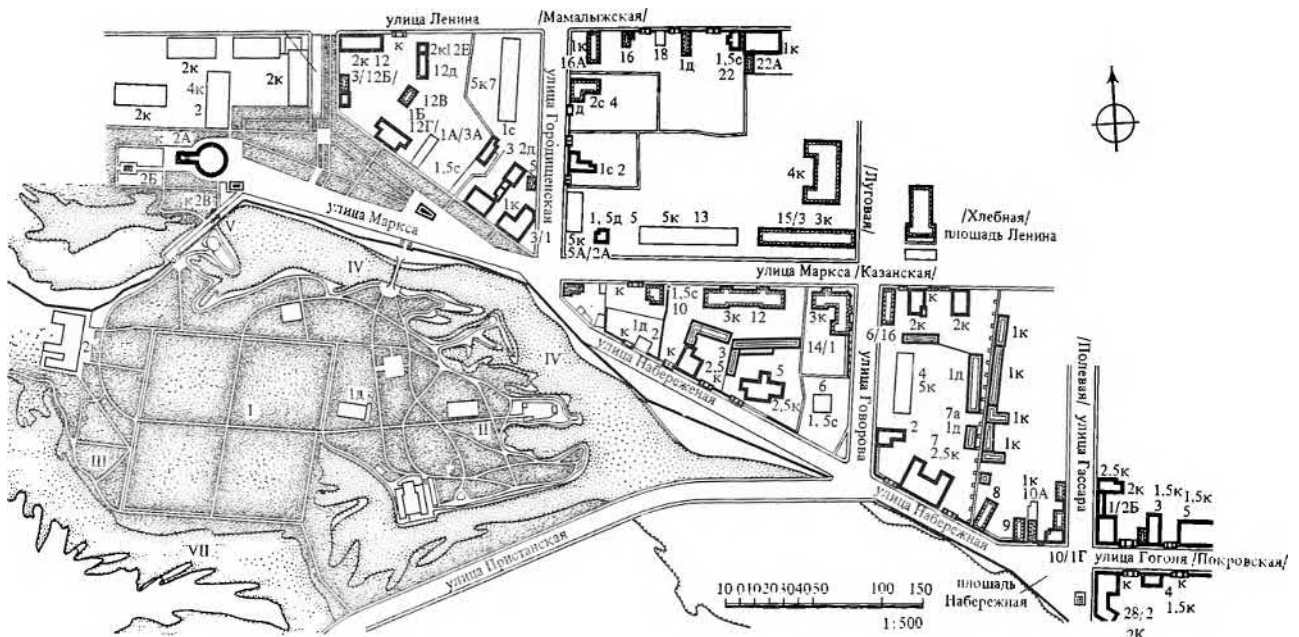
И наконец, значительным объединяющим компонентом целостности архитектурной среды Елабуги предстает ее планировочная структура, также принадлежащая в основном одному периоду, хотя и более раннему, — 80-м годам XVIII в. Вместе с тем, как было рассмотрено выше, поскольку город возник в XVI в. и продолжал формироваться в последующие столетия, на его территории и теперь имеются единичные планировочные фрагменты различных периодов, при этом более древние приближены к пойме и откосу городского холма. Наряду с планировкой объединению городского ансамбля служит и способ размещения зданий, подчиненный регулярным требованиям кон. XVIII в. Вся застройка соответствует «красным» линиям проекта; главные улицы центра обстроены каменными 2—3-этажными зданиями, второстепенные (рядовые) улицы — деревянными домами в 1—1,5 этажа на каменном цоколе или полуэтаже. Характерным свойством Елабуги является усадебный принцип ее застройки, состоящий в сочетании главных зданий усадеб со второстепенными — флигелями, лавками, складами, а также с оградами и воротами, расположенными в интервалах между ними. Вследствие соблюдения строительных правил кон. XVIII в., углы кварталов заняты более значительными зданиями, а середина их по периметру — несколько пониженными.

Таким образом, единство ансамбля Елабуги достигается не только единовременностью его возведения и сходством принципов формирования элементов, его сос-

тавляющих. В не меньшей мере единству ансамбля способствует различие и взаимоподчиненность всех его частей. В зависимости от значимости улицы или площади в системе города меняются высота, протяженность, материал стен, декор фасадов застройки; меняются также и типы, и функциональное назначение сооружений, что, в свою очередь, влияет на ритм их расположения и определяет их роль в композиции пространства городского ансамбля в целом.

Самая старая улица, существовавшая еще в средневековой Елабуге, — Набережная, проходящая по кромке холма над самой поймой. Начинаясь у ротондальной колоннады небольшой церкви Троицкой, улица выгибается пологой кривой на всем протяжении и заканчивается дорегулярной площадью перед оврагом Буг, где поднимаются высокие двухъярусные четверики церкви Никольской с куполом над ротондой и колокольни с двумя восьмериками вверху<sup>19</sup>. Основная особенность этой улицы — наполненность широкими видами в пойменные дали Камы, Тоймы, перспективами на Чертову гору, башню и главные городские доминанты<sup>20</sup>. Достигается это воспринятым от дорегулярного города сочетанием односторонне застроенных ее участков с пространственными акцентами в местах наибольших изгибов или поворотов улицы, где расположены площади, открытые в парковый или природный ландшафт.

Около церкви Троицкой застройку улицы образуют редко поставленные дома с длинными глухими каменными оградами и возвышающимися над ними воротами. Здания и ворота здесь благодаря большим расстояниям между ними воспринимаются не статично, не плоскостями уличных фасадов, а объемами, меняющимися с каждым шагом идущего. Архитектура домов лаконична, соответствует пропорциональным членениям первой половины XIX в., но главным украшением улицы служат объемы ворот, поставленные симметрично парами, слева и справа от главного дома. Все ворота каменные, трехпролетные, с двумя массивными пилонами по сторонам проезда, венчаемыми антаблементами, иногда и фронтонами. Пилоны прорезают арочные проемы калиток, выявленных пилястрами и капителями ионического ордера. Эта часть Набережной, проложенная над ущельем глубокого ов-



- |  |  |  |   |
|--|--|--|---|
|  | Памятник архитектуры, истории и культуры                                       |  | ворота столбовые двухпролетные крытые               |
|  | памятник в границах триестества  |  | ворота однопролетные                                |
|  | исторический фонд застройки, требующий дальнейшего изучения                    |  | монумент Н.А. Дуровой 1966 год / 1866 год           |
|  | здания и сооружения, нарушающие историко-архитектурную ценность ансамбля улицы |  | Памятник Н.А. Дуровой. 1980-х гг. / в производстве/ |
|  | белокаменное мостовое  |  | 2к здание 2-х этажное, каменное                     |
|  | ворота пилястрые трехпролетные крытые  |  | д здание 1-этажное, деревянное                      |



План  
улицы  
Набережной

Церковь  
Троицкая

Улица  
Набережная, 3

рага, вдоль которого тянется «стена» высоких сосен городского парка, направлена на пятирусную соборную колокольню вдали. По мере приближения к колокольне она как бы отступает и наконец скрывается; вперед выступает двухэтажное



здание б. Земства, замыкающее своим протяженным фасадом перспективу Набережной в месте ее изгиба и выхода к ней улиц Полевой и Покровской<sup>21</sup>. Этот фасад здания ограничивает треугольную площадь, вытянутую вдоль поймы и открытую к пей. Застройка Набережной с приближением к площади снижается до 1—1,5 этажа и уплотняется; ее образуют здесь, помимо жилых домов, торговые лавки. Такое изменение масштаба и характера улицы при выходе на площадь создает фронт ее застройки и выявляет значимость главного здания (Земства), чему способствует и декоративное убранство: окна верхнего этажа имеют саундрики на кронштейнах, венки, гирлянды, лиры в лентах. Боковой фасад того же здания акцентирует поворот, продолжая направление Набережной за площадью. Дома этой части улицы более высокие, в 2—3 и даже 3,5 этажа; они соединены оградами меньшей протяженности и воротами только одиночными. От углового дома (Земства) сооружения Набережной как бы слиты в единый, плавно выгнутый разновысотный объем; над ним вновь показывается впереди соборная колокольня, но не целиком, а только ее верхние три яруса.

У следующего поворота, где Набережную прерывает Соборная площадь (ныне Музейная), колокольня предстает во всю высоту; за ней поднимаются монументальные объемы трапезной и огромного пятиглавого собора Спаса Преображения, а позади них, по улице, — часовня с шатром и стрельчатыми кокошниками<sup>22</sup>. Это небольшое сооружение осуществляет объемную и масштабную связь соборных зданий пло-



щади с жилой застройкой улицы. Ближайшее к часовне здание — б. Дворянское собрание (ныне клуб), вторя изгибу Набережной, имеет объем, обращенный к ней выпуклой протяженной стеной главного фасада; его пластичность усиливается арочным проездом посредине, а также арками и полуциркульными нишами вокруг окон нижнего этажа.

По контрасту с предыдущей частью Набережной, наполненной видами на открытые просторы Прикамья, здесь использован иной прием связи с прилегающим ландшафтом. Начиная от площади Соборной и на всем дальнейшем протяжении улицы, ее пространство ограничено застройкой не только с одной стороны, но и с противоположной, по кромке откоса, где поставлена высокая решетка сквозной

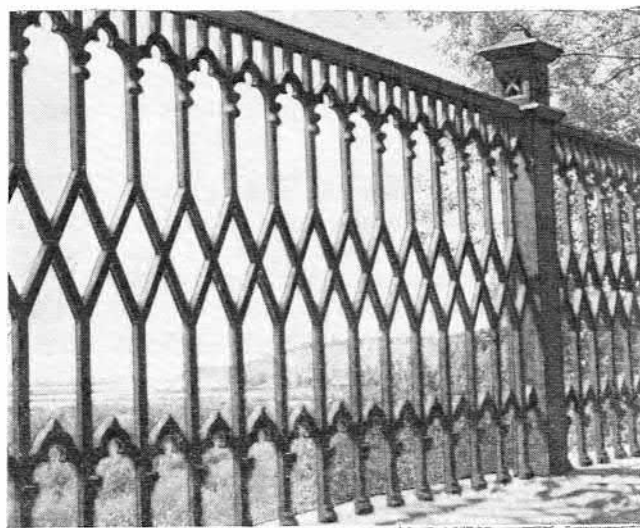
*Здания при выходе ул. Набережной на площадь*

*Улица Набережная, сл. 7*

Улица  
Набереж-  
ная-Шиш-  
кина,  
сл. 4, 6  
(б. дом  
И. И. Шиш-  
кина)



Улица  
Набереж-  
ная-Шиш-  
кина,  
сл. 8



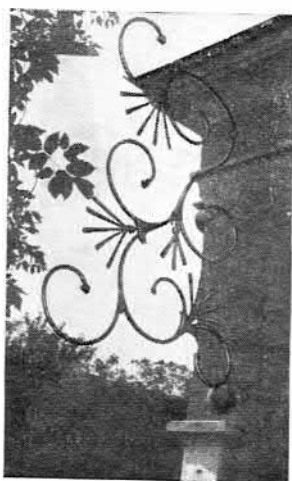
Улица  
Набереж-  
ная-Шиш-  
кина, 14

Улица  
Набереж-  
ная-Шиш-  
кина.  
Ограда  
(против  
собора  
Спаса  
Преображе-  
ния и д. 8)

Улица  
Набереж-  
ная-Шиш-  
кина.  
Ограда  
(против  
д. 20)







*Церковь  
Покрова*

*Улица  
Покровская,  
14/2В*



*Улица  
Покровская,  
сл. 3, 5/10*

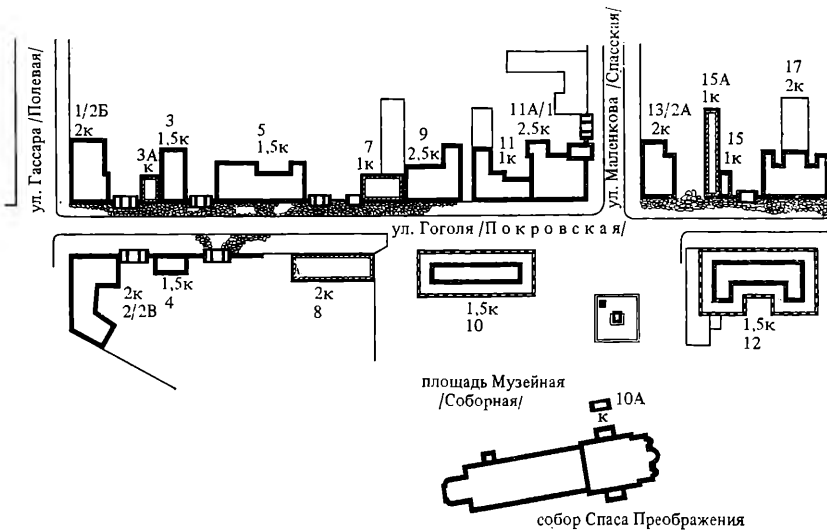
*Ворота.  
ул. Покров-  
ская, 1*

*Решетка  
южного  
пилона  
ворот  
у церкви  
Покрова*

*Улица  
Покровская,  
25/1А*

План улицы  
Гоголя

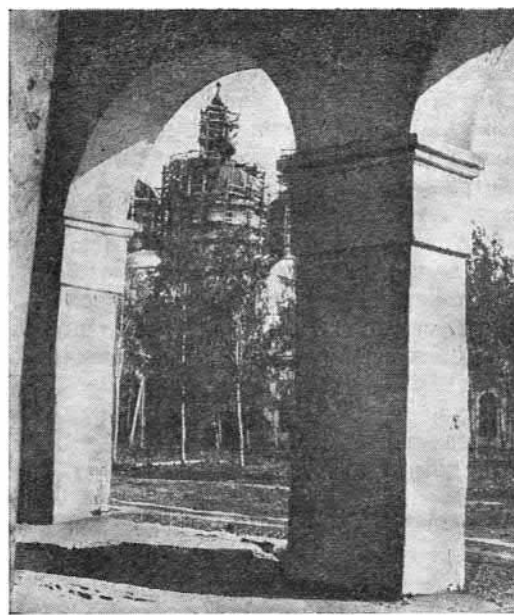
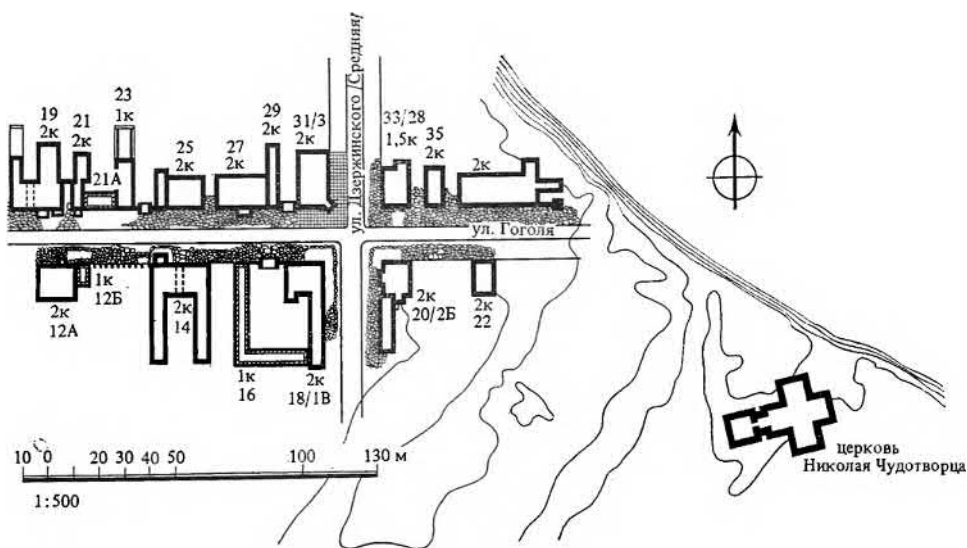
-  памятники истории, культуры и архитектуры
-  памятники градостроительства
-  здания и сооружения, нарушающие историко-архитектурную ценность ансамбля улицы
-  белокаменное мощение
-  ворота и две калитки
-  ворота и ограда



Ансамбль  
улицы  
Гоголя.  
Спр.— 5,  
ворота  
(3—5),  
3, 3А

Панорама  
города  
от р. Тоймы





Западный корпус Торговых рядов. (ул. Гоголя, 12)

Вид на собор Спаса Преображения сквозь арку восточного корпуса Торговых рядов (ул. Гоголя, 10)

металлической ограды на большом каменном парапете. Ее чугунные и железные звенья служат ажурными рамами для видов прибрежных лугов, озер, холмистых далей.

Другая улица, сохранившаяся от старого города, — Покровская<sup>23</sup>. Ее направление, как и Набережной, совпадает с улицей средневекового времени, но в отличие от нее Покровская целиком вошла в габариты регулярной. Являясь продолжением Набережной в XVII—XVIII вв., она рас-

положена за оврагом и заканчивается до-регулярной площадью с церковью Покровской и колокольней перед ней. Колокольня трехъярусная, с колонными портиками и арочными проемами в каждом из них; храм имеет в основании массивный восьмерик, венчаемый большой ротондой под сферическим куполом. Улица Покровская в отличие от Набережной обстроена почти на всем протяжении с двух сторон, лишь у оврага она односторонняя. Дома ее более скромные и поздние, преимущественно

каменные и деревянные на каменном полуэтаже. Архитектурное разнообразие улицы достигается сочетанием единичных крупных объемов в 2—2,5 этажа с одно-полутораэтажными домами в 3—5 окон по фасаду, соединенными между собой простыми деревянными оградами и воротами, некоторые в каменных столбах.

Наиболее примечательным является самое первое сооружение у оврага: деревянные ворота дома № 1<sup>24</sup>. По сторонам проезда над высокими пилонами калиток, обрамленных изящными пилястрами, нависают объемы двух величавых фронтонов, выгнутых лучковыми дугами, с цепями модульонов под карнизами. Щиты ворот и калиток, их фронтоны и фризы выявлены глухой корабельной резьбой в виде ромбов, розетт, малых и больших «солнц» во все поле створок и в их углах. Слева и справа к воротам примыкают прясла ограды из широких горизонтальных досок, пересеченных профилированными брусьями. Правое прясло ограды упирается в главный дом усадьбы — каменный, полутораэтажный, с 5 окнами уличного фасада, в котором четкие членения проемов, простенков, цоколя и карниза дополнены мелкой детализировкой конца XIX в. Между тем ограда и ворота, возведение которых принадлежит одному времени, сер. XIX в., сохраняют целостность и декора, и материала, и основных масс. Объединению всех сооружений усадьбы служит и мощение из плит белого камня: крупных, с бордюрными блоками — у проезда и мелких — у проходов калиток, вдоль ограды и дома.

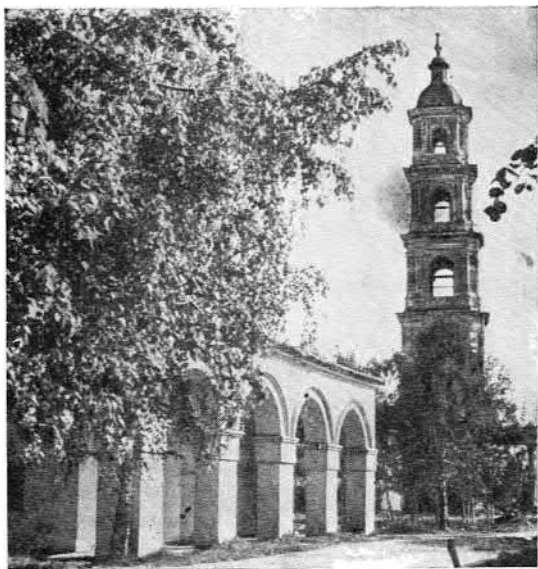
Среди остальной застройки улицы выделяются два дома высотой в 2,5 этажа, стоящие на той же стороне и укрупняющие ее масштаб. Один из них (№ 3) — с фронтоном — имеет балкон посередине верхнего этажа; другой (№ 7, б. Казначейство) — с граненым куполом над главным входом — закрепляет двумя протяженными фасадами угол квартала, образованного пересечением улиц Покровской и Тойминской. Главные фасады обоих домов декорированы в конце XIX в., но дом № 3, построенный в перв. пол. столетия, сохраняет, кроме того, пропорциональные членения, свойственные классицизму.

Застройку продолжает ряд часто поставленных невысоких деревянных домов, обрывающийся перед колокольней и церковью на площади, где находится б. дом священника с мезонином кон. XIX в., об-

разованный живописным сочетанием объемов. Противоположная сторона улицы также содержит несколько двухэтажных каменных домов, поднимающихся над оградами; среди них на углу с площадью стоит корпус б. Духовной семинарии (№ 18) рубежа XIX—XX вв., обращенный к церкви скругленным углом. Само здание церкви Покровской окружено белокаменной оградой с металлическими решетками. По обеим сторонам от колокольни воздвигнуты высокие белокаменные арочные ворота, завершенные полным антаблементом и фронтоном. Интерес в них представляют круто изогнутые кованые декоративные решетки вверху, на уровне фриза. Особым свойством улицы Покровской является совсем иная, чем у Набережной, связь с прилегающим ландшафтом: пересекающие ее поперечные улицы выходят в луга и просторы Тоймы; эти «выходы» дополняются просветами и видами далее сквозь открытые калитки и ворота усадеб.

Улица Гоголя — ближайшая к Покровской и Набережной — также расположена на территории старого города, но создана целиком и вновь по проекту конца XVIII в. Продолжив направление улиц Набережной от треугольной площади к Покровской и оврагу Буг, она стала главной для регулярного центра всего города. Находясь на некотором расстоянии от склона холма и поймы, ул. Гоголя отличается от предыдущих: более замкнутая, обстроена плотнее и с двух сторон; все здания, ограды и ворота — каменные; объемные и пространственные акценты использованы иначе. На всем протяжении улицы по ее оси видна отдаленным силуэтом колокольня церкви Покрова, расположенная за оврагом Буг, в самом конце ул. Покровской. Две другие доминанты размещены сбоку от ул. Гоголя. Соборная колокольня и храм, приближенные к откосу городского холма и Набережной, появляются здесь только над крышами домов и оградами; церковь Никольская возникает внезапно, за последним домом (№ 22), перед оврагом Буг.

Посередине улица Гоголя прервана пространством главной городской площади Соборной, расположенной с юга от нее и открытой на Набережную, в просторы поймы. На площади вытянуты вдоль ул. Гоголя два симметричных корпуса торговых рядов в окружении аркад, а за ними, зна-



Вид на Колокольню собора Преображения у восточного корпуса Торговых рядов

Улица Гоголя, 1/2Б



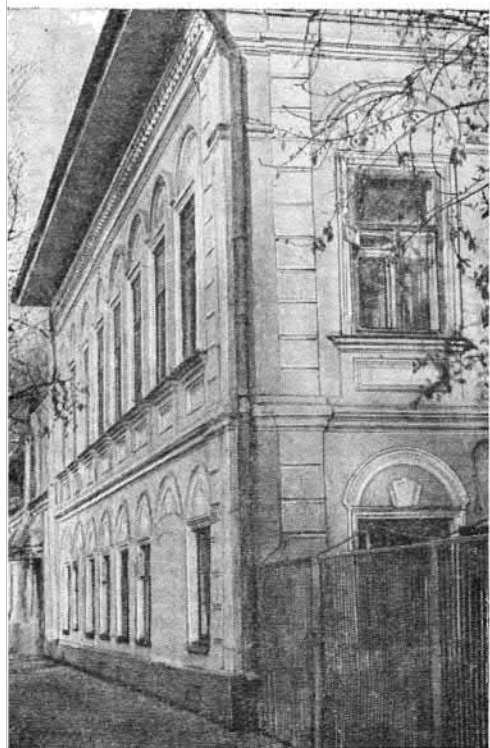
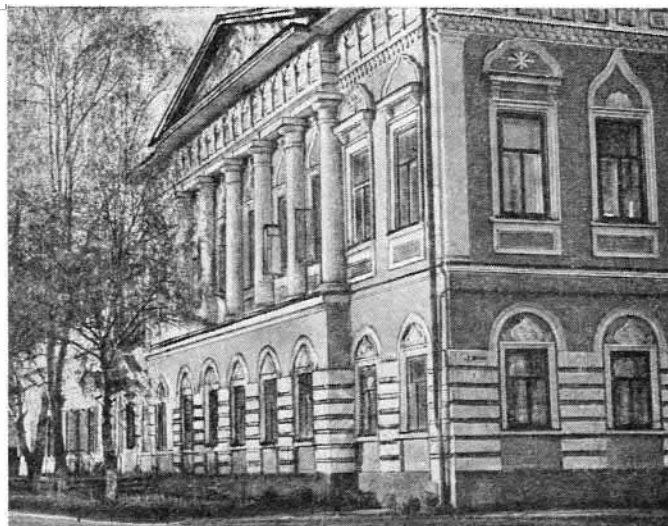
чительно ближе к Набережной, стоят колокольня и храм собора. Они то предстают во весь рост, то лишь верхами высятся над арками рядов. Обе части улицы, разделенные площадью, застраивались неодновременно, отчего и принципы их композиции неодинаковы, хотя в целом вместе с площадью они образуют единый ансамбль.

Участок ул. Гоголя ближе к Набережной и ее треугольной площади, между улицами Полевой и Соборной (Спасской), застраивался раньше, с перв. пол. XIX в. По двум ее сторонам расположены дома в 2 этажа, около которых всегда имеются

одноэтажные флигели или торговые лавки, соединенные оградами и воротами. Дифференциация застройки служит основным средством выразительности этой части улицы, что проявляется и в архитектурной насыщенности, и в разнообразии видов сооружений, ее формирующих. Но ведущая композиционная роль принадлежит здесь воротам. Почти все ворота представляют единый тип: трехпролетные, с проездом посредине и двумя крытыми пилонами с арками калиточных проемов, пиллястрами и антаблементом ионического ордера. Вместе с тем, хотя ворота относят-

Улица Гоголя, 11

Улица Гоголя, 2/2Б



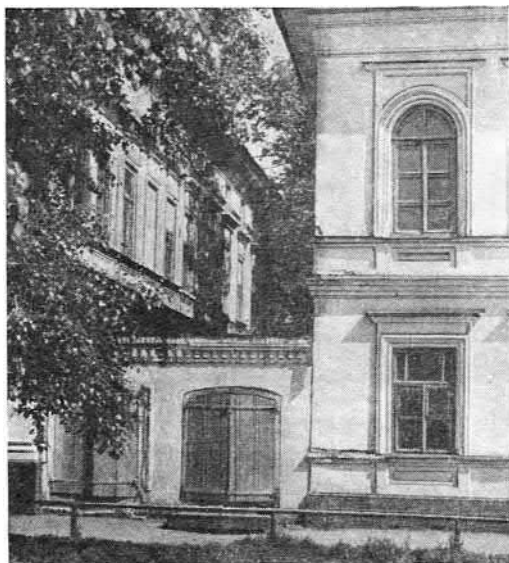
Улица  
Гоголя,  
спр. — 5, 3

Улица  
Гоголя,  
13/2А

Улица  
Гоголя,  
11А/1

Улица  
Гоголя, 21

Улица  
Гоголя,  
сл. — 29,  
спр. — 31/3



Улица  
Гоголя,  
спр.— 25,  
23

Улица  
Гоголя,  
спр.— 31/3,  
29

В. Епархи-  
альное  
училище,  
ул. Казан-  
ская, 89

Улица  
Казанская,  
сл.— 21,  
21А, 23

ся к одному типу, они различны и по способу их размещения, и по внешнему виду — соотносённости и форме деталей, а следовательно, и по степени их значимости в организации пространства улицы.

Иногда ворота поднимаются над более протяженной оградой, осуществляя роль объемной доминанты между зданиями (№ 4—8). Подобный способ сочетания во-

рот и ограды применен в начале ул. Набережной, но имеются и отличия; здесь из-за меньшей длины ограды ворота поставлены одиночные, с одной стороны усадебного дома (№ 2). Кроме того, на всем протяжении этого отрезка улицы постоянно присутствует соборная колокольня. Над оградой она возвышается тремя ярусами; над воротами или домом виднеется лишь

Усадебный  
дом  
и ворота.  
Ул. Казан-  
ская (19-21)



Улица  
Казанская,  
24Г, 24В,  
24Б

Улица  
Казанская,  
спр. — 27,  
27Б



е верхний ярус с куполом и главкой. Не-редко ворота этой части улицы почти це-ликом занимают промежуток между дву-мя домами и связаны с ними посредством узких простенков, каждый из которых про-резан еще одной, меньшей, чем у пилонов, аркой калитки, а в некоторых случаях рас-членен нишей — прямоугольной или ароч-ной (№ 2-4, 1-3А, 3-5, 15-17). При не-сколько большем интервале использован прием размещения двух соседних ворот смежных усадеб, связанных коротким пряслем ограды (№ 5-7).

Весь комплекс использованных средств — глубина калиточных проемов, рельеф баз, пилястр, капителей, пластика ниш и ар-хитравов, объемы доколей и карнизов у пилонов — направлен на создание архите-ктоники и значимости этих «малых» соору-жений. В сравнении с фасадами рядом стоящих зданий, более высоких и протя-женных, со сдержанным или обильным декором, ворота и ограды представляют главные акценты этой части улицы (№ 1, 5, 7, 11). Тому же служит и симметрич-ность их композиции, и приближенность к масштабу человека, и рельефно-пласти-ческое богатство их объемов и форм, уси-ленное контрастами света и тени: от на-висающих выступов карниза и архитра-ва — до пилястр и едва выявленных архи-вольтов и от плоских ниш простенков — до глубоких и затемненных сквозных ка-литочных проемов.

Застройка улицы, обращенная к площа-ди, несколько иная, принадлежит второ-му пол. XIX в., ее составляют крупно-масштабные дома в 2-2,5 этажа (№ 9, 11, 13) с фасадами, насыщенными пышным



Улица  
Казанская  
(17-19А).  
Фрагмент  
ворот

Улица  
Казанская,  
22Б.  
Парапет  
фасада

Улица  
Казанская  
(28В-28Б).  
Фрагмент  
ворот

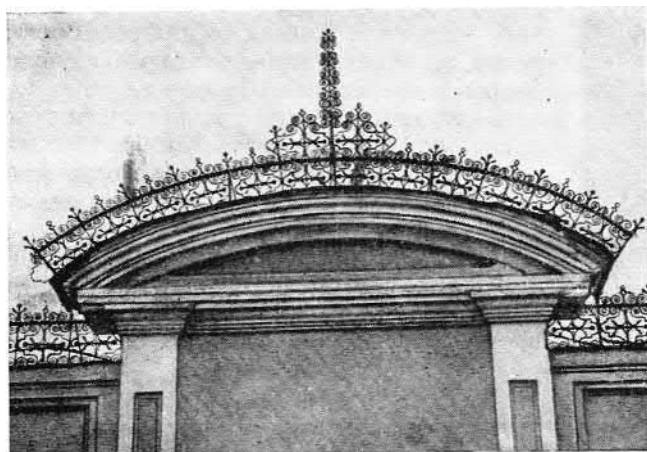
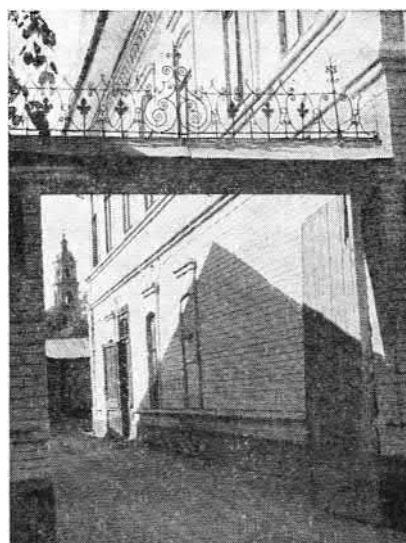
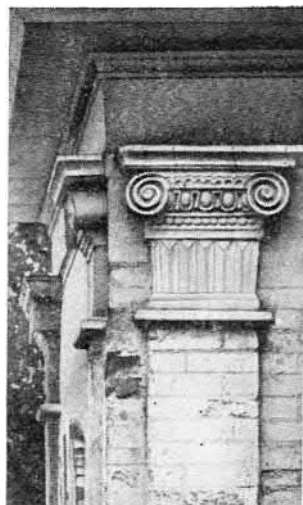
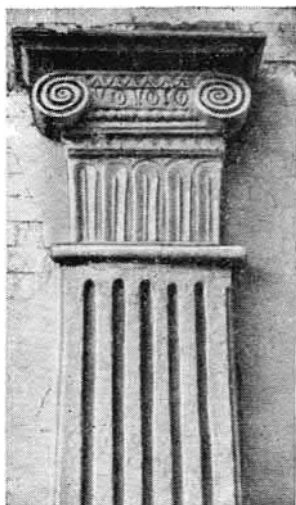
Улица  
Казанская  
(26А-26).  
Ворота

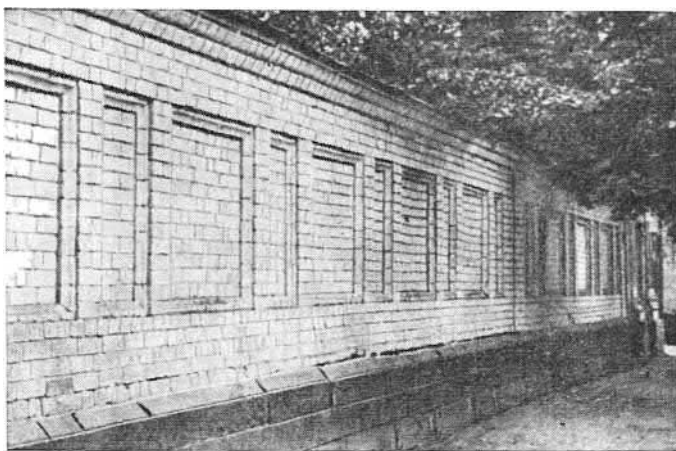
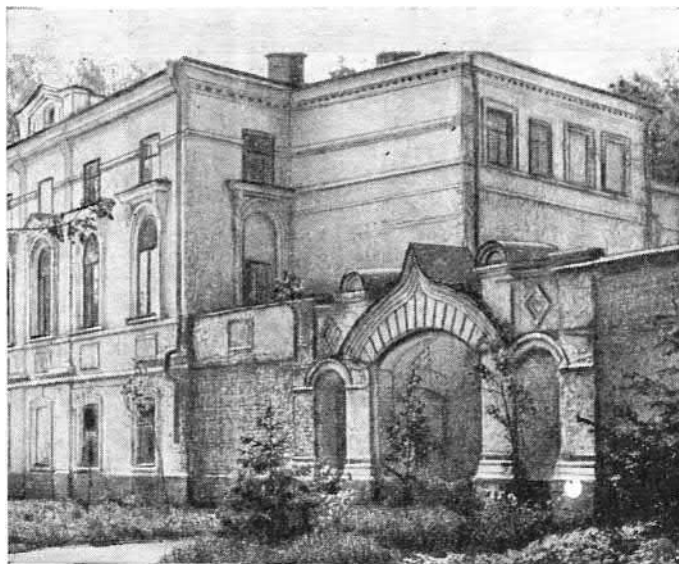
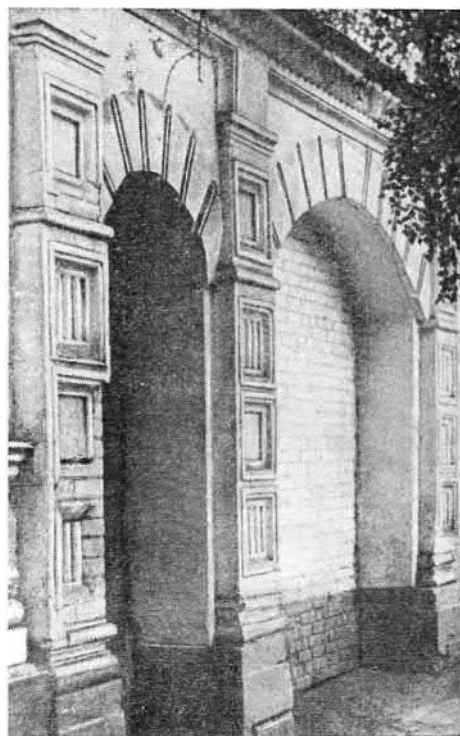
Улица  
Казанская  
(30А-30).  
Ворота

Улица  
Казанская  
(27Б-27).  
Ворота

Улица  
Казанская,  
37.  
Ворота



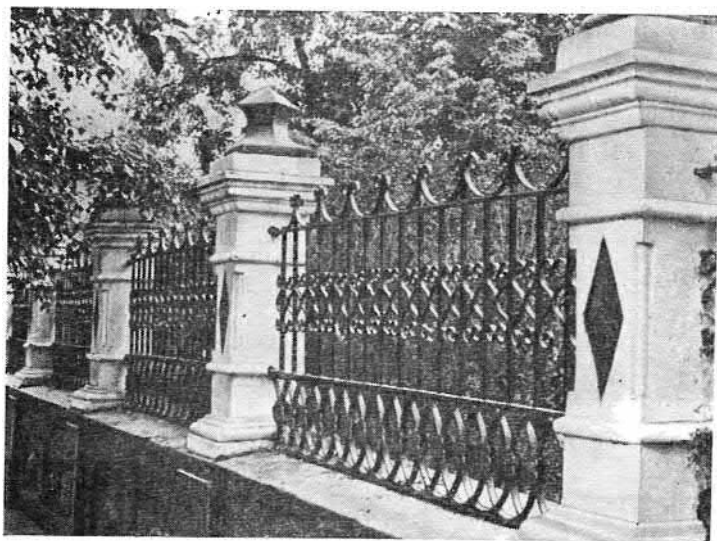
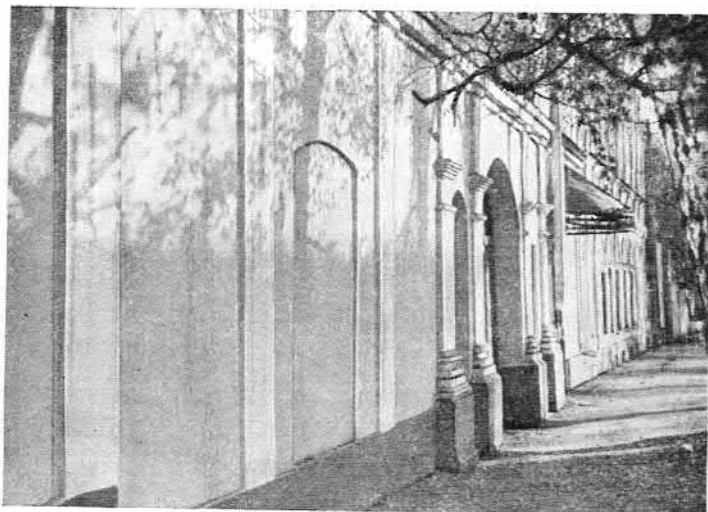




декором. К ним примыкают флигели; ворот и оград здесь нет. Этот принцип застройки сохраняется в основном и на участке улицы за площадью. Главные здания усадеб более протяженны, высотой до 3 этажей, и стоят они теснее, иногда вплотную друг к другу. Лишь у немногих домов есть флигель или лавка, другие имеют в первых этажах магазины, а в цокольных — склады (№ 21); их дверные и оконные проемы защищены фигурными решетками и железными полотнами. Оград здесь мало, они каменные, некоторые с железными звеньями вверху.

Характер архитектуры домов и ворот этой части ул. Гоголя сближен. Ворота редки, их объемы менее развиты в глубину дворов и при большей высоте не столь монументальны, так как сильнее подчинены архитектуре фасадов соседних домов; поэтому, хотя ворота здесь также осуществляют роль масштабного модуля, значи-

Виды поперечных улиц центра:	Улица Полевая (7-9). Ворота	Улица Полевая (6-4). Ограда
	Улица Средняя, 1/16	Улица Полевая (4-2). Ворота



мость их гораздо слабее, а облик улицы определяют фасады зданий. Их убранство включает: более рельефный руст, заполняющий стену нижнего этажа; глубокие прямоугольные ниши — междуэтажные и подоконные; выпуклые многопрофильные наличники с сильно нависающими сандриками; большие дуги архивольтов или лучковых фронтонов над окнами, поле которых заполнено лепными пальметтами, розетками и скульптурами; крупнопрофилированные гурты между этажами и завершающие карнизы. Характерным дополнением архитектуры зданий служат крыльца с белокаменными ступенями на три стороны (№ 14) или с навесами на чугунных кронштейнах или столбах (№ 27). Эта часть ул. Гоголя обладает и другой особенностью, обогащающей ее пространство. Поскольку плотность ее застройки высока, ворот мало, а здания имеют значительную протяженность, нередко

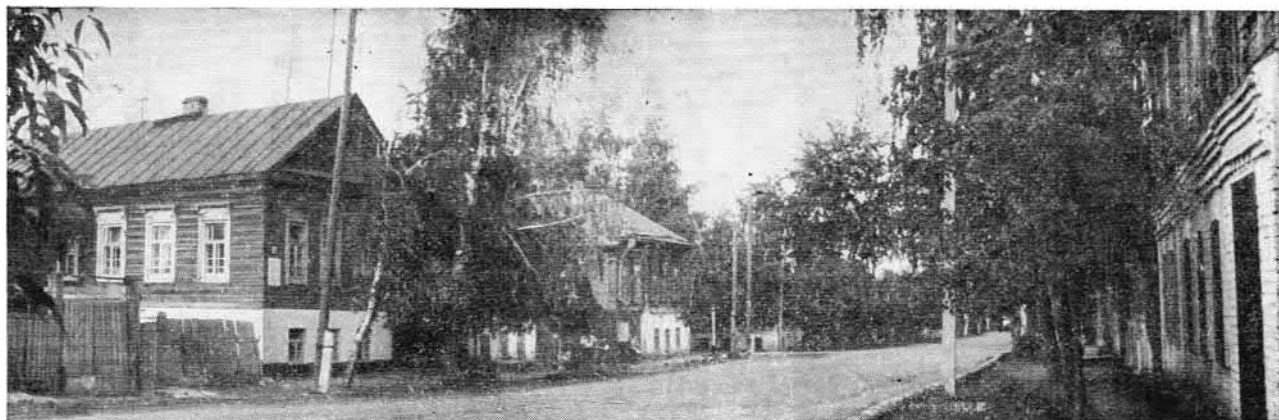
**Ворота и ограды на улице Спасской:**

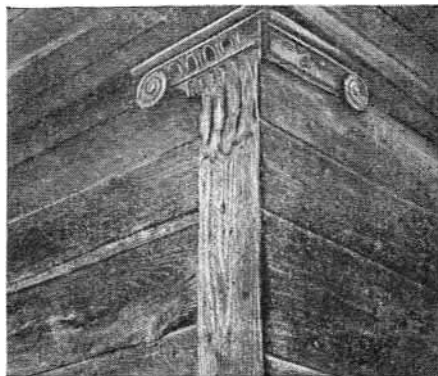
*Улица Спасская, 1/11А.  
Ворота*

*Улица Спасская, 2-2А/13*

*Улица Спасская (3-5).  
Ограда  
Улица Спасская, 1/11А.  
Ворота*







**Характер застройки рядовых улиц:**

*Улица Московская, сл. — 123 (дом Н. А. Дуровой), 125; спр. — 100, 102*

*Улица Мало-Покровская, сл. — 30, 28*

*Улица Мало-Покровская, сл. — 20*

*Улица Средняя, 6 (тип деревянного дома на каменном этаже)*

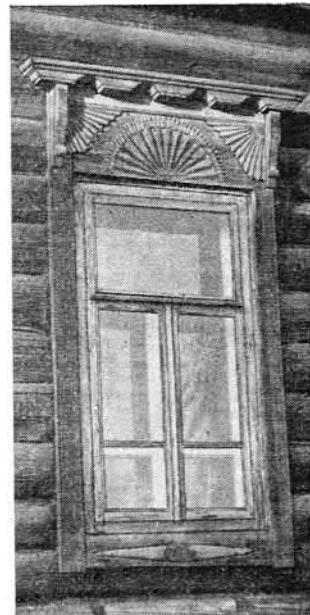
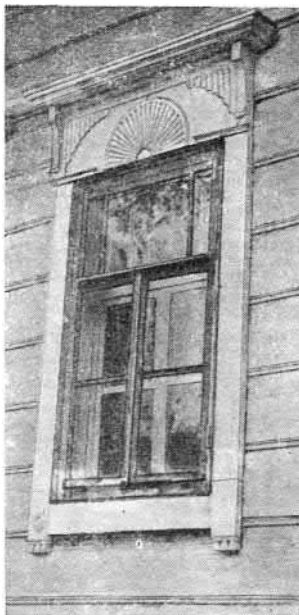
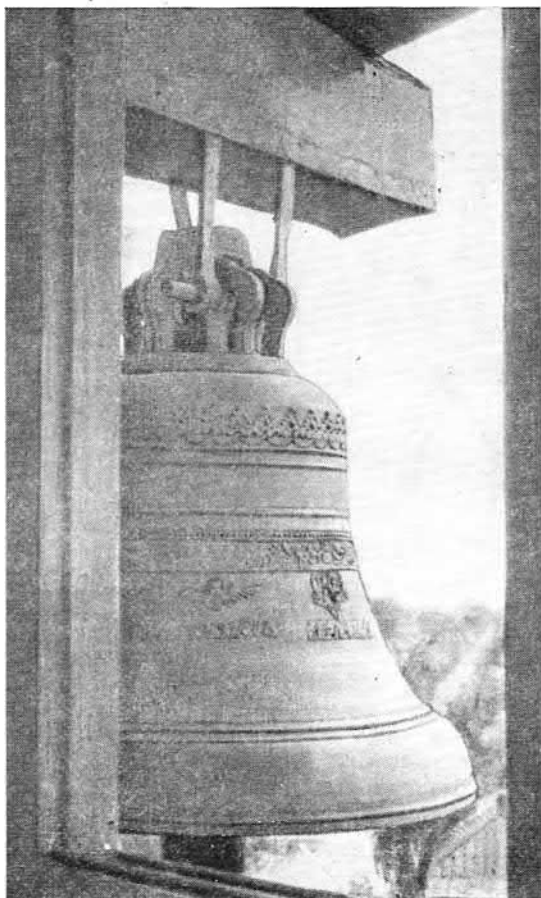
*Улица Малмыжская, 73. Угловая капитель дома*

*Улица Московская, 47 (тип каменного двухэтажного дома с лавкой)*

*Улица Алексеевская, 107 (тип деревянного одноэтажного дома на каменном цоколе)*

в центре их объемов устроен арочный проезд. Открывая дворы, такие проезды сообщают улице пространственную глубину в поперечных направлениях. Важным свойством улицы являются также широкие тротуары белокаменного мощения, выложенные из больших прямоугольных плит. Объединяя застройку, они сообщают достойную импозантность главной городской улице.

Казанская улица (ныне Маркса) — еще одна продольная улица, вытянутая вдоль



**Паличники окон  
с «полусолнцами»:**

Улица  
Никольская,  
сл. — 19,  
19А/94  
(Пожарная  
каланча)

Колокол  
на Пожар-  
ной каланче

Улица  
Горная, 26

Улица  
Казанская,  
14

Улица  
Сарапуль-  
ская,  
27/114А

Улица  
Алексеев-  
ская, 151

Улица  
Московская,  
197/27

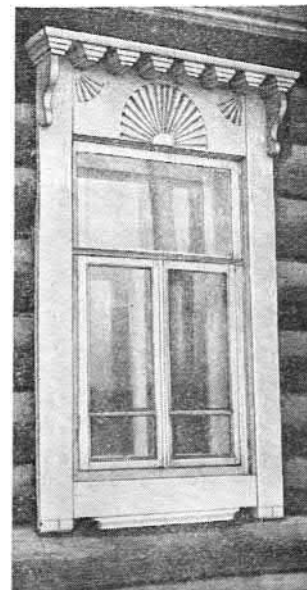
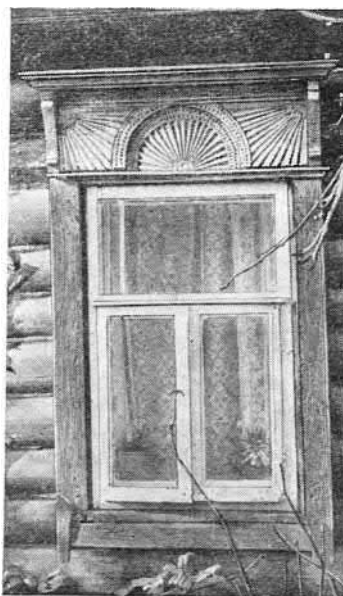
Улица  
Сарапуль-  
ская, 33

Улица  
Сарапуль-  
ская, 37

Улица  
Заображ-  
ная, 29

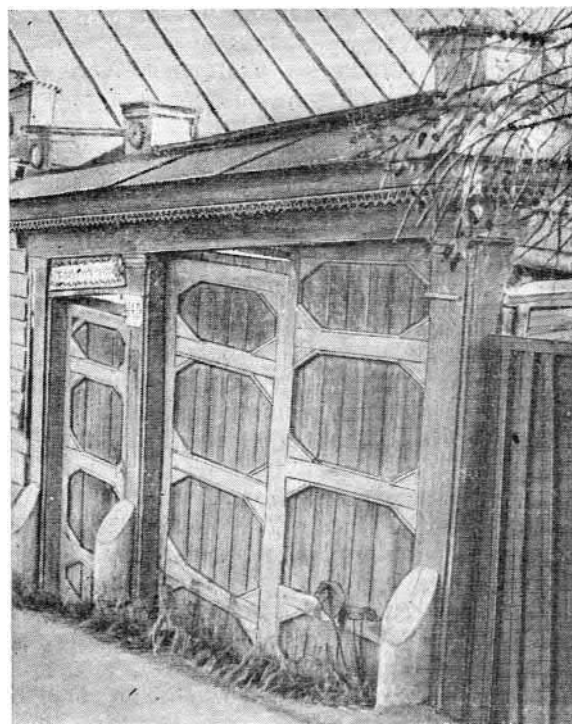
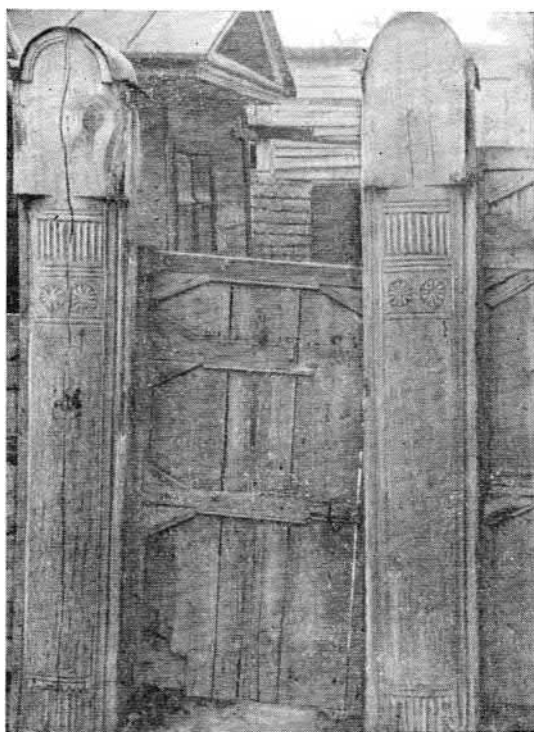
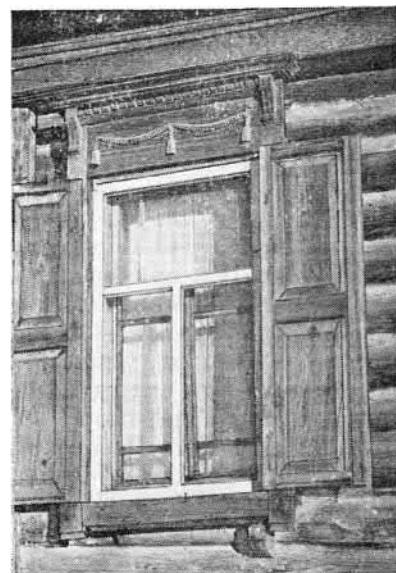
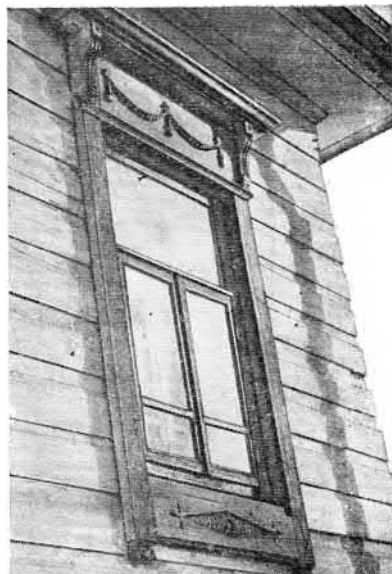
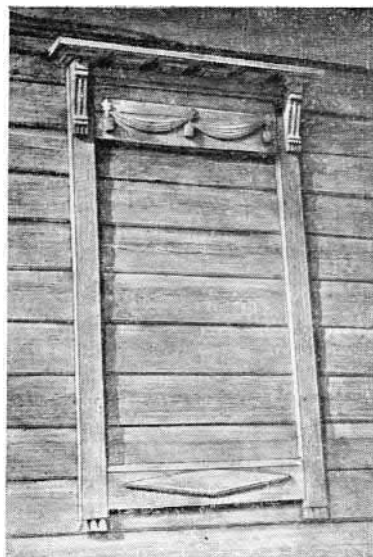
поймы, но далее отстоящая от нее. Созданная, как и ул. Гоголя, вновь по регулярному плану XVIII в., она — самая длинная в городе — от церкви Троицкой, где берет начало Набережная, до восточной границы города, где высится б. Епархиальное училище рубежа XIX—XX вв. — величественное сооружение в 4,5 этажа, завершенное куполом и главой. С севера к Казанской ул. примыкают две торговые площади: Хлебная (ныне Ленина), на пересечении с улицами Полевой и Луговой, и Сенная-Рыбная (ныне Безымянная), за оврагом Буг, между ул. Никольской (ныне 10 лет Татарстана) и Тойминской. В отличие от улиц Набережной и Гоголя, Казанская в кон. XVIII и перв. пол. XIX в. не была парадной, и потому на ней разрешалось возведение домов деревянных на каменном этаже, сохранившихся до настоящего времени (№ 42, 44); подобные дома допускались здесь и позднее, особенно в восточной и западной частях улицы. Центральная же ее часть, между обеими площадями, стала во втор. пол. XIX в. основной торговой улицей города и обстраивалась преимущественно капитальными зданиями. Эта часть улицы представляет законченный архитектурно-планировочный ансамбль. Ее застройка отмечается наибольшим разнообразием: многие типы сооружений, возводившиеся в городе на протяжении столетия с конца XVIII в., соседствуют на ней.

Специфика торговой улицы обусловила здесь преобладание торговых сооружений. Имеются отдельно стоящие лавки с подвалами и без, склады — каменные, одноэтажные, в 3—5 окон по фасаду, магазины с большими витринами, на высоком цоколе, жилые дома в 2 и 3 этажа, с лавками или магазинами в первом этаже и конторами в верхнем, особняки со складами в цокольном полуэтаже. Отличительным свойством Казанской улицы является меньшее число усадебных домов и удаленность их служебных построек и флигелей в глубину дворов, что вызывалось большей плотностью застройки. Это явилось также причиной возникновения в кон. XIX в. нового типа построек — маленьких, одноэтажных, с одним или двумя проемами. Они как бы втиснуты в узкие промежутки между двумя большими соседними зданиями. Такие постройки предназначались иногда всего лишь для входов в склады, устроенные в смежных



домах (№ 21); в других случаях они использовались в качестве крошечных магазинчиков (№ 28В, 43В).

Из-за экономии места на этой улице почти нет оград, а поскольку для проездов между домами оставалось мало места, очень редки обширные трехпролетные пилонные ворота (№ 19—21, 38—40), каких много на Набережной и ул. Гоголя. Чаще встречаются здесь ворота двухпролетные, т. е. с одной калиткой, и не в пилонах, а в столбах. Среди них имеются ворота с калиткой и аркой над ней, перекинутой между двумя столбами (№ 23—25); есть во-



Наличники  
окоп  
с «гирлян-  
дами»:

Улица  
Тойминская,  
19А/104

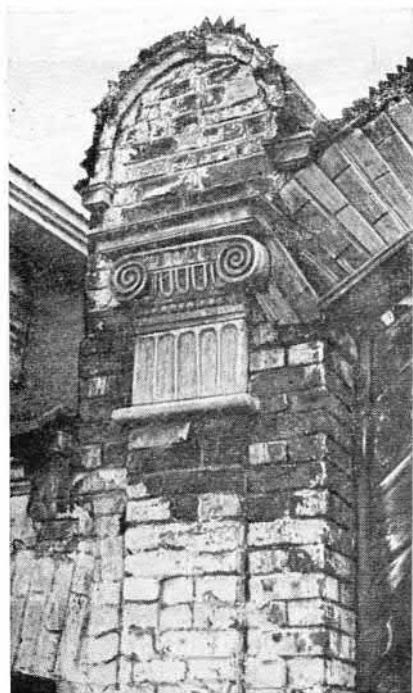
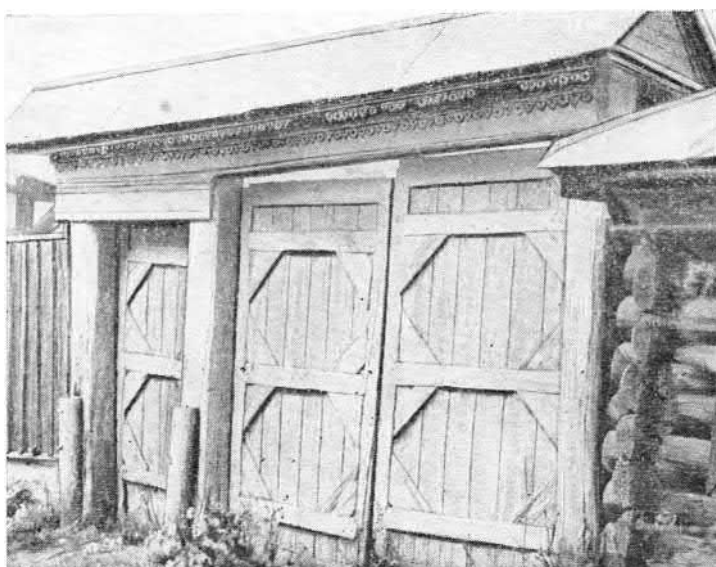
Улица  
Спаская,  
12

Улица  
Сарапуль-  
ская, 16

Улица  
Алексеев-  
ская, 107

рота, три столба которых отмечены, по-  
добно пилонам, пилястрами и капителя-  
ми (№ 32/46—34). Но наиболее распрост-  
ранены ворота с одним пролетом, калит-  
ка которых устроена в полотне створки  
проезда. В их числе есть столбовые воро-  
та с двумя столбами, украшенными пи-





**Ворота на рядовых улицах:**

*Улица  
Малмыж-  
ская (22-  
20)*

*Улица  
Москов-  
ская, 140*

*Пер.  
Безымян-  
ный, 4*

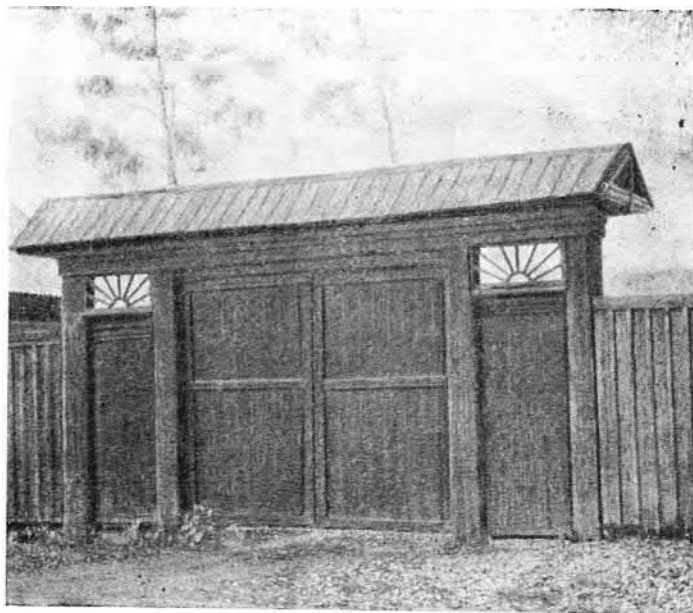
*Улица  
Казанская,  
79*

*Улица  
Малмыж-  
ская, 41-В*

лястрами и капителями ионического или тосканского ордера (№ 17-19, 27Б-27). Сохранились ворота и с одним столбом, завершение которых упирается противоположным концом в стену соседнего дома (№ 37-39, 26а-26). Бывает, что столбов вовсе нет и лишь перемычка над проезд-

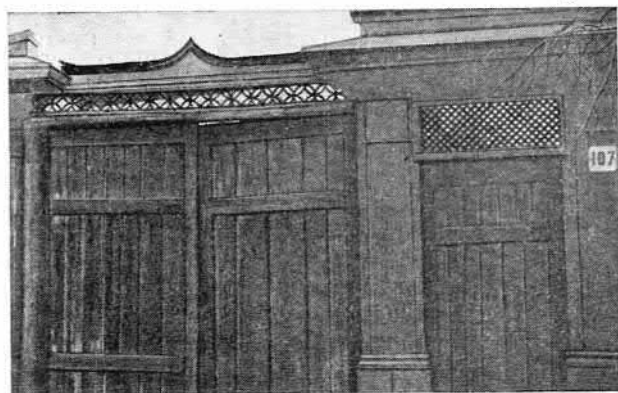
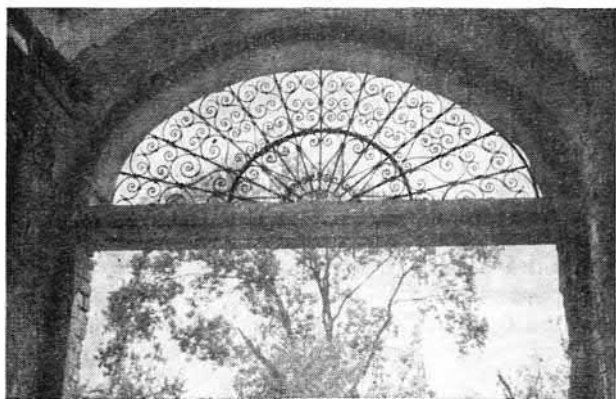
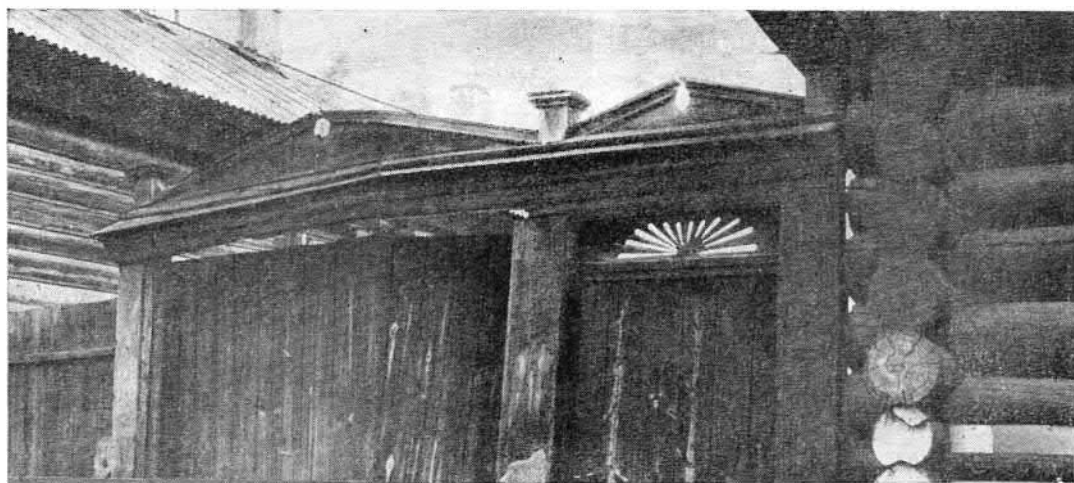
дом символизирует ворота. Между тем и такие ворота трактуются как важный декоративный элемент улицы: их деревянный брус нередко венчает кованая железная решетка тонкого орнаментального рисунка (№ 30А-30).

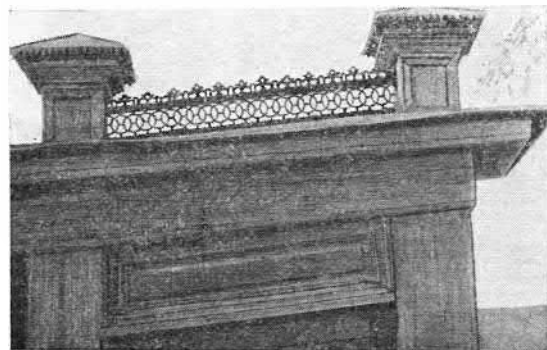
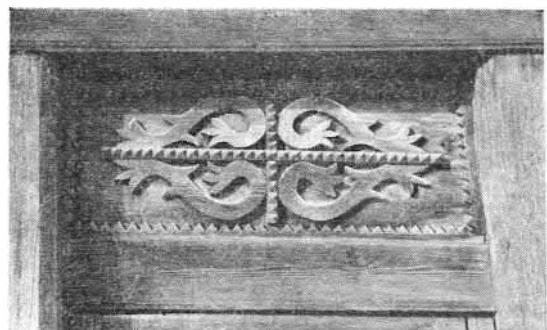
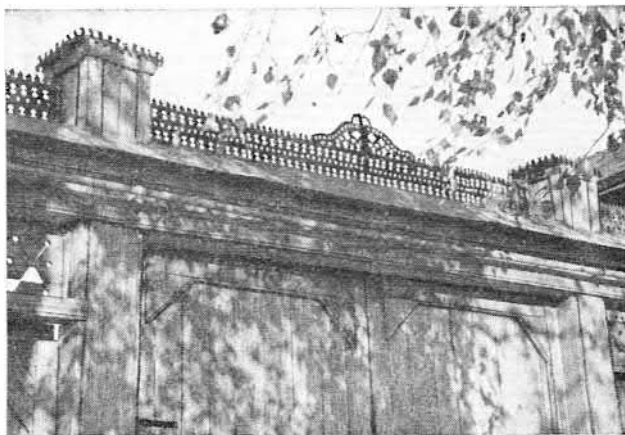
Архитектурный облик улицы Казанской



складывается из контрастного сочетания торгово-складских сооружений на уровне нижних этажей и более высоких жилых зданий, перемежающихся с ними. Главное, что выделяет из общей массы застройки торгово-складские сооружения, — это крупный масштаб проемов, оконных и дверных, определяющих композицию фасадов, дополненную лаконичной, иногда грубоватой отделкой в карнизах и наличниках. Кроме того, многие торговые и складские постройки оснащены железными ставнями на окнах и дверях — однопольными или двустворчатыми, некоторые — железными решетками (№ 24Г, 30А, 37), что, сообщая всей улице выразительность и живость, придает ей цельность.

Декоративное убранство остальных зданий отличается дробностью, но, подчиненное методам эклектики, сохраняет тем не менее некоторые каноны и принципы клас-





**Ворота  
рядовые  
с фризами  
и парапетами:**

Улица  
Мало-  
Покров-  
ская, 50

Улица  
Малмыж-  
ская  
(127-129)

Пер.  
Безмян-  
ный (1-2)

Улица  
Малмыж-  
ская,  
107/13А

Улица  
Алексеев-  
ская, 49

Улица  
Николь-  
ская, 17

Улица  
Сарапуль-  
ская, 4

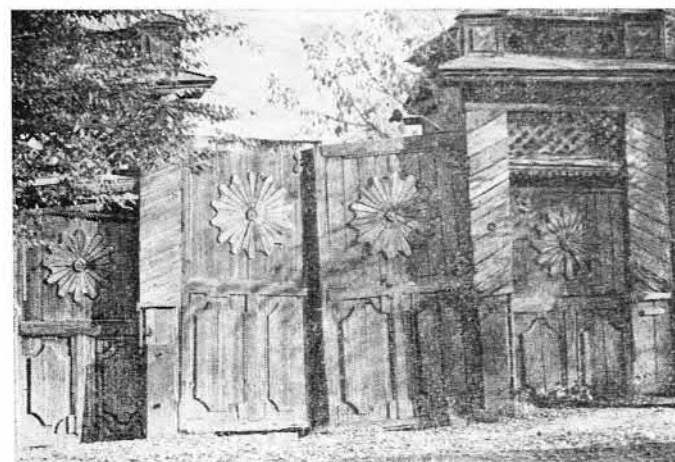
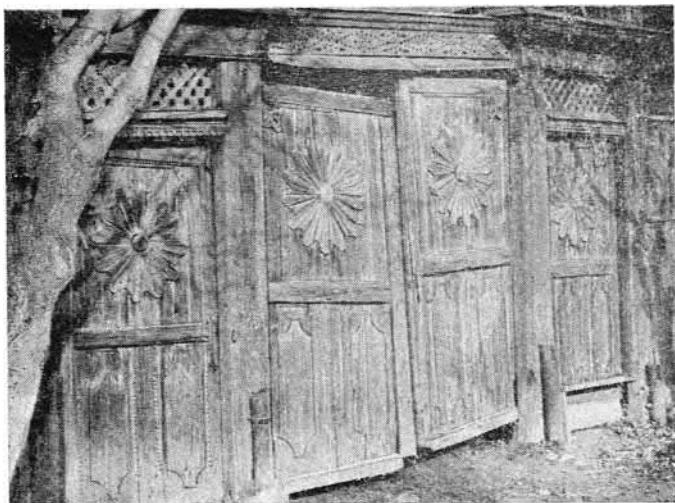
Улица  
Москов-  
ская, 159

Улица  
Спаская,  
10

сицизма, проявляющиеся в большей или меньшей степени в каждом из них. Более архаичные дома расчленены в традициях классицизма: у них высокие окна второго, парадного этажа, меньшие — первого и совсем небольшие, «горизонтальные», — верхнего и антресольного<sup>25</sup>. Другие дома, сильнее подчиненные требованиям эклектики, обладают иными пропорциями. Самый главный их этаж — первый — с большими витринными проемами; второй этаж

прорезан окнами меньшими или, при той же высоте, узкими. Декоративная отделка их фасадов наряду с упрощенностью форм обильна, ее образуют квадратные русты между окнами или вокруг них, лучковые перемычки над проемами, завершенные архивольтами, разнообразные сандрики наличников и фигурные аттики над карнизами<sup>26</sup>.

Однако при всех различиях застройки — архитектурных и типологических —



**Полотна ворот с «солнцам»:**

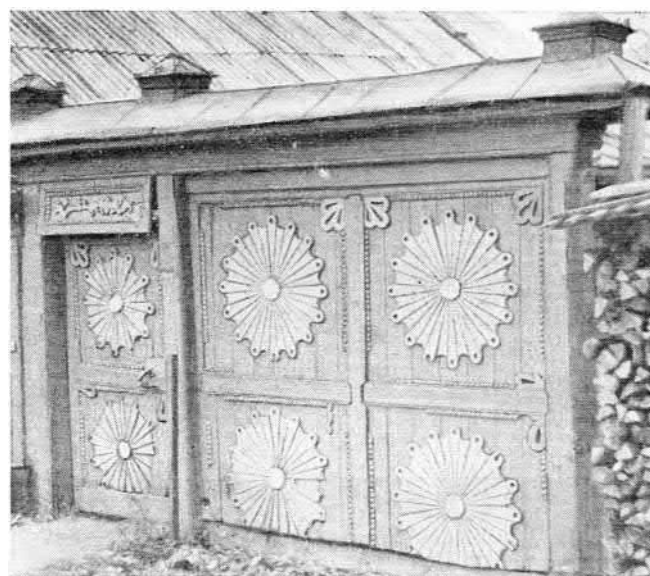
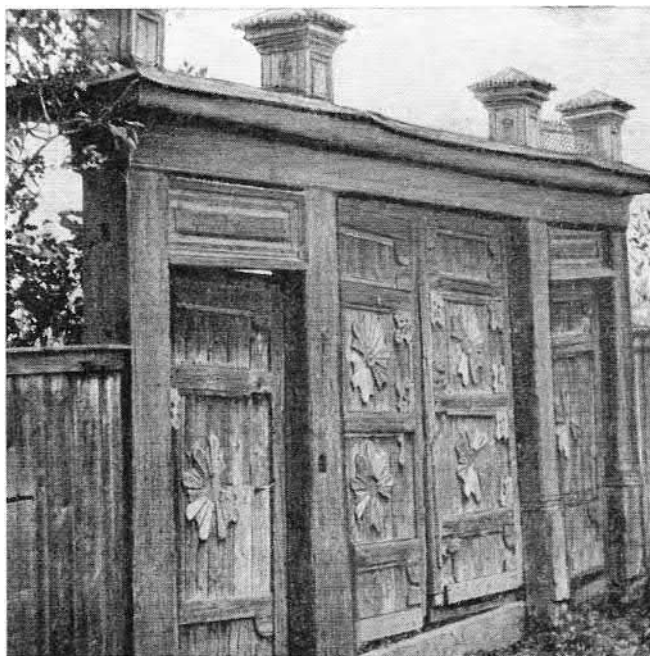
Улица  
Малмыж-  
ская  
(87-89)

Улица  
Малмыж-  
ская  
(54-52)

Улица Спас-  
ская, 18

улица Казанская обладает единством, чему способствуют также металлические детали, украшающие не только ворота, но и многие другие сооружения. Среди них — кованые парапеты над лавками, складами, домами, навесы с подзорами из просечного железа над крыльцами входов, железные чехлы печных труб на цоколе и под карнизом с гофрированным ободом, с розетками и цветами, многоярусные сквозные венцы из тонкого железа над рельефно тисненными воронками водосточных труб. Все эти элементы декоративного убранства, сообщая графически четкий силуэт утилитарно необходимым частям сооружений, превращают их в истинно художественные произведения. Они вносят в застройку орнаментальное многообразие, обогащая пространство улицы Казанской.

Остальные улицы, составляющие большую часть города, можно отнести к двум категориям: одни из них вместе с рассмотренными Набережной, Гоголя и Казанской — участвуют в формировании композиции центра, другие образуют городскую среду, окружающую центр. Первая группа включает центральные поперечные улицы, открытые к пойме, — Полевую, Спасскую, Среднюю<sup>27</sup> — между Набережной и Казанской. Вторая группа охватывает главные улицы за пределами центра — к северу от Казанской и за оврагом Буг, а также «рядовые» улицы в границах регулярного плана кон. XVIII в.; к ним относится и ул. Покровская. Главные поперечные улицы в пределах центра при известном сходстве с центральными продольными имеют специфические особенности. Их застройка по обеим сторонам в основном усадебная и менее плотная, состоит из 1,5–2-этажных жилых домов, — не только каменных, но и деревянных на каменном этаже, а также небольшого числа флигелей и ворот. Здесь почти нет лавок и магазинов, а главные усадебные дома, к которым примыкают, помимо дворов, и сады, имеют длинные каменные ограды, тянущиеся вдоль улицы к соседним владениям. Среди всех сооружений особая значимость в создании облика этих трех улиц принадлежит оградкам. Преобладают высокие глухие ограды кирпичной лицевой кладки, на белокаменном цоколе, с внушительным карнизом из нескольких ступеней, под двускатной каменной кровлей. Ограды расчленены на прясла лопатками, столбами, выступами стен



флигелей, ворот, домов, что сообщает им определенный ритмический строй.

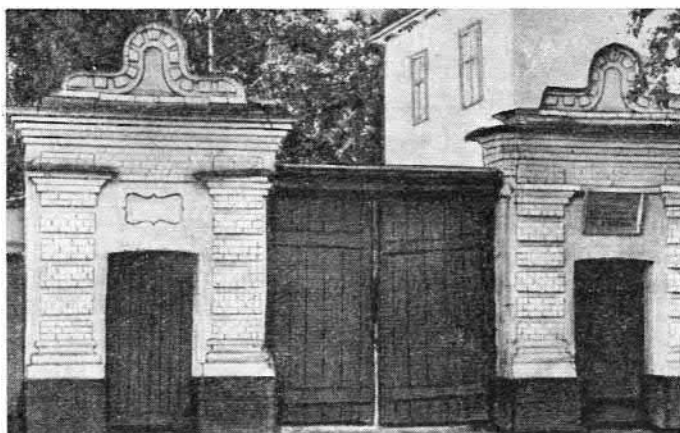
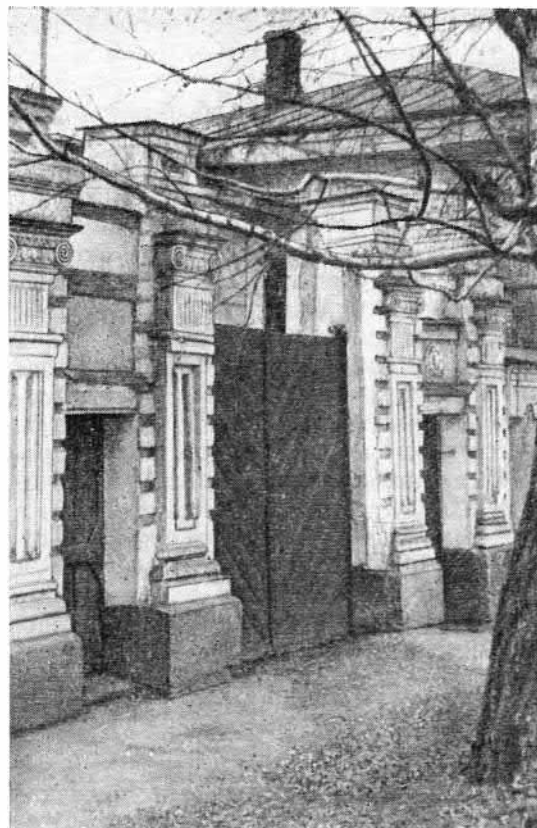
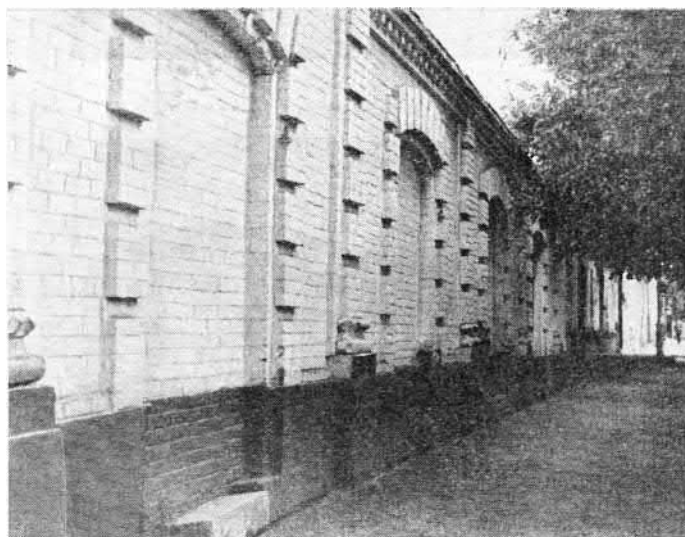
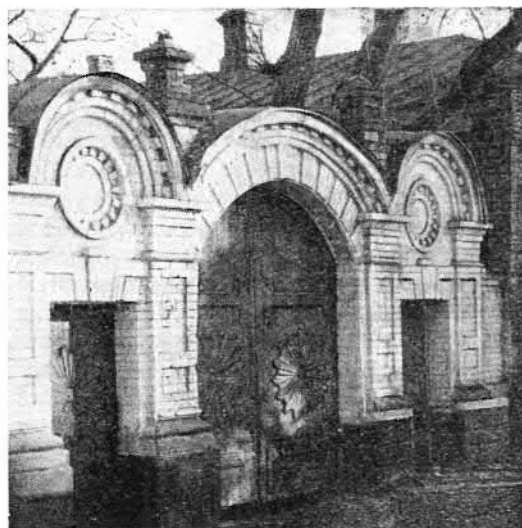
Различие архитектуры прясел и вертикальных членений придает каждой оградке индивидуальность и вносит разнообразие в облик этих улиц. По обеим сторонам Полевой улицы тянутся две ограды, расчлененные лопатками, но одна из них (№ 4–6) — с большими квадратными и прямоугольными нишами, другая (№ 5–7—

Улица Набережная (1–2)

Улица Малмыжская, 50

Улица Саранпульская, 4

Улица Пристанская, 61



**Ворота и ограды-доминанты:**

Улица  
Московская  
(33-35)

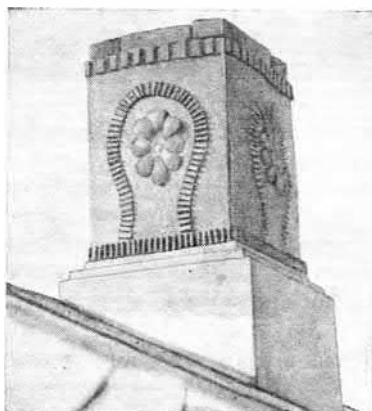
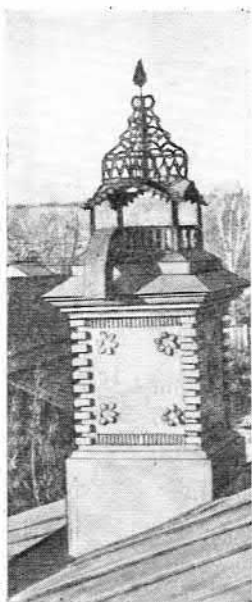
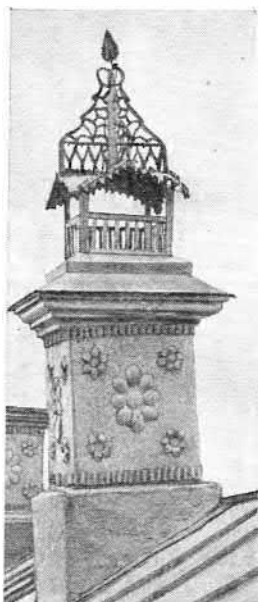
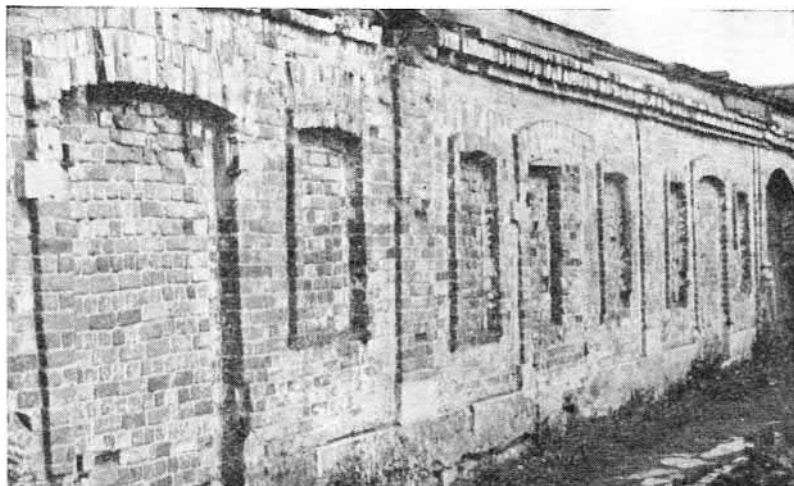
Улица  
Казанская  
(64-64а)

Улица  
Малмыж-  
ская, 12

Улица  
Спас-  
ская, 20

Улица  
Малмыж-  
ская, 113

Улица  
Сарапуль-  
ская, 25Б



**Печные трубы:**

*Улица Казанская, 5*

*Улица Малмыжская, 23*

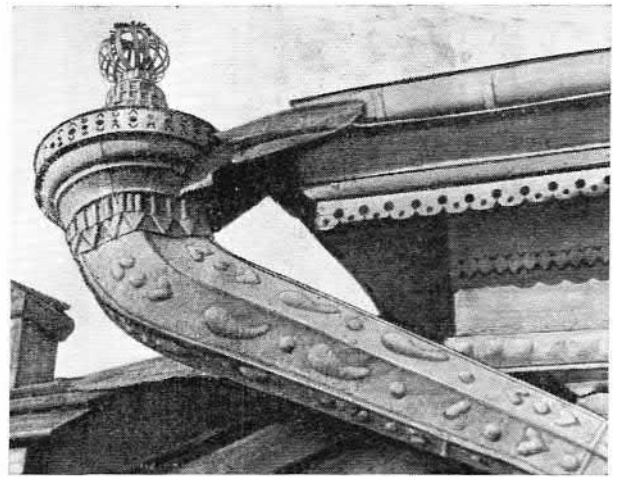
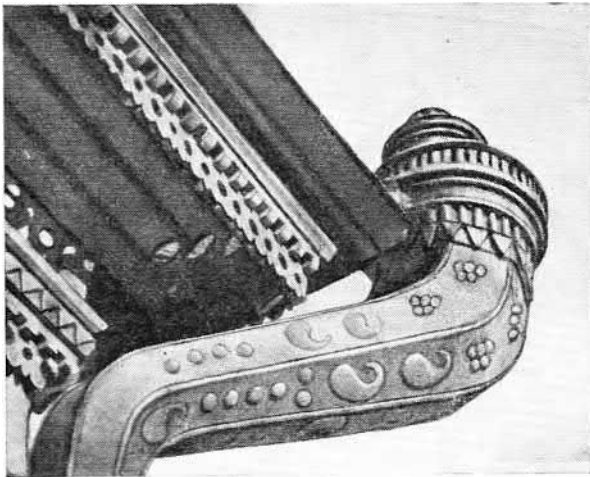
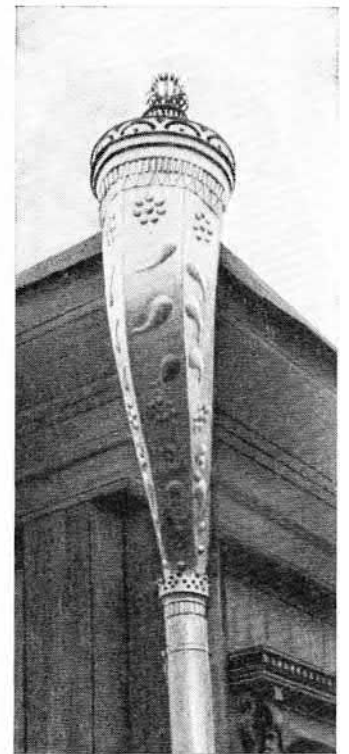
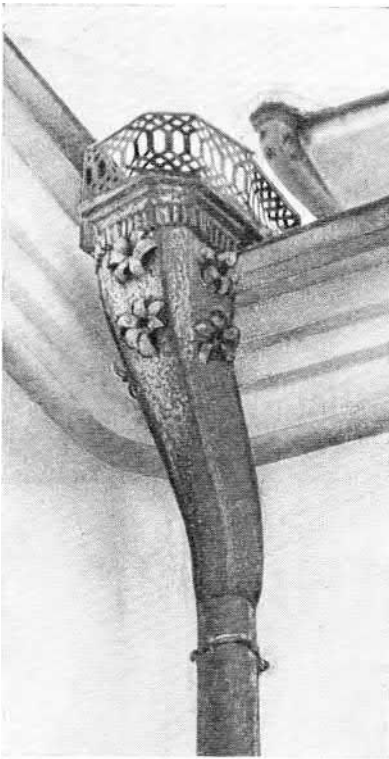
*Улица Заовражная, 58*

*Улица Средняя, 26*

*Улица Казанская, 41*

*Улица Алексеевская, 49*

*Улица Алексеевская, 5*

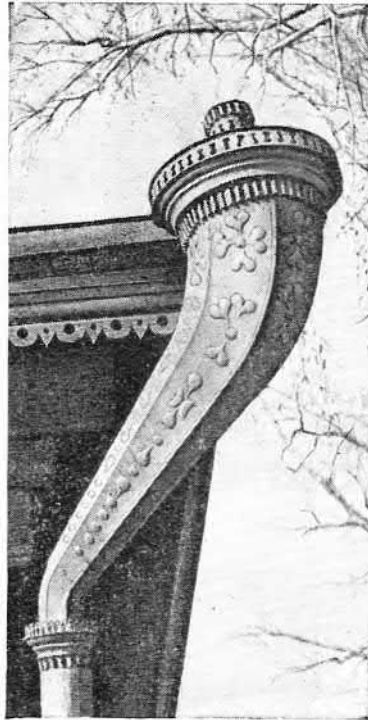
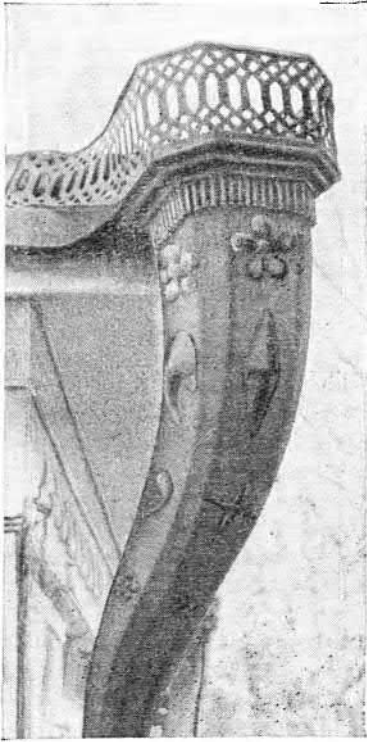


9) — с еще более крупными, но выступающими прямоугольными плоскостями, занимающими почти всю поверхность прясел. Ограда на ул. Спасской (№ 5—7) — с такими же большими прямоугольными плоскостями, во всю величину прясел, но не выступающими, а заглубленными, в виде ниш. Напротив нее, по этой же улице, роль ограды выполняет стена одноэтажного флигеля (№ 4А) с двумя квад-

ратными нишами ложных окон. Ограда на Средней ул. состоит из прясел, разных по длине и ограниченных не лопатками, а выступами стен усадебных построек и столбами ворот; сами прясла горизонтально расчленены высоким доколом, подкарнизным фризом и заглубленным между ними полем стены.

Из числа таких оград выделяется ограда на Спасской ул. (№ 3—5). Ее прясла-





**Водосточные  
трубы:**

Улица Спас-  
ская, 1/11А

Улица  
Луговая, 15

Улица Мал-  
мыжская,  
109А

Улица  
Алексеев-  
ская, 82

Улица  
Москов-  
ская, 136

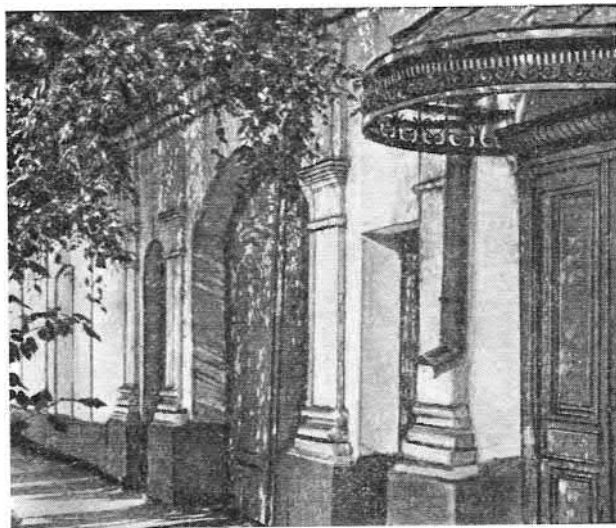
Улица  
Москов-  
ская, 163

Улица  
Москов-  
ская, 163

Улица  
Москов-  
ская, 159

Улица  
Малмыж-  
ская, 91

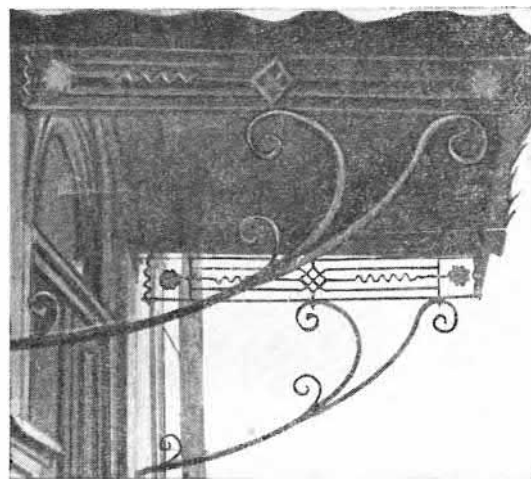
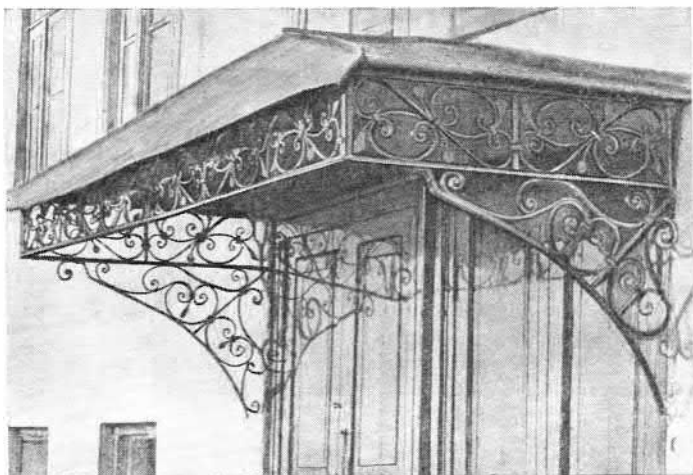




ми служат не каменные стены, а металлические решетки, поднятые на белокаменный цоколь, а вместо лопаток на него водружены четырехугольные столбы с фигурными завершениями. Роль тех и других оград для улицы неодинакова. Глухие каменные ограды, высокие протяженные стены которых дополнены рельефом, расчленены ритмически и пропорционально, они максимально сближены по материалу и виду с архитектурой зданий и создают неразрывность пространства улицы в интервалах между объемами ворот и домов<sup>28</sup>. Ограда сквозная не вносит такую монолитность в застройку улицы. Металлические решетки, заменяющие в ней сплошную каменную стену, воспринимаются как цепь коротких промежутков, разделенных рядом перспективно удаляющихся столбов. Вместе с белокаменным цоколем они фиксируют линию улицы, лишь намечая ее пространство.



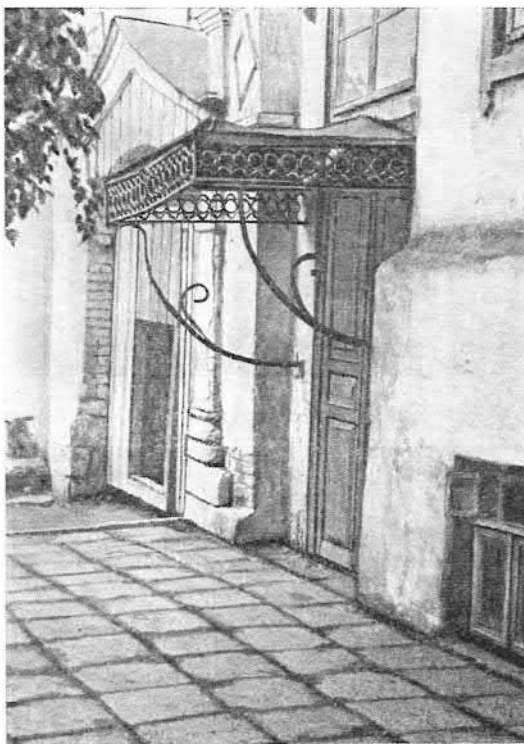
Другие улицы, расположенные за пределами центра, непосредственно примыкающие или несколько удаленные от него, значительно отличаются от всех, ранее описанных. Они представляют основную городскую среду, «рядовую» ткань города. Ими являются две продольные улицы к северу от Казанской — Малмыжская и Московская, а также поперечные — Никольская, Тойминская, Сарапульская, Мало-Покровская<sup>29</sup>. Создававшиеся как дороги-улицы, они обстраивались менее состоятельными владельцами и главным образом во втор. пол. XIX в. Основную массу домов составляют усадебные деревянные на каменном цоколе или этаже,



в 3–5 окон по уличному, торцевому фасаду; углы кварталов закреплены более протяженными домами, с фасадами в 7–9 окон, обращенных на две улицы, или каменными в 1,5–2 этажа. Рядом с ними здесь нередко имеются деревянные служебные постройки — амбар, конюшня и каменная лавка в 2–3 окна, объединенные вдоль улицы глухой деревянной (реже — каменной) оградой и деревянными же воротами<sup>30</sup>.

Важнейшей достопримечательностью таких домов является органичная связь их объемов со сдержанным, иногда даже аскетичным декором, унаследованным от классицизма. В декоративной отделке использованы и материал стен — бревенчатых или обшитых тесом «под руст», и пропорциональное членение фасадов с выделением парадного и второстепенных этажей, цоколя и карниза. Существенным элементом убранства служат наличники — ленточные, с высоко поднятыми карнизами на кронштейнах и каплями-гуттами внизу. Простота общей композиции восполняется резьбой в широких фризах наличников — корабельно-выемчатой или накладной, сочетающей древние формы с деталями, заимствованными из интерьеров московских особняков рубежа XVIII—XIX вв. Резьба двух видов: одна — «полусолнце» в центре и гофрированные «занавески» или розетки по сторонам<sup>31</sup>, вторая — гирлянды с перехватами и кистями в центре и по краям<sup>32</sup>. Однако одинаковость схем не исключает художественного разнообразия: при кажущемся сходстве интерпретация их в каждом доме различна. У одних наличников огромное «полусолнце» заполняет почти все поле фриза и только в самых углах умещаются маленькие розетки-цветки; у других над уменьшенным «полусолнцем» нависают по сторонам «занавеси»; иногда же «занавеси» смыкаются в единое полукружие над еще меньшим «солнцем»; столь разнообразны и наличники с гирляндами, провисающими круто или полого, с короткими или удлиненными кистями.

Наряду с домами не менее важным сооружением в этой части города предстают ворота. И, подобно домам, ворота следуют здесь определенным схемам, число которых невелико, но различия в трактовке деталей и исполнении обеспечивают бесконечное многообразие их композиций. Наиболее старым типом ворот, сложив-



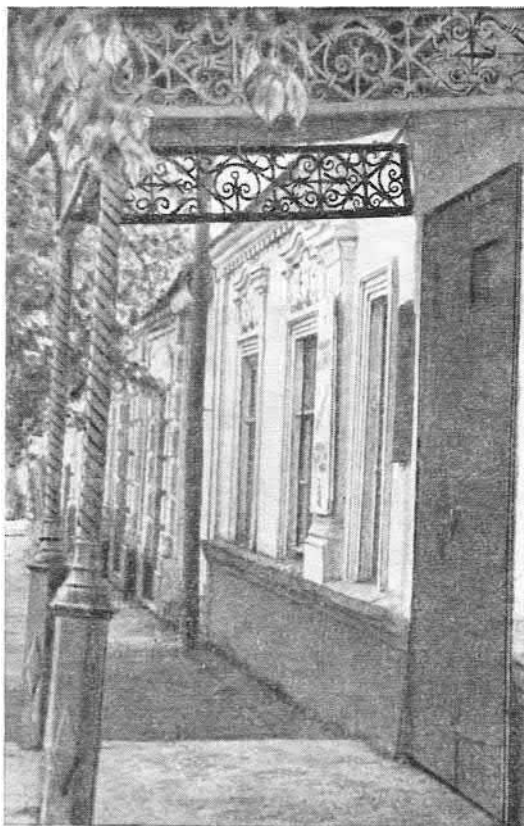
**Зонты  
крылец:**

Улица  
Спасская,  
спр.— 2А/13

Улица  
Спасская, 20

Улица  
Покровская,  
д. 17/2Б

Улица  
Малмыж-  
ская, д. 111



Улица  
Тойминская,  
11/50А

Улица  
Казанская,  
64А/6



шимся в перв. пол. XIX в., следует считать двухпролетные столбовые. Их лаконичный облик определяют полотна проезда и калитки, убранством которых служат лишь прямые и угловые накладки, делящие створки на два, три и даже пять восьмигранников с наибольшим внизу или посередине. Обычно все три столба объединены карнизом и крышей<sup>33</sup>, но есть ворота без карниза и без крыши, каждый их столб заканчивается сверху высоким полуовальным навершием<sup>34</sup>. Как и многие наличники деревянных домов, столбы этих ворот обработаны глубокой выемчатой резьбой и, подобно им, соединяют приемы древнего декора, восходящего к языческому, с элементами классицизма, сплачивая и преобразуя их. Овальные завершения имеются не только на деревянных столбах, но и на каменных. Индивидуальность таких ворот достигается различными видами перемычек над проездом, лопаток или пилястр у столбов.

Гораздо более распространен здесь другой тип деревянных ворот — также столбовых, но трехпролетных, крытых единой кровлей. И опять каждые ворота не имеют повторений, каждые ворота представляют собой произведение, выполненное

**Белокаменное  
мощение:**

*Улица  
Покров-  
ская, 7/29*

*Улица  
Средняя, 11*





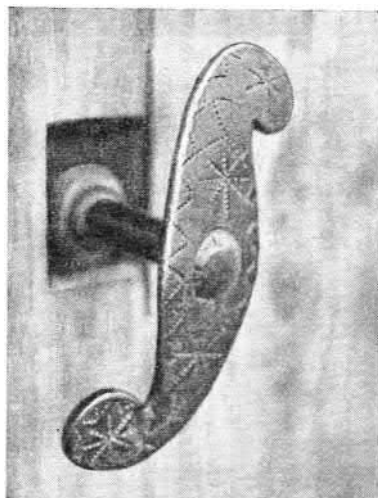
Улица  
Набереж-  
ная,  
спр. от д.  
№ 5

Улица  
Набереж-  
ная-Шин-  
кина, 14

Ансамбль  
интерьера  
и экстерье-  
ра города —  
его  
архитек-  
туры и  
ландшафта.  
Впереди  
слева —  
башня  
на Черто-  
вой горе



*Башня на Чертовой горе — с улицы Пристанской, от домов 27, 25*



*Ручка-запор у калитки дома на ул. Сарapultьской*

как результат художественного осмысления и развития существовавших ранее традиций и действовавших принципов. Столбы и проемы одних ворот имеют завершением только высокий архитрав и карниз под кровлей; над проемами других ворот в широком фризе устроена трельяжная решетка — мелкая над калитками, крупная над проездом; есть ворота, увенчанные вместо (или помимо) решетки в архитраве металлическим просечным или деревян-

ным парпетом со сквозной резьбой, поднимающимся над коньком кровли<sup>35</sup>. Столь же неодинаково и декоративное убранство полотен. У одних ворот на всех полотнах выделено посредине большое поле, ограниченное цоколем и фризом, с огромным «солнцем», занимающим каждую створку во всю ее ширину (меньшую на калитках); у других ворот полотна расчленены на две неравные части, в верхней из которых помещено небольшое «солнце»; у некоторых ворот полотна створок проезда имеют вместо двух четыре одинаковых «солнца», а на калитках — по одному или по два<sup>36</sup>.

Вместе с тем, хотя каждая постройка этой части города — дом, ворота, ограда, лавка — имеет свои характерные отличия, все они объединены между собой рядом определяющих свойств: сходными размерами, одинаковым материалом стен, общими композициями объемов и декора. Разнообразие, создаваемое застройкой рядовых улиц, проявляется в определенных границах, обусловленных внутренними связями стиля и времени, а также закономерностями формирования этих улиц, второстепенных по отношению к центру.

Однако именно здесь, где каменные постройки немногочисленны, порой возникают неожиданно яркие образцы каменного зодчества, иллюстрирующие силу и своеобразие местных традиций, представляющих ворота или ограду как наиболее выразительное сооружение усадьбы. Те и другие возводились на рубеже XIX—XX вв., те и другие не сосредоточены в одном месте и не образуют единых комплексов, но, находясь на периферии города, встречаются изолированно, на разных улицах. Внушительность ворот достигается громадным проемом центрального проезда и массивными пилонами по его сторонам, дополненными рустом двух пар лопаток и крупными надстройками вверху. У ворот на ул. Московской арка проезда прорезает высокий прямоугольный парпет, возвышающийся между пилонами до второго этажа. На ул. Малмыжской № 12 проезд ворот открытый, лишь бревенчатый брус связывает приземистые пилоны, каждый из которых заканчивается ступенями широкого карниза и аттика; над ними высится трехлепестковое завершение плавных криволинейных очертаний. На ул. Сарapultьской воздвигнуты 4 многоярусные башенки на громоздких столбах ворот. На

ул. Спасской перекинута огромная арка над проездом ворот, опирающаяся пятнами сводов на столбы пилонов; над пилонами вздымаются две крутые меньшие арки с циркульными нишами в них<sup>37</sup>. Каменные ограды встречаются здесь еще реже и сходны между собой по облику. Они имитируют очень протяженные торговые здания. Их глухие кирпичные стены, в отличие от каменных оград центральных улиц, расчленены многими осями ложных проемов — дверных, оконных, витринных. Монументальность этих построек усиливают укрупненные формы декора, гладкие и рустованные: широкие обрамления проемов, высокие арки перемычек, поднятые на цоколь лопатки<sup>38</sup>. Эти и подобные им сооружения превосходят даже аналогичные постройки центра по величине и активности объемов. Однако среду «рядовых» улиц они не «взрывают», что объясняется их единичностью, разобщенностью, окраинным размещением и традиционностью для города.

Сохранению цельности «рядовых» улиц помогают также и скромные фасады соседствующих с ними главных усадебных домов.

Объединению этой части города служат архитектурно-декоративные детали, выполненные из железа и размещенные над воротами, оградями, крыльцами, на крышах домов. Здесь, где дома меньше и кровли ниже, чем в центре, они воспринимаются крупнее, объемнее и потому имеют большую значимость, постоянно присутствуя и участвуя в видах и перспективах улиц. На пологих скатах кровель домов, как на постаментах, поднимаются обычно одна-две, иногда три и даже четыре печные трубы, одетые в железные кожухи. Над их геометрически четкими объемами с накладными гофрами и цветами возносятся ажурные металлические «короны». Нередко на двух уличных, а то и на всех четырех углах дома возвышаются величавые раструбы круто изогнутых водосточных труб, круглых или грапешных, выходящих из-под карнизов на кровлю. Как и печные кожухи, они имеют рельефный декор, но не из накладных, а из тисненых выпуклых деталей; вверху раструбы завершаются металлическими венцами. Глухим деревянным полотнам ворот, калиток, оград противопоставлены их фризы с тонкими сквозными силуэтами орнаментальных деревянных или металлических

переплетений, видных на просвет и графично выделяющихся на фоне неба.

Архитектура малых форм — важнейший способ организации городского пространства Елабуги, проявившийся неодинаково в разных районах и на разных улицах, но в зависимости от их назначения и роли в системе города. Наряду с архитектурой малых форм и все другие средства — планировочная структура, плотность застройки, виды зданий, этажность, материал стен, схема декора — направлены на создание целостной объемно-пространственной композиции города. Единство ансамбля Елабуги обеспечивается соподчинением его составных частей, индивидуализация облика которых, достигнутая многообразием приемов, способствует его выразительности.

Главные усадебные дома, сопутствующие им служебные постройки, лавки, ворота, ограды, декоративное убранство сооружений и белокаменное мощение используются на всех улицах, но на каждой улице иначе, чем на соседней. Облик улиц дифференцирован и зависит от их значимости в ансамбле. В пределах той или иной улицы из всех видов сооружений возводятся наиболее характерные для них; из всех декоративных средств — наиболее присущие этим улицам схемы композиций и элементы декора. Центр формируют не только его улицы и здания вместе с доминантами и прилегающим ландшафтом; величавость и торжественность центру придают также окружающие улицы с более скромной рядовой застройкой, образующие для него контрастный фон.

Существующая Елабуга представляет законченный архитектурно-планировочный ансамбль XVIII—XX вв., созданный на основе приемов втор. пол. XIX в., воплотивших синтез традиций классицизма и древнерусских форм. Ценность ансамбля состоит в сохранности всей палитры средств, использованных в процессе его сложения и упоминаемых в статье: от малых декоративных форм — до главных доминантных сооружений, воздвигнутых над откосом городского холма; от деревянных домов, ворот, оград на рядовых улицах, выходящих к окраинам и продолженных дорогами, — до капитальной застройки центра, органично сочетающегося с разнообразным природным ландшафтом, включившим пойменные просторы долин и озер, синеющие лесные дали, цепь вы-

соких холмов и Чертову гору над Камой, венчаемую башней древних булгар.

Сопоставление натуральных обследований и фиксации современного города с анализом выявленных архивных материалов, характеризующих эволюцию Елабуги, стало основой для познания закономерностей формирования его структуры и композиции, что, в свою очередь, способствовало определению ценности ансамбля города в целом и компонентов, его составляющих.

\*

- <sup>1</sup> Постановления СМ РСФСР № 624 от 4.12.74 г., № 1327 от 30.08.60 г.; СМ ТАССР № 591 от 30.10.59 г., № 21 от 13.01.61 г. В настоящее время в Елабуге имеется мемориальный музей И. И. Шишкина – в доме, где он родился, провел юность, бывал в зрелые годы. Память о Н. Дуровой увековечена отлитой конной скульптурой, которая должна быть установлена в историческом центре на пересечении улиц Маркса и Набережной; дом, где она жила более 30-ти лет, намечено превратить в музей. Необходимо создать музей и в доме, где жила великая русская поэтесса М. Цветаева.
- <sup>2</sup> Протоколы решений градостроительных комиссий ЦС ВООПИиК от 8.12.83 г. (п. 1) и НМС по охране памятников истории и культуры МК СССР от 11.01.85 г. (п. 3); ВНИИискусствознания МК СССР и АН СССР, Гос. архив Елабужского района ТА СССР. *Возлинская В. М.* Историко-перспективная градостроительная паспортизация города Елабуги, 1983–1985 гг. Архив ВНИИ искусствознания МК СССР и АН СССР. Выявлено 780 памятников архитектуры и градостроительства.
- <sup>3</sup> ЦГВИА. Ф. ВУА. Ед. хр. 21528. Ч. 3. Л. 5. «План уездного города Елабуги» – в деле «Планы городов Российской империи, собранные по Высочайшему повелению в 1798 году». Чертеж, помимо регулярной планировки конца XVIII в., содержит средневековый план этого поселения.
- <sup>4</sup> По имеющимся сведениям, поселением этим до 1729 г. управляли воеводы. См.: *Шишкин И. И.* История города Елабуги с древнейших времен. Елабуга, 1901. С. IV.
- <sup>5</sup> *Рычков Н. П.* Журнал или дневные записки путешествия капитана Рычкова по разным провинциям Российского государства 1769 и 1770 году. СПб., 1770. С. 43, 50: «План Чортову городищу, находящемуся близ реки Камы».
- <sup>6</sup> Дозорная книга дворцового села Трехсвятого 1621 г. // *Шишкин И.* История города Елабуги. М., 1871. С. 48: «...в государевых дворцовых селах... в Трехсвятом, что на Елабуге...»; Книга Большому Чертежу, или Древняя карта Российского государства... 1627 года [Подг. к печ. и ред. К. Н. Сербиной М.-Л., 1950. С. 184: «От Ланшева до Алабуги 140 верст, а от Алабуги до Сарапула 220 верст...»; «Послание» 1708 г. – цит. по кн.: *Соловьев С. М.* История России. Кн. VIII. М., 1962. С. 174: «...дворцовое село Елабугу...»; «Указ» 1740 г. – цит. по кн.: *Соловьев С. М.* Указ. соч. Кн. X. М., 1963. С. 577: «...в двор-

цовом селе Елабуге...»; ЦГВИА. Ф. ВУА. № 19836, «Атлас Российской, состоящей из 19 специальных карт... империи. В СП – Б 1745». Л. 26 об.– 27. Табл. № 9: «село Алабуга»; *Татищев В. Н.* Лексикон Российской... (1745 г.) // *Татищев В. Н.* Избр. произведения. Л., 1979. С. 274: «Елабуга, казанской пригород...»; *Рычков Н. П.* Указ. соч. С. 43: «...пригородок Елабуга...»; Список алфавитный Казанской провинции... составлен в 1771–1773 гг. – Сб. материалов по истории Казанского края в XVIII веке [Изд. под ред. Д. А. Корсакова // Известия общества археологии, истории и этнографии при имп. Казанском университете. Казань, 1908. Т. 18, вып. 4/6. С. 12: «...в с. Елабуге...»; Новый полный словарь Российского государства, или Лексикон. М., 1788. Ч. I. С. 41: «Елабуга... прежде бывший пригород Казанской губернии на реке Каме...»; Вятская губерния: Список населенных мест по сведениям 1859–1873 гг. Вып. X. / Ред. Е. Огородников. СПб., 1876. С. XXX: «...велел... учредить город, назвав его Елабугой...»; *Семенов П.* Географическо-статистический словарь Российской империи. СПб., 1863. Т. II, вып. 1. С. 178: «...монастырь, около которого возникла слободка Трехсвятская»; Там же: «...В к. XVII в. Елабуга была дворцовым селом, при коем находился городок»; *Шишкин И.* Указ. соч. С. 13: «...Елабуга первоначально и называлась селом Трехсвятским»; Там же. С. III: «...русские поселились на месте Елабуги и основали село, названное Трехсвятским»; Там же. С. IV: «...городок Елабуга, построенный в дворцовом селе Трехсвятском»; Там же. С. 100: «...село Трехсвятское... ранее уже называлось городком, пригородком...».

<sup>7</sup> *Зверинский В. В.* Материал для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи. СПб., 1892. Т. II. № 1267; *Шишкин И.* Указ. соч. С. 13; *Огородников Е. К.* Волжский бассейн по Книге Большого Чертежа. СПб., 1881. С. 40; ГАКО. «Настольная книга о церквах и духовенстве Вятской епархии за 1908 г. Составил архивариус Вятской духовной консистории В. Шабарин». 1909. Рук. Л. 256 об., № 154.

<sup>8</sup> *Рычков Н. П.* Указ. соч. С. 48–50.

<sup>9</sup> Книга Большому Чертежу [Подг. к печ. и ред. К. Н. Сербиной. М.; Л., 1950. С. 139 (л. 151)]. В более ранней редакции «Книги...» сообщается: «...На реке на Каме городище Чортово [град Чортов, Алабуга тожь]». См.: Книга Большому Чертежу, или Древняя карта Российского государства... 1627 года. 2-е изд. СПб., 1838. С. 152; *Соловьев С. М.* Указ. соч. Кн. X. С. 590–591.

<sup>10</sup> ЦГВИА. Ф. ВУА. Ед. хр. 21528. Ч. 3, 1784–1798 гг.; ПСЗ. СПб., 1839. Л. 85.

<sup>11</sup> ЦГВИА. Ф. ВУА. Ед. хр. 21528. Ч. 3, 1784–1798 гг. Л. 5.

<sup>12</sup> Там же; ГАКО. «Настольная книга о церквах и духовенстве Вятской епархии...» Л. 256 об.– 260, № 154–157.

<sup>13</sup> ПСЗ. Л. 85.

<sup>14</sup> Музей истории города Елабуги. «План земель уездного города Елабуги Вятской губернии, снятых в 1855 г.»

<sup>15</sup> На плане 1790-х годов пл. Хлебная показана в таких же габаритах, но реализована тогда



- она еще не была, о чем сказано в «изъяснении»: «проектировано, но еще не построено». См.: ЦГВИА. Ф. ВУА. Ед. хр. 21528. Ч. 3. Л. 5.
- <sup>16</sup> ГАКО. «Настольная книга...». Л. 260, № 157; *Зверинский В. В.* Указ. соч. № 1267.
- <sup>17</sup> Музей истории города Елабуги. «План земель уездного города Елабуги... 1855 г.»
- <sup>18</sup> ЦГВИА. Ф. ВУА. № 18638. «Военно-статистическое обозрение Российской империи». Т. II, ч. 4. Вятская губерния. СПб., 1850. С. 47. К концу 1840-х годов Елабуга занимала третье место в губернии по количеству каменных домов (включая Вятку): их насчитывалось до 60, что явилось следствием торгового и промышленного развития города. Особенно значительный скачок в этом развитии относится ко второй половине XIX в., о чем свидетельствует рост численности населения города в период с 1860 по 1890-е годы более чем вдвое. См.: *Семенов П.* Указ. соч. Т. II, вып. 1. С. 178; *Энцикл. словарь/Брокгауз и Ефрон* 1894. Т. 22. С. 592.
- <sup>19</sup> Существующие церкви Троицкая, Никольская, а также Покровская и собор Спасо-Преображения возводились почти одновременно, в первой половине XIX в.: Троицкая – в 1830–1832 гг., Никольская – в 1806–1818 гг., Покровская – в 1806–1815 гг., собор Спасо-Преображения – в 1808–1820 гг. См.: ГАКО. «Настольная книга...». Л. 256 об.–260.
- <sup>20</sup> Башня на Чертовой горе – единственное, что сохранилось к настоящему времени от Троицкого монастыря и древнего города булгар, помимо фрагментов валов и рвов, окружавших его. См.: *Рычков Н. П.* Указ. соч. С. 44–45, 50; «План Чертову городищу...»; Музей истории города Елабуги. *Кавеев М. М.* Отчет о полевых исследованиях Елабужского (Чертова) городища в 1981 г. Казань, 1982 г./Каз. Ин-т. языка, литературы и истории им. Г. Ибрагимова Каз. филиала АН СССР.
- <sup>21</sup> Здание быв. Земства – № 2/2В по ул. Гассара (быв. ул. Полевой). Улица Покровская – ныне ул. Гоголя (от Набережной до оврага Буг). Здесь и далее нумерация домов дается в соответствии с предложениями Исполкома г. Елабуги 1982–1984 гг., что учтено также в «Градостроительной Паспортизации города Елабуги 1982–1985 гг.» См. гл. II, с. 29–39, черт. I–А.
- <sup>22</sup> Каменная часовня Александра Невского была сооружена в 1877 г. «на прежнем месте, где стоял собор». См.: ГАКО. «Настольная книга...». Л. 256 об.
- <sup>23</sup> Хотя в настоящее время эта улица именуется ул. Гоголя, тем не менее, согласно разработанному «Паспорту на г. Елабугу», ее следует называть Покровской в отличие от собственно ул. Гоголя, отделенной от нее глубоким руслом оврага Буг. См.: ВНИИИ МК СССР и АН СССР. *Возлинская В. М.* Историко-перспективная паспортизация города Елабуги. С. 35–36.
- <sup>24</sup> Ныне ул. Гоголя, № 13.
- <sup>25</sup> № 21, 23, 27, 28, 29, 32.
- <sup>26</sup> № 22Б, 30Б/9, 36А; 43А; 44Б/5; 46/10.
- <sup>27</sup> Ныне эти улицы именуются: Гассара, Маленкова, Дзержинского.
- <sup>28</sup> На ул. Полевой имеется каменная глухая ограда с тремя нишами, имитирующая фасад одноэтажного дома (№ 1В), расположенная в интервале между полутрехэтажными домами № 1А и 1В.
- <sup>29</sup> Ныне улицы Малмыжская, Никольская, Сарапульская, Мало-Покровская именуются: Ленина, 10 лет Татарстана, Тугарова, Жданова.
- <sup>30</sup> К числу подобных домов на «рядовых» улицах принадлежат и дом № 123 на ул. Московской, где в 1841–1866 гг. жила Н. А. Дурова, герой войны 1812 г., и дом № 20 на ул. Мало-Покровской (ныне Жданова), где в 1941 г. жила поэтесса М. И. Цветаева. Эти улицы и вся их застройка сохранились и представляют архитектурно-планировочные комплексы второй половины XIX в.
- <sup>31</sup> В домах на улицах: Спасской, 16; Казанской, 44, 51; Московской, 123, 197/27; Малмыжской, 58, 73; Сарапульской, 18, 27/114, 33, 37; Горной, 26; Алексеевской, 151.
- <sup>32</sup> В домах на улицах: Тойминской, 19А/104; Спасской, 12; Сарапульской, 16; Алексеевской, 107.
- <sup>33</sup> Ул. Казанская, 51, 69, 79; Московская, 140; Мало-Покровская, 50; Малмыжская, (127–129).
- <sup>34</sup> Ул. Малмыжская, (20–22).
- <sup>35</sup> Ул. Сарапульская, (4–6); ул. Малмыжская, 52, 50, 87, 107/13А; ул. Спасская, 10, 18; ул. Мало-Покровская, 18; ул. Московская, 159; ул. Средняя, 8.
- <sup>36</sup> Ул. Сарапульская, (4–6); ул. Пристанская, 61.
- <sup>37</sup> Ул. Московская, (33–35); ул. Малмыжская, 12, 113; ул. Сарапульская, (6–8); ул. Спасская, 20.
- <sup>38</sup> Ул. Казанская, (64–64А); ул. Сарапульская, 25Б.

# ФРАГМЕНТ ПАМЯТНОЙ ПЛИТЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII В. ИЗ ИОСИФО-ВОЛОКОЛАМСКОГО МОНАСТЫРЯ

В. В. Кавельмахер

В конце 60-х годов нашего века при реставрационных работах в Иосифо-Волоколамском монастыре вблизи Успенского собора был найден обломок украшенной жгутовидным орнаментом могильной плиты с фрагментарно сохранившейся надписью:

Лета 5 (клеймо) [Ц] . . . . .

#

Июня в «А» днь на пмят . . . . .

Пророка Устпна Фил . . . . .

В великом Новеграде въ Е[г] . . . . .

ском монастыре прест . . . . .

. . . б . . . . .<sup>1</sup> (рис. 1).

Надпись выполнена в трехгранном выемчатой технике красивой четкой вязью. По орнаменту и палеографическим особенностям надписи плита может быть датирована концом XVI — первой половиной XVII в. Проставленная на плите дата смерти неизвестного нам лица из-за ее неполноты может быть условно раскрыта как «между 1392—1491 гг.» Монастырь в Великом Новгороде, где это лицо умерло, — вероятно, Егорьевский или Юрьев монастырь, других монастырей в древнем Новгороде, начинающихся с «Ег...», нам обнаружить не удалось. В реконструированном виде сохранившаяся часть текста может быть прочитана следующим образом:

Лета шесть тысяч [девятьсот...го]

Июня в первый день на пмят[ь святого]

Пророка Устпна Фил[ософа]

В великом Новеграде в Е[горьев]

ском монастыре прест[авился]

[раб божий] . . . . .

Найденный фрагмент необычен. Известно, что в Древней Руси могильные плиты начали подписывать только с 90-х годов XV в. Поскольку время изготовления плиты как рыночного изделия сомнений не вызывает, саму плиту как эпиграфический памятник можно было бы считать поздней копией пришедшего в ветхость оригинала — одного из надгробий монастырского кладбища. Однако такому выводу противится, помимо содержания над-

писи (лицо, умершее в большом, особо чтимом Юрьеве монастыре до 1491 г., вероятнее всего, там же было и погребено), сама *развернутость* надгробной эпитафии: упоминание места смерти погребенного, да еще в чужом монастыре, — элемент определенно лишний и более всего другого говорит о *позднем времени ее составления*. Перед нами фрагмент не могильной плиты, хотя для этой цели и был использован, как видим, могильный камень.

Однако этими выводами значение памятника не исчерпывается. Известно, что обычай творить церковные памяти выглядел с XVI—XVII вв. значительно проще: записывать имя поминаемого в синодики, поминники и кормовые монастырские книги считалось делом для устройства его души вполне достаточным и *никаких памятных досок для этого не требовалось*. Появление в Иосифо-Волоколамском монастыре столь необычного типа плиты должно было быть вызвано какими-то особыми, неординарными обстоятельствами. Какими, например?

Для ответа на этот вопрос попробуем обратиться к аналогам. Единственным нам известным аналогом данному памятнику остается могильная плита с поминальной надписью, найденная в середине XIX в. на церковном кладбище в с. Новом в Полеве Даниловского уезда Ярославской губернии<sup>2</sup>. Нашедший плиту Н. Астров в своем описании отметил ее трапециевидную форму, орнамент, «имеющий вид перевитых шнурков» с полукруглым клеймом в головах, и исполненную вязью надпись, которую из-за неудовлетворительного состояния памятника «местами было очень трудно разобрать». Списанный им текст выглядит следующим образом:

Лета S(6)115-го (6856) мсца декабря в «А» (1)

#

день на пмять Стаго Пророка Наума

преставился

рабъ Бжйи в великомъ Новгороде удельной

князь Феодоръ Юрьевпчъ Фоминской тело ево

погребено въ Спас...комъ въ мнстре...  
...ркви каменной во Стомъ Георгии Помпѣ  
на иждивение дщи ево мца мая в  $\overline{15}$  (16)  
день стаго мчн... ..прона <sup>3</sup>.

Не умея датировать сам памятник, Астров отнесся к поставленной на нем дате — 1347 г. — с полным доверием. Вместе с тем недвусмысленный текст надписи и обстоятельства находки позволили ему безошибочно определить плиту как памятную, устроенную в «отчине» покойного, «чтобы память о нем для местного духовенства сохранялась свято на сколь возможно долгие времена»<sup>4</sup>. Среди окрестных топонимов Астров легко отыскал деревню Фоминскую (в полуверсте от Новой) и даже пытался (разумеется, безрезультатно) отыскать в ней старое «церковное место». Этими сведениями фактическая часть публикации Н. Астрова исчерпывается. В остальной части своего не лишнего интереса очерка он пытается установить личность кн. Ф. Ю. Фоминского по источникам, в чем, однако, терпит неудачу: источники такого князя явно не знают (сам Астров остановился на гипотезе, что фамильное прозвище князя было изменено, что на самом деле им мог быть кн. Ф. Ю. Ржевский)<sup>5</sup>.

В описанном Н. Астровым памятнике мы без труда находим общее с плитой из Иосифо-Волоколамского монастыря. Обе плиты изготовлены в один период времени — между концом XVI и серединой XVII в.<sup>6</sup>; обе являются памятными, но исполненными на могильных плитах; обе повествуют о лицах, умерших задолго до создания посвященных им памятных досок, почему-то в Великом Новгороде и почему-то в тамошних монастырях погребенных (в Спас-Хутынском монастыре, на который намекает опубликованная Астровым надпись, церкви Георгия, насколько мы знаем, не было, не обозначался ли Астров?); и наконец, среди эпиграфических памятников указанного периода обе плиты уникальны: другие памятные доски с подобными характеристиками пока не встречены. Кому посвящена плита из Иосифо-Волоколамского монастыря и кто является ее заказчиком, мы не знаем. Не знаем мы вопреки предположению Астрова и кто был князь Федор Юрьевич Фоминский — такого лица, в чем, нам кажется, убедился сам автор, в природе не существовало. Зато узнать, кто был заказчиком второй плиты, труда не составляет.



Село Новое в Полеве Даниловского уезда Ярославской губернии во второй половине XVII в. значилось в стане Корзле Костромского уезда, на Луговой его стороне<sup>7</sup>. Название «в Полеве» село получило от имени владельца — Алексея Ивановича Полева, в вотчине которого находилась деревня Новая, ставшая ок. 1657 г., после постройки в ней церкви Рождества Богородицы, селом. До этого времени центром вотчины А. И. Полева была соседняя с

Фрагмент  
памятной  
плиты

Фрагмент  
могильной  
плиты  
О. В. Полева

Новой деревня Фоминская. Однако двора вотчинника в первой половине XVII в. не было ни в Новой, ни в Фоминской<sup>8</sup>. На Луговой стороне Костромского уезда у А. И. Полева было еще несколько вотчин, в том числе одна центральная — значительно больших размеров — с Михайловское с двумя церквями<sup>9</sup>.

Алексей Иванович Полев — последний представитель вымершей ветви боярского рода Полевых — получил Фоминскую вотчину во владение в 1619 г. — «из старого его поместья», т. е. из земель своего отца Ивана Осиповича Полева<sup>10</sup>, — и владел ею до своей смерти в 60-е или 70-е годы XVII в., после чего село Новое с деревнями навсегда «ушло из рода». Сопоставив время владения А. И. Полевым Фоминской вотчиной с археологической датировкой памятной плиты из Нового, мы приходим к неопровержимому выводу, что А. И. Полев был не только ктиторм построенной в его бытность церкви Рождества Богородицы, но и строителем плиты Федора Фоминского: ранее 1657—1658 гг., когда «повопробылая» церковь Рождества стала платить дань в Патриаршую казну, памятная плита на этом месте появиться не могла<sup>11</sup>. Кто такие Полевы, что связывало их с князьями Фоминскими и зачем Алексею Ивановичу понадобилось сотворить память далекому Федору Юрьевичу Фоминскому?

В отечественной генеалогии Полевы (наряду с Еропкиными) известны как утратившие свою родословную представители смоленской ветви Рюриковичей<sup>12</sup>. Перешедшие на московскую службу задолго до падения Смоленского княжества и не занявшие в ней сколько-нибудь видного положения, титулованные предки Полевых не оставили заметного следа в источниках, и Полевы выпущены были вести свое древо от боярина великого князя Василия Дмитриевича — Александра Борисовича Поле, упомянутого под 1390 г., что ставило их в своей среде в довольно трудное, а подчас и униженное положение. Естественно, что Полевы время от времени предпринимали попытки восстановить начало своего родословия. Среди полностью сошедших с исторической сцены смоленских княжат, которые вполне могли быть их предками, были Фоминские, Березуйские и Хлепеньские, к которым, уже в силу их исчезновения, сохранялась возможность приписаться. Родословия этих княжеских фамилий были в столь же без-

надежном состоянии и по тем же причинам, что и родословие Полевых. В судьбе всех смоленских выходцев роковую роль сыграло падение Смоленска в 1404 г. Отмеченное всеми летописными сводами и по-своему потрясшее современников, оно заслонило собой всю предыдущую историю взаимоотношений Москвы и Смоленска, богатую своими событиями, но, действительно, слабо отраженную источниками. В результате многочисленных смоленских выходов, в том числе и Полевы, прослужившие до того Москве уже целое столетие, были написанными законами устной генеалогической традиции поставлены перед необходимостью в своих частных родословцах выводить себя от последнего смоленского князя Юрия Святославовича и его сына Федора Юрьевича, бежавших в Москву, а потом в Новгород. Сплошным издевательством над историей и хронологией назвал эти доморощенные росписи исследователь XIX в.<sup>13</sup> Естественно, что такого рода опыты только компрометировали Полевых и им подобных (что давало даже повод их более благополучным современникам при случае выражать сомнение в их смоленском происхождении)<sup>14</sup>.

Одним из таких генеалогов-любителей был Алексей Иванович Полев. В 1649 г. он подал в Разрядный приказ оригинальное челобитье, в котором изложил результаты своих собственных родословных исследований. Челобитье А. И. Полева хорошо знакомо специалистам<sup>15</sup>. Вот что он пишет: «Царю Гдрю и Великому князю Алексею Михайловичу всеа Росии бьет челом холоп твой Алешка Полев, отец Гдри мой Иван Осипович Полев на вашей гдрве службе убит в Торках, а я холоп твой после отца своего остался мал, прародителей было моих мне холопу твоему сказать некому, а которые, гдрь, росписи были после отца моего и те в московское разорение в пожар пропали и ныне я холоп твой *сыскал сродичей своих в Великом Нове городе в Юрьеве мистре. а иных в Осипове мистре*, напсал свое родство прадеда своего Василя Федоровича Меньшево Полева... В лето  $\text{СФ}\text{ЭВ}$ -го княжение

Великого князя Дмитрея Александровича Певского дети сын княз Юри Дмитриевич Городецкий, а князя Юря Дмитриевича Городецкого дети сын княз Федор Юрьевич Фоминский в лето  $\text{СГ}\text{МИ}$ -го году

кня Федор Юресич Фоминский был в воеводах со князем Василем Ивановичем Суздальским под городом под литовским под Смоленским, а у князя Федора Юрьевича у Фоминского дети Борис Федорович Хлепенский, а у князя Бориса Федоровича Хлепенского дети Александр Борисович Полев...» — и т. д. до самого Алексея Ивановича<sup>16</sup>. Начиная с Александра Борисовича Поле (а не Полева, как в челобитье), роспись соответствует действительности, вся же первая ее часть, по единодушному мнению исследователей, фантастична.

Так это или нет — для нас не столь существенно. Челобитье А. И. Полева замечательно тем, что раскрывает нам историю создания такого оригинального памятника, как плита Федора Фоминского, демонстрируя приемы и методы, какими способны были действовать родословные люди в случае реальной (или мнимой, как в данном случае) угрозы их социальной деградации. Совершенно очевидно, что зная А. И. Полева зиждилась на возрождении фоминского топонима, что с этой целью он строит церковь<sup>17</sup>, нанимает священника и учреждает, надо полагать, вечный помин по своему предку, вымышленному или истинному — неважно.

Сейчас трудно судить, насколько А. И. Полев был правдив в своем челобитье. В отношении ссылки на московское разорение и гибель якобы родословных росписей он был неискренен: у Полевых таких росписей не было, и в этом была их трагедия. Нам трудно также проверить его утверждения относительно сведений, собранных в Юрьеве монастыре. Что он мог там обнаружить, кроме синодиков и памятней, да еще после разорения Смутного времени? Ведь обычай вести учетные кормовые и записные книги возник только в начале XVI в., а могильные плиты раньше этого времени, как мы уже сказали, не надписывались.

Иное дело — Иосифо-Волоколамский монастырь — старинная богомолия Полевых, в которой предки Алексея Ивановича занимали одно из самых видных мест. Здесь его ждал огромный родословный материал в виде монастырских синодиков и помянников, вкладных записных и дачных кормовых книг, подлинных отдельных актов, в которых умершие Полевы встречаются целыми списками (начиная с прапрадеда Алексея Ивановича Федора Дмитриевича Полева, во иноцех Феодосия,

а вовсе не с прадеда В. Ф. Меншика-Полева, как он об этом пишет). Однако все это были нетитулованные потомки А. Б. Поле — не то, что в действительности волновало Алексея Ивановича. Все же скромные следы своих титулованных предков он должен был встретить и здесь. В двух монастырских синодиках (один — XVI в., другой — 1646 г., переписанный с древнего) после основного списка Полевых, инок и мирян, вписаны шесть княжеских имен: «князя Феодора, князя Бориса, князя Константина, князя Остафея, князя Юрия, князя Михаила»<sup>18</sup>. Как видим, три имени списка оказались в собственноручной росписи Алексея Ивановича.

Возвращаясь к плите из Иосифо-Волоколамского монастыря, позволим себе высказать — в порядке рабочей гипотезы, не более того, — предположение, что и она, как и плита Федора Фоминского, плод генеалогических трудов А. И. Полева и что в утраченной части она могла быть посвящена одному из его титулованных предков, окончивших жизнь в Великом Новгороде, например Б. Ф. Хлепеньскому. На эту мысль нас навел, в частности, следующий, не лишенный любопытства факт. О том, что Алексей Иванович приезжал в монастырь, мы знаем из его челобитья. О том, что он читал монастырские синодики и кормовые книги и служил панихиды в родовом некрополе, догадываемся. Однако у нас есть еще и материальное свидетельство его там пребывания. В те же 60-е годы при реставрации Успенского собора конца XVII в. из его кладки был извлечен находившийся во вторичном использовании фрагмент могильной плиты Осипа Ивановича Полева, во иноцех Ионы, — деда Алексея Ивановича. По исполнению плита Осипа Ивановича тождественна нашей памятной плите, она аналогичным образом орнаментирована и надписана тем же почерком. По данным монастырского архива, Осип Полев умер ок. 1571—1572 г.<sup>19</sup>, вновь же найденная плита его твердо датируется в пределах первой половины XVII в. Это означает, что могила О. И. Полева в XVII в. обновлялась. Поскольку единственным потомком Осипа Полева, жившим в то время, был Алексей Иванович, обновить дедову могилу мог только он. Отсюда следует, что в бытность свою в монастыре Алексей Иванович не только читал синодики и молился, но и «работал», приводил в по-

рядок родовой некрополь. О том, что он был способен внедрить в вышеизложенных целях в тесный круг отеческих гробов памятную плиту своему гипотетическому предку, мы уже знаем.

В заключение добавим, что происхождение Полевых от князей Фоминских-Березуйских и Хлепеньских, чем был так озабочен Алексей Иванович, никогда не вызывало сомнений ни у осведомленных современников, ни у современных ученых<sup>20</sup>. Н. Д. Квашнин-Самарин в своей брошюре «Исследование об истории княжеств Ржевского и Фоминского»<sup>21</sup> описывает родовые городки этих князей в Зубцовском уезде. Все они находились в долине р. Вазузы в непосредственной близости один от другого: Хлепень, Фоминск, Старый Березуй и Молодой Березуй. Столица Березуйского княжества Старый Березуй имела и второе название — Полево. Интересно, знал ли об этом Алексей Иванович?

\*

<sup>1</sup> На памятник нам любезно указал А. А. Молчанов, принимавший участие в археологических раскопках в Иосифо-Волоколамском монастыре в 70-е годы. В настоящее время плита хранится в местном музее.

<sup>2</sup> Впервые о памятнике: Молчанов А. А. Древнерусские надгробия из раскопок в Иосифо-Волоколамском монастыре // Задачи советской археологии в свете решений XXVII съезда КПСС: Тезисы докладов Всесоюзной конференции (Суздаль, 1987 г.). М., 1987. С. 177–178; Астров Н. Удельный князь Федор Юрьевич Фоминский // ЖМНП. 1872. IX. С. 61 и далее. Авторство Н. Астрова устанавливается предположительно.

<sup>3</sup> Там же. С. 62.

<sup>4</sup> Там же. С. 64.

<sup>5</sup> Там же. С. 68, 69.

<sup>6</sup> На хронологическую близость памятников указывает, помимо прочего, следующая деталь: в описании Астрова верхнее полукруглое клеймо на плите Федора Фоминского разделяло дату 6856 так же, как разделяет дату клеймо на плите из Иосифо-Волоколамского монастыря: [ЛЕТА S (клеймо) ѿ NS-

го]. В XVII в. сочинены и обе эпитафии. Выражения «удельный князь» и «помяну в живи» в эпитафическом памятнике ранее середины XVII в. едва ли возможны: это явные неологизмы. На могильных плитах нигде и никогда не указывается день ашела покойного (тезоименитым ангелом Федора Фо-

минского плита называет Федора Тирона), а допущенная составителем календарная ошибка (Федор Тирон празднуется не 16 мая, а 17 февраля, что отметил уже Н. Астров) говорит о том, что сочинял надпись, скорее всего, дилетант.

<sup>7</sup> ЦГАДА. Ф. 1209. Ед. хр. 1020. Список с писцовой книги 1628–1629 гг., Л. 182 об.; Там же. Ед. хр. 10978. Переписная 1646 г. Л. 489 об.

<sup>8</sup> Был только двор приказчика в третьей деревне Троеверховой. ЦГАДА. Ф. 1209. Ед. хр. 1020. Л. 182 об.

<sup>9</sup> Там же. Л. 2.

<sup>10</sup> Там же. Л. 182 об.

<sup>11</sup> ЦГАДА. Ф. 235. Ед. хр. 42. Л. 679 об.

<sup>12</sup> О происхождении Полевых и о Смоленских князьях см.: Веселовский С. Б. Исследования по истории класса служивых землевладельцев. М., 1969. С. 360, 361, 369–371.

<sup>13</sup> Имеется, впрочем, единственная хронологически и исторически связанная поколенная роспись князей Смоленских (и Полевых в их числе) в Российской родословной книге П. Долгорукова. Однако по тому, как историк, и среди них С. Б. Веселовский, избегают ею пользоваться, можно понять, что они ей не доверяют. П. Долгоруков, как известно, ссылается на сгоревший в московский пожар 1812 г. среди книг А. И. Мусина-Пушкина родословец XVI в. князя Д. И. Хворостинина. См.: Российская родословная книга, издаваемая кн. Петром Долгоруковым. СПб., 1854. Т. I. С. 140. Роспись Смоленских князей — с. 145.

<sup>14</sup> См. замечательную в своем роде «сказку» князей Кропоткиных 1687 г. в кн.: Веселовский С. Б. Указ. соч. С. 360, 361.

<sup>15</sup> Там же. С. 370, 371; Лихачев Н. П. Разрядные дьяки. СПб., 1888. С. 359.

<sup>16</sup> ЦГАДА. Ф. 201. Собр. Оболенского. Ед. хр. 83. Л. 258–260. Опубликовано у Н. П. Лихачева, С. Б. Веселовского и др. (см. примеч. 15).

<sup>17</sup> В своей статье Н. Астров приводит местную церковную легенду о том, как церковь Рождества Богородицы в Новом Полеве собирались вначале строить в Фоминской, но она всякий раз чудесным образом переносилась в Новую. Астров полагал, что речь шла о современной ему каменной церкви, выстроенной здешней помещицей в 1808 г., однако мы в отличие от него знаем, что первая закладка церкви в Полеве происходила в середине XVII в. Этим временем должна быть датирована и сама легенда. См.: Астров Н. Указ. соч. С. 73.

<sup>18</sup> ГИМ. Еп. 1. Л. 31 об.; Еп. 413. Л. 28 об.—29.

<sup>19</sup> АФЗиХ. Т. II. № 354.

<sup>20</sup> Очень убедительно о фактических правах Полевых и им подобных пишет П. Долгоруков во вступительной статье к своей Родословной книге (Долгоруков П. Указ. соч. С. 139, 140).

<sup>21</sup> Квашнин-Самарин Н. Д. Исследование об истории княжеств Ржевского и Фоминского. Тверь. 1887. С. 26.

## ЛАЗАРЕВСКАЯ УСЫПАЛЬНИЦА — ПАМЯТНИК РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII—XIX ВВ.

Ю. М. Пирютко

Некрополь XVIII в. (быв. Лазаревское кладбище Александро-Невской лавры) в Ленинграде, в общих чертах сохранивший свой исторически сложившийся облик, дает неисчерпаемый материал для изучения быта, мировоззрения, жизненного уклада высших слоев петербургского общества на протяжении более чем полутора столетий — от начала XVIII до середины прошлого века. Формы надгробных памятников, их символика, тексты эпитафий, геральдические знаки могут рассматриваться как первоисточник, позволяющий уточнить и дополнить наши представления о культуре данной эпохи<sup>1</sup>.

Основание монастыря в 1710 г., торжественное перенесение сюда в 1724 г. останков князя Александра Невского служили явным подтверждением законности прав русского народа на земли «отичи и дедици», отвоеванные у шведов в ходе Северной войны. Примечательно, что сам культ героя Невской битвы 1240 г. приобрел окончательную форму в годовщину Куликовской битвы<sup>2</sup>, а перенос его останков в новую столицу России знаменовал победоносное окончание войны со Швецией.

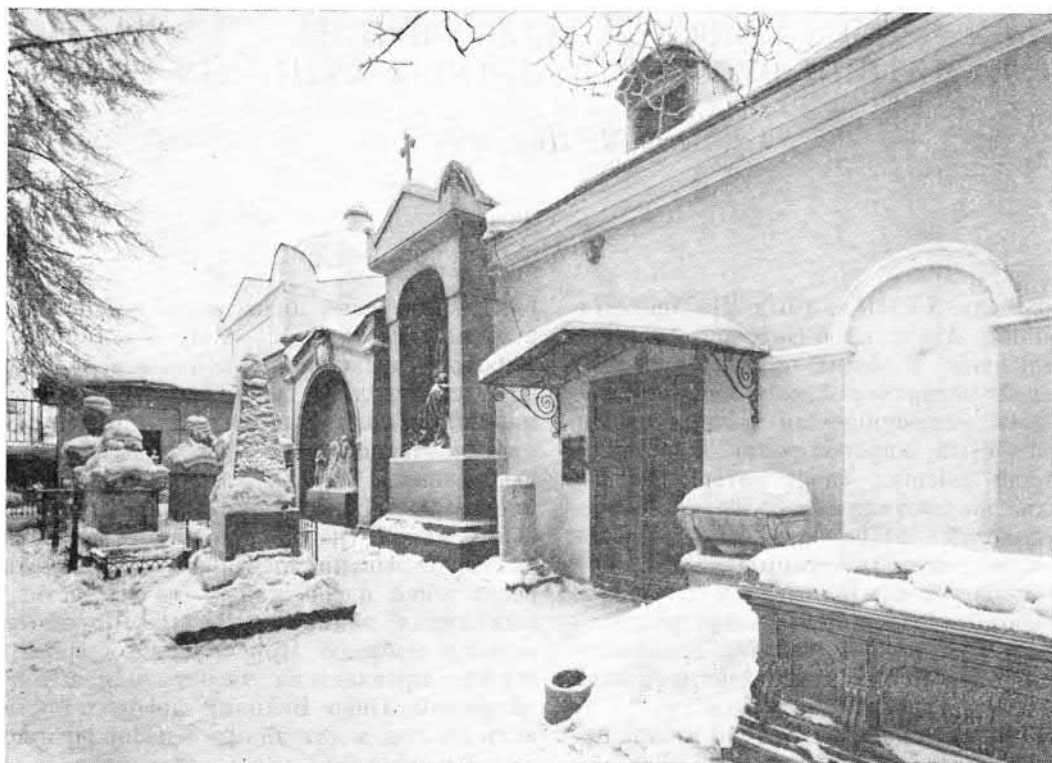
С первых лет существования Александро-Невский монастырь стал местом погребения выдающихся государственных деятелей, приближенных Петра I, особ царского дома. Существенно важным для понимания идеологической роли Невского монастыря как своего рода палладиума России является захоронение в нем фельдмаршала графа Б. П. Шереметева (1652—1719). Шереметев принимал участие в Нарвском сражении 1700 г., руководил русской пехотой в Полтавской битве 1709 г., взял штурмом Ригу в 1710 г. С его именем связывались решающие события Северной войны, и погребение его в Петербурге, основанном в ходе этой войны, приобретало особое значение. Несмотря на то что скончавшийся в Москве фельдмаршал завещал похоронить себя в

Киево-Печерской лавре, прах его был перенесен в Петербург. «Петр Великий сам занялся учреждением печальной церемонии, следовал за гробом от дома фельдмаршала, находившегося на Фонтанке, против Летнего сада, до монастыря, сопровождаемый Двором, иностранными министрами и Генералитетом. Два гвардейских полка, Преображенский и Семеновский, открывали шествие: глубокая горесть живо изображалась на мужественных лицах воинов, которых Шереметев водил к победам. При опускании гроба в могилу произведена троекратная пальба из ружей. Петр Великий повелел поставить на том месте знамя с изображением фельдмаршала»<sup>3</sup>.

«Персона фельдмаршала Бориса Петровича Шереметева, писанная на китайке черной разными красками, с бахромой и кистями, на древце с копьём золоченым, его же голова с костями, писанная на флаге из черной тафты, тоже на древце» упомянуты в описи первой монастырской церкви Благовещения Богородицы<sup>4</sup>.

Деревянная Благовещенская церковь была сооружена в 1712—1713 гг.<sup>5</sup> на левом берегу Черной речки (р. Монастырки), на правом берегу которой с 1713 г. велось каменное монастырское строительство по проекту, разработанному Д. Трезини<sup>6</sup>. Церковь была невелика по размерам — 8 на 8 сажений<sup>7</sup>. Над тесовой четырехскатной кровлей рубленой постройки высился барабан со шпилем, увенчанным крестом<sup>8</sup>. С северной стороны к церкви в 1719 г. был пристроен придел<sup>9</sup>, в котором, очевидно, и был похоронен Б. П. Шереметев.

К востоку от деревянной Благовещенской церкви, близ алтаря, в 1717 г. была сооружена каменная «палатка», предназначенная для погребения сестры Петра I царевны Натальи Алексеевны (1675—1716). Эта «палатка» и была освящена в память Воскрешения Лазаря и стала именоваться Лазаревской церковью<sup>10</sup>.



Лазарев-  
ская усы-  
пальница

Арх. Л. Я. Тиблен, 1835—1836 гг. Общий вид. У стены усыпальницы (слева направо): памятник А. М. Белосельскому-Белозерскому (1752—1809), А. Г. Белосельской-Белозерской (1773—1846), Е. И. Козицвой (1746—1833), П. В. Бакунину (1734—1756)

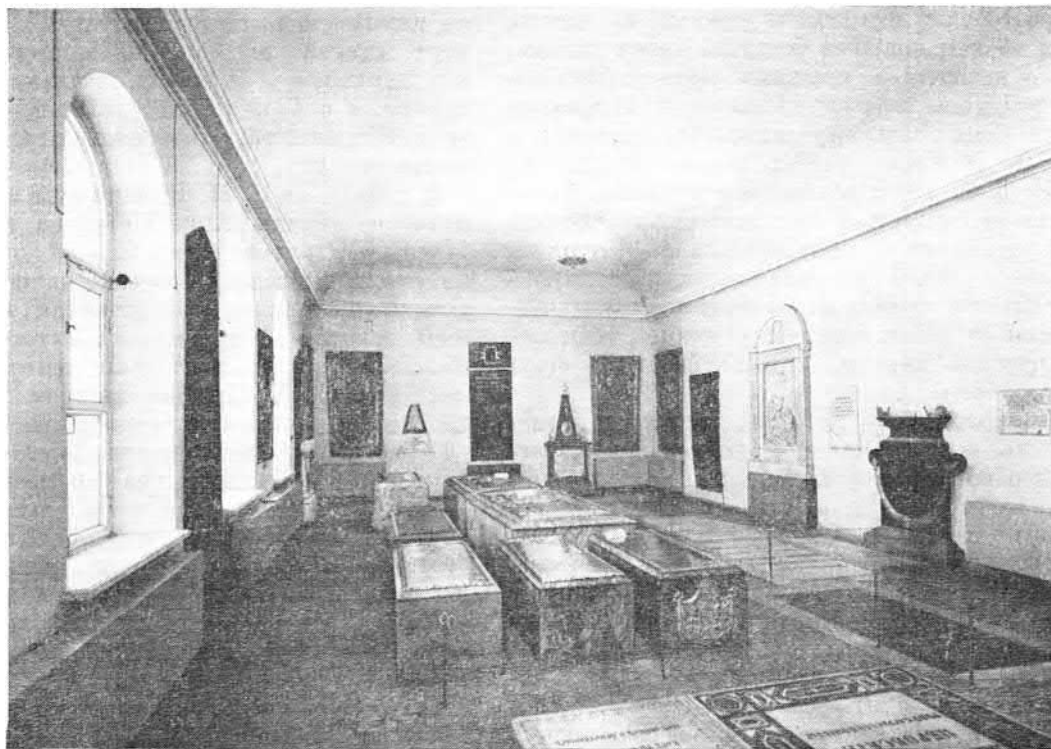
Первоначальная Лазаревская церковь была восьмигранной в плане размером 3×3 сажени. Она была однопрестольной, с иконостасом, отделанным лазоревой тафтой. В иконостасе находились образа Воскрешения Лазаря, Богородицы, апостолов Петра и Павла. «Вверху (т. е. над местом погребения царевны Натальи Алексеевны.— Ю. П.) балдахин красного бархату, кругом по бархату обложено позументом золотым, в середине и по углам гербы расписаны»<sup>14</sup>. В этой же церкви в 1718 г. был похоронен лейб-медик Р. Арескин<sup>12</sup>, а в 1719 г.— малолетний сын Петра I, царевич Петр<sup>13</sup>. В деревянной Благовещенской церкви был похоронен полковник Преображенского полка А. М. Головин, попавший в плен под Нарвой в 1700 г. и скончавшийся вскоре после своего возвращения в 1718 г., и участник Азовского и Прутского походов А. А. Вейде (1667—1720). Их изображения на знаменах, аналогичные изображению

Б. П. Шереметева, упоминаются в монастырской описи.

«Нужнейшее партикулярное строение» на левом берегу Черной речки было завершено к 1714 г.<sup>14</sup> Территория монастыря была обнесена деревянным забором с точеными баясинами. Со стороны Невы и «перспективной дороги» (будущего Невского проспекта) были построены деревянные колокольни. Шесть мазанковых строений монастырских келий располагались попарно у ворот, выходящих к «перспективной дороге». Ближе к Черной речке были сооружены деревянные настоятельские покои, за которыми располагался сад с парниками. Тут же находились просфорная келья, типография, трапезная и поварня<sup>15</sup>. Для истории Невского монастыря нелишне отметить, что переселение монахов в «новостроенные на другой стороне Черной речки каменные кельи» состоялось лишь в 1766 г.<sup>16</sup>

В 1756—1758 гг. взамен обветшавшей деревянной Благовещенской церкви было сооружено новое здание<sup>17</sup>. Описание строительных работ дает определенное представление об облике церкви, не сохранившемся на современных изображениях. Новая деревянная церковь занимала участ-





Лазаревская усыпальница

ток 10 на 7 сажений, высота ее была 2 сажени 2 аршина. Вход отмечала галерея с десятью колоннами с базами и капителями. Фасады расчленили пилястры дорического ордера. Окна были обрамлены наличниками с замковыми камнями, по верху стен шел карниз с архитравом. Фасады с трех сторон завершались фронтонами, на главном фасаде — «малые главы», в барабанах которых было по четыре фальшивых окна с «наличниками с карнизами и камнями»<sup>18</sup>. Вероятно, проект деревянной Благовещенской церкви создал тот же М. Д. Расторгуев, который за два года до того соорудил величественную барочную колокольню, отметившую въезд в монастырь со стороны Петербурга<sup>19</sup>.

В результате перестройки Благовещенской церкви захоронения, бывшие прежде в стенах старого здания, остались теперь на территории существовавшего уже к этому времени Лазаревского кладбища<sup>20</sup>. Шереметевские гробницы, к которым в 1758 г. прибавился памятник малолетнего внука Б. П. Шереметева, Порфирия, а в 1768 г. — А. П. Шереметевой, оказались «при деревянной церкви на правой стороне... под крыльцом»<sup>21</sup>.

Интерьер. У южной стены (слева): памятники А. П. Челищеву (1813—1836), Е. П. Голенцевой-Кутузовой (1754—1824), М. А. Гагаринной (1798—1835); на западной стене: оковка плиты П. А. Салтыкова (1767—1792), памятники Г. Н. Тенюву (1712—1779), А. П. Гагаринной (1771—1805), И. А. Ганнибалу (1736—1801), оковка плиты Е. А. Чернышевой (1715—1779); на северной стене: оковка плиты П. Г. Чернышева (1712—1773), памятники И. Ю. Трубецкому (1667—1750), Е. М. Хитрово (1783—1839), П. Завадовой (1780), Н. К. Загряжской (1747—1837), А. С. Бакуниной (1741—1778).

В полу, на переднем плане: плиты Е. В. Дашковой (1809—1890), Л. А. Перовского (1792—1856); 1-й ряд: саркофаги Д. Н. Шереметева (1803—1871), Н. П. Шереметева (1751—1809), П. И. Шереметевой (1768—1801), плита М. Д. Нессельроде (1786—1819). 2-й ряд: саркофаги А. Г. Шереметевой (1825—1874), Б. П. Шереметева (1652—1719), плиты Е. И. Голицыной (1780—1850), М. М. Висльгорского-Матюшкина (1822—1855). 3-й ряд: плита М. П. Ефимовской (1732—1755), саркофаги Е. Д. Шереметевой (1860—1861), П. П. Шереметева (1745—1758), А. П. Шереметевой (1744—1768), плита М. Ю. Висльгорского (1788—1856).

Первое описание шереметевских памятников относится к 1788 г., после того как было проведено их обновление. О гробнице Б. П. Шереметева говорится, что «най как прежде была на кирпичном фундаменте укреплена медная доска с надписью, но как тот старой фундамент опустился совсем в землю, то в 785-м году пе-

рестроено; фундамент сделан из плиты, и на нем положен большой дикой камень, на котором и прежняя медная большая доска с надписью укреплена, а вокруг оно-го камня зделана железная решетка»<sup>22</sup>.

В середине 1780-х годов по проекту И. Е. Старова возводится каменная ограда монастыря, в которую была встроена надвратная Скорбященская церковь (1783—1785). С завершением ее строительства отпала надобность в существовании на левом берегу деревянной Благовещенской церкви, и в 1787 г. она была разобрана<sup>23</sup>.

Лазаревская церковь, которая оказалась в юго-восточном углу новой монастырской ограды, была в эти годы расширена, приобретя в плане форму перевернутого «Г». С севера к алтарной части была пристроена ризница, небольшое, почти квадратное помещение, а к западу был вытянут прямоугольный объем трапезной. Эти пристройки были проведены в течение 1787 г., что подтверждается завещанием И. П. Елагина, внесшего в монастырскую казну вклад на расширение Лазаревской церкви. Основатель Петербургского Большого театра, покровитель Д. И. Фонвизина Иван Перфильевич Елагин (1725—1793) сам желал быть похороненным «в церкви, со вкладом от него строеной» в Невском монастыре. Завещание его было утверждено 4 декабря 1787 г.<sup>24</sup>

После сноса Благовещенской церкви и расширения Лазаревской, гробницы Шереметевых находились «против вновь поставленной небольшой каменной церкви поодаль расстоянием в четырех саженьях»<sup>25</sup>. Они представляли собой типичные для своего времени плиты с эпитафиями. Только на плите фельдмаршала была положена медная «оковка», выполненная, судя по характеру рисунка, в середине XVIII в.<sup>26</sup> Монастырское начальство предложило внуку фельдмаршала, графу Николаю Петровичу Шереметеву, дать средства на удлинение Лазаревской усыпальницы, чтобы «притвором оной занять в церковь гробницы фамилии Ево Светлости»<sup>27</sup>. Необходимые для этого 1600 рубл. были даны<sup>28</sup>, и в 1789 г. проведена достройка здания, принявшего в плане те же размеры, что и ныне существующая усыпальница<sup>29</sup>.

Таким образом, не меняя своего местоположения, захоронение Б. П. Шеремете-

ва оказывалось последовательно в притворе старой деревянной Благовещенской церкви, с 1758 г.— у крыльца новой церкви, а с 1789 г.— под крышей расширенной трапезной Лазаревской усыпальницы.

К западу от Б. П. Шереметева похоронена его внучка, Анна Петровна (1744—1768). Установленная на ее гробнице «доска из зеленой меди большая длиною в три аршина позолоченная червонным золотом с орнаментальной гербом и надписью по кругу»<sup>30</sup> была изготовлена мастером И. Х. Праузенбергером<sup>31</sup>. Этот же мастер выполнил реставрацию оковки гробницы фельдмаршала. Дата ее возобновления указана на памятнике — 1791 г. Очевидно, тогда же медные вызолоченные плиты Б. П. и А. П. Шереметевых были установлены на саркофагах из блоков розового мрамора, причем в верхней части памятников был укреплен «карниз медный отливной резьбою по особу учиненному рисунку»<sup>32</sup>.

Праузенбергер подписал выполненную им оковку надгробной плиты М. К. Скавронского (1714—1776), племянника Екатерины I, похороненного на Лазаревском кладбище<sup>33</sup>. Идентичность композиции оковок памятников М. К. Скавронского, А. К. Воронцовой и А. П. Шереметевой позволяет утверждать, что рисунок для них был выполнен этим мастером.

Представление о том, как выглядела Лазаревская усыпальница в самом конце XVIII в., можно составить по ее описанию, данному в книге Б. Кампенгаузена о «избранных достопримечательностях Петербурга»: «...низкое, бедное, как можно было бы сказать, здание, построенное Петром I над гробницей его сестры, царевны Натальи Алексеевны, которая находилась здесь семь лет. Между захоронениями многих персон, чьи эпитафии отчасти находятся на стенах, бросаются в глаза лишь гробницы графа Петра Борисовича (так! — Ю. П.) Шереметева, первого фельдмаршала Российской империи, который скончался 10 февраля 1719 г. в Москве, и его останки по приказанию Петра Великого перенесены сюда, и его дочери Анны Петровны, невесты графа Никиты Ивановича Панина. Саркофаги с вызолоченными досками на крышках, с надписями и гербами стоят почти в середине церкви на полу. Кладбище, которое состоит при церкви у входа в монастырь слева, содержит чрез-

вычайно большое количество захоронений, отчасти с весьма драгоценными мраморными памятниками, на которых значатся имена почти всех знаменитейших семейств столицы. Можно видеть здесь также могилу знаменитого Ломоносова, с русским и латинским текстами, его прославляющими. Могилы монахов находятся в углу церковного двора вместе»<sup>34</sup>.

Старая, относящаяся еще к 1717 г., алтарная часть Лазаревской церкви была уничтожена в 1800 г. Дала трещину стена в восточной части здания, вследствие чего ее пришлось разобрать, устроив новый фундамент<sup>35</sup>. Интересно, что перекрытия над пристройками 1787 и 1789 гг. были сохранены, для чего построили специальные леса, поддерживающие кровлю, пока разбирались старые и возводились новые стены алтарной части<sup>36</sup>. В работах по Лазаревской церкви 1800 г. принимал участие Ф. И. Демерцов; это единственное пока найденное свидетельство участия незаслуженно забытого архитектора эпохи классицизма в формировании ансамбля лавры<sup>37</sup>.

Внутри Лазаревской церкви к 1810 г. насчитывалось 17 захоронений<sup>38</sup>. Ансамбль переметевской усыпальницы был дополнен двумя прямоугольными саркофагами с однотипными медными золочеными плитами строгого рисунка. Более ранний памятник отмечен изображением герба Шереметевых на торце — это надгробие Прасковьи Ивановны Ковалевой (1768—1803), ставшей супругой графа Н. П. Шереметева (1751—1809), похороненного рядом. Романтическая история любви графа Шереметева к своей крепостной актрисе Параше Жемчужовой давно стала достоянием литературы. Отмеченное в эпитафии на памятнике П. И. Шереметевой ее происхождение «от фамилии польских шляхтичей Ковалевских» своей вымышленностью характерно для сословных предрассудков XVIII в. Стихи на памятнике являются прекрасным образцом жанра стихотворной эпитафии, расцветшего в русской поэзии времени сентиментализма:

Непышный мрамор сей, нечувственный и  
бренный  
Супруги, матери скрывает прах бесценный.  
Храм добродетели душа ее была,  
Мир, благочестие и вера в ней жила;  
В ней чистая любовь, в ней дружба обитала,

В ней верность искреня, чувствительность  
блистала:  
Она и в смертный час, в преданности своей  
Всю чувствовала скорбь оставшихся по ней...<sup>39</sup>

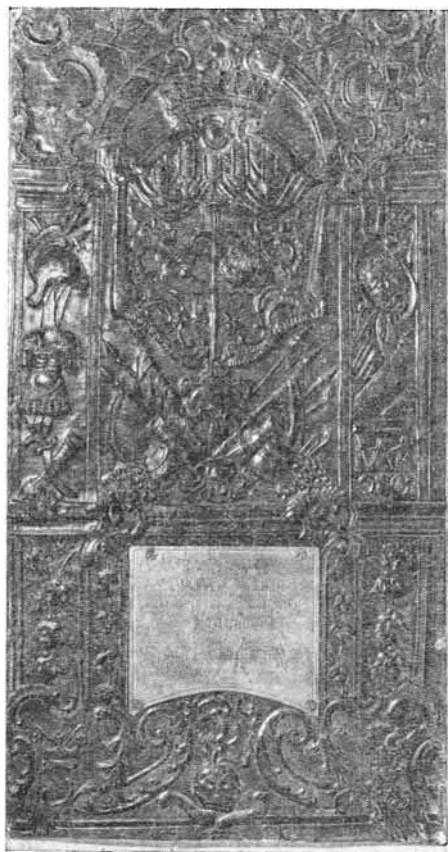
В стенах усыпальницы оказались некоторые памятники, до ее перестройки в 1780-е годы бывшие на Лазаревском кладбище. Такова, например, вмурованная в пол гранитная плита М. П. Ефимовской (1732—1755), дочери любимца Петра I генерал-прокурора Сената П. И. Агужинского, вышедшей замуж за генерал-аншефа А. М. Ефимовского, племянника Екатерины I. На стене помещена эпитафия А. С. Бакувиной (1741—1778), жены дипломата П. В. Бакунина; портрет ее писал Д. Г. Левицкий. Памятник А. П. Шувалову (1743—1789) был сооружен уже в усыпальнице в начале XIX в.; сын фельдмаршала П. И. Шувалова, он входил в интимный кружок Екатерины II, правил ее письма к Вольтеру.

У стены Лазаревской усыпальницы был похоронен один из интереснейших людей XVIII в. — Александр Михайлович Белосельский-Белозерский (1752—1809). Дипломат, философ, знаток искусств, он был почетным членом российских и трех европейских академий. Памятник ему сооружен в 1810 г. В архитектурно оформленной полуциркулярной нише помещен рельеф с изображением вдовы и детей у пирамиды, символа вечности (скульптор Ж. Камберлен). Архитектура сооружения приписывается Т. де Томону<sup>40</sup>. Эпитафия сочинена И. И. Дмитриевым:

Пусть Клио род его от Рурика ведет,  
Поэт, к достоинству любовью привлеченный,  
С Благоговением на камень сей кладет  
Венок, слезами муз и дружбы орошенный.

Рядом с памятником А. М. Белосельскому-Белозерскому в стену Лазаревской усыпальницы вмурован портал с рельефом работы И. П. Витали — надгробие второй жены князя, А. Г. Белосельской-Белозерской (1773—1846)<sup>41</sup>. Этот памятник появился уже после капитальной перестройки здания, которая произошла в 1835—1836 гг.<sup>42</sup>

Перестройка предполагала полное изменение объема и архитектурного оформления здания. Сохранены были лишь размеры плана. Подряд на строительные работы взял «санкт-петербургский 3-й гильдии



*Надгробная  
плита  
Федора  
Андреевича  
Апраксина  
(1703–1754).  
Неизвест-  
ный мастер,  
1750-е  
годы,  
бронза,  
медь золоч.*

*Надгробная  
плита  
Александр  
Федотовны  
Ржевской  
(1740–1769).  
Неизв.  
мастер,  
1760-е  
годы,  
бронза*

купец Андриан Андреевич Дорогулин»<sup>43</sup>. Контракт был заключен 16 июля 1835 г.<sup>44</sup> Договором предусматривалась разборка кровли и перекрытий, разборка стен и выломка старого фундамента на 44 сажени при общем периметре церкви около 46 сажений (т. е. за исключением той части стены, в которой был вмурован портал Белосельского). Высота стен была увеличена, устроены новые перекрытия «из балок девятивершковых соснового лесу»<sup>45</sup>. Вместо прямоугольных оконные проемы становились «с полукруглыми верхами». Полностью был изменен купольный свод в алтарной части.

Проект здания, составленный архитектором Львом Яковлевичем Тибленом, был представлен на утверждение Комитета для строений и гидравлических работ 8 августа 1835 г.<sup>46</sup> Комитет рекомендовал изменения в фасаде здания и решении алтарной части, в результате чего появились 4 пары «больших» и «угловых» фронтонов надстройки, в которой утоплен купол Лазаревской церкви<sup>47</sup>. Внутри церкви

были «расписаны прилично» потолок и стены, устроен деревянный, окрашенный в белую краску иконостас «с позолоченными порезками». Строительные работы были полностью закончены в мае 1836 г.<sup>48</sup>

Построенная по проекту Л. Я. Тиблена<sup>49</sup> Лазаревская церковь — характерное произведение архитектуры позднего классицизма. Ограниченный заданным планом здания, архитектор сумел путем увеличения высоты сделать пропорции достаточно убедительными. Выделение алтарной части массивной надстройкой с куполом придает усыпальнице определенную монументальность. Здание скромно по своему месту в ансамбле, однако для классицизма достоинством является и умение так сыграть малозаметную роль, чтобы не нарушить гармонии целого. Переключка купола Лазаревской церкви с главами Благовещенской и Скорбященской церквей и Троицкого собора создает один из запоминающихся мотивов панорамы лавры. Вписанное в каменную ограду Лазаревского кладбища, здание органично вращается в



архитектурную композицию, где явно намечено «перетекание» объемов (так, монастырские строения, башни и церкви одновременно являются частью ограды, Скорбященская церковь — аттик въездных ворот). Архитектура усыпальницы не повторяет форм ранее существовавших элементов ансамбля, но завершает его громким, стройным аккордом.

Дальнейшие работы по Лазаревской церкви ограничивались ремонтом интерьера. В 1845 и 1867 гг. изменялся иконостас<sup>50</sup>. В 1867 г. была изменена окраска стен и возобновлена роспись плафона<sup>51</sup>. Вплоть до 1890-х годов в усыпальнице производились захоронения; последний по времени сохранившийся памятник — надгробная плита Е. В. Дашковой (1809—1890), вдовы «арзамасца» Д. В. Дашкова (1788—1839), литератора и государственного деятеля пушкинской поры, также похороненного в Лазаревской церкви.

В июле 1932 г. было принято решение об организации музея на территории бывших лаврских кладбищ: Лазаревского и

Тихвинского<sup>52</sup>. В Лазаревской церкви предполагалось сохранение фрагментов памятников, которые ввиду художественного и исторического значения перепосились тогда в музей с других кладбищ города, в том числе и лаврских усыпальниц<sup>53</sup>. Эта вынужденная мера, однако, в тех условиях способствовала сохранению ряда надгробий, которым грозило полное уничтожение. В самом здании усыпальницы в 1932 г. был разобран иконостас<sup>54</sup>, уничтожена часть пристешных памятников и киотов.

Хотя интерьер усыпальницы утратил исторически сложившийся облик, насыщенность его ценными историческими и художественными памятниками придала ему уникальный характер. С 1951 г. Лазаревская усыпальница открыта для посетителей<sup>55</sup>.

Значительная часть пола сплошь устлана надгробными плитами. Эта древнейшая форма русского надгробия отразила существенные изменения стиля: от виртуозности растительных орнаментов, прису-

*Надгробие  
Григория  
Николаевича  
Теплова  
(1712—1779).  
Неизв.  
мастер,  
1770-е  
годы,  
мрамор*

*Надгробие  
Степана  
Федоровича  
Апраксина  
(1702—1758).  
Неизв.  
мастер,  
1760-е годы,  
мрамор*

щих еще московскому барокко XVII в., до геометрически четких линий зрелого классицизма. Некоторые плиты, первоначально положенные горизонтально на каменное основание, при расширении и перестройках усыпальницы оказались вмурованными в стены. Таковы бронзовые плиты фельдмаршала И. Ю. Трубецкого (1667—1750) и камергера Ф. А. Апраксина (1703—1754), своим обликом выдающиеся происхождение из одной мастерской. Центром композиции вытянутой по вертикали плиты является родовой герб, под которым расположен текст эпитафии в картуше с эмблемой из перекрещенных знамен, литавр и шлема с плюмажем. Рокайли и ленты в сочетании с воинской арматурой образуют раму плиты. Общность орнаментальных мотивов заставляет вспомнить, что именно в те годы, когда могли быть выполнены эти плиты, шла работа над созданием грандиозной гробницы Александра Невского, помещенной в каменной Благовещенской церкви (1747—1752, по рис. Г. Х. Гроота, скульптор И.-Ф. Дупкер, лепных дел мастер А. Мартелли, живописец Л. Каравакк и др.).

На плите А. Ф. Ржевской (конец 1760-х годов) читается любопытная форма герба, отличающаяся от той, которая была утверждена Общим гербовником в конце XVIII в., но принятая в роду Ржевских<sup>56</sup>. Птичка с натянутым луком и стрелой видна и на плитах И. И. и Д. Г. Ржевских, относящихся в 1720-м годам. Примечательна и княжеская корона над щитом, хотя Ржевские уже утратили к этому времени княжеский титул. Щитодержатели — фигуры Помоги и Вакха — явная стилизация, далекая от канонов геральдики. Вакх, увенчанный розами, попирает ногой песочные часы — символ времени. В нижней части плиты изображен младенец, лицо которого закрыто распущенными волосами, а над ним — мертвый оскал черепа — напоминание о сыне Ржевской, скончавшейся от родов, пережившем мать на 4 месяца. Гербовый знак оказывается вплетенным в композицию, построенную на тонком соотношении различных смысловых оттенков, придающих этому памятнику сугубо индивидуальную окраску. Начертанная превосходным классическим шрифтом эпитафия (сочиненная, очевидно, А. А. Ржевским) является активным элементом композиции, в то же время углубляя содержательность памятника.

Здесь Ржевская лежит, пролейте слезы, Музы!  
Она любила вас, любезна вам была;  
Для вас и для друзей на свете сем жила,  
А ныне смерть ее в свои приняла узы.  
Среди цветущих лет, в благополучный век,  
Рок жизнь ее пресек.  
Увянул острый ум, увяла добродетель...

Однако каноническая композиция с гербом и эпитафией сохраняется и в медных оковках плит И. Н. Долгорукова и П. А. Салтыкова, созданных в 1790-е годы. Дашью традиции оказывается даже великолепная по прорисовке плита с гербом государственного деятеля и археолога Л. А. Перовского (1792—1856), выполненная в 1859 г. на Петергофской гранильной фабрике в технике флорентийской мозаики.

В Лазаревской усыпальнице находится один из первых в русской мемориальной пластике рельефов, запечатлевших распространенный мотив плакальщицы, склонившейся к урне. Он перенесен с находившегося на Лазаревском кладбище памятника полководцу Семилетней войны С. Ф. Апраксину (1702—1758) и его жене Агриппине Леоптьевне, скончавшейся в 1771 г. Близость пластического решения объединяет этот рельеф с памятником С. В. Мещерскому (1737—1781), находящимся в некрополе XVIII в., и позволяет отнести их к одному времени — началу 1780-х годов, когда, собственно, в русской пластике и начинается эпоха скульптурного надгробия.

На северной стене усыпальницы — памятник выдающемуся деятелю отечественной артиллерии П. И. Мелиссино (1726—1797). Этот бронзовый мемориальный рельеф выполнен в 1800 г. М. И. Козловским и, безусловно, принадлежит к наиболее значительным памятникам мемориальной экспозиции<sup>57</sup>. Форма пристенного надгробия представлена в Лазаревской усыпальнице достаточно разнообразно. Обелиск на прямоугольном постаменте, облицованный искусственным мрамором, с овальным щитом с изображением слона — надгробие двоюродного деда А. С. Пушкина, участника русско-турецких войн Ивана Абрамовича Ганнибала (1736<sup>58</sup>—1801). Рядом с ним — решенное в виде пилястры из черного мрамора надгробие фаворитки Павла I А. П. Гагариной, урожденной Лопухиной (1777—1805). Эти памятники, сооруженные в 1800-е



годы, не изменили первоначального местоположения у западной стены усыпальницы. У северной стены находится массивный киот из мрамора и золоченой бронзы — надгробие В. Р. Марченко (1782—1840), статс-секретаря Александра I в период войны с Наполеоном 1812—1814 гг. Памятник изготовлен в 1842 г. бронзовщиком А. Дипнером<sup>59</sup>, в мастерской которого было создано несколько пристенных плит с накладными бронзовыми деталями, в частности Е. И. Голенищевой-Кутузовой (1754—1824), жены великого русского полководца. Необычна форма надгробия гофмейстера К. А. Нарышкина (1786—1838) — в виде гигантской урны на постаменте с ножками в виде волют.

Среди надгробий, представляющих исторический интерес, к уже упоминавшимся следует добавить целый ряд памятников. Это вмурованная в стену мраморная эпитафия Григорию Николаевичу Теплому (1712<sup>60</sup>—1779), секретарю президента Академии наук К. Г. Разумовского; напольная плита Феофилакта Лопатин-

ского (1670-е—1741), видного богослова, соперника Феофана Прокоповича; медные оковки с плит дипломата П. Г. Чернышева (1712—1773) и его жены. В усыпальнице похоронены министр и литератор С. К. Вязмитинов (1744—1819), капцлер В. П. Кочубей (1768—1834), дипломат Г. А. Строганов (1770—1857), советник Александра I Н. А. Толстой (1765—1816), герой Отечественной войны 1812 г. Ф. П. Уваров (1773<sup>61</sup>—1824).

Особый ряд составляют друзья и знакомые А. С. Пушкина. Здесь похоронены Е. И. Голицына (1780—1850), Н. К. Загряжская (1747—1837), Е. М. Хитрово (1783—1839), Мих. Ю. Вильгорский (1788—1856). К числу знакомых Пушкина можно отнести и Д. Н. Шереметева (1803—1871), в «Фонтанном доме» которого О. А. Кипренский писал, по преданию, портрет поэта. Недалеко от «арзамасца» Д. В. Дашкова — плита адмирала А. С. Шишкова (1754—1841), основателя «Беседы любителей русского слова». О. П. Ферзен (1808—1837), внучка пре-

*Надгробие  
Кирилла  
Александровича  
Нарышкина  
(1786—1838).  
Неизв.  
мастер,  
1830-е годы,  
гранит,  
мрамор,  
медь*

*Надгробие  
Николая  
Павловича  
Дурново  
(1833—1835),  
ск.  
С. И. Гальберг,  
1836 г.  
Мрамор*

зидента Академии художеств А. С. Строганова, служила моделью портретов К. П. Брюллова. Рядом — ее мать, С. В. Строганова (1775—1845), основательница известной земледельческой школы, принимавшая участие в деятельности Вольного Экономического общества<sup>62</sup>. Есть здесь и враги Пушкина: М. Д. Нессельроде (1786—1849), почт-директор К. Я. Булгаков (1782—1835). Враждовавший с потом министр С. С. Уваров похоронил в Лазаревской усыпальнице жену, Е. А. Уварову, дочь А. К. Разумовского и В. П. Шереметевой, и свою дочь Н. С. Балабину.

Лазаревская усыпальница дает материал для изучения русско-грузинских связей начала XIX в.: здесь похоронены царевич Иулон Ираклиевич (1760—1816), пытавшийся воспрепятствовать присоединению Имеретии к России, представители семейств Дадиани и Абамелек. Здесь же плита царевича Иоанна Георгиевича (1768—1830), сына последнего грузинского царя Георгия XII. Это Иоанн Багратиони, создатель грузинской энциклопедии «Калмасоба», один из выдающихся деятелей национального просвещения.

Подлинное своеобразие Лазаревской усыпальницы заключается в неразрывности ее историко-культурного и художественного значения. Впервые выявленные материалы по истории ее строительства позволяют полнее оценить роль этого здания в музейном комплексе Александровской лавры.

\*

<sup>1</sup> Фундаментальным источником по истории ансамбля по-прежнему является труд С. Г. Рункевича «Александровская лавра, 1713—1913... Историческое исследование» (СПб., 1913). См. также: *Богданов А.* Историческое, географическое и топографическое описание Санкт-Петербурга, от начала заведения его с 1703 по 1751 год... дополненное и изданное... Василием Рубаном. СПб., 1779; *Свиньин П.* Достопамятности Санкт-Петербурга и его окрестностей. СПб., 1817. Тетр. 2; *Пушкарев И.* Описание Санкт-Петербурга и других городов С.-Петербургской губернии. СПб., 1839; *Лавлов А.* Описание Свято-Троицкой Александровской лавры с хронологическим списком особ, погребенных в церквях и на кладбищах лаврских. СПб., 1842; *Пыляев М. И.* Старый Петербург: Рассказы из былой жизни столицы. СПб., 1903; *Врангель Н.* Забытые могилы // Старые годы. 1907. Февр.; Петербургский Некрополь. СПб., 1912—1913. Т. 1—4. Из современных изданий отметим: *Нетунахина Г. Д., Удимова Н. И.* Музей городской скульптуры: Краткий путеводитель. Л., 1972; *Ермонова В. В., Нетуна-*

*хина Г. Д., Попова Т. Ф.* Русская мемориальная скульптура: К истории художественного подгробия в России XI—начала XX в. М., 1978; *Турчин В. С.* Надгробные памятники эпохи классицизма в России: типология, стиль и иконография // От средневековья к Новому времени: Материалы и исследования по русскому искусству XVIII—первой половины XIX века // Под ред. Т. В. Алексеевой. М., 1984; *Кудрявцев А. И., Шкода Г. Н.* Александровская лавра: Архитектурный ансамбль и памятники некрополю. Л., 1986.

<sup>2</sup> *Хорошев А. С.* Политическая история русской капитуляции (XI—XVI века). М., 1986. С. 124.

<sup>3</sup> *Балугин-Колменский Д.* Словарь достопамятных людей русской земли... М., 1836. Ч. V. С. 312. Ср.: Письма Петра Великого, писанные к... графу Борису Петровичу Шереметеву... с предисловием... о славных делах фельдмаршала. М., 1774. С. XVI.

<sup>4</sup> *Рункевич С. Г.* Указ. соч. С. 352. Описание монастырского строения, составленная в августе 1725 г.

<sup>5</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 7. Ед. хр. 14. Л. 31.

<sup>6</sup> Проект Д. Трезини изображен на гравюре А. Зубова «Монастырь святого Александра Невского к «Папореаме Петербурга» 1716 г.

<sup>7</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 9, 1860 г. Ед. хр. 77. Л. 2.

<sup>8</sup> *Титов А. А.* Дополнение к историческому, географическому и топографическому описанию Санкт-Петербурга с 1751 по 1762 год, сочиненное А. Богдановым. С рисунками прежних зданий. М., 1903. С. 69.

<sup>9</sup> *Рункевич С. Г.* Указ. соч. С. 352.

<sup>10</sup> В дописании надзирающего за строительством монастыря майора Г. И. Рубцова архимандриту Феодосию 28 июня 1717 г. говорилось: «В монастыре строить начали полатку, где положено будет тело благородной государыни царевны великия княгини Натальи Алексеевны: за олтарем и вскоре совершится» (ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 2, 1717 г. Ед. хр. 52). Ср.: Описание архива Александровской лавры за время царствования Петра Великого. СПб., 1914. Т. 2. Ст. 169—171. На строительство потребовалось 19 770 кирпичей, 45 пудов извести, 4 плиты полуаршинных и проч. (ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 2, 1717 г. Ед. хр. 102. Л. 150).

<sup>11</sup> *Рункевич С. Г.* Указ. соч. С. 352.

<sup>12</sup> В 1935 г. музеем-некрополем намечались раскопки в алтарной части Лазаревской усыпальницы с целью пахождения захоронений Р. Арескина, но работы не были проведены. Не найдены также захоронения А. А. Вейде и А. М. Головина.

Наиболее древними памятниками, найденными в Некрополе XVIII в., вблизи Лазаревской усыпальницы, являются плиты участников петровского «Всецугейного собора» супругов И. И. и Д. Г. Ржевских (начало 1720-х годов). Плиты были найдены в ходе раскопок 1926—1928 гг., которые проводил первый хранитель музея-некрополя Н. В. Успенский (с 1954 г. экспонируются в Благовещенской усыпальнице).

<sup>13</sup> В 1723 г. прах царевны Натальи Алексеевны и царевича Петра Петровича был перенесен в каменную Благовещенскую усыпальницу на правом берегу р. Монастырки.

<sup>14</sup> *Рункевич С. Г.* Указ. соч. Прил. С. 62.



- <sup>15</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 9, 1860 г. Ед. хр. 77. Опись монастырского строения 1734 г., составленная «материальным пищиком» Алексеем Агашиным, не была опубликована Рушквичем.
- <sup>16</sup> Рушквич С. Г. Указ. соч. С. 695–696.
- <sup>17</sup> Богданов А. Указ. соч. С. 354.
- <sup>18</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 5, 1756 г. Ед. хр. 74. Л. 7.
- <sup>19</sup> Русская архитектура первой половины XVIII века: Исследования и материалы. М., 1954. С. 358–365.
- <sup>20</sup> Точной даты основания Лазаревской кладбища невозможно установить, так как первые захоронения проводились в монастырских церквях на территории будущего некрополя. По сведениям Рушквича, первым в монастыре в 1714 г. был похоронен Прокофий Ушаков (Указ. соч. С. 370). В «Описании Петербурга» Богданова-Рубана дается перечень захоронений на территории Лазаревской кладбища до разборки деревянной церкви в 1780-е годы. «По левую сторону» ее отмечен памятник М. В. Ломоносову, «со входу от монастыря в церковь» — «мраморная доска» П. К. Хлебникова (памятники сохранились). Внутри новой деревянной церкви были захоронения Е. С. Куракиной и С. Ф. Апраксина, ее отца. После разборки церкви они оказались на территории кладбища. См.: Богданов А. Указ. соч. С. 387–442.
- <sup>21</sup> Там же. С. 382.
- <sup>22</sup> ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1822. Л. 13. «Описание имеющихся в невеликом монастыре гробницам покойных из фамилии его сиятельства».
- Близ Лазаревской церкви похоронена теща П. Б. Шереметева — жена канцлера А. М. Черкасского Мария Юрьевна (1696–1747). Сохранился ее памятник, установленный в 1785 г.: «большой путиловский камень, а наверху оно-по врезана мраморная доска... и вокруг его сделана железная решетка без верха». Не сохранился памятник Е. М. Салтыковой (1707–1769), внучки фельдмаршала Б. П. Шереметева от старшего сына: «простой камень без всякой отличности, как на простых могилах, и надпись на нем от мокрот забилась».
- <sup>23</sup> Сведения о перестройке Лазаревской и разборке деревянной Благовещенской церкви в 1787 г. в лаврском архиве не сохранилось. Однако существует печатное упоминание об этом, сделанное архимандритом Амвросием (Протасовым), бывшим в 1800 г. ректором Духовной академии и наместником Александроневской лавры. Оно обычно служит обоснованием датировки работ.
- «В 1787 году Августа 3 дня иждивением Действительного Тайного Советника и Сенатора Ивана Перфильевича Елагина приделана к ней (Лазаревской церкви. — Ю. П.) каменная трапеза на месте разобранной деревянной Благовещенской церкви. В 1789 году приделана к церкви сей еще каменная палатка иждивением Обер-Камергера, Сенатора и Кавалера Графа Николая Петровича Шереметева, а в 1806 иждивением того же подателя соединена сия палатка с церковью и самый иконостас устроен новый» (Амросий, архим. История Российской Иерархии. М., 1810. Ч. II. С. 219).
- По-видимому, здесь допущена опечатка, так как перестройка Лазаревской церкви происходила не в 1806, а в 1800 г. (см. ниже).
- <sup>24</sup> Студенин Г. Иван Перфильевич Елагин + 1793 г. // Русская старина. 1887. Июль. С. 202.
- <sup>25</sup> ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1822. Л. 13.
- <sup>26</sup> Оковки, т. е. медные плиты, на которые в технике выколотки наносился рельефный рисунок, получили довольно широкое распространение на монастырском кладбище во второй половине XVIII в. Несколько таких образцов экспонируется сейчас в Лазаревской и Благовещенской усыпальницах.
- <sup>27</sup> ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1822. Л. 12.
- <sup>28</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 7. Ед. хр. 23. Л. 3. — «Дело о принятых для обстройки 3-х могил фельдмаршала графа Шереметева 1600 рублями». Деньги были переданы монастырю 2 апреля 1789 г.
- <sup>29</sup> «Фасад церкви с набережной стороны, построенной на кладбище при Невском монастыре», имеющийся в деле о перестройке Лазаревской церкви в июне 1800 г., показывает, что цельный объем здания имел те же 10 осей, что и ныне существующий (ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 7. Ед. хр. 42. Л. 4, 5).
- <sup>30</sup> ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1822. Л. 13.
- <sup>31</sup> Там же. Л. 17.
- <sup>32</sup> Там же. Л. 16. На плите А. П. Шереметевой имеется стихотворная эпитафия, подписанная А. С. — вероятно, А. П. Сумароковым, написавшим «Элегию на преставление графини А. П. Шереметевой». См.: Сумароков А. П. Полное собрание сочинений в стихах и прозе. 2-е изд. М., 1787. Ч. IX. С. 78–80:
- А ты, о Боже! глас родителя внемли,  
Да будет дочь его отъятая Судьбою,  
Только в небеси прехвальна пред Тобою,  
Колико пребыла прехвальна на земли.
- <sup>33</sup> Оковки М. К. Скавронского и его сестры А. К. Воронцовой находятся в экспозиции Благовещенской усыпальницы.
- Об И. Х. Праузенбергере известно лишь то, что он работал в Петербурге в 1770–1780-е годы. В евангелической церкви св. Петра были крестины его сыновья: Георг Фридрих — в 1770 г., Готфрид Христиан — в 1781 г. Сушруга Праузенбергера — Анна Мария, урожд. Шреттерфельдт (ЛГИА. Ф. 708. Оп. 1. Ед. хр. 31, 41).
- <sup>34</sup> Campenhausen B. Auswahl topografischer Merkwürdigkeiten des St.-Petersburgschen Gouvernements. Th. 1. Riga, 1797. S. 111–113.
- <sup>35</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 7. Ед. хр. 42. Л. 10: «...разтреснувшуюся стену к Черной речке по самую трещину, так же и алтарь по самую палатку разобрать и с фундаментом». Работы проводил «Ярославской губернии деревни Шалышской крестьянин» Лаврентий Петрович Шувалов.
- <sup>36</sup> Там же.: «... дабы сохранить целой крышу на церкви и алтаре подвести под всю церковь и алтарь во время переделки стен балки, которые утвердить на полу так и к потолку на досках во столько рядов, сколько потребно будет для сохранения ее».
- <sup>37</sup> Там же. Л. 1: «...какой работы и сколько потребно будет материала, каких именно и насколько чего сделана архитектором Демерцом смета».
- <sup>38</sup> История Российской иерархии. Ч. II. С. 259: план Лазаревской церкви с указанием мест погребения.

- <sup>39</sup> «Описание печального церемониала», составленное по заказу графа Н. П. Шереметева, сохранилось в рукописи «Жизнь графини Праксовны Ивановны Шереметевой» (ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 1. Ед. хр. 70).
- По образцу мраморного надгробия П. И. Шереметевой созданы соседние памятники — Н. П. и Д. Н. Шереметевым. Медные доски на них, так же как и на памятнике внуку Б. П. Шереметеву Порфирию, выполнял мастер Карл Дрейер. См.: ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1841. Л. 1–5.
- <sup>40</sup> *Оценков Г. Д.* Архитектор Томон: Материалы к изучению творчества. М., 1950. С. 69.
- <sup>41</sup> На этом же участке сохранился памятник матери Анны Григорьевны, Е. И. Козицкой (1746–1833), супруги статс-секретаря Екатерины II. Эпитафия в стихах сочинена ее внуком — кн. Э. А. Белосельским-Белозерским. Рядом — надгробие Александры Григорьевны Лаваль, урожденной Козицкой (1772–1850), хозяйки известного литературного салона, матери Е. И. Трубецкой, жены декабриста.
- <sup>42</sup> Сведений о перестройке Лазаревской церкви в 1835–1836 гг. в лаврском архиве нет. Это дало основание считать здание постройкой XVIII в. Нами найдено в шереметевском архиве «Дело о платеже купцу Дорогулину по условию за перестройку при кладбище монастыря Александро-Невской лавры каменной церкви, где погребены тела предков Его Сиятельства», содержащее полную переписку по этой капитальной перестройке, а по существу, строительству нового здания. См.: ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1858.
- <sup>43</sup> Контракт с А. А. Дорогулиным см.: Там же. л. 2–2 об.
- <sup>44</sup> Там же: «Разобрать крышу, стропила и потолок, стены в два с половиною кирпича с фундаментом квадратных тридцать сажень, выбрать землю до материка в том месте, где назначено по плану, положить лежни из шестивершковой соснового лесу, вырубить вновь тосненскую плиту, по извести цоколь в три ряда против новых стен и вычищать весь остающийся фундамент и цоколь. Выстроить вновь показанное по плану, а на старые ступы наделать выше полтора аршина и положить по стенам новые железные связи, из полосового железа с болтами».
- <sup>45</sup> Там же. Первоначально предполагалось «главу над алтарем убрать, как ныне существует, и поставить на оную тот же золоченный крест, который имеется». Но при рассмотрении проекта в Комитете для строений он был изменен.
- <sup>46</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 8, 1835 г. Ед. хр. 22. Л. 98.
- <sup>47</sup> Копия чертежа Л. Я. Тиблена с поправками, внесенными Комитетом, сохранилась в архиве Городской управы. См.: ЛГИА. Ф. 513. Оп. 102. Ед. хр. 1133а. Ср. также «примерную смету на перестройку... церкви при Лазаревском кладбище» и «счет на произведение разных работ с материалом сверх контракту» (ЦГИАЛ. Ф. 1088. Оп. 3. Ед. хр. 1858. Л. 5–24).
- <sup>48</sup> При перестройке церкви скульптором Мадерни была проведена реставрация шереметевских памятников, позолоте возобновлял бронзовщик Н. Бадловский (указ. дело, Л. 29–32).
- <sup>49</sup> Годы жизни Л. Я. Тиблена не установлены. В 1827–1828 гг. «пгальянский уроженец» Тиблен находился в чертежной при главном архитекторе Исаакиевского собора, с 1829 по 1833 г. взят К. И. Росси чертежником при строении Александринского театра. В 1835–1837 гг. Тиблен был должностным домовым архитектором у графа Д. Н. Шереметева. Последнее упоминание о нем — в «Адрес-календаре» за 1853 г., где он числится архитектором Комиссарнацкого департамента Военного министерства с 1841 г. См.: ЦГИАЛ. Ф. 468. Оп. 341/501. Ед. хр. 5. Л. 231–242.
- <sup>50</sup> *Рункевич С. Г.* Указ. соч. С. 889, 930.
- <sup>51</sup> ЦГИАЛ. Ф. 815. Оп. 9, 1867 г. Ед. хр. 100. Л. 1–5.
- <sup>52</sup> Фактически создание музея на территории Лазаревского кладбища началось по инициативе общества «Старый Петербург» в 1923 г. С 1925 г. активист общества Н. В. Успенский (1885–1947) стал добровольным хранителем Лазаревского кладбища и инициатором его углубленного изучения. Хотя постановление Президиума Ленсовета о создании музея-некрополя было принято 28 июня 1932 г., лишь в 1937 г. произошло открытие для посетителей первой очереди экзозиции — Некрополя мастеров искусств (на территории быв. Тихвинского кладбища).
- <sup>53</sup> Из имеющихся в настоящее время в Лазаревской усыпальницы 82 памятников было перенесено с Лазаревского и Тихвинского кладбищ, кладбища Фарфорового завода, Федоровской и Духовской церквей лавры 33 памятника. Наибольшее количество ценных исторических памятников перенесено из Духовской церкви, причем одновременно, в 1939–1940 гг., произошло перезахоронение ряда лиц, в том числе К. Я. Булгакова, Е. И. Голицыной, Е. И. Голенищевой-Кутузовой, Н. К. Загряжской, Иоанна Багратиони, В. П. Кочубея, К. А. Нарышкина, М. Д. Нессельроде, Ф. П. Уварова, Е. М. Хитрово и др.
- <sup>54</sup> Архив ГМГС «Лазаревское кладбище-музей».
- <sup>55</sup> Архив ГМГС. «История ЛМГС». Ч. 4. Л. 18. С 1939 г. музей-некрополь стал называться Ленинградским музеем городской скульптуры (ЛМГС), ныне — Государственный музей городской скульптуры (ГМГС). В ведении музея находятся памятники и монументы Ленинграда.
- <sup>56</sup> Общий Гербовник, I, 37: в серебряном поле черная пушка на золотом лафете, на ней райская птица. Подобный же герб у Вяземских.
- Ржевская Александра Федотовна* (1740–1769), урожд. Камешская, — поэтесса, писавшая, по отзыву Н. И. Новикова, «весьма изрядные» стихотворения. Первая жена известного масона, президента Медицинской коллегии Алексея Андреевича Ржевского (1737–1804), похороненного вблизи Лазаревской усыпальницы (памятник в виде гранитной урны, перевитой змеей, на прямоугольном постаменте). Второй женой Ржевского была «смолянка» Г. И. Алымова; их супружество Г. Р. Державин воспел в оде «Счастлиное семейство». Эпитафия на памятнике А. А. Ржевскому гласила:

Он редким был отцом,  
Примерным был супругом,  
Для счастья родных, для обща блага жил;

Любил учение, поэзии был другом  
И правдою всегда Отечеству служил.

(Не сохранилась; см. Петербургский Некрополь. СПб., 1912. Т. 3. С. 580.)

<sup>57</sup> В экспозиции находятся также два скульптурных фрагмента последней работы М. И. Козловского — надгробия С. А. Строгановой (1779—1801) на Лазаревском кладбище, созданного в 1802 г.

<sup>58</sup> В эпитафии на памятнике указано: «Родился 1731-го года июня 5-го дня, а преставился 1801-го года октября 12-го дня, жития его было 70 лет, 4 месяца и 7 дней». Однако в статье о И. А. Ганнибале в Русском биографическом

словаре отмечалось, что год рождения на памятнике обозначен неверно; см.: РБС. Т. 4. Гаг — Гербель. М., 1914. С. 217—218.

<sup>59</sup> В киоте памятника находится образ Богоматери, написанный в 1860 г. Н. А. Майковым.

<sup>60</sup> Текст эпитафии гласит: «родился 20 поября 1712 года, жил 67 лет 4 месяца и 10 дней, скончался 30 марта 1779 года». В некоторых источниках встречается дата рождения 1717 г.; см.: Энцикл. словарь/Брокгауз и Эфроц. Т. 64. С. 924.

<sup>61</sup> На памятнике — «16 апреля 1769 г.».

<sup>62</sup> *Ходнев А. И.* История Императорского Вольного Экономического общества с 1765 до 1865 года. СПб., 1865. С. 655.

# НЕКРОПОЛЬ АСКОЛЬДОВА МОГИЛА В КИЕВЕ

*Л. А. Проценко*

«...И радуют пестреющие клумбы,  
И резкий крик вороны в небе черной,  
И в глубине аллеи арка склепа».

*Анна Ахматова*<sup>1</sup>

Некрополь Аскольдова могила в период его существования по праву считался одним из самых замечательных как по месту положения, происхождению, так и по художественной ценности надгробий и составу погребенных там лиц. В выпущенном в 1915 г. «Путешествии по землям, обитаемым чехословаками...» это кладбище упоминалось следующим образом: «Ныне на чешском Вышеграде стоит храм и вокруг кладбище, называемое Славином, здесь, на горе, подобно Аскольдовой могиле в Киеве, чешский народ хоронит своих славных сыновей...»<sup>2</sup>. В путеводителе по Киеву 1913 г. мы читаем: «...на кладбище почивают многие общественные, военные и административные деятели, имена которых известны далеко за пределами Киева. И Аскольдовую могилу должен посетить всякий, кто хоть на несколько дней придет в Киев»<sup>3</sup>. Известно, что декабрист Н. Бестужев-Рюмин желал, чтобы его тело после казни перевезли в Киев и похоронили на Аскольдовой могиле<sup>4</sup>.

Местность, называемая Аскольдова могила, расположена на высоком берегу Днепра против соединения залива Чарторой с Днепром; на протяжении от Киево-Печерской лавры и до Крещатинского яра это самое высокое место в Киеве. Здесь на одном из холмов был погребен князь Аскольд (в крещении Николай)<sup>5</sup>, коварно убитый князем Олегом, отсюда и произошло с древнейших времен данное название этой местности — Аскольдова могила.

Первоначально часть горы занимало кладбище возле деревянной церкви, построенной над предполагаемой могилой Аскольда. С 1786 г. Аскольдова могила становится общим кладбищем, относящимся к Киевскому Николо-Пустынно-Слупскому монастырю. В 1810 г. на кладбище на месте старой деревянной была построена по проекту выдающегося киев-

ского архитектора А. И. Меленского новая каменная церковь<sup>6</sup>, а в 1815 г. был подписан контракт с известным иконописцем О. Белецким на роспись стен, алтаря и купола внутри церкви масляными красками<sup>7</sup>. Однако в 1845 г. захоронения запрещают и кладбище закрывают, так как в связи со строительством моста через Днепр возникла опасность сползания грунта<sup>8</sup>. В 1847 г. Николай I, осмотрев церковь кладбища, которую предполагалось снести, приказал ее отремонтировать, а кладбище сохранить. В 1866 г. вокруг территории кладбища была построена каменная ограда, а в 1867 г. сооружают кирпичную пятикупольную часовню Николая Чудотворца<sup>9</sup>. С 1872 г. на кладбище вновь разрешают хоронить и оно быстро разрастается. В 1899—1901 гг. по проекту епархиального архитектора Е. Ф. Ермакова к каменной ограде кладбища пристраивают надвратную колокольню<sup>10</sup>.

До середины XIX в. захоронения на кладбище располагались хаотично. Но в 80-е годы прошлого века на должность смотрителя кладбища был назначен иеромонах Рафаил (Гавриил Залипаев; 1826 — после 1889 г.); будучи человеком энергичным и образованным, он проделал огромную работу по организации территории кладбища. Его усилиями весь склон горы, занятый кладбищем, был разбит на террасы, проложены лестницы, дорожки, установлены скамейки. Кроме того, иеромонах Рафаил построил оранжерею, где выращивались цветы и другие растения для украшения могил<sup>11</sup>.

В результате все захоронения Аскольдовой могилы разместились на девяти террасах, проложенных по склону Днепра, последняя из которых была сооружена уже в 1916 г.<sup>12</sup> Много хлопот было у монастырского начальства в связи с укреплением сползающего грунта и всей горы<sup>13</sup>. Но хоронить продолжают, и к

1918 г. общая площадь кладбища составила 1 десятину 897 кв. сажень<sup>14</sup>.

31 мая 1919 г. Коллегия коммунального хозяйства Киева постановила закрыть кладбище Аскольдова могила в связи с его переполнением<sup>15</sup>. В постановлении Горсовета от 7 июня 1934 г. говорилось о решении создать «заповедник с образованием в церкви музея, сосредоточением всех художественных надгробий с закрытых кладбищ... и передачей этой территории в ведение Всеукраинского музейного городка под постоянное наблюдение инспектуры охраны памятников культуры, с организацией специального штата экскурсоводов и изданием путеводителя»<sup>16</sup>. Но уже 23 декабря 1934 г. Президиум киевского Горсовета постановил «Аскольдову могилу как кладбище ликвидировать»<sup>17</sup> и передать в ведение Треста зеленого строительства Горкомхоза, поскольку некрополь составляет лишь часть большого парка. В период с 1934 по 1936 г. памятники подверглись безжалостному уничтожению: все они были разбиты, часть (15) передана Художественному институту для занятий студентов. Небольшое количество захоронений было перенесено на другие кладбища (часть перенесли родственники). Никому в то время не пришло в голову хотя бы сфотографировать этот уникальный некрополь! В 1952 г. все парки на правом берегу Днепра, включая и Аскольдову могилу, были объединены в Центральный городской парк культуры и отдыха. В настоящее время захоронения не сохранились даже в склепе церкви. После уничтожения кладбища в 30-е годы о нем забыли. Такова краткая история некрополя.

До начала XX в. никаких публикаций о некрополе не было, за исключением упоминания в литературе отдельных лиц, там захороненных<sup>18</sup>.

К счастью, была обнаружена рукопись, составленная в 1916 г. протоиереем Летяевым, дающая возможность представить исторический и художественный облик некрополя.

Рукопись переплетена и заключена в футляр, содержит 202 страницы, текст переписан дубовыми чернилами. На титульном листе надпись: «Аскольдова могила и кладбище при ней (Краткий исторический очерк)». Ниже: «составлена протоиереем Летяевым». В верхнем углу листа красными чернилами помечено: «От

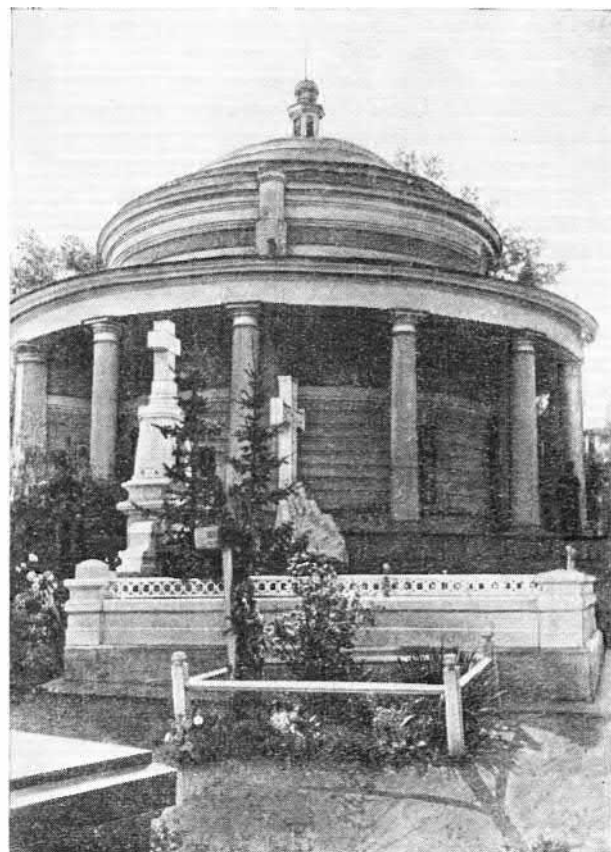


Киевского духовного цензурного комитета. Печатать дозволяется. Киев. 14 декабря 1906 г. Председатель Комитета проф. Академии протоиерей Иоанн Корольков». Рукопись снабжена именованным указателем и 36 фотографиями, вклеенными в текст. К сожалению, никаких сведений о самом авторе рукописи протоиерее Летяеве пока обнаружить не удалось. Рукопись не была издана; в настоящее время хранится в частных руках.

Этот своеобразный справочник содержит краткие, часто неполные сведения о лицах, захороненных на кладбище: фамилия, имя, отчество, годы жизни, звание или титул, а также краткое описание памятника, текст эпитафий полно не передавался. Утерян и план кладбища. Интересно отметить, что принцип, по которому был составлен справочник, его структура те же, что и в изданных позже справочниках о Петербургском и Московском некрополях<sup>19</sup>.

Протоиереем Летяевым последовательно было описано 811 захоронений. Конечно,

Титульный лист  
рукописи  
Летяева



*Колокольня над воротами, ведущими на кладбище «Аскольдова могила»*

*Кладбищенская церковь св. Николая, архитектор А. И. Милецкий, 1810 г., фотографии начала XX ст.*

автор не был историком искусства, его описания порой восторженно просты, но это — единственный источник, по которому мы можем судить о составе лиц и художественной ценности памятников Аскольдовой могилы. Справочник охватывает период примерно с 1840 по 1906 г., а новые найденные архивные материалы дают возможность описать некоторые надмогильные сооружения, установленные после 1906 г.

Автором данной статьи был составлен справочник-картотека (свыше 20 тыс. лиц) «Некрополь Киева с древнейших времен до наших дней», в котором нашли отражение и материалы об Аскольдовой могиле. Сведения о некоторых лицах были опубликованы<sup>20</sup>.

Что представлял собой некрополь Аскольдова могила? Согласно данным нашей картотеки, к нему относятся около 2000 захоронений. Приступив к исследованию некрополя, автор уже был лишен возможности ходить по кладбищу и описывать надгробия, как это делал в свое время протоиерей Летяев; однако нам удалось

составить почти исчерпывающий список погребенных лиц по архивным источникам. В результате в картотеке зафиксированы 1902 захоронения в период с 1786 по 1934 г. Приведем краткую хронологическую таблицу.

Время захоронения	Количество захороненных
XVIII в.	8
Первая половина XIX в.	256
Вторая половина XIX в.	680
1900–1918 гг.	817
После 1918 г.	41

Хоронили на кладбище людей, принадлежавших к самым разным слоям общества: от революционеров-народников до губернаторов и сиятельных князей; медиков, инженеров, педагогов, архитекторов, литераторов, композиторов, артистов, общественных деятелей. Много военных — участников войн 1812 г., Крымской, русско-турецкой, первой мировой. 2 февраля 1918 г. в братской могиле были похоро-

нены погибшие при освобождении Киева солдаты Первого революционного имени Мясного Совета рабочих, солдатских и крестьянских депутатов полка<sup>21</sup>.

Как памятник искусства, некрополь Аскольдова могила никогда не рассматривался. Между тем само расположение кладбища на специально проложенных, спускающихся как бы каскадом террасах было чудом планировочного искусства. К сожалению, более 500 захоронений по архивам числятся без указания местоположения могил. Остальные могилы располагались следующим образом: на первой верхней террасе — 286, они сосредоточивались у церкви; на второй — 156, на третьей — 259, на четвертой — 263, на четвертой полутеррасе — 20, на четвертой северной — 45, на пятой восточной — 108, на пятой северной — 47, на шестой — 32. Первая и четвертая террасы шли по обе стороны лестницы, одна ниже другой, широкими аллеями, остатки планировки которых можно видеть и сейчас. Четвертая северная полутерраса и пятая располагались по бокам этих аллей, а шестая, самая нижняя, доходила почти до набережной Днепра. Особо следует отметить места захоронений в кладбищенской церкви: «каменная церковь с 24 склепами внизу к стене, с 28 склепами в середине и с 24 склепами наверху между колоннами — величиною для поставки одного гроба»<sup>22</sup>. Мы располагаем сведениями о лицах, погребенных в нижнем и верхнем склепах.

Автором статьи проведен подробный анализ рукописи Летяева с целью определения художественной ценности всех сооружений кладбища.

Основным смысловым центром кладбища является уже упомянутая нами церковь-ротонда, построенная в стиле классицизма, с полусферическим куполом и колоннадой. В 1936 г. вокруг купола на втором этаже была пристроена колоннада, что нарушило единство стиля и пропорции здания. В настоящее время проекты реконструкции территории Аскольдовой могилы предусматривают возвращение творению Меленского первоначального вида.

Надгробные сооружения Аскольдовой могилы были необычайно разнообразны — от склепов до простых деревянных крестов. Наибольшим величием отличался захоронения первой террасы, которая располагалась возле церкви.

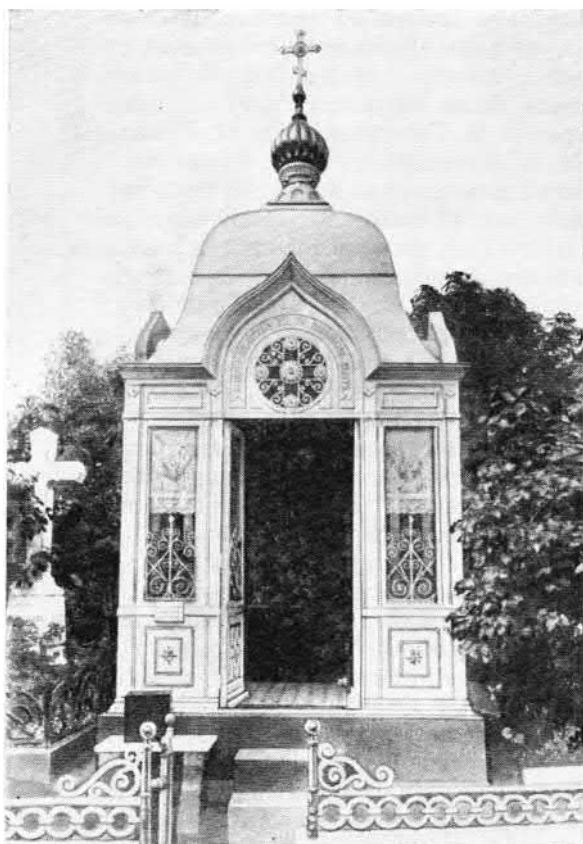
По архивным данным, на кладбище бы-

ло построено свыше 60 склепов. К сожалению, ни один архитектор склепов не установлен. Можно только предполагать, что здесь были творения киевских архитекторов В. В. Городецкого, В. Н. Николаева, М. С. Иконникова, Е. Ф. Ермакова.

Приведем несколько описаний этих уникальных для киевских кладбищ сооружений. При входе на возвышенности стояла пятиглавая усыпальница-часовня инженера путей сообщения П. Н. Зобнинского<sup>23</sup> (ум. в 1904 г.), сооруженная в романском стиле; в пилястры вделаны розетки с узорами, над входом — икона. У самой церкви — семейный склеп-часовня дворян Турчаниновых. Построена в византийском стиле с голубым куполом, украшенным золотыми звездами. Пол склепа выложен плитами из белого и серого мрамора.

К наиболее интересным надгробиям кладбища можно отнести белоснежный склеп, в котором был погребен известный в России антрепренер Н. Н. Соловцов (ум. в 1902 г.), организовавший в 1891 г. в Киеве знаменитый Соловцовский театр. Над входом в розете — фигурный крест, вокруг него полукругом — надпись: «Блаженнии милостивии яко ти пожаловани будут». По обеим сторонам входа — узкие вертикальные окна с орнаментированными стеклами, нижняя часть которых закрыта металлическими решетками, окрашенными в белый цвет. Под левым окном укреплена небольшая белого мрамора табличка с надписью: «Николай Николаевич Федоров-Соловцов скончался 12 января 1902 года». На фотографии через открытую дверь склепа видно, что внутри, на противоположной от входа стене, над саркофагом, помещен овальной формы портрет покойного, обрамленный в несколько рядов гирляндой из живых цветов. Пол паркетный, из красного песчаника. Вокруг склепа — низкая фигурная ограда из резного белого мрамора. Прах Н. Н. Соловцова в 1935 г. был перенесен на Зверенецкое кладбище, а в 1970 г. перезахоронен на Новом Байковом кладбище, где ему и его жене, актрисе М. Глебовой, поставлен памятник-стела.

Невдалеке от входа в церковь стоял склеп генерал-майора Кубанского казачьего войска Н. М. Демидовского — участника войны с турками на Кавказе в 1855—1856 гг., автора «Записок о кавказско-турецкой войне»<sup>24</sup>. Этот склеп расположен одновременно на первой и второй террасах: на первой расположен массивный, восьми-



Склеп  
антрепрене-  
ра  
Н. Н. Федо-  
рова-Солов-  
цева  
(ум. 1902 г.),  
построен в  
1903–1904 гг.  
Фотография  
сделана  
до 1906 г.

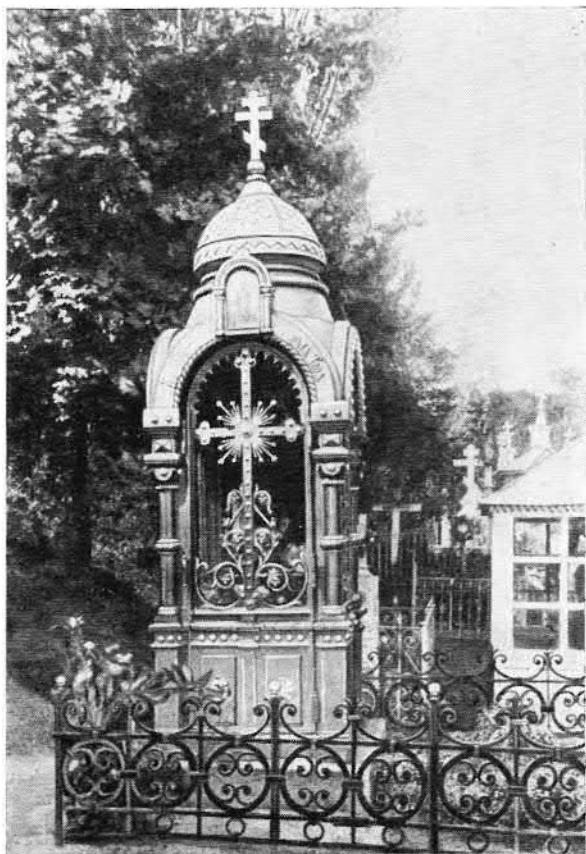
Фамильный  
склеп  
генерал-  
майора  
Кубанского  
казацкого  
войска  
Н. М. Демидовского  
(1824–1897),  
сооружен  
до 1904 г.  
фотография  
начала XX  
столетия

угольный в основании, памятник черного гранита с четырьмя колоннами по углам. Верхние фигурные карнизы прерываются с северной и южной сторон изображениями святых, с восточной и западной сторон под карнизами — портреты покойного и его супруги; над и под портретами — надписи: «Демидовский Николай Михайлович род. 6 дек. 1824 г. — 7 июня 1891/генерал-майор Кубанского казацкого войска» и «супруга генерал-майора/Демидовская Анастасия Михайловна род. 3 мая 1843 г.» (год смерти не указан, так как во время сооружения памятника А. М. Демидовская была еще жива). Сам склеп размещался под памятником в стене нижней террасы, по верху украшен решеткой с мотивом креста, у входа — колонны черного гранита, над входом — надпись. В нишах по обеим сторонам входа — бронзовые бюсты Демидовских, над ними — надпись: «Призрак жизни твоей/составляет счастье жены». Дверью служит решетка с фигурным крестом, подобной формы кресты — и на ограде перед склепом. Пол выстлан под мозаику, ограда убрана цветами и зеленью.

На второй же террасе помещен склеп коллежского секретаря Ю. Д. Лупандина (ум. в 1881 г.) из серого мрамора с карнизами; с восточной стороны вделана икона, по бокам карниза — 2 мраморные белые вазы с цветами. Склеп огорожен фигурной решеткой, укрепленной на двух колоннах, на них тоже стоят мраморные вазы с цветами. Над входом на белой мраморной доске — слова из Священного писания: «Придите ко мне вси труждающиеся и обремененнии и аз упокою вы и обрящете покой». Внутри склепа помещены «2 саркофага из мрамора с крестами из черного гранита, между ними на колонне из серого гранита стоит женская фигура из белого мрамора с железным крестом в руках, у ног ее лежит человеческий череп, напоминающий о смерти. С восточной стороны колонки вделан портрет покойного»<sup>25</sup>.

На второй террасе над могилой действительного статского советника Иосифа Измаиловича Макаренко (1849–1902) и оставленным рядом местом для его жены Софии Григорьевны (р. 1860) «красуется одноглавая часовенка с круглым куполом,





усеянным звездочками и красивым орнаментом. В восточный карниз вделан образ св. Николая. Часовенка стоит на цоколе из дикого камня. Внутри часовни стоит икона, перед ней — неугасимая лампада»<sup>26</sup>. Вокруг часовни — невысокая ажурная решетка.

На четвертой террасе — усыпальница баронов Штейнгель. «Усыпальница занимает самое большое пространство на кладбище — в длину имеет 6 сажений и в ширину 3 сажени. В восточной стороне стоит роскошной работы иконостас из белого мрамора с ионийскими колоннами и карнизом с узорчатым орнаментом. В киот вделан образ Спасителя. В середине могила покрыта паркетом из белого и черного песчаника крестообразной формы. По бокам креста — красивые виньетки из разнообразной зелени и цветов. С западной стороны усыпальницы выступает балкончик квадратной формы, с которого открывается чудный вид на Днепр и его окрестности. Усыпальница огорожена железной оградкой, укрепленной 16 колонками на фундаменте из дикого гранита. Могила укра-

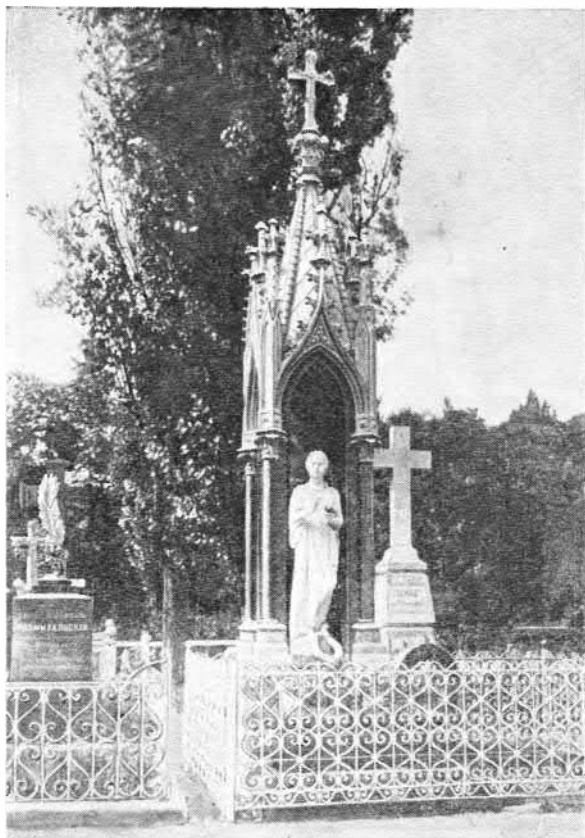
шена металлическими венками, цветами и зеленью»<sup>27</sup>. Слева и справа от иконостаса к его каменным крыльям были прикреплены две большие мраморные доски с фамилиями шести погребенных здесь лиц, среди которых Р. В. Штейнгель (1841—1892) — инженер путей сообщения, руководитель строительства Владикавказской железной дороги. Его отец, В. И. Штейнгель, был декабристом, первоначально осужденным по 3-му разряду на вечную каторгу.

Не меньший интерес, чем склепы, представляли надмогильные памятники.

В конце второй террасы возвышался памятник на могиле князя Ивана Федоровича Шаховского (1826—1894) — генерал-адъютанта, генерала от кавалерии, гусара, участника обороны Севастополя. В Крымской войне он был ранен, контужен, награжден за храбрость<sup>28</sup>. Памятник, судя по фотографии, представлял собой очень высокую пирамидальную колонну из черного камня, увенчанную тонким золотым крестом, внизу колонны под карнизами треугольной формы помещены: с одной сто-

*Часовня над могилой действительного статского советника И. И. Макаренко (1849—1902), поставлена в 1903—1904 гг. Фотография тех же лет*

*Семейная усыпальница баронов Штейнгель. Фотография начала XX столетия*



Памятник с футляром на могиле И. Ю. Афанасьевой (1878–1896), установлен до 1900 г. Фотография начала XX столетия

Памятник на могиле статского советника камер-юнкера М. В. Гудим-Левковича (1841–1900), установлен до 1904 г. Фотография тех же лет

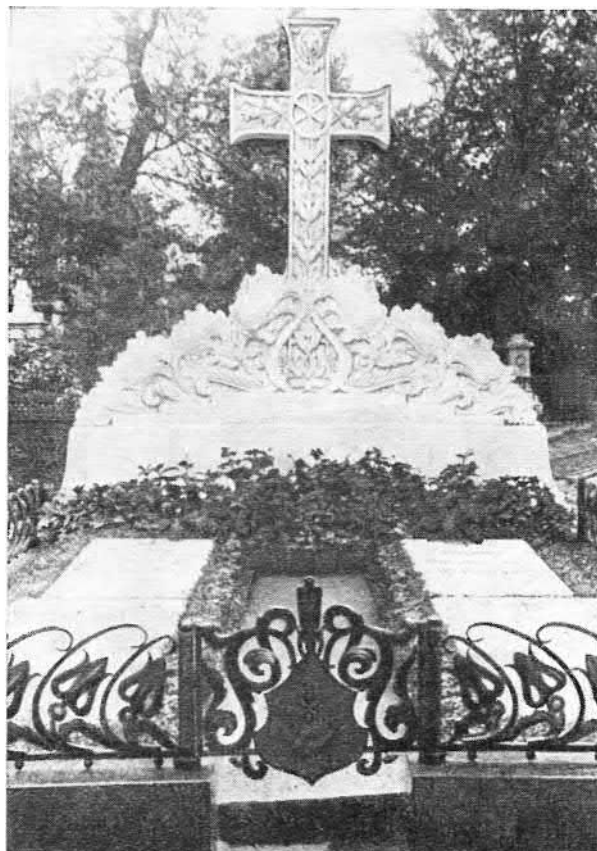
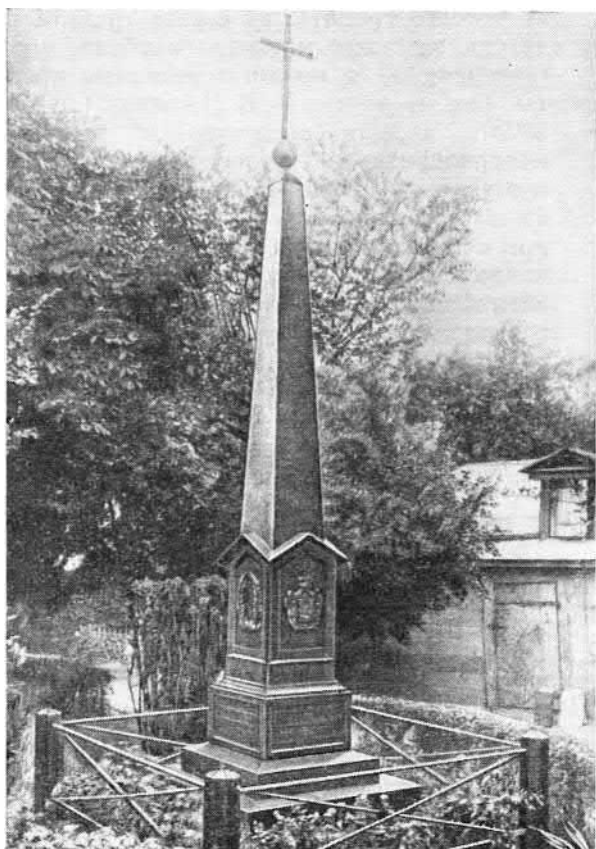


роны — герб князей Шаховских, с другой — портрет покойного овальной формы. Под колонной — постамент, тремя уступами расширяющийся к основанию. Могилу ограждает металлическая ограда, крепящаяся к четырем гранитным столбикам.

Заслуживает особого упоминания памятник на могиле Ю. А. Богдановой (1848–1905) — из белого мрамора киот-портик с иконой, ниже карниза — овальный портрет покойной. Могилка окружена причудливой, удивительной по красоте решеткой. На могиле популярного в Киеве врача-практика профессора университета Ф. Ф. Меринга (1822–1887) был установлен «массивный памятник из белого мрамора. Вся могила утопала в зелени и цветах, памятник окружен железной оградкой, укрепленной на 6 колоннах, на каждой из которых укреплены чугунные вазы с цветами»<sup>29</sup>.

Упомянем еще несколько памятников: княгине А. Б. Мещерской (ум. в 1878 г.) — из белого мрамора в форме четырехгранной пирамиды, верхняя половина которой покрыта покрывалом; профессору-дерматологу, председателю Киевского физико-

медицинского общества М. И. Стуковенкову (1842–1897) — над могилой — крытая галерея с просветами; статскому советнику, камер-юнкеру двора М. В. Гудим-Левковичу (1841–1900) — «над могилой плита из белого мрамора с узорчатым крестом. С западной стороны плиты стоит киот из белого мрамора с изящно отделанными пилястрами и красивой орнаментуры карнизами. В верхней части киота вделан образ „нерукотворного спаса“ мозаичной работы. Перед иконой висит неугасимая лампада»<sup>30</sup>. Могилка окружена изящной, по видимому, чугунной решеткой, украшена композицией цветов. Памятник Тарновским — в ограде 4 плиты из белого мрамора, на восточной стороне возвышается мавзолей, увенчанный крестом с растительным орнаментом из белого мрамора. Вокруг могил — невысокая железная ограда, при входе — полусогнутые прутья, среди которых в центре помещена лира, на дверцах — гербовый щит. Среди погребенных здесь — В. В. Тарновский-младший (1837–1899), известный украинский коллекционер, меценат, собравший большое коли-



чество документов и рукописей Т. Г. Шевченко, которые он передал в музей Черниговского земства (ныне — Черниговский гос. исторический музей). Его мать, к. Л. В. Тарновская (1813—1898), знакомая Т. Г. Шевченко, которой подарил он «Кобзарь» с автографом, состояла в переписке с поэтом. После ликвидации кладбища эти могилы (только плиты, без мавзолея и ограды) перенесены на Зверинецкое кладбище.

Особую группу на кладбище составляли многочисленные памятники со скульптурными фигурами из белого мрамора, изображающими ангелов, детей, женщин. Здесь можно было увидеть мраморную фигуру ангела с венком в руках, или скрестившего руки, или молящегося на коленях, или пишущего на хартии; женскую фигуру, правой рукой облокотившуюся на крест, левой — держащую раскрытое Евангелие, или фигуру женщины в длинном плаще, в молитвенной позе, облокотившейся на якорь, и многие необыкновенно разнообразны, прекрасны по своему исполнению скульптуры. Среди них особо следует

выделить памятник Ольге Юрьевне Афанасьевой (1878—1896): «над могилой красуется мраморная статуя скульптурной работы, которая изображает фигуру девы, сходящей в могилу по ступеням с древнехристианским светильником в руках, пламя которого она защищает рукой... Ее поэтическая склонность знаменуется лирой, лежащей у ног статуи. Статуя помещается в футляре строго готического стиля. С трех сторон футляра зеркальные стекла. Этот памятник особенно выделяется оригинальностью рисунка и своим изяществом»<sup>31</sup>. Предполагают, что все эти фигуры, которые, бесспорно, являются произ-

<i>Памятник на могиле генерала-от-кавалерии, участника обороны Севастополя в Крымской войне князя И. Ф. Шаховского (1826—1894).</i>	<i>Установлен до 1906 г. Фотография тех же лет</i>	<i>деятеля В. В. Тарновского-младшего (1837—1899) и членов этого рода. Установлен в 1890-х годах. Фотография начала XX столетия</i>
	<i>Памятник-мавзолей на могиле украинского коллекционера, мечепата и общественного</i>	



Памятник  
на могиле  
Ю. А. Богдановой  
(1848–1905).  
Установлен  
в 1906 г.  
Фотография  
того же  
года

ведениями искусства, заказывали в Италии, однако авторы работ не установлены; известно, что камень для надгробий поставляла киевская фирма Риццолатти, а если это так, то можно предположить сотрудничество с местными мастерами.

Здесь приведены описания лишь некоторых из многочисленных и разнообразных по форме памятников, которые располагались на территории кладбища Аскольдова могила.

Отметим еще небольшую группу характерных для этого кладбища памятников. Например, десятки надгробий включали в постамент иконы различного содержания с зажженными лампадами, зафиксировано более 100 памятников с портретами покойных. Бюсты как скульптурная форма не были характерны для этого кладбища, отметим лишь памятник на могиле профессора-филолога, мужа родной сестры А. И. Герцена А. И. Селина (1816–1877) — с восточной стороны постамента из черного гранита с мраморным крестом помещен чеканный бюст покойного.

Различным был материал, из которого изготавливались памятники. Больше ста —

из черного гранита, из серого гранита и чугуна, из белого мрамора (наиболее многочисленные) и просто деревянные кресты. Так, на могиле В. В. Лесовича (1837–1905), первого выдающегося русского эмпириокритика, философа-позитивиста, переводчика произведений Т. Г. Шевченко на испанский язык, стоял деревянный крест. Были здесь и одиночные (до 10) памятники на могилах масонов — сучковатые пни из серого гранита, которые располагались на третьей и четвертой террасах.

Из текстов эпитафий до нашего времени дошли только два. Приведем один из них — на могиле гусара Б. С. Чиважевского, погибшего в боях в Карпатах в 1916 г.:

Здесь под сенью креста и молитвы  
Юный воин спокойно почил.  
Не пробудят уж возгласы битвы  
Его сон средь холодных могил.  
Уже конь боевой не почует  
Под огнем своего седока,  
А гусара сейчас не волнует  
Ни любовь, ни борьба, ни тоска.  
Пусть сражен ты, пусть сон непробудный  
Заковал тебя крепко сейчас,  
Но величьем свободным и чудным  
Смерть героя навек облеклась.  
Рыцарь умер, но холод могильный  
Его славу, как смерть, не затмит.  
Имя ж юноши эхом всеильным  
Навсегда родной полк сохранит.

Текст был любезно представлен автору статьи ныне покойным киевским военным историком Александром Александровичем Петровским, который, исследуя историю гусарских полков, главным образом Киевского гусарского полка, переписал его с памятника на могиле. Автор стихов не установлен.

Несколько слов хочется сказать о решетках, ограждающих захоронения, и об озеленении могил на кладбище. Решетки, ограждающие захоронения, не являлись простым ограждением территории захоронения, каждая из них, выполненная первоклассными киевскими литейщиками, являла собой образец высокого мастерства: ни одного повторяющегося рисунка, орнамента, необыкновенное разнообразие и строгая выдержанность исполнения.

Почти каждую могилу, если она не была заброшена или забыта родственниками, украшала композиция из цветов и

разноцветной зелени. Составлением композиций занимался садовник кладбища, подбирая растения из кладбищенских оранжерей, украшая индивидуально каждое захоронение и никогда при этом не повторяясь. Этого не было ни на одном кладбище Киева.

Можно представить общую красоту некрополя Аскольдова могила, учитывая, что в надмогильных сооружениях преобладал белый цвет и все пространство вокруг памятников в оградах было выстлано двучетным паркетом-песчаником.

Размеры статьи не позволяют дать более полное представление о некрополе Аскольдова могила, о погребенных здесь лицах. Материалы некрополя ждут своего издания, не должна быть забыта эта важная страница в истории Киева и всей отечественной культуры! Пока же автор предложил при реконструкции территории Аскольдовой могилы, которая будет проводиться в ближайшее время, в бывшей небольшой кладбищенской церкви разместить экспозицию, посвященную тем лицам, которые были здесь погребены<sup>32</sup>. Если мы не сумели сберечь сам уникальный некрополь и позволили его уничтожить, то сохранить память о наших достойных предшественниках — наш святой долг и обязанность.

\*

<sup>1</sup> Анна Ахматова. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 34. (стихотворение «Обман», строки относятся к Аскольдовой могиле).  
<sup>2</sup> Путешествие по землям, обитаемым чехословаками: Краткий очерк вековой борьбы чехоского народа с германизмом. Киев, 1915. С. 18.  
<sup>3</sup> Практический иллюстрированный путеводитель по Киеву. Киев, 1913. С. 101.  
<sup>4</sup> КГА. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 6176. Л. 5.  
<sup>5</sup> История Киева. Киев, 1982. Т. I. С. 43, 125, 147. «Поход Руси на Царьград в 860 г. завершился

ся миром с греками и крещением части русской дружины во главе с князем Аскольдом, получившим христианское имя Николай».

<sup>6</sup> ЦГИА УССР в г. Киеве. Ф. 131. Оп. 30. Д. 778. Л. 1-2.  
<sup>7</sup> Там же. Л. 108.  
<sup>8</sup> ЦГИА УССР. Ф. 442. Оп. 44. Д. 37. Л. 12.  
<sup>9</sup> Там же. Д. 1344.  
<sup>10</sup> Там же. Д. 1260.  
<sup>11</sup> ЦГИА УССР. Ф. 131. Оп. 1. Д. 1344.  
<sup>12</sup> ЦГИА УССР. Ф. 131. Оп. 32. Д. 293. Л. 92.  
<sup>13</sup> ЦГИА УССР. Ф. 442. Оп. 1. Д. 7604. Л. 4.  
<sup>14</sup> ЦГИА УССР. Ф. 131. Оп. 32. Д. 266.  
<sup>15</sup> Известия. Киев, 1919. № 64(81). Л. 2.  
<sup>16</sup> КГА. Ф. Р-1. Оп. 1. Д. 6176. Л. 6.  
<sup>17</sup> Там же. Д. 1179. Л. 9.  
<sup>18</sup> Эрнст Ф. Київ-путівник. Киев, 1930. С. 473, 474.  
<sup>19</sup> Саитов В. И. Петербургский некрополь. СПб., Т. 1: А — Г, 1912. 735 с.; Т. 2: Д — Л. 726 с.; Т. 3: М — Р. 649 с.; Т. 4: С — О, 1913. 736 с.; Саитов В. И., Модзалевский Б. Л. Московский некрополь. СПб. Т. 1: А — И, 1907. 540 с.; Т. 2: К — П, 1908. 486 с.; Т. 3: Р — О, 1908. 432 с.  
<sup>20</sup> Проценко Л. А. З Історії Київського некрополя до 1917 р. // Історичні дослідження, вітчизняна історія. Київ, 1982. Вып. 8. С. 117—121; Киев: Энциклопедический справочник. Киев, 1986. С. 49.  
<sup>21</sup> ЦГИА УССР в г. Киеве. Ф. 131. Оп. 32. Д. 293. Л. 8.  
<sup>22</sup> Хроника киевской общественной жизни по «Дневнику митрополита Серафима» // Киевская старина. 1884. Июль. С. 439.  
<sup>23</sup> Все описания захоронений даны по рукописи Летяева с добавлением описания оград, деталей и расшифровок надписей автором статьи по фотографиям. Подлинный текст рукописи Летяева взят в кавычки.  
<sup>24</sup> Демидовский Н. М. Записки о кавказско-турской войне в 1855—56 гг. Киев, 1895.  
<sup>25</sup> Летяев. Аскольдова могила и кладбище при ней, рукопись 1906 г. С. 60.  
<sup>26</sup> Там же. С. 89.  
<sup>27</sup> Там же. С. 130.  
<sup>28</sup> ЦГИА. Ф. 400. Оп. 12. Д. 19278.  
<sup>29</sup> Летяев. Указ. соч. С. 67.  
<sup>30</sup> Там же. С. 37.  
<sup>31</sup> Там же. С. 105, 106.  
<sup>32</sup> Проценко Л. А. Аскольдова могила: прошлое и будущее // Вечерний Киев. 1986. 14 окт. С. 3.

# РЕЗНЫЕ КАМЕННЫЕ СТЕЛЫ (Еврейские надгробия Молдавии и западных областей Украины XVIII—XIX вв.)

*Д. Н. Гоберман*

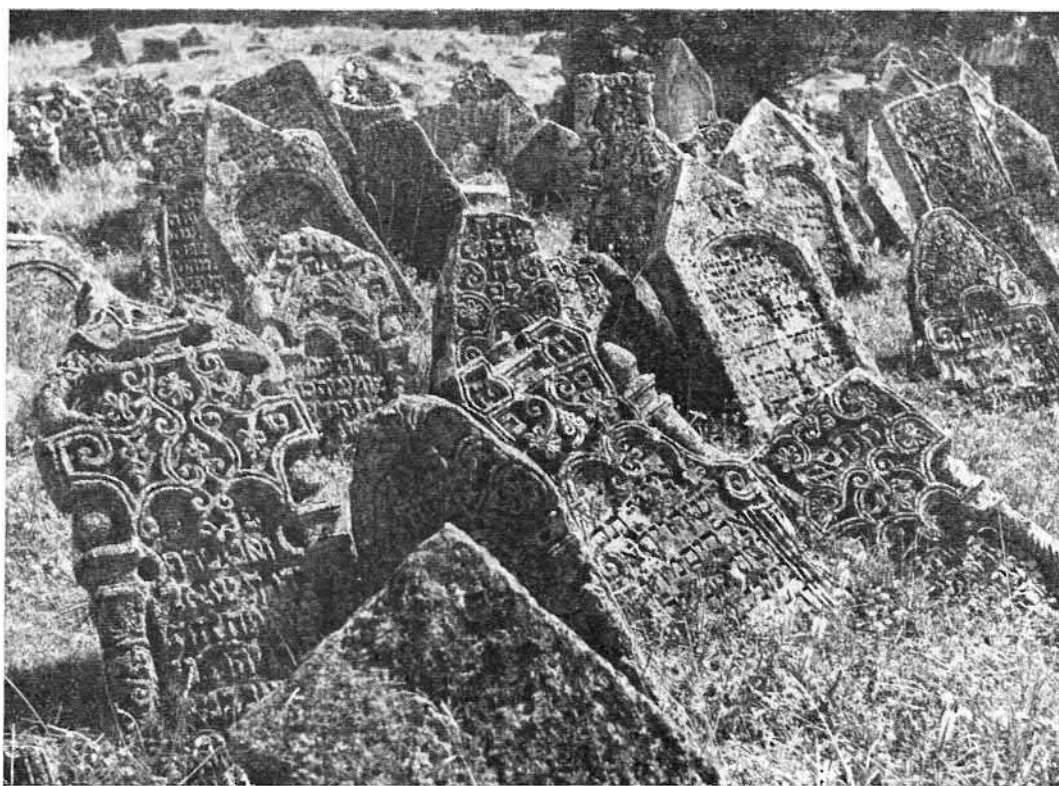
В богатом наследии еврейской художественной культуры, сложившейся на территории нашей страны, особое место занимают резные надгробные стелы. В силу ряда социальных и религиозно-нравственных факторов, связанных с условиями жизни евреев в «черте оседлости» царской России, здесь искусство резной стелы приобрело исключительно самобытный характер и достигло высокого уровня изобразительности.

Еще в 1930-е годы на окраинах городов и бывших местечек Молдавии, Украины, Белоруссии и республик Прибалтики в местах старых захоронений можно было видеть немало надгробий двухсотлетней и большей давности. Однако подавляющая часть того, что веками щадило время, стала жертвой вандализма фашистских оккупантов, разделив судьбу огромного числа памятников культуры других народов. Теперь некоторое количество старых надгробий еще остается на уцелевших кладбищах, но судьба и этих стел вызывает тревогу, так как место их нахождения все чаще попадает в зону застройки. К счастью, автору этой статьи удалось начиная с конца 1930-х годов осуществить ряд экспедиций, произвести обследование кладбищ, зарисовку и фотосъемку наиболее ценных стел, в результате чего остался зафиксированным обширный, в натуре большей частью уже утраченный материал. Для данной статьи основной служили находки на территории Молдавии (Кишинев, Оргеев, Бельцы) и западных областей Украины — Черновицкой (Черновцы, Садгора, Хотин, Снятын), Ивано-Франковской (Косов, Куты), Львовской (Самбор) и Закарпатской (Ужгород, Мукачево, Берегово, Виноградов). Искусство резной стелы здесь выявляет определенную общность региональных черт и достигает исключительно высокого художественного уровня.

Еврейские надгробия во множестве сохранились в странах «рассеяния». Издавна привлечено к ним внимание историков и археологов. В литературе второй половины XIX — начала XX в. воспроизведены тексты многочисленных стел древности, средневековья и новейшего времени из Италии, Испании, Франции, Голландии, Германии, других стран. Аналогичные работы посвящены кладбищам некоторых городов нашей страны, в том числе находящихся в рассматриваемой нами зоне (Львов, Дубно, Нестеров и др.)<sup>1</sup>. Живой отклик историков вызвали публикации о древних крымских надгробиях, сделанные Д. Хвольсоном, А. Гаркави, А. Фирковичем<sup>2</sup> (у последнего, правда, прочтение текстов и датировка памятников грешат ошибками).

При всем, однако, внимании к надгробиям исследователи в прошлом свою задачу ограничивали изучением эпиграфики, языковых особенностей текста, родословной знатных лиц, и почти ни у кого не возникал интерес к памятникам как произведениям искусства. Это в значительной мере объясняется преимущественным вниманием ученых к стелам большой давности, где главную роль играл текст и очень скромную — изобразительный элемент, получивший развитие в более позднее время на территории Восточной Европы. В том, что художественная ценность надгробий долго оставалась незамеченной, повинно и общее состояние искусствоведения XIX в., не принимавшего всерьез явлений народного или, как тогда говорили, «простонародного» искусства.

Интерес к стелам как объекту художественного творчества стал проявляться лишь в XX столетии. Внимание исследователей привлекают прежде всего восточноевропейские памятники<sup>3</sup> и особенно камни старого пражского кладбища, ныне одного из наиболее известных историко-художественных памятников Европы.



Стела 1747 г.  
Оргеев

Стела  
с изображе-  
нием  
семисвещ-  
ника,  
кон. XVIII в.  
Снятын

Часть  
кладбища  
в Снятыне.  
Стелы  
XVIII – нач.  
XIX в.



*Олень.  
Фрагмент  
стелы,  
нач. XIX в.  
Снятыи*

*Стела  
с двумя  
эпитафиями,  
1786 г.  
Куты*

жественных заповедников Чехословакии<sup>4</sup>. В нашей стране уже в первые послереволюционные годы увидел свет альбом линогравюр С. Юдовина и М. Малкина, воспроизводящих мотивы резьбы на стелах Белоруссии и Украины<sup>5</sup> (Юдовин оставил также ценные для нас натурные зарисовки памятников, частью хранящиеся в фондах Государственного музея этнографии народов СССР в Ленинграде). Небольшой материал о надгробиях опубликован и автором этой статьи<sup>6</sup>.

Касаясь истории развития искусства резной стелы, следует прежде всего подчеркнуть глубокую давность его истоков. Еще задолго до начала нашей эры мастера Самарии и Галилеи сопровождали текст надгробий изображениями, которые в различной стилистической обработке оставались на стелах последующих эпох. Это мотивы семисвечника, трубного рога, цитрусового плода, пальмовой ветки<sup>7</sup>. Подобные же мотивы встречаем на памятниках из античного Пантикапея. Более разнообразен круг сюжетов на стелах первых веков нашей эры из еврейских катакомб близ Рима (Монтеверде, Вилла Торлония, Винья Ранданини)<sup>8</sup>. Здесь, помимо упо-

мянутых мотивов, можно видеть начертания лампады, сопровождаемой сосудом для масла и щипцами для правки фитиля, шкафа для свитков торы и отдельных свитков, виноградной грозди, оливы. Впервые появляются образы животного мира — лев, птица. Выполненные неглубоким врезным контуром, рисунки отличаются лаконизмом формы, нередко доведенной до линейной схемы изображаемого, не лишённой, однако, художественной выразительности. Следует напомнить, что аналогичные мотивы применялись в росписи стен и сводов катакомб, в архитектурных барельефах, мозаике, наносились на различные предметы культового и бытового назначения своего времени.

Древние формы искусства резной стелы прошли долгий путь изменений и превращений. Они, правда, никогда не утрачивали духа восточного искусства, которое оставалось их художественной первоосновой. Но в процессе миграции евреев, под влиянием искусства стран их пребывания, а также известных общественно-религиозных течений, характер стелы существенно трансформировался. В эпоху средневековья изобразительный элемент изгоня-



ется из стелы религиозными запретами. Облик ее суров и аскетичен. По мере того как ослабевает дух средневековой схоластики, декоративные и изобразительные формы обретают большую свободу. Резной камень подвергается воздействию архитектурного декора Ренессанса, а затем барокко, в нем получают отражение и особенности этих стилей в той или иной стране. Многие памятники XVI—XVII вв. решены в форме арочного портала, украшены картушами, вазонами, растительным орнаментом. Барочные влияния обогащают резьбу более прихотливыми мотивами и сильным рельефом — полуколонками, волютами, разорванными фронтонами различных очертаний.

Развитие искусства резной стелы шло в постоянном взаимодействии с другими видами национального художественного мастерства. В резьбе обнаруживается много сходного с гравированными титулами и заставками старопечатных библий и иных книг, где импровизировались архитектурные мотивы, образы зверей и затейливая вязь восточной орнаментики. Сюжеты резьбы встречаются в храмовой стенописи, художественном металле, шитье. Резьба не была обособлена и от искусства, которое рождалось в окружающей камнерезов крестьянской среде. Недаром в стелах Прикарпатья так часты образы, сходные с мотивами украинского народного творчества.

При всем многообразии источников искусства резьбы мы в нем не почувствуем ничего инородного. На новой почве все заимствованное переосмысливалось, своеобразно истолковывалось, трактовалось с непосредственностью, присущей столь далекому в своем творчестве от академизма камнерезу. В его руках элементы высокого искусства упростились, демократизировались, получили новую, чисто народную образность, черты определенного стиля.

Самые давние из сохранившихся надгробий Западной Украины и Молдавии относятся к середине XVII в. В памятниках этого и первой половины следующего столетия еще сильны традиции средневековья. Преобладающее значение сохраняет эпитафия, скромно обрамленная архитектурной тягой по обводу камня. Отдельные плиты подобного рода с превосходно исполненным шрифтом поныне стоят в Орееве и Кутах. Во второй половине XVIII в.



Стела с изображением медведей,

несущих виноград, 1813 г. Садгора

Стела с изображением

льва с кувшином, кон. XVIII в. Ужгород



Стела  
с изображением  
спящего  
льва,  
сер. XIX в.  
Берегово



Обломок  
стелы  
с изображением  
вазона,  
перв. пол.  
XIX в.  
Самбор

Павлин.  
Фрагмент  
стелы,  
1909 г.  
Бельцы

Стела  
с изображением  
льва,  
1894 г.  
Хотин

Памятник  
водовозу,  
1886 г.  
Хотин

в резьбе прочно утверждается изобразительное начало. Мотивы, встречающиеся на древних стелах в виде робких начертаний, теперь выполняются с необычайной свободой и глубоким декоративным чутьем. Резной узор занимает все более обширную поверхность плиты, тесня собой текст, ставший кратким и лишенным прежней выпирности.

Изобразительность, смысловая насыщенность становятся характерной особенностью стел конца XVIII—XIX в. На западных землях нашей страны в местах концентрации еврейского населения складываются новые, неведомые ранее черты этого искусства, связанные с условиями жизни народа под тяжким гнетом царизма. Для масс, испытывавших нужду, подвергавшихся национальному унижению, но воспитанных религией в духе смирения и надежды, надгробие становится как бы связующим звеном между живыми и умершими, между реальным и потусторонним миром. В определенные дни кладбища превращались в место паломничества, где у могил близких люди молили о защите и ниспослании им лучшей жизни.

Отныне каждое надгробие индивидуализируется. Оно должно отличаться от соседних и легко распознаваться среди множества плит. В самом рисунке резьбы все чаще находят выражение личностные черты умершего, связанные с его именем, возрастом, профессией, религиозно-кастовой принадлежностью, духовным миром, а также мысли о нем живых, их настроения. Возникает ряд сюжетов, выражающих и общие представления о жизни и смерти. Стелы покрываются символическими изображениями животных, птиц, растений, атрибутов ремесла и быта. И все это — в огромном разнообразии решений и трактовок.

XVIII—XIX столетия явились, таким образом, в искусстве резной стелы периодом наивысшего развития изобразительности. В конце XIX в. мастерство резьбы стало приходить в упадок, не избежав участи всего народного творчества этой поры. Сюжет утрачивал прежнее значение, становился маловыразительным. В руках мастеров оказались припорохи, внесшие в облик стел губительное однообразие. Каменные плиты стали, наконец, вытесняться памятниками всевозможных иных форм.

Осмысление богатой изобразительной символики резьбы раскрывает своеобразные, чрезвычайно любопытные стороны этого искусства.

Отметим прежде всего, что в соответствии с религиозными запретами в скульптурных рельефах надгробий избегается изображение человека (очень редкие и, на взгляд, крамольные случаи нарушения этого правила на пражском кладбище

лишь подтверждают его силу). По-своему преодолевая запрет, художник вместо всей фигуры человека показывает только руку, прибегая к приему, известному как *pars pro toto* (часть вместо целого), либо заменяет человеческий образ мотивом животного. Так, например, кувшин (знак принадлежности покойного к левитам) обычно изображается в руке, но в некоторых случаях его держит лев (Ужгород). В композиции надгробия из Берегова священный лев на жертвеннике условно изображает Исаака (сюжет выбран в соответствии с именем умершего). С аналогичными условностями представлено библейское сказание о разведчиках, возвращающихся с радостной вестью о плодородии земли Ханаанской, — два медведя несут виноградную гроздь (Садгора). В образах представителей мира животных нередко воплощены человеческие добродетели: покойная предстает птицей, читающей книгу, опускающей милостыню в кружку или кормящей птенца (Кишинев, Виноградов).

Ряд мотивов связан с культовой символикой. Семисвечник, древний атрибут храма, на стелах осмыслен как знак женской набожности, проявляющейся в соблюдении ритуала зажигания свечей, и помещается на памятнике женщинам. Религиозно-кастовая принадлежность умершего отмечена изображением благословляющих рук у ааронитов и, как уже упоминалось, кувшина — у левитов в знак их обязанности омыwać руки ааронитам перед таинством.

Обращение мастеров к мотивам животного мира во многом связано с заветом, требующим при исполнении закона быть «смелым, как тигр, легким, как орел, быстрым, как олень, и сильным, как лев». Мотивы эти на стелах служили символами праведности умершего. Но часто изображались в качестве гениев-хранителей, фланкирующих высокозначимый предмет — скрижали, семисвечник, «корону доброго имени» и др. В соответствии с поэтическими сравнениями из «Песнь песней» лань символизирует любовь, пострадавшую невинность и часто украшает надгробие девушки или молодой женщины. Некоторые мотивы животных связаны с мифами о рае и Мессии. Мечта о вечной жизни среди райской природы воплотилась в образе павлина (Бельцы), а ми-



фическая рыба левлафан, предназначенная для райского стола, должна напоминать о беззаботной второй жизни в мессианские времена (Косов, Куты).

Следя за развитием изобразительной символики резьбы, чрезвычайно интересно наблюдать, как постепенно расширяется и все свободнее становится истолкование мотивов, утрачивающих религиозную окраску, как пробуждается мысль художника, формируются его собственные представления и оценки. Так, в изображении льва высокое значение этого символа низводится до простой иллюстрации имени покойного «Lejb». Точно так же олень, медведь или волк сопровождают соответствующие имена «Girsh», «Ber», «Volf», рыба — мужское имя «Fishl», а птица — женское «Fejgl». В подобном же значении животное может быть представлено пронзенным стрелой или ужаленным змеей (Кишинев). Художник одухотворяет произведение идеей, присоединив к имени мысль о смерти. Рядом с девичьим именем «Fejgele» показана улетающая птица, и рисунок становится не только иллюстрацией имени умершей, но и символом ее уходящей, улетающей жизни (Кишинев). Аналогичная идея, но уже не связанная с именем, выражается целым рядом других сюжетов. Сломанное растение, сорванный цветок, опустевший дом, стадо без пастуха — вообще сломанное, разбитое, покинутое становится знаком смерти.

Иногда в произведении выражено представление о смерти как о жестокой силе. Она персонифицируется в образе страшного льва, который крушит своей лапой цветущее или плодоносящее дерево (Куты). Порой сюжет полон драматизма: злобная птица, пролетая, тушит крылом горящую свечу (Черновцы). Мастер не останавливается перед тем, чтобы показать самого умершего, который предстает то в образе спящего льва, заточенного в тесном пространстве «вечного дома» (Берегово), то в виде замертво упавшей птицы. На одной из плит изображено дерево с раздвоенным стволом. Слева под засохшей ветвью безжизненно лежит птица — умершая мать, справа под сенью листья — птенцы, осиротевшие дети. Мастер прибегает к известному в фольклоре приему, когда состоянию персонажа созвучна сама природа (Кишинев). В ряде сюжетов личностно-семейные обстоятель-

ства еще более конкретизированы: так, в стихотворной эпитафии говорится о престарелой матери шестерых детей и такое же количество птенцов изображено на дереве с надломленным стволом (там же).

В резьбе образно воплощена тема беспомощности, опустения, заброшенности, столь близкая народному сознанию. Символично изображение дома с заколоченными окнами — дома без хозяина (Кишинев). Аналогичная идея выражена в покинутых пастухом овцах, изнывающих от жажды у колодца, но лишенных возможности напиться (там же). Произведения подсобного рода, где видится проявление постоянно владевшего народом чувства безысходности, приобретают, таким образом, глубокий социальный смысл.

В целом ряде сюжетов находят выражение духовные достоинства человека, интеллект, призвание, род занятий. Олень означает добро; белка, грызущая орех мудрости, — знак ума; шкаф с книгами — символ учености. Скрипкой или флейтой отмечается стела музыканта, надгробие ремесленника — рубанком и пилой, утюгом и ножницами, памятник водовоза — запряжкой с бочкой. Изображение столь обыденных атрибутов профессии на святых отражает демократизм этого искусства, равно как и народные представления о высоком значении и благородстве труда. Многочисленные растительные мотивы, среди которых — цветущие ветки, вазоны, плоды граната и виноградные гроздья, символизировали плодотворно прожитую жизнь.

В первоначальном своем значении строго осмысленные, мотивы резьбы по мере распространения получали самые различные истолкования. Существенной смысловой трансформации подвергались прежде всего сюжеты, связанные с культовой символикой, в тонкостях которой мастера, очень разные по уровню грамотности, не всегда разбирались. В результате многие образы, утратив исходное значение, стали применяться как формы чисто декоративные.

Появляются бесчисленные свободные импровизации, лишённые идейной нагрузки, без всякой смысловой связи с текстом. На стелах возникает целый мир декоративного фольклора: перед нами — львы с упруго выгнутым хвостом и разинутой пастью, олени, вскинувшие огром-

ные ветви рогов, птицы, медведи, белки, мифические единороги, грифоны, сиреноподобные обитатели вод и другие существа в сочетании со столь же богатыми выдумкой растительными формами. Камни покрываются орнаментикой, то строго геометризванной, полной скромного изящества (Оргеев), то устилающей плиту пышным кружевным узором (Снятын). И все это — в сочетании со шрифтом, настолько разнообразным и интересным, что он мог бы составить предмет особого исследования. Порой кажется, будто все свое умение мастер подчинил единственно важной для него задаче — сделать стелу красивой. И добываясь ее, сам, быть может, того не замечая, он не только преобразует облик стелы, но и одухотворяет ее новым содержанием, резко противоположным ее вековой сущности. В камне, призванном напоминать о бренности и смерти, слышится голос жизни, хвала щедрости и красоте природы.

Еврейские резные стелы — явление самобытное по своей художественной сути, по характеру и широте выразительных средств.

Отметим прежде всего стремление мастеров использовать разнообразность пластических приемов резьбы — от плоской контурной до объемной. На ранних стелах рисунок, как и шрифт, по преимуществу врезной. С середины XVIII в. начинает преобладать рельефная резьба, позднее доводимая отдельными мастерами до горельефа (Черновцы). Встречается и немало плит, где изображение, выделенное сквозной прорезью фона (например, венчающие мотивы животных на снятыньских памятниках), превращается в круглое изваяние. Заметим также, что свойственная западноукраинским и молдавским стелам глубина резьбы в значительной мере обусловлена легко поддающимся резцу материалом, каким является применяемый здесь известняк-ракушечник, обильно залегающий в Приднестровье.

Работая над осуществлением замысла, резчик, естественно, не может не отразить в произведении свои жизненные впечатления. На опыте собственных наблюдений он типизирует образ, подчеркивает в нем знакомые черты. Изображая сосуд, мастер придает ему формы бытующей в его среде гончарной или металлической утвари. И если впечатлительность художника побуждает его полнее раскрыть тему, он на-

ряду с рукой, поливающей из кувшина, показывает уголок интерьера, где есть и бочка для воды, и таз, и полотенце на фигурной полочке. Книжный шкаф с характерным фронтоном и точеными украшениями вызывает в памяти ушедшие в прошлое картинки местечкового быта, и такой же отжившей стариной веет от избы со ставнями и дымоходом над трубой. В образах животных и растений подмечены их существенные черты — величие и сила льва, изящество оленя, сочность виноградной грозди, пышность распустившегося цветка.

Прост и убедителен изобразительный язык резьбы. В нем выработался ряд условных приемов, идущих от своеобразного понимания формы, пространства, масштаба. Требование обязательной установки памятника и, следовательно, недорогой его стоимости влияло на сам характер изображения, заставляя мастеров добиваться выразительности возможно более скуными средствами. Существует, правда, немало превосходных стел с рельефами сложного рисунка (свидетельство состоятельности заказчика). Однако в массе своей резьба отличается лаконизмом, решительной обобщенностью форм. Очищенная умелым отбором от второстепенного и случайного, она отражает определенную систему образного воплощения, свойственную народному искусству.

Произведения резчиков пронизаны тонким чувством композиции. Связывая в единое целое изображение и надпись, мастера используют различные приемы: то четко отделяют рисунок от эпитафии, противопоставляя их друг другу в условиях декоративного равновесия, то смягчают переход от шрифта к рисунку с помощью орнаментики. Нередко надпись обрамляет изображение или вторгается в него отдельными словами, буквенным обозначением даты и начальными знаками слов *roh nikbar* (здесь погребен), входя в композицию как декоративный мотив.

Привлекает и само написание эпитафии, обычно немногословной (имя-отчество с одним-двумя лестными эпитетами, дата смерти и неизменные пять знаков аббревиатуры посмертного напутствия). В архитектонике букв, в характерных точках вертикалей, подпирающих массивные бруски перемычек, ощущается монументальность. Благодаря спокойной ритмике строк, нередко разделенных линей-

ками, отсутствию пустот, равно как и тесноты, надпись воспринимается как сплошной узор. Разнообразя ее, мастера используют в качестве образцов богатство рукописных и печатных форм шрифта. И недаром так впечатляет облик надгробий, единственное украшение которых — сама эпитафия.

Стелы свидетельствуют о развитом у камнерезов чувстве материала, о разумном и бережном отношении к его природной красоте. Мастер оставляет неправильные очертания плиты, влекущие более живое, непринужденное решение всей композиции. Он не злоупотребляет линейкой и циркулем, пренебрегая ими даже в тех случаях, когда рисунок симметричен, и свободно работает резцом, едва наметив основные контуры. Оттого и многократно повторенный сюжет всякий раз представляется как бы в новом изложении.

Иногда можно видеть на стелах следы окраски. К росписи прибегали, когда твердый материал затруднял выполнение достаточно заглубленной резьбы и хотелось усилить изображение цветом. Пользовались при этом минеральными красителями. Фон покрывали известью или охрой, рисунок и шрифт — красно-коричневыми землями, сажей, иногда синькой. Под открытым небом роспись, однако, сохранялась недолго. Краска исчезала, только местами в углублениях оставались недо-

ступные дождю и ветру следы цвета. Нетрудно представить впечатляющее своеобразие и этих яркоокрашенных камней.

Резные стелы — одно из свидетельств автохтонности еврейской культуры на территории СССР. Усилиями многих поколений местных мастеров это искусство обрело здесь глубоко самобытный характер, свой мир образов, свой особый изобразительный стиль. Оно открывает нам произведения непреходящей ценности и должно занять достойное место в ряду художественных явлений прошлого.

\*

- <sup>1</sup> *Suchystaw G.* Mazebet kodesh. Lwow, 1860—1869; *Pesis P. Jr* Dubno. W-wa, 1902; *Buber S.* Kirja Nishgabab, Krakow, 1903; *Balaban M.* Zapomiany zabytek // *Sztuka*. Lwów, 1911.
- <sup>2</sup> *Хвольсон Д.* Восемнадцать еврейских надгробных надписей из Крыма. СПб. 1866; *Harkavy A.* Altjüdische Denkmäler aus der Krim. St.-Petersburg, 1876; *Firkowitch A.* Sefer Avne Sikkaron. Wilna, 1872.
- <sup>3</sup> *Levy A.* Jüdische Grabmalkunst in Osteuropa. B., 1924.
- <sup>4</sup> *Jeřabek L.* Der alte prager Judenfriedhof. Pr., 1903; *Lion J.* Der alte judische Friedhof in Prag, 1960.
- <sup>5</sup> *Judowin S., Malkin M.* Judisher folks-ornament. Witebsk, 1920.
- <sup>6</sup> *Goberman D.* Kinstlerishe shnizeraj af shtein // *Sowetish hejmland*. 1963. 6.
- <sup>7</sup> *Dusseaud R.* Les monuments palestiniens et judaïque au musée du Louvre. P., 1912.
- <sup>8</sup> *Berliner A.* Geschichte der Juden in Rom. Frankfurt a. M., 1983; *Goodenough E.* Jewish Symbols in the Greco-Roman Period. N. Y., 1953.

# АРХЕОЛОГИЯ

Новый буддийский памятник в Южном Узбекистане

Где крестился князь Владимир?

Новый памятник древнерусского зодчества в Черышове

Новые сведения о деревянном крепостном зодчестве Древней Руси на примере оборонительных укреплений Новгорода XVI—XVII веков



## НОВЫЙ БУДДИЙСКИЙ ПАМЯТНИК В ЮЖНОМ УЗБЕКИСТАНЕ

*Г. А. Пугаченкова, Б. А. Тургунов*

Сурхандарьинская область Узбекской ССР — крупный регион древней страны Бактрии (позднее — область Тахаристан) — уже подарила миру ряд замечательных памятников кушанского искусства, начиная со скульптурного фриза с городища Айртам (1932), украшающего экспозицию Государственного Эрмитажа. Особенно плодотворными оказались работы послевоенных десятилетий. Значительный вклад был внесен в этом отношении Узбекистанской искусствоведческой экспедицией (УзИскЭ) Института искусствознания им. Хамзы (Ташкент), систематически ведущей с 1959 г. археологические исследования в этой зоне. Среди ее открытий назовем скульптуру и остатки живописи из дворца в Халчаяне и из храмов на городище Дальверзин-тепе, обнаруженный на Дальверзин-тепе в одном из жилых домов клад золотых изделий, многочисленные и разнообразные терракотовые статуэтки с разных городищ. Помимо произведений искусства следует отметить вскрытые раскопками постройки фортификационной, гражданской, культовой, погребальной архитектуры, а также свыше сотни выявленных в процессе рекогносцировок городских и сельских населенных пунктов кушанского времени.

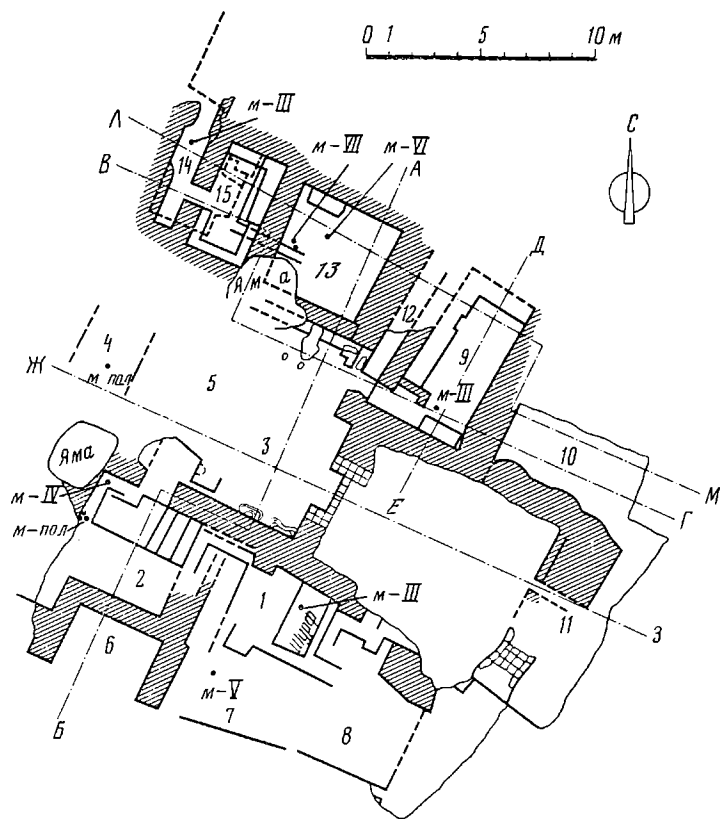
И вот — новое открытие: крупный буддийский комплекс на упомянутом городище Дальверзин-тепе. Раскопки его, начатые в 1983 г., продолжают поныне и еще не завершены\*, но уже принесли замечательный комплекс произведений древнего искусства.

Несколько слов о самом Дальверзин-тепе, который ныне хорошо знаком специалистам, но мало известен широкому кругу тех, кто интересуется стариной. Городище расположено в обширной долине, на берегу Сурхандарьи — главного северного притока великой среднеазиатской

реки Амударьи, упоминаемой под наименованием Окс (=Вахш) еще античными авторами. Начало его формирования восходит к греко-бактрийскому времени (III—II вв. до н. э.), когда возник небольшой городок площадью в 3,5 гектара. Около рубежа нашей эры в кушанское время он был преобразован в цитадель, к северу от которой разросся крупный по тем временам город (650 × 500 м), охваченный мощными крепостными стенами со рвом, толща которых была еще усилена при капитальной реставрации во II в. н. э. Внутри этих стен вдоль сети улиц формируются кварталы с плотной застройкой, выделяющей общественные функции и социальную дифференциацию городского населения: кварталы богатых жилых домов и домов малоимущих слоев, квартал ремесленников, храмовые строения. А в загородной зоне располагались отдельные усадьбы, сады, виноградники, поля, а также места погребального культа. Здесь же был обнаружен небольшой буддийский храм (его экспедиционный шифр Дт-1).

Коренные верования бактрийцев были связаны с религией Авесты. По-видимому, то был не ортодоксальный зороастризм, учение и догмы которого господствовали в Иране, а местная его разновидность. Одну из сторон его составляло почитание божеств, связанных с великими природными стихиями. Археологическими исследованиями выявлен, например, в Южном Таджикистане, на берегу Амударьи, храм божества Охшо, имя которого встречается на кушанских монетах и которое явно указывает на его связь с Оксом—Амударьей и соответственно с водой. Широко распространен был в бактрийской среде культ Великой богини (может быть, и не одной). Он засвидетельствован открытиями УзИскЭ на Дальверзин-тепе двух храмов, посвященных женскому божеству, находками на бактрийских городищах и поселениях многочисленных женских терракотовых статуэток, притом нескольких

\* В раскопках и изъятии скульптуры участвовали Б. А. Тургунов, И. Ильясов, А. Исламов, В. Лувсв, С. Вивденко.



Буддийский  
храм  
Дт-25.  
План

типов, а также изображениями на обороте кушанских монет богинь по имени Нана, Ордохшо, Ванинда, Оммо.

Вместе с тем именно при кушанах в первых веках нашей эры отмечается активное проникновение к северу от Амударьи буддизма. Он был привнесен сюда из Северо-Западной Индии (область Гандхара, ныне на территории Пакистана) через страны современного Афганистана колониями буддистов. Последние смогли вовлечь в новую веру большое число местных адептов, притом при поддержке власть предержащих. Показателем этого служит скульптура из упомянутого буддийского святилища Дт-1 за стенами Дальверзин-тепе, возведенного в конце I или самом начале II в. н. э., где в составе украшающей его скульптуры предстают среди адорантов члены царской семьи в покрытых драгоценностями кушанских костюмах и конусовидных царских шапках.

Буддийские центры и отдельные памятники времени Кушан выявлены археологами уже в ряде пунктов Сурхандарьинской области. Таковы буддийская ступа Зурмала, наземный монастырь Фаяз-тепе и полупещерный монастырь Кара-тепе в

Термезе, два комплекса в Айртаме и два — на Дальверзин-тепе, позднекушанский храм на Зар-тепе, а также находки на ряде городищ отдельных предметов — «зонтиков почета», реликвариев, терракотовых статуэток будд и бодисатв.

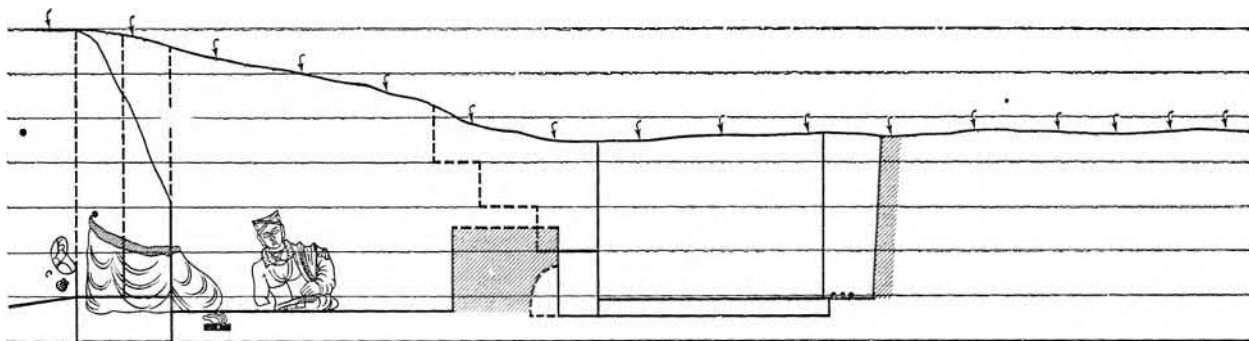
Местоположение второго буддийского храма на Дальверзин-тепе (экспедиционный шифр Дт-25) таково. Микрорельеф городища показывает, что по центру с востока на запад проходила главная широкая (около 18 м) улица, делившая город надвое. В западной части она упирается в квартал богатых жилых домов, частично вскрытых экспедицией. В центре, образуя Т-образный перекресток, от этой улицы идет в северном направлении еще одна из главных городских магистралей. Незначительное по высоте всхолмление, где оказались остатки буддийского храма Дт-25, соединено с нею улочкой.

Первоначально объект представлял овальный холм, обведенный с юго-восточной стороны невысоким оплывшим валом, который охватывал небольшой дворик (около 25×12 м). Раскопками пока вскрыто полностью или частично 15 помещений.

Стратиграфический шурф, заложенный в помещении 1, выявил два строительных горизонта. Нижний, где расширена часть стены, представляет остатки дома, возможно жилого, сложенного из пахсы и сырцового кирпича размерами 39—40×39—40×13—14 см. Здесь встречены в большом количестве фрагменты сероглиняной посуды, а также тонкостенных красноглиняных кубков с красным лощением.

Раскапываемое же вышерасположенное здание буддийского культового комплекса воздвигнуто только из сырца, притом иного размера — 33—34×33—34×12—13 см. Ориентация его стен и осей — со склонением оси север—юг до 30°, она соответствует ориентации ограждающих стен самого города и большинства вскрытых на нем нашей экспедицией зданий.

В юго-восточной части холма, на самом возвышенном участке микрорельефа, расширен монолитный останец платформы 10×9 м, сложенной из сырца. На нем местами выявляются гладкие внешние поверхности со штукатуркой и следами окраски. С юго-восточной стороны к этому массиву примыкает ступенчатый останец шириной 1,5 м. С северо-западной стороны (смежно с помещением 3) расширена стена толщиной в три кирпича (1,10 м).



С двух других сторон грани платформы соответственно смежны со стенами помещений 6, 10 и 11, контуры которых едва уловимы из-за плохой сохранности.

В юго-западной части раскопа расчищены помещения 6, 7, 8, имеющие выходы в упомянутый внешний дворик. Среди них представляет интерес помещение 6, которое не имеет южной стены, хотя очень хорошо сохранились остальные три, выложенные из сырца и оштукатуренные. Надо полагать, что это был род айвана глубиной 3 м и пролетом 4 м.

На полах частично вскрытых помещений 10 и 11 выявлены слои зольников, достигающие местами 70–80 см, с примесью фрагментов кухонной керамической посуды и большого количества костей животных, свидетельствуя о хозяйственной функции этой группы. На северо-западной части раскопа расположены полностью еще не вскрытые помещения 4, 12.

В северо-западной половине раскопа, где выявлены помещения 13, 14 и 15, культурные слои читаются несколько иначе, чем в помещениях юго-восточной половины, хотя уровень полов их совпадает, находясь на глубине 3,5 м ниже нулевого репера. На полу здесь найдены фрагменты пальцев рук и причесок от крупной скульптуры. На уровне же 2,5 м от репера оказался в этих трех помещениях другой пол, связанный с какой-то перестройкой после заупустения буддийского комплекса, с частичным использованием его стен — северо-западной в помещении 14 и северо-восточной в помещении 15. В слоях этой поздней застройки встречены гипсовые скульптурные фрагменты (детали волос, отбитый палец руки), очевидно переброшенные из нижних слоев.

Особый интерес представляют помещения 2, 3 и 9, стены которых в относительной хорошей сохранности, а завалы бук-



вально забиты глиняной и глиногипсовой скульптурой.

Помещение 2 — подквадратное в плане (6, 7 × 7 м), его сырцовые стены сохранились по высоте до 2 м, но три из них разрушены выкопанной позднее на этом участке ямой и воздействием природных условий. По юго-западному контуру стены видно, что она, делая коленчатый изгиб, соединялась с соседним, пока нераскопанным помещением. Посредине юго-восточной стены обнаружены три ступени шириной 60 см при высоте от 40 до 60 см, верхняя из которых упирается в упомянутый выше монолитный останец-платформу, а нижняя кончается на уровне пола у площадки размером 2,65 × 1,4 м, несколько углубленной по отношению к полу. Грани этой площадки охвачены барьером высотой 20 см, аккуратно оштукатуренным и побеленным. Внутри — слой мягкого пепла толщиной 15 см и под ним — зеленоватый слой земли. Пепел этот — явный показатель совершения на площадке какого-то обряда. Аналогичные скопления были отмечены на Дальверзин-тепе

*Разрез  
через  
дворик 3  
и помеще-  
ние 2*

*Светиль-  
ники и  
курильница*

при раскопах буддийского святилища Дт-1 и храма бактрийской богини Дт-7.

Характер завала в помещении 2 показывает, что оно после общего заброса комплекса заполнялось рухнувшими кусками стен и скульптурных остатков, фрагменты которых здесь встречены уже почти под дерновым слоем. Из этого помещения происходят два остракона с надписями, нанесенными черной тушью, и кусок кувшина с огибавшей его надписью. Они находятся на расшивровке, но, по предварительному определению В. В. Вертоградовой, две первые написаны на бактрийском языке, а третья — на среднеперсидском, причем, по палеографическим данным, все восходят к III в. н. э.

Помещение 3 размером  $11 \times 9,5$  м — центральное в раскопанной части здания. На юго-восточной стене его — ниша (1,8 м при глубине 1,6 м), обложенная сырцом того же размера, что и в кладках стен. В ней — остатки крупной сидящей фигуры и множество разных скульптурных фрагментов. У северо-западного угла имеется проход в помещение 9, впоследствии заложенный, у северо-восточного — узкий проход в помещение 2, а у юго-западного угла — проход в помещение 2. Последний был выделен особо, судя по выдвинутым вперед двум глинобитным базам. Они могли служить для балдахина, основанного на закрепленных на них стойках и на стене, либо подставками для светильников. Характер заполнения свидетельствует, что это помещение было одним из главных. В нем располагались крупные и малые статуи, впоследствии частью нарочито разбитые, частью упавшие на пол. Под дерновым слоем почти на 1,5 м от репера идет слой глины средней плотности, видимо, патечно-надувного происхождения, но уже на глубине 2 м попадает множество фрагментов скульптуры. Особенно большое скопление их намечается на уровне 2,5—3 м и частично на полу, на котором выявлены также *in situ* нижние участки пристенных скульптур.

Какое-то специальное назначение — может быть, для установки ритуальных предметов — имел выложенный в центре над полом ряд сырцовых кирпичей и один жженный кирпич.

Помещение 9 — прямоугольное ( $7,5 \times 3,9$  м), стены сохранились по высоте на разных уровнях: северо-западная — до 40—80 см, а юго-восточная — до 2,5 м. Оно

соединено с помещением 3 проходом шириной 1,2 м, стены которого побелены поверх глино-саманной штукатурки. Северо-западная стена была окрашена в розово-красный цвет — местами по белому пигменту, местами прямо по глино-саманной штукатурке. В период некоторых перестроек к этой стене была пристроена перегородка толщиной 30—40 см, параллельная юго-западной стене, — она поворачивает через 70 см под прямым углом, образуя тамбур. Северные участки стен помещения разрушены почти до основания. К юго-западной стене примыкает суфа ( $1,65 \times 0,65 \times 0,45$  м), соприкасающаяся со штукатуркой юго-восточной стены. Суфы шириной 90—95 см имеются также вдоль северо-западной и северо-восточной стен. Пол покрывает смазка из зеленоватой глины с белыми вкраплениями. В тамбуре у прохода расчищены два очага, глина которых местами сильно прокалена, а местами оплакована вследствие постоянного возжигания огня. Стены и пол тамбура также закопчены и прокалены.

Заполнение помещения 9 состоит из плотного завала кусков кладок с побелкой, образовавшегося в результате разрушения стен. В тамбуре же обнаружены фрагменты настенной росписи — красного цвета, буро-коричневого на желтоватом фоне, — видимо, от верхних разрушенных участков стен. В южной половине помещения, особенно близ прохода, было найдено много фрагментов от небольших по масштабу скульптур.

Помимо фрагментов разных сосудов, здесь оказалось множество светильников-чирогов. На некоторых из них отчетливо сохранились следы кофты, а другие совершенно не были использованы. Большинство чирогов лежало на полу перевернутыми вверх дном. Одни из них — круглые, со сдавленным и слегка оттянутым носиком, без ручек, другие — с довольно толстыми стенками, имеют ручку и подпрямоугольный резервуар, а один чираг — ладьевидной формы. Чираги эти, очевидно, использовались для освещения затемненных помещений и коридоров, в основном во время ритуальных процессов. Общее количество светильников из помещения 9 достигало 41, а в целом на раскопе их найдено более 80. Уместно напомнить, что многочисленные глиняные светильники-чираги были найдены иногда целыми стопками и в более поздних

буддийских храмах северного Тохаристана — в Калаи-Кафирниган (V—VI в.) и Аджина-тепе (VI—VII в.) — показатель продолжения здесь более ранних буддийских традиций. Известно, что буддийские тексты содержат предписания относительно поднесения светильников буддийским святыням.

Среди других керамических предметов — характерная для времени Великих Кушан красноангобированная миска (почти целая) с глубоким дном, открытым бортиком, на котором нанесено несколько процарапанных волнистых линий, с витыми, вертикально поставленными ручками. Интересен фрагмент от крупного сосуда (тагора?) с петлевидной ручкой, сверху ее — налепное изображение рогатого существа, которое можно трактовать и как зооморфное (бык?), и как антропоморфное (личина?). В южном углу из толщи юго-восточной стены извлечена курильница на высокой конусовидной подставке с тремя треугольными вырезами; резервуар ее не сохранился. Такие курильницы обнаружены на Дальверзин-тепе и в храме Бактрийской богини (объект Дт-9) в кушанских слоях.

На полу среди скопления чирагов встречено два изделия из слоеной кости — подвеска в виде полумесяца и фрагмент наборного браслета, а также две крупные, выточенные из раковин фигурные пуговицы с отверстием по центру.

В архитектуре вскрытой части комплекса явственно выделяется как бы центрирующее его помещение 3, где, как уже отмечено, была сосредоточена основная часть скульптуры. Было ли оно залом или двором? В первом случае при почти десятиметровом пролете внутри должны были бы быть промежуточные опоры, но никаких следов их при раскопках не обнаружено. Очевидно, это был внутренний дворик. Вдоль стен его располагались на суфах или на постаментах скульптурные композиции и отдельные фигуры. На юго-восточной стене, как уже отмечено, крупная фигура располагалась в нише. Над остальными же скульптурами для предохранения их от осадков и ветра должны были быть устроены навесы, основанные на выпущенных из кладки стен консольных балочках. И действительно, на юго-западной стене, лучше других сохранившейся по высоте, есть округлые гнезда от истлевших со временем балочек.

Такого рода внутренний дворик, насыщенный скульптурой, располагавшейся у стен и в нишах, известен, например, в буддийском комплексе Тепе-Шутур в Хадде (Восточный Афганистан). Существенное отличие в том, что его внутреннее пространство заполнено небольшими ступами (многие со скульптурным оформлением), сосредоточенными вокруг центральной крупной ступы. В дальверзинском же храме иное — главная ступа здесь располагалась в юго-восточном углу комплекса и ее основанием является выявленный здесь массив платформы, подъем на которую осуществлялся по лестнице из помещения 2. Оформлению этой ступы, скорее всего, принадлежат и фрагменты нескольких некрупных пристенных статуй, обнаруженных близ верхней ступени. Другие вскрытые помещения играли служебную роль для ритуальных целей, для светильников и, может быть, иных подношений, для приготовления пищи и трапез.

В помещениях 3 и 9 были встречены фрагменты росписей. На глиносаманную штукатурку стен наносилась тонкая обмазка чистой глиной, по ней — гипсовый грунт и на нем уже роспись. В основном это растительные побеги и бордюры, выполненные темно-красным цветом по синему фону в сочетании с черным, а иногда по красному фону нанесены белые круги и полукружия. На некоторых фрагментах сохранились изобразительные мотивы, преимущественно на белом и розовом фоне. Так, на одном представлен будда — лицо в фас, с традиционной передачей рта, носа, бровей, родинки-урны, волнообразной прически с пучком-ушницей на макушке и оттянутой мочкой правого уха. Отчетливо видны правое плечо и приподнятая рука с открытой ладонью, за головой частично сохранился нимб. На другом фрагменте — лицо юноши с урной на лбу, в ушах его — серьги, на голове в три ряда — диадема и за головой — нимб. На 3-м фрагменте — часть торса со складками одежды и рука с двумя браслетами.

Если, за исключением чирагов, при весьма уже значительной площади вскрытый число вещественных находок невелико, то весьма обильны здесь остатки скульптуры. Не ставя целью полное ее описание, остановимся на наиболее выразительных образцах. По материалу и технике скульптура здесь двух типов — глиняная и глино-гипсовая. Процесс их выполнения сходен,

за исключением верхнего пластического слоя. При крупных размерах статуй, особенно стоящих, вводился внутренний каркас в виде деревянной стойки диаметром 8–10 см, а также прокладок из камыша. То и другое истлело, но от первых сохранилась соответствующая полость, а от второго — белесоватый тлен волокон. Округлые полости диаметром 1,5–2 см внутри рук свидетельствуют, что здесь каркасом служил тростник или очищенная древесная ветвь. Малые статуи также снабжались древесной или камышовой арматурой. Лепка осуществлялась несколькими слоями глины, постепенно уточняющими форму торса или головы. Последний глиняный слой тщательно моделировался — как у глиняных статуй, так и у статуй с внешней гипсовой оболочкой. У последних ввиду невозможности непосредственной связи двух названных материалов между ними прокладывалась ткань: у крупных статуй она из толстых нитей, у малых — из более тонких, но в том и другом случае ткань редкого плетения, благодаря чему гипс заполнял промежутки между нитями, а сами нити скреплялись по одну сторону с глиной, а по другую — с гипсом. Поверхность статуй окрашивалась, хотя окраска сохранилась лишь местами, притом сильно поблекшая, благодаря многовековому увлажнению в грунте. Основные цвета — красный, белый, розовый, черный, желтый, встречены следы накладного золота.

В составе скульптур есть небольшие, а есть очень крупные, переданные в монументальных масштабах. В выполнении их широко использовались матрицы для оттиска лиц, отливки пальцев, деталей прически, головных уборов и ювелирных украшений. Детали эти изготовлялись по отдельности и закреплялись глиняным, а на гипсовой поверхности — гипсовым раствором: локоны и головные уборы — поверх черепной коробки, украшения — на нагом теле или на облегающей его ткани.

Во дворике 3, как уже отмечено, часть крупных статуй располагалась на особых постаментах, выложенных одним или двумя рядами сырцовых кирпичей, аккуратно оштукатуренных, а местами побеленных или окрашенных в красный или розовый цвет. В составе крупных скульптур — статуи будд и бодисатв. Образы их целиком подчинены тем канонам буддийского вая-

ния, которые были выработаны гандхарской школой Северо-Западной Индии и восприняты во всех зонах продвижения отсюда буддизма. Но ряд деталей, как увидим, своеобразен, свидетельствуя о преломлении этих канонов на местной почве.

Статуи будд в верхней половине, как правило, разбиты на куски, но нижние участки некоторых фигур свидетельствуют о передаче будд в классических позах — стоящего проповедника или сидящего в позе медитации. Возможно, что некоторые из них входили в групповые композиции в ситуациях житий Будды Гаутамы.

Наиболее крупная, видимо главная, глино-гипсовая статуя сидящего будды располагалась в нише на юго-восточной стене помещения. От нее сохранился нижний участок фигуры в драпирующейся мантии на раскинутых ногах (ширина 1,8 м), отдельно дошла огромная кисть руки (38 × 28 × 15 см) с мягко моделированными сжатými пальцами, придерживающая узкий складчатый конец ткани. Исходя из пропорций, обычных для сидящих статуй будды, высота фигуры могла достигать вместе с нимбом метров трех и ее, очевидно, обрамляла килевидная или фестоноччатая арка ниши.

Отдельно лежавшая голова будды — № 53. Глина. Традиционное лицо, оттиснутое матрицей, с небольшими подправками вручную — полное, мягкое моделированное, с невысоким лбом, ровными дугами бровей, прямым разрезом глаз очертания «лотосового лепестка», полузакрытых рельефными веками, прямой продолжающей линию лба нос, небольшой рот и крутой подбородок, прижатые уши (мочки их отбиты). Волосы плотно облегают черепную коробку и ушнице мелкими спиральками-завитками (частью отлетевшими). На лице сохранился белый пигмент, на волосах — черная окраска. Размеры — 40 × 26 × 23 см.

Верхняя половина головы № 1. Глина, та же техника, следы окраски красным, а поверх на лице и волосах — черным. Черты лица и размеры столь близки к предыдущей голове, что можно предполагать их выполнение единой матрицей, как одинаковы и спиральные завитки волос, нанесенных пятью рядами на голове и тремя на ушнице. Размеры — 28 × 26 × 24 см.

Фрагмент внешнего слоя крупной головы № 5. Глина. Вероятно, это голова будды, судя по трактовке волос: они гладко

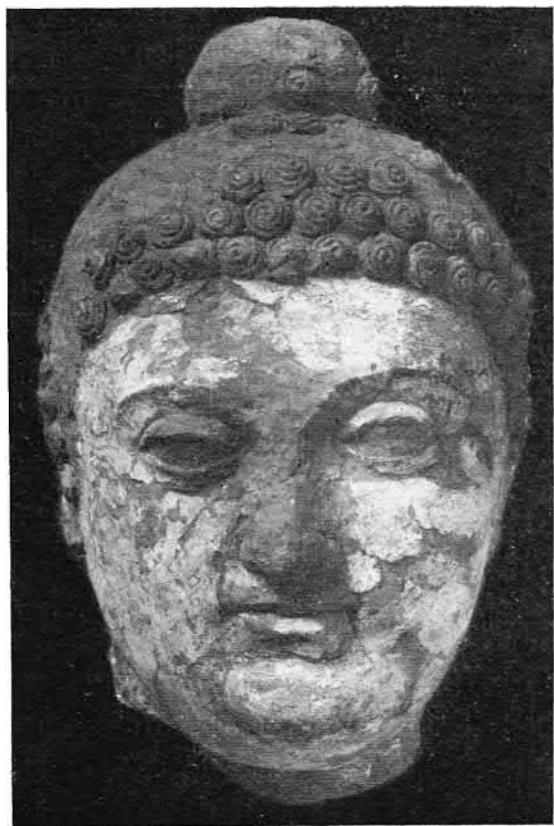
облегают череп, пряди условно переданы рядами глубоких, слегка изогнутых штрихов-надрезов (у бодисатв это были бы кудри или завитки). Среди отдельных фрагментов, собранных в помещениях 3 и 9, имеются куски с налестями завитков-спиралей. Если они не связаны с упомянутой главной статуей в нише, то, значит, в составе скульптур был еще и пятый будда.

В крупных масштабах выполнены также статуи бодисатв. В помещении 3 их расчищено четыре. Но поскольку в буддизме чтислось пять главных бодисатв (общее число их было большим), не исключено, что и здесь их было пять: об этом позволяют думать, помимо упомянутых четырех фигур, обильные находки фрагментов рук, локонов, украшений и нижних половин задрапированных торсов.

По обе стороны от ниши юго-восточной стены стояли на постаментах два бодисатвы. Фигура одного (№ 57) упала лицевой стороной вниз у южного угла помещения, другая (№ 58) упала пластической стороной вверх у середины суфы. Еще одна статуя бодисатвы того же масштаба, которая дошла почти целиком (№ 3), располагалась на северо-восточной стене и упала (или была сброшена?) ничком, причем голова откатилась несколько поодаль.

Дальверзинские статуи следуют традиционному образу гандхарских бодисатв: прекрасное лицо с правильными чертами, в густых локонах и богатых головных уборах; обнаженный торс с ожерельем и перевязью, переброшенный через левое плечо и руку шарф-уттария, на бедрах — поддерживаемое поясом юбкообразное индийское одеяние — дхоти, в отличие от босоногих будд — на ногах сандалии. Однако ряд деталей у дальверзинских бодисатв отличен от их многочисленных статуй из Гандхары и сопредельных областей распространения буддизма.

Статуя бодисатвы под № 2. Материал ее — красноватая глина, поверх — тонкий белый пигмент, фигура окрашена розовым (торс), красным (ткани, головной убор), черным (волосы). Лицо выполнено оттиском с подправкой, фигура и ткань — вручную. Лицо аналогично описанным лицам будд — широкое, полное, нос с легким изгибом, небольшой рот с глубокой надгубной ямкой, полный подбородок, прижатые уши (низ их отбит). Любопытная деталь: урна была выполнена в виде золоченого слитка, вмонтированного над переносицей.



Фрагмент живописи

Голова Будды (№ 53)

*Процесс  
расчистки  
статуи,  
сброшенной  
на пол*



*Голова  
бодисатвы  
(№ 2)*



Короткие волосы разработаны чешуйками, косыми срезами, выступая перед ушами и огывая их. Голову охватывает диадема, по центру которой закреплены два расходящихся витых шнура, скрепленные по бокам розетками. По-видимому, по центру диадемы возвышалось какое-то украшение, но оно сбито, как и теменная часть головы.

Торс и правая рука бодисатвы обнажены, моделировка форм тела несколько обобщена. С левого плеча спускается шарф-уттария, окутывая руку, кисть которой покоится у бедра. От поясицы следует дхоти, ниспадающее обильными драпировками и подхваченное поясом, который оформлен в ряд крупными бляшками. Шею охватывает ожерелье — вверху оно отчеркнуто рельефным полукругом, а под ним — округлая пластина, на которой закреплены отиснутые по отдельности орнаментальные детали — мелколистственные розетки, квадратные, круглые и миндалевидные накладки; по внешнему краю свисают миндалевидные подвески. Вне этого ожерелья от плеч спускается другое ожерелье — цепь, покрытая в три ряда мелкими полушариками.

Две глиногипсовые статуи бодисатв — № 3 и 5 — близки по размерам, типу, технике выполнения. Похоже, что они выполнялись по единой модели, с использованием единых матриц, варьирующих лишь в деталях. Одна из статуй под № 3, хотя и разбитая, дошла почти целиком. Лицо отиснуто матрицей на глине, поверх моделировано гипсом, на общей гипсовой обмозке черепа прикреплены штампованные по отдельности детали — рельефные, крутые, S-образные завитки волос и венки из продолговатых с отогнутыми концами листиков. Черты лица идеально правильные, они почти бесстрастны, но особая трактовка глаз подтреугольного очертания, спускающегося к вискам под толстыми, почти заостренными посредине веками, придает как бы мечтательное выражение, дуги бровей тоже круто опущены к вискам. Уши понизу сбиты. Сохранились следы окраски: лицо — в розовый цвет, венец — в красный, волосы — в черный. Вокруг шеи — сложное ожерелье в три ряда: верхний — в мелких шариках (перлы или зернь?), под ним — две нити с закрепленными и панизанными на них продолговатыми драгоценностями, у середины и у плеч эти нити скреплены большими круглыми



медальонами в рельефно-концентрических кружках, а на нижней нити свисают миндалевидные подвески. С плеч бодисатвы спускается другое длинное и массивное ожерелье, выполненное из рельефных крученых нитей (показано три, но, как мы это знаем по находке аналогичного ожерелья в кладе золотых вещей из Дальверзин-тепе, их могло быть больше). Внизу, примерно в уровне талии, — пара закругленных патрубков, перехваченных манжетами, за которыми должен бы быть скрепляющий их кабшон в фигурной оправе, но эта деталь не сохранилась. Ткань дхоти скручена у бедер жгутом и перехвачена под ним богатым поясом из набора шестилепестковых розеток. К поясу прикреплен какой-то спускающийся влево ремешок с небольшими нашитыми бляшками, сохранившийся лишь частично. Богато драпирующееся дхоти с косо идущими складками обрисовывает контуры ног. Руки и ступни не сохранились. Общий размер — 2,10 м.

Голова бодисатвы № 5 найдена отдельно. Черты лица и локоны идентичны предыдущему, но лицо сильно деформировано, так как голова упала набок. Ве-



Статуя бодисатвы (№ 3) после реставрации

Голова бодисатвы (№ 3)

Женский торс (№ 4)



пец же иной — в виде перевязи, на которой закреплены чередующиеся крупные и малые рельефно обработанные круглые медальоны: крупные — в виде четырех концентрических кругов, крайний из которых заполняет ряд полушариков, а малые — с одним центральным и шестью размещенными по кругу шариками, образующими род розетки. У шеи за правым ухом выступает короткий конец перевязи, а в ушах этого бодисатвы сохранились серьги в виде плотной грозди из 12 шариков, закрепленных в колокольчиковидной оправе.

Среди отдельных фрагментов были найдены ступни ног, судя по размерам и украшениям, принадлежавшие бодисатвам. Они — в сандалиях, подошвы которых придерживает перетяжка у щиколотки и проходящий между большим и вторым пальцами ремешок. На одной, лучше сохранившейся ноге перетяжка и ремень оформлены накладными розетками и большой круглой застежкой в месте их соединения. У двух других ступней единой статуи на ремешке близ большого пальца — овальный камень в рельефной оправе. Наряду с монументальными фигурами будд и бодисатв в статуарное оформление храма входили небольшие персонажи. Это миряне, очевидно донаторы или вообще почитатели буддизма, возможно составлявшие групповые композиции. Они дошли фрагментарно, но, судя по пропорциям, достигали в высоту 0,7—1 м. Отметим следующие.

Верхняя половина мужского торса № 10 — с очень заглаженной лепкой форм. Глиногипсовая техника. Плечевая часть левой руки окутана утгарией с косыми складками, правая обнажена и на ней у предплечья — массивный браслет из многолепестковых розеток, такими же розетками оформлена перевязь, спускающаяся вкось с правого плеча. Вокруг шеи — ожерелье с нанизанными крупными медальонами. Кисти рук прижаты к груди, придерживая не то небольшой венчик, не то дарственное ювелирное изделие в мелких остролистных цветочках. Размеры — 23×34×18 см.

Торс женщины № 4. Глина. Статуя обезглавлена, сбиты руки ниже локтей и ноги примерно у середины голеней. Окраска не сохранилась, но на спине, примыкавшей к стене и выполненной лишь начерно, — отпечатки ганчевой обмазки,

показатель того, что побелка стен предшествовала установке статуй. Фигура стройна, передана в легком повороте. Она обнажена до пояса, обрисовывая мягкую лепку форм и небольшие округлые груди. Ниже плеч руки окутаны мантией, охватывающей бедра и спускающейся косыми складками вниз. Опора — на левой ноге, правая чуть согнута и обрисована тканью. Размеры — 66×32×18 см.

В помещении 2 рядом со ступой в верхних горизонтах оказалось три глиногипсовые головки. Одна из них принадлежала юноше. Лицо его — в легком обороте вправо, чуть вверх. Волосы волнистыми прядями обрамляют лоб, отходя к ушам, поверх них — богатая повязка: сверху — толстым жгутом, внизу — неширокой полосой с мелкосетчатой разработкой, а посередине и по бокам — какие-то нечетко проработанные не то фигурные узлы, не то выпуклые камни в оправе. В мочках ушей — следы прикрепления серег. Черты лица мелкие, надбровные дуги слегка приподняты, взгляд небольших глаз устремлен вверх, уголки губ слегка раздвинуты. Размеры — 13 × 9,5 × 6,5 см.

Другая голова, № 25, близкая по масштабам, принадлежала воину в панамообразном шлеме с ребром на оси и двумя расходящимися от него впереди завитками. Черты лица нечетки, так как оно пострадало от пребывания во влажной среде. Еще один фрагмент — часть щеки, подбородка и рта какого-то небольшого, полного лица, оно напоминает традиционный облик монахов с их как бы бесполовыми лицами (№ 21). И совсем небольшой фрагмент еще одного лица — рот и часть подбородка (№ 51).

Встречены фрагменты рук и отдельных пальцев от больших и малых статуй. Найдены куски крупных браслетов, очевидно украшавших запястья и предплечья бодисатв. Браслеты толстые, с закрепленной на них посередине розеткой, а по обе стороны от нее выпукло-овальными камнями. На безымянном пальце рука какой-то небольшой женской фигуры на каждой фаланге — по кольцу, оба в направленных посередине овальными камешками.

Во дворе 3 и помещении 9 собрано свыше сотни отдельных накладных украшений, оттиснутых из гипса, реже глиняных, которые закреплялись на статуях и легко отпадали при их падении. В числе



находок — несколько вариантов шейных украшений из соединенных цепей, фрагмент крупного витого ожерелья с покрывающей его зернью. Медальоны нескольких типов: крупные круглые, с концентрическим членением и полушариками по краю; подобные же малые, но в два-три кружка в форме шестилепестковых розеток с округлыми лепестками; особая многолепестковая розетка — как бы горизонтальная проекция лотоса. На многих — окраска красным и розовым, а на некоторых — следы золотой фольги. Разнообразна группа простых налепов-украшений: сердечкообразные листики, миндалевидные подвески с двумя и тремя кружочками; в большом количестве найдены налепы в виде пуговиц, украшения, схожие с пятиконечной звездой, куски лент и шнуров, части поясов с крупными набегающими друг на друга бляшками.

Встречены также куски одежды, драпирующихся гибкими складками, обычно окрашенные в красный цвет. Имеется несколько разновидностей завитков волос —

волнообразные, улиткообразные, S-образные, плоские штриховые и очень выпуклые коконоподобные, встреченные как по отдельности, так и крупными фрагментами отбитых участков причесок. Окраска большинства — в черный цвет.

Датировку буддийского комплекса Дт-25 определяют археологические наблюдения и материалы. Прежде всего следует отметить находку монет в помещении 2. Одно из них — подражание тетрадрахам греко-бактрийского царя Гелиокла (лицевая сторона — профиль государя вправо, оборот — стоящий Зевс и легенда), извлеченная из завала сырца и глины в 2 м ниже репера. Монеты этого типа имели хождение вплоть до начала нашей эры. Другая монета из строительного завала — чекана «Сотер Мегас», т. е. Кадфи-за I, датируемая I в. н. э. Оба экземпляра, очевидно, попали в кладки храма Дт-25 в процессе его строительства, когда глина для сырца и растворов бралась с остатков каких-то старых, разрушенных строений.

В здании, остатки которого залегли не-

*Голова  
юноши*

*Голова  
воина  
в шлеме  
(№ 25)*

посредственно под храмом, было найдено пять кушанских монет чекана Канишки. Они, как и состав извлеченной здесь керамики, определяют функционирование этого дома пределами перв. пол. II в.

И наконец, три монеты оказались на полу помещения 2 в промежутке между юго-западной стеной и барьером упоминавшейся площадки с ритуальным пеплом. Одна из них — чекана последнего государя из династии Великих Кушан — Канишки III, а две — из группы его подражаний. Они датируют III и не позднее начала IV в. н. э. последний этап функционирования храма, который после того был подвергнут разрушению. Возведение же комплекса предшествует этой дате. Ее определяет состав керамики над полами помещений. Помимо чирагов, которые характерны для кушанского времени и находят аналогии в ряде памятников Термеза, Дальверзин-тепе, Дильберджина и др., здесь были собраны фрагменты красноангобированных чаш и кубков, а также упомянутая миска с вертикальными витыми ручками, характерные для времени Великих Кушан. Вместе с тем в этом керамическом комплексе уже отсутствует сероглиняная керамика предшествующего стратиграфического горизонта, выполнявшаяся в зоне Чаганиана до II в. н. э. включительно.

Таким образом, возведение комплекса могло иметь место где-то во второй половине II в. или начале III в. н. э., а разрушение — в конце III в. Позднее на руинах была осуществлена нивелировка и появилась какая-то некапитальная постройка с частичным использованием старых стен. Разрушение буддийского храма, скорее всего, было связано с соперничеством двух религий: если в правление Великих Кушан мирно сосуществовали местная разновидность зороастризма и буддизм, то в пору завоевания Бактрии—Тохаристана в III в. иранскими Сасанидами ситуация усложнилась, имело место разрушение буддийских святынь и, очевидно, преследование буддийских общин. Факт преднамеренного разрушения красноречиво запечатлен и в буддийском святилище Дт-1 за стенами Дальверзин-тепе.

Скульптура из храма Дальверзин-тепе Дт-25 принадлежит к незаурядным произведениям пластического искусства, хотя в ней во многом и царит канон. В ней наглядно запечатлена та эволюция, кото-

рая имела место по сравнению с более ранними статуями храма Дт-1. Если там еще сильны эллинизированные традиции, восходящие к греко-бактрийской пластике (например, дэваты, напоминающие образы школы Праксителя), то здесь, может быть, единственный объект такого плана — фигура полуобнаженной женщины. Нагота ее — не индийского типа, где обычно подчеркнуты массивные шаровидные груди и тонкая талия, контрастирующая с пышными бедрами. Данный же образ взывает к греческой пластике позой «уравновешенного покоя», трактовкой форм, распределением драпировок. Что касается образов будд, то они, как уже отмечено, следуют гандхарским прототипам (может быть, даже выполнены привозными матрицами), так же, как и лицо бодисатвы № 52. Но лица и кудри двух других бодисатв отходят от такого канона, а венцы, диадемы, ювелирные детали ожерелий и поясов у всех трех не встречают аналогий среди многочисленных бодисатв Гандхары и Хадды: очевидно, скульптор стремился подчеркнуть этим какие-то локальные особенности. В еще большей мере черты своеобразия присущи малым скульптурам — упомянутые головы юноши и воина не встречают прямых повторов в огромной глипто-теке Гандхары и Нагарахары.

Специфична для Бактрии—Тохаристана также техника выполнения скульптур — в глине или глиногипсовой лепкой. Та и другая характерны еще для греко-бактрийского времени, о чем свидетельствуют находки скульптуры из Ай-Ханум и Тахти-Сангина. Между тем в Гандхаре и Хадде преобладало либо литье в камне, либо скульптура, выполненная всплошную из гипса с применением матриц. Последний прием был привнесен в Бактрию — оттиски с них широко представлены в скульптуре дальверзинских храмов.

Раскопки объекта Дт-25 дадут, несомненно, еще немало новых материалов. Но уже и теперь можно говорить о том, что этот объект восполняет важное звено в развитии буддийского пластического искусства на почве Бактрии—Тохаристана, предвывая его эволюцию в Средней Азии в период раннего средневековья, представляющую такими памятниками, как монастырь Аджина-тепе, храмы Калан-Кафирниган и Кувы.

# ГДЕ КРЕСТИЛСЯ КНЯЗЬ ВЛАДИМИР? (Предварительное сообщение)<sup>1</sup>

С. А. Беляев

Обозначенная в заглавии работы тема может быть рассмотрена под разными углами зрения, поэтому во избежание недопониманий уже в самом начале исследования она должна быть уточнена. В предлагаемом исследовании речь пойдет об определении места крещения князя Владимира внутри Корсуни, древнего Херсонеса. Таким образом, в работе безоговорочно принимается летописное воззрение о принятии князем Владимиром крещения в Корсуни. Как известно, это утверждается во всех летописях, во всех ее списках и изводах. Предположение же об ином месте принятия крещения великим киевским князем летописец определяет как «се же не сведуще право глаголют», т. е. об этом говорят не знающие истины.

Как бы там ни было, но летописные сведения имеют право на существование и могут быть взяты за исходную позицию. В этом убеждают работы тех современных исследователей, которые ставят целью не разрушение текста, а объяснение его, не уличение авторов текста в неправде, упущениях, неточностях, а в попытке объяснить и согласовать все те места, которые с первого взгляда кажутся противоречивыми. Время уже не раз посрамило скептиков и гиперкритиков, будем надеяться, что и в этом вопросе будущее — за сторонниками бережного отношения к летописному тексту и его содержанию.

Во всей глубине и в полном объеме вопрос о месте крещения Владимира в литературе не стоял, хотя были высказаны две точки зрения, определяющие места и памятники, связанные с крещением князя Владимира. Обе точки зрения исключают одна другую, но, как в подобных случаях нередко бывает, обе они базируются на одних и тех же источниках<sup>2</sup>.

Согласно первой из них, возникшей раньше, местом крещения князя Владимира является храм в географическом центре Херсонеса, над которым в память этого события во второй половине XIX в. был по-

строен «новый собор», стоящий и поныне, правда, в полуразрушенном виде. Эта точка зрения была поддержана видным деятелем русской православной церкви XIX в. архиепископом херсонским и одесским Иннокентием (Борисовым). Получив столь авторитетную поддержку, эта точка зрения возобладала, и по настоящее время она является господствующей. Во всяком случае, она нашла отражение во всех книгах и путеводителях по Херсонесскому музею.

Вторая была выдвинута крупным военным инженером второй половины XIX в., известным исследователем Херсонеса А. Л. Бертье-Делагардом. А. Л. Бертье-Делагард полагал, что крещение князя Владимира следует связывать с крещальной (баптистерием), находящейся около кафедрального храма древнего Херсонеса — Уваровской базилики. Это мнение он изложил в своей первой книге о Херсонесе и больше к нему не возвращался, оно так в широкую литературу и не вошло<sup>3</sup>.

К сказанному необходимо добавить, что обе точки зрения возникли не в результате серьезного анализа всех источников, имеющих отношение к топографии византийского Херсонеса, их сопоставления и внимательного изучения, а исключительно в итоге поверхностного использования летописных данных. Вопрос о церкви, где в Корсуни был крещен князь Владимир, ее местоположении и названии больше в научной литературе не поднимался. Исключение представляет экскурс С. П. Шестакова, помещенный в виде приложения IV к его исследованию «Очерки по истории Херсонеса в VI—X вв. по Р. Хр.»; кроме летописных свидетельств, он привлекает и топографические свидетельства из «Сказания об обретении мощей св. Климента», где упомянута церковь св. Иакова, названная соборной. Но вслед за Н. Н. Мурзакевичем, Д. В. Айналовым и другими исследователями С. П. Шестаков отождествляет ее с церковью, расположенной под новым собором. Однако вы-

воды С. П. Шестакова и других исследователей были сделаны без изучения Херсонесского городища в целом, без учета специфики его исторического развития, городской планировки и других вопросов.

Приступая к рассмотрению вопроса на нынешнем этапе накопления фактических данных и достигнутого методического уровня, нужно помнить, что и как было сделано, что было упущено. Основная же задача — рассмотреть вопрос, опираясь на всю совокупность источников. Исходным документом остается, безусловно, летописное свидетельство о походе на Корсунь. Приведем ту его часть, в которой рассказывается о принятии крещения князем Владимиром: «Крести же ся в церкви святого Василья, и есть церви та стоящи в Корсуне граде, на месте посреди града, идеже торг деют корсуняне».

В приведенном из «Повести временных лет» отрывке прямое отношение к вопросу имеет название церкви — св. Василия — и определение ее местоположения в городе — и «есть церковь та стоящи в Корсуне граде, на месте посреди града, идеже торг деют Корсуняне».

Больше всего внимания исследователи уделяли названию церкви. Дело в том, что разные летописные источники дают разные названия. Сводка их в литературе делалась неоднократно, в частности А. А. Шахматовым. Большинство источников говорит о церкви св. Василия — летопись по Лаврентьевскому и Переяславскому списку, о церкви св. Василиска — Новгородская I летопись.

Почти все исследователи принимают конъектуру Е. Е. Голубинского, который объясняет появление имени Василиска тем, что церковь названа базиликой — *βασιλική*. Остаются — св. Василия, ап. Иакова, св. Климента, св. Софии, св. Богородицы. Различие в названиях А. А. Шахматов объясняет тем, что в первоначальной редакции Жития Владимира особого состава указывались две церкви — сначала церковь, где крестился сам Владимир, а потом церковь, где крестилась дружина Владимиров, а также тем, что «церковью св. Василия была названа церковь (обычное житие), выстроенная в Корсуне Владимиром». С. П. Шестаков, который, как уже упоминалось, принимает имя церкви апостола Иакова, делает это, исходя из двух посылок. Он полагает, во-первых, что «подлинное название этой церкви,

вытеснено названием, первоначально принадлежавшим церкви, поставленной св. Владимиром после крещения своему ангелу. Если до сих пор церковь, где, по преданию, крестился св. Владимир, называют церковью св. Василия, то это основано только на летописной версии легенды». Во-вторых, С. П. Шестаков привлекает свидетельство из одного списка «Повести о принесении чудотворного образа святителя Николая из Корсуни в Зарайск» о том, что «стоял тот чудотворный образ посреди града Корсуни у апостола Иакова брата Господня по плоти, позади Церкви». Сопоставив эту церковь с упомянутой в сказании «О перенесении мощей св. Климента» церковью св. Апостолов, он отождествляет их, располагая церковь на агоре, в центре города<sup>4</sup>.

Камнем преткновения для всех исследователей является употребление в летописном тексте для определения местоположения церкви, где крестился князь Владимир, слова «посреде». Обычно слово «посреде» понимают как указание на топографический центр города, на его середину. Только этим обстоятельством можно объяснить поиски храма, в котором крестился князь Владимир, в центре Херсонеса и отождествление с ним обычной рядовой церкви. Между тем слово «посреде», «среде», помимо значения «посредине», «в центре», имеет и другое значение. Применительно к нашему летописному тексту оно означает «внутри города», «внутри городских стен», «в городе». В этом значении слово «посреде» употребляется так же широко, как и в значении «посредине»<sup>5</sup>.

Странно, что этого значения применительно к месту крещения князя Владимира не использовал С. П. Шестаков. В цитированной работе, говоря о церкви, построенной князем Владимиром в Корсуне после своего крещения, он для определения ее местоположения использует именно это значение — «посреде»<sup>6</sup>. По-видимому, в данном случае его смутило то, что в летописи церковь, где князь Владимир крестился, увязана с рынком, агорой. Рынок С. П. Шестаков отождествляет с агорой древнегреческого города, которая была не только рынком, но и центром политической жизни города. Но ничто не указывает на то, что в летописи идет речь об агоре как центре политической жизни. Более того, летописное выражение «идеже торг деют корсуняне» определяет место как ис-

ключительно торговое, а оно могло быть в любой точке города. Более того, можно полагать, что в Херсонесе было несколько рынков<sup>7</sup>.

Теперь, когда выяснено, что церковь, в которой крестился князь Владимир, не обязательно должна находиться в топографическом центре города, что ее можно искать в любой части города внутри городских стен, когда расширился ареал поиска, нужно присмотреться ко всем храмам, которые были раскопаны в Херсонесе за 160 лет его археологического изучения.

Внимание снова привлекает тот памятник, на который в свое время как на место крещения князя Владимира указал А. Л. Бертье-Делагард и который известен в исторической и археологической литературе о Херсонесе как Уваровская базилика.

Уваровская базилика — самый большой, самый монументальный христианский храм Херсонеса, можно предполагать, не только среди раскопанных, но и вообще существовавших. Дело в том, что над всеми раскопанными храмами до того, как их стали изучать археологи, существовали высокие насыпи, холмы. Эти холмы образовались из упавших стен, которые были сложены из бутового камня. Стены упали, образовав большие груды камней, которые потом заносились землей. И чем больше, монументальнее было здание, тем обширнее и выше холм. Первых исследователей Херсонеса привлекали именно эти холмы, и раскопки начинались с них<sup>8</sup>. В настоящее время никаких холмов, выделяющихся на общем равнинном рельефе нераскопанной части Херсонеса, не видно. Так что вряд ли можно ожидать, что при дальнейших раскопках Херсонеса можно будет обнаружить храм, равный Уваровской базилике или больше ее. Длина Уваровской базилики 96 м с атриумом, 54 — без атриума, ширина 38,5 м со всеми галереями и 22 м — без галерей. По своим размерам она стоит в одном ряду с крупнейшими базиликами в самых различных городах Византийской империи.

Уваровская базилика, несомненно, была кафедральным храмом Херсонеса, в одном из текстов IX в. кафедральный храм назван *basilica maior*, т. е. большая базилика<sup>9</sup>. Это определение подходит только к Уваровской базилике, ибо все остальные базилики, раскопанные в Херсонесе, а их известно 12, значительно меньше.

Немаловажным является и то обстоя-

тельство, что Уваровская базилика стоит не изолированно среди обычных построек внутри одного из городских кварталов, а является частью огромного культового ансамбля, включающего несколько храмов, крещальню (баптистерий), дом епископа, отгороженного от остальной части города монументальной оградой. Площадь ансамбля равна двум большим городским кварталам. По составу наполняющих его зданий, по композиции и планировке и, наконец, по размерам он полностью соответствует тем памятникам, которые хорошо изучены во многих византийских городах и известны как «епископские центры», или «епископские кварталы»<sup>10</sup>. Кроме храмов, такие кварталы включали дом епископа, который служил не только его жильем, но и его официальной резиденцией. Епископ целым рядом императорских распоряжений был наделен большими правами и полномочиями, причем не только церковными, но и гражданскими, и являлся весьма значительной фигурой в городе. Есть такой епископский дом и в Херсонесе, он находится в юго-западном углу ансамбля.

Но, бесспорно, самым важным, самым интересным для решения поставленной задачи является наличие в этом ансамбле крещальни, баптистерия. Причем она — единственная в Херсонесе, второй крещальни ни при одном из храмов Херсонеса нет, а их (разных архитектурных типов) раскопано свыше 20, не считая многочисленных внутриквартальных часовен. Значение этого памятника станет яснее, если заглянем в глубь веков, в литургическую практику IV—V и последующих столетий, когда многие стороны литургической жизни имели иные формы, чем сейчас. Это прежде всего относится к совершению обряда крещения. Для понимания архитектурного памятника и уяснения скудного летописного текста важны следующие особенности совершения обряда крещения в ту эпоху.

Таинство крещения мог совершать и совершал обычно только епископ. Это особенно характерно для ранней эпохи, но правило это удерживалось довольно долго. Рядовой священник мог совершать крещение в исключительных случаях, имея на то специальное разрешение епископа и выступая в данном случае как его представитель. Поэтому крещение совершалось только в тех храмах, где был свой епископ, т. е. в кафедральных соборах<sup>11</sup>.

Крестили только взрослых; обычай крестить в младенческом возрасте появился не сразу и распространился не скоро. Крещению предшествовала длительная подготовка, как правило, не менее 2—3 лет, иногда подготовительный период доходил до 4 лет. Впоследствии период подготовки был сокращен, но и в довольно поздний период он продолжался не менее 50 дней (весь великий пост). Крещение совершалось сначала один раз в год — в субботу перед пасхой, позднее число крещальных дней было увеличено до четырех — к пасхе прибавились Рождество, Крещение и Троица.<sup>12</sup>

Особенно важно то, что до принятия крещения человек не мог входить в храм во время службы и находиться там вместе с верующими. Готовящиеся к крещению делились на несколько разрядов — слушающие, просвещающиеся, оглашенные и др., и, только находясь в одном из таких разрядов, они допускались в определенную часть храма — внешний или внутренний нартекс (притвор) — и получали возможность находиться там до определенного момента богослужения.<sup>13</sup> Вот почему уже в раннее время появилась необходимость сооружения отдельного от собственно церкви здания баптистерия, крещальни. Как правило, крещальни располагались совсем рядом с кафедральным храмом, иногда даже под одной крышей. Но крещальня всегда — обособленное структурно и композиционно от храма сооружение.<sup>14</sup> В раннее время это редкое явление, позднее такие варианты встречаются чаще. Именно в таком виде крещальни появились при первых храмах на Руси. Такова, например, крещальня при Софийском соборе в Киеве (1037 г.) — она расположена в южной башне и является продолжением внешнего нартекса, внешнего притвора.<sup>15</sup> От церкви крещальня отделена глухой стеной. Как показывает пример хотя бы ранних храмов на русской земле, еще в середине XI в. крещальни — это обособленное от храма помещение и имеются они только в тех храмах, где была епископская кафедра.

Все эти сведения были приведены для того, чтобы показать, что по обычаям и литургической практике того времени крещение князя Владимира не могло быть совершено в любом храме Херсонеса, а при наличии крещальни около епископского храма Херсонеса — только в ней. Помимо

литургической и обрядовой стороны, на это указывает и торжественность момента: по свидетельству летописи, для крещения князя Владимира и для венчания его с царевной Анной, которое должно было совершаться в самом кафедральном храме — Уваровской базилике, специально прибыли из Константинополя священнослужители и императорские чиновники. Так что даже если по другим соображениям имелась бы возможность совершения крещения князя Владимира в другом месте, в каком-либо другом храме Херсонеса, то, исходя из политических мотивов, крещение и венчание должны были состояться только в кафедральном храме города и в крещальне при нем. Таковым, как было показано, является Уваровская базилика.

Итак, вслед за А. Л. Бертье-Делагардом решаемся утверждать: крещение князя Владимира имело место в Херсонесе, оно могло быть совершено только в крещальне, расположенной около Уваровской базилики.

Осталось рассказать об устройстве крещальни и о том, где и как происходило крещение. Однозначно ответить на вопрос об устройстве крещальни трудно, ибо есть все основания полагать, что она существовала около 1000 лет, с IV по XIV—XV вв., и за это время не только ее внешний облик, но и ее устройство претерпело значительные изменения. Дата постройки крещальни, названная выше, принимается не всеми, чаще всего ее относят к более позднему времени, к VII—VIII вв., но в пользу IV в., помимо ее полной увязки с Уваровской базиликой и архитектурно-строительных особенностей, свидетельствует также наличие в канале, прорубленном в скале для вывода воды из купели в поглотительный колодец, наряду с другими монет IV в. Впрочем, для данного контекста это различие принципиального значения не имеет.

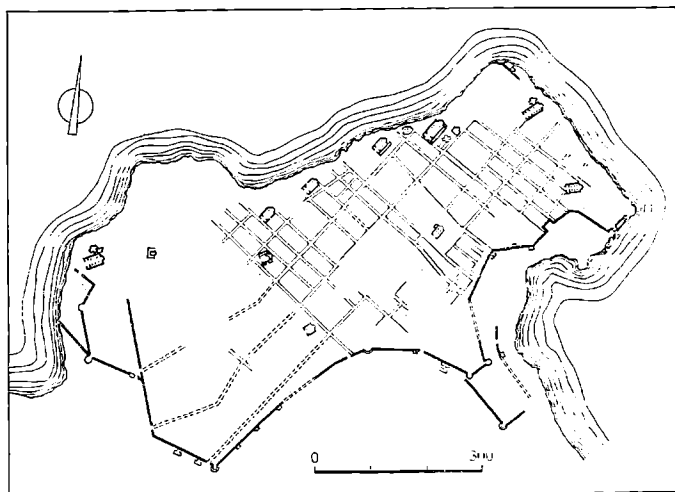
Крещальня была открыта при раскопках Одесского общества истории и древностей в 1876 г. Впоследствии она несколько раз докапывалась, последний раз — в 1984 г. Херсонесской экспедицией ИА АН СССР под руководством С. А. Беляева.

Основное здание — купольной конструкции. По наружным формам оно октагон. Внутри — три экседры; восточная по размерам больше остальных, северная, южная и западная — примерно равные<sup>16</sup>. К нему с севера и юга примыкают еще



две постройки, с которыми купольное здание связано посредством дверных проемов. В центре здания — выдолбленная в скале купель радиусом 1,35 м. Из купели идет на север выводящий из нее за пределы крещальни воду вырубленный в скале канал. На дне купели в скале высечен в рельефе крест. В настоящее время наибольшая сохранившаяся высота стен здания с купелью 3,7 м. По описанию исследователей при его первом раскрытии сверху были обнаружены фрагменты штукатурки с росписью, а несколько тысяч найденных тогда кубиков мозаики свидетельствуют о том, что купол и конхи апсид были украшены мозаикой с изображением звездного неба. Еще в начале века сохранялись мраморные ступеньки, ведущие в купель, а находящийся на дне крест также был выложен мрамором. Внутренние стены были облицованы разноцветной мраморной плиткой; удалось установить систему ее расположения, и сейчас ведется работа по ее реконструкции (графической)<sup>17</sup>.

С севера и юга к октагону примыкают две постройки, которые всеми исследователями интерпретировались как нечто обособленное от собственно крещальни и с ней не связанное. Как правило, их возведение относилось к более раннему или более позднему времени, чем сама крещальня. Во всех без исключения изданиях, где на планах помещалась крещальня, показан только октагон<sup>18</sup>. Работы Херсонесской экспедиции 1984 г. позволили прийти к новому восприятию памятника: они показали, что обе постройки являются органической частью целого крещального комплекса. Постройка с севера является зданием неправильной формы, что обусловлено тем, что ее юго-восточная и юго-западная стены — это одновременно и стены крещальни. Проще говоря, к октагону были с севера пристроены три стены, которые вместе с двумя стенами октагона и образовали новое помещение. Эти стены сохранились и до настоящего времени, в некоторых местах — до 1 м. В помещении было три входа: один — с площади, перед крещальней, второй — из нартекса перед октагоном, третий вел из помещения непосредственно к купели, для чего в одной из граней октагона был сделан дверной проем, впоследствии заложенный. И проем, и его заклад хорошо видны в настоящее время. При таком восприятии памятника становится понятным наличие бо-



ковых входов в октагон — они в отличие от центрального входа вели не на улицу, а в другие помещения; при отсутствии этих помещений наличие боковых входов трудно объяснимо.

С южным помещением сложнее, поскольку оно претерпело большие изменения. В настоящее время на этом месте находится небольшая церквушка с апсидой и хорошо сохранившимися стенами — их высота местами достигает 3,50 м. Но апсида этого храма закрывает дверь в примыкающей к ней грани октагона. Дверь эта, так же как и с севера, была заложена, но затем разобрана при исследовании памятника в 1904 г. О наличии в более раннее время на этом месте другого памятника свидетельствуют остатки мозаичного пола, обнаруженного в разных местах около стен церкви. Самый большой фрагмент расположен вдоль наружной стороны южной стены церкви, он представляет бордюр, край пола. Его длина 7,5 м. Оба эти обстоятельства дают основания определить длину здания по крайней мере не меньше длины мозаичного пола и поместить ее сразу же за окончанием мозаики. Эти данные и послужили основой для реконструкции помещения.

Принципиальное значение имеет фрагмент мозаичного пола, примыкающий с юга снаружи к порогу дверного проема в октагон. Он был обнаружен еще в 1904 г., но тогда он не был правильно понят; наличие мозаики вне октагона послужило поводом для появления точки зрения о том, что мозаика является остатком какого-то храма более раннего времени, на месте которого, пос-

*План Херсонеса с показанием базилик. В верхней части рисунка справа — ансамбль Уваровской базилики*

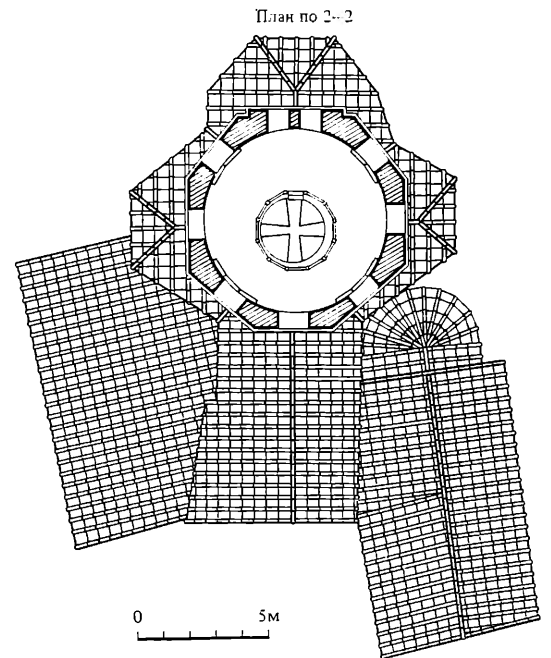
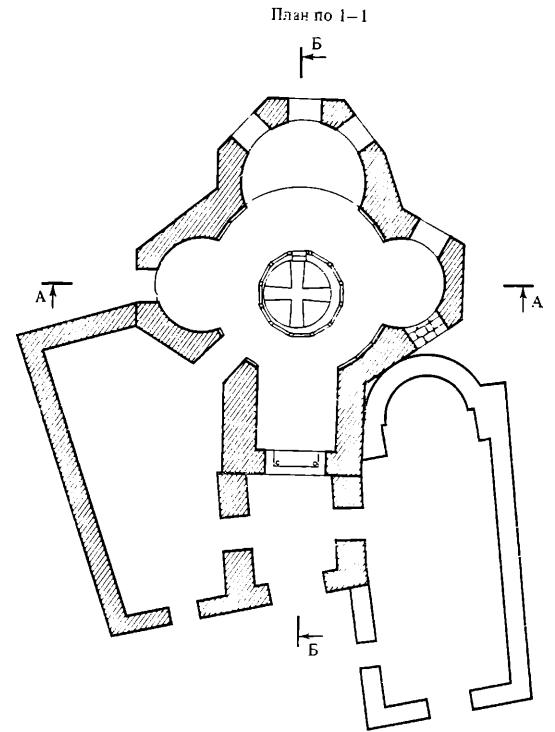


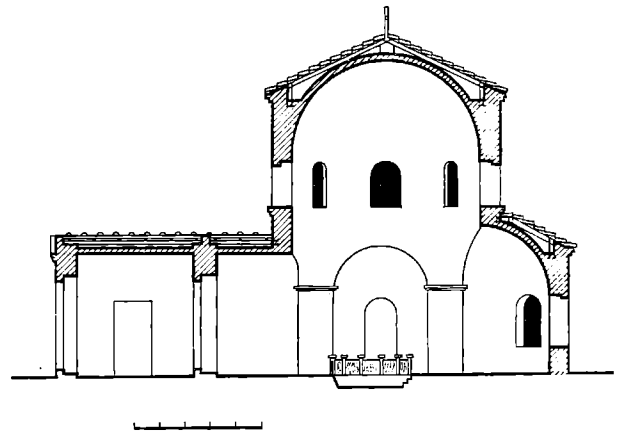
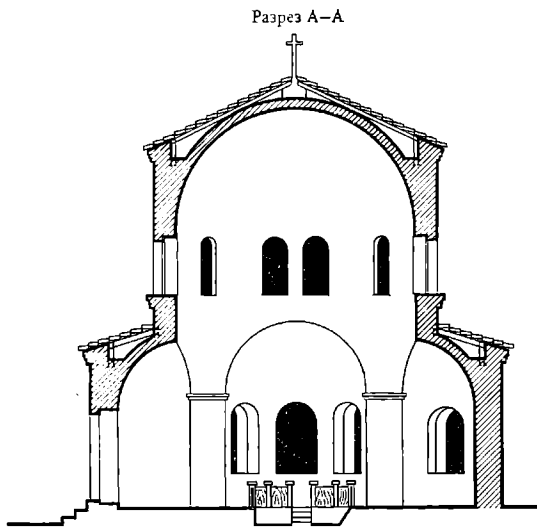
Баптистерий  
в ансамбле  
Уваровской  
базилики.  
Современ-  
ный  
вид

(сентябрь  
1986 г.).  
Снимок  
с запада

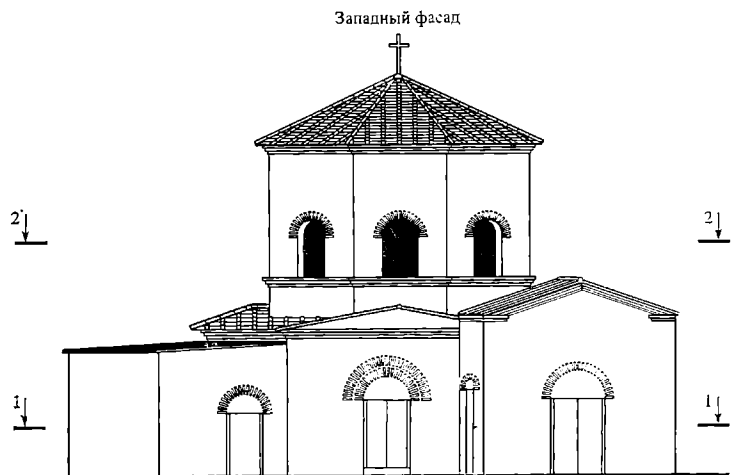
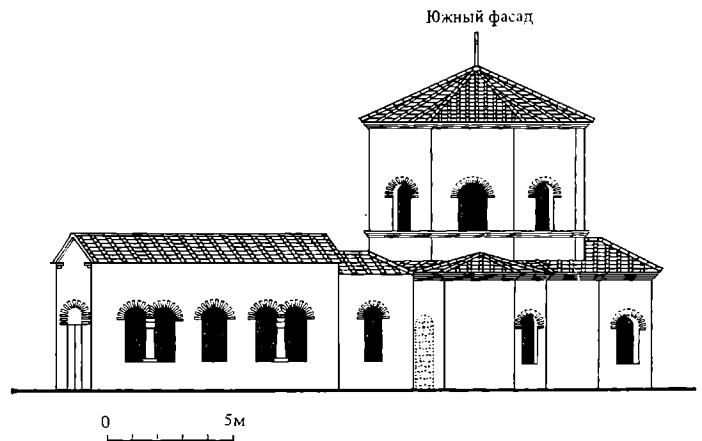
Баптистерий в  
ансамбле  
Уваровской  
базилики.  
Современ-  
ный вид  
(сентябрь

1986 г.).  
Снимок  
с севера.  
Вид  
изнутри.  
На переднем  
плане —  
купель





ле его разрушения, было построено здание октагона. Правильно понять его оказалось возможным только во время его раскрытия в 1984 г. Фрагмент оказался краем мозаики с типичной для херсонесских мозаик виноградной лозой, и этот край подогнан, вплотную примыкает к порогу, т. е. мозаика и порог, а следовательно и стены, одновременны и неразрывно связаны. Исследователей, по-видимому, смутило неправильное восприятие памятника в целом: крещальной считался один октагон, и мозаика, таким образом, оказывалась под открытым небом. Мысль о том, что, кроме октагона, крещальня могла включать еще несколько помещений, казалась невозможной, а это несомненно так. Автор пришел к этой мысли на основе анализа самого памятника — его архитектурно-конструктивных особенностей, соединения, сочленения всех трех помещений между собой. Другой вопрос — поче-



*Баптистерий.  
План с элементами реконструкции*

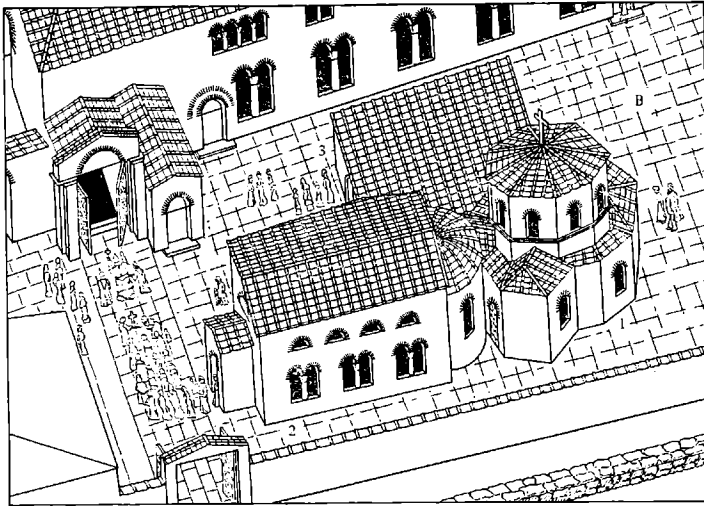
*Баптистерий.  
План на уровне барабана купола (реконструкция)*

*Баптистерий.  
Продольный разрез (реконструкция)*

*Баптистерий.  
Поперечный разрез через помещение с купелью (реконструкция)*

*Баптистерий.  
Южный фасад (реконструкция на конец X в.)*

*Баптистерий.  
Западный фасад (реконструкция на конец X в.)*



Баптистерий  
(реконструкция  
на конец  
X в.  
Аксенометрия.  
Вид с юго-  
запада)

му они не были соединены под одной крышей. Ответ на него имеется, но ограниченность объема статьи не позволяет на нем остановиться. Но есть и другие данные, которые позволили прийти к такому выводу даже в том случае, если бы сохранность херсонесского памятника была не такой хорошей и если бы оказалось невозможным опираться на анализ его архитектурного облика.

Дело в том, что вне поля зрения исследователей осталась функциональная сторона памятника и аналогии. Внешняя, обрядовая сторона таинства крещения воспринимается в литературе нередко через призму представлений о нем в настоящее время. И хотя по сути, по существу структурно таинство осталось неизменным, внешняя его сторона за столетия претерпела существенные изменения. То, что сейчас известно в обиходе под словом «крещение», состоит в действительности из трех частей — из подготовки к крещению, собственно крещения и таинства миропомазания, которое является самостоятельным от крещения и только совершается сразу за ним. В католической церкви, например, оно совершается спустя много лет после крещения. В древности все было несколько иначе и для каждой составной части требовалось отдельное помещение. Большинство известных в настоящее время крещален имеют именно такое сложное устройство. Херсонесская крещальня исключением не является. Исходя из чинопоследования и аналогий, можно с полным основанием утверждать, что северное помещение было предназна-

чено для приготовления к крещению — в нем совершались оглашение, отречение от сатаны и другие подготовительные части, а южное — для совершения таинства миропомазания. Именно для этих помещений характерны мозаичные полы. И в летописи сказано, что Владимир был крещен после того, как был оглашен.

Интересным моментом является замена помещения с мозаичным полом на церковь. Насколько можно судить по сохранившимся остаткам, помещение с мозаикой не имело апсиды и, следовательно, церковь в полном смысле слова не являлось, так же как не являлось церковью и здание с купелью — октагон. Следовательно, они не имели и имени, не были посвящены какому-либо святому или празднику. Но с появлением церкви с алтарем должно было появиться и имя церкви. И здесь мы подходим к вопросу, который был затронут уже в начале работы, а именно: какое из названий церкви, названных в летописи как место крещения князя Владимира, предпочесть, иными словами, кому была посвящена церковь, в которой, по летописи, крестился князь Владимир?

Как было упомянуто, летописи дают разные названия этой церкви.<sup>19</sup> Признавая, что вопрос о названии церкви, в которой был крещен князь Владимир, при том состоянии источников, которое мы наблюдаем, является сложным и заслуживает самостоятельного изучения, ограничимся отдельными замечаниями.

Отметим прежде всего, что вряд ли приемлемо объяснение этого факта тем, что Владимир крестился в одной церкви, а дружина его — в другой и это явилось причиной путаницы названий церквей.<sup>20</sup> Причину, на наш взгляд, нужно искать в другом. Обратим внимание на другое обстоятельство: в большинстве летописей названа церковь Апостола Иакова. Эта церковь упомянута и в сочинении «О принесении чудотворного образа святителя Николая из Корсуня в Зарайск» как стоящая среди града Корсуня. Шахматов и Шестаков отождествляют ее с упомянутой в «Слове об обретении мощей папы Климента» церковью Апостолов. Но обе эти церкви не названы в более раннем памятнике — Житии св. епископов Херсонских, но зато там назван храм апостола Петра, который В. В. Латышев отождествляет в более раннее время с маленьким храмиком, якобы стоявшим на месте крещальни, а в

более позднее время — с Уваровской базиликой, которая была построена, по его мнению, лишь в VII в. на смену маленькому храму.<sup>21</sup> Отметим здесь два обстоятельства: от IV в. идет непрерывная традиция, связывающая храм или храмы на участке Уваровской базилики (эту локализацию В. В. Латышева с некоторыми оговорками принимаем) с апостолами; ни один из источников не содержит имен, упомянутых в других источниках. Не относится ли эти имена к разным храмам: апостола Петра — к маленькому храму, расположенному восточнее крещальни, но находящемуся внутри ограды ансамбля; святых Апостолов — к Уваровской базилике, а апостола Иакова — к храму, входящему в ансамбль крещальни, в котором совершалось таинство миропомазания. Оно было именно в этом храме совершенно над князем Владимиром. При таком предположении все встает на свои места и скудное свидетельство летописного текста получает конкретный образ, обретает плоть.

\*

<sup>1</sup> Предлагаемая работа содержит краткое изложение выводов, которые были получены автором в течение многолетней работы над ансамблем Уваровской базилики. Ансамбль Уваровской базилики — интереснейший, уникальный и очень сложный памятник. Он просуществовал около 1000 лет, за это время архитектурный облик его, безусловно, менялся. В жизни Херсонеса, однако, он всегда занимал значительное место — и как один из существенных элементов градостроительной системы, и как центр духовной жизни города. Помимо того, что с ансамблем Уваровской базилики тесно связано пребывание князя Владимира в Корсуни, этот памятник имеет самое непосредственное отношение и к деятельности Кирилла и Мефодия, когда они жили в Херсонесе во время Хазарской миссии в 861—862 гг. К сожалению, этот ансамбль до сих пор мало изучен, не издан и фактически не понят. Херсонесская экспедиция ИА АН СССР, работавшая под моим руководством, еще в 1979 г. силами студентов Московского архитектурного института (руководитель практики — Н. А. Сапрыкина, научный руководитель — С. А. Беляев) провела полный архитектурный обмер ансамбля, а в 1984 г. — археологическое исследование памятника, которое, к сожалению, не было доведено до конца. Тогда раскопки дали очень интересные результаты — удалось «прочитать» по-новому баптистерий и открыть остатки отопительной системы в самой базилике.

В предполагаемой реконструкции крещальни — а она основана на результатах раскопок 1984 г., — поскольку работа над ней продол-

жается, в дальнейшем возможны небольшие уточнения, касающиеся в основном деталей — формы и размеров окон, характера вымостки и т. д. Реконструкция С. А. Беляева, исполнение Н. В. Чуркановой при активном участии Е. В. Марценюк. Ими обеими были сделаны ценные замечания, за что приношу глубокую благодарность.

<sup>2</sup> Мнение о местонахождении церкви, в которой крестился князь Владимир, в центре Херсонесского городища было впервые высказано Габлицем в 1786 г. «Уже Габлиц на своем плане развалин древнего Херсонеса, составленном в 1786 г., обозначает под буквой „Е“ место, на коем, по престолярному преданию греков, крестился Владимир, но на коем не находится никаких других примет, кроме небольшой ложины, уподобляющейся заваленному колодезю» (Отечественные записки. 1822. № 22. Февр. С. 161—162). Это место представлено на его плане в виде холмика в центре Херсонесского городища. См.: *Айналов Д. В.* Развалины храмов: Памятники христианского Херсонеса. М., 1905. Вып. I. С. 46—48. В дальнейшем это предположение закрепилось в трудах русских путешественников в Крым первой половины XIX в. См.: Там же. С. 52—55. Развил, обосновал и ввел в научный оборот это предположение Н. Н. Мурзакевич. См.: *Мурзакевич Н.* Поездка в Крым // ЖМНЦ, 1837. Кн. III. С. 647—648. Н. Мурзакевич был по службе и месту жительства связан с архиепископом херсонским и Таврическим Иннокентием (Борисовым), который это мнение поддержал. По его предложению на территории Херсонеса был основан в память крещения Владимира мужской Владимирский монастырь, а на «месте» крещения в 1861 г. был заложен огромный новый собор, который строился по проекту архитектора Гримма. Возведением собора это мнение было закреплено. Византийская церковь сохраняется на первом этаже собора как музейный экспонат, как реликвия. Нашли в ней и «купель», по поводу чего А. Л. Бертье-Делагард замечает: «При постройке нового храма была сделана еще следующая историко-археологическая ошибка: мы разумею восстановление купели, в которой будто бы крестился Владимир Святой. Произошла эта ошибка следующим образом. В полу церкви, не точно посередине, а ближе к правой стороне, близ древней солед, нашлись две могилы рядом, разделенные тонкой стенкой. Во всех старых вышеназванных рисунках этого храма этих могил не показано, но Дюбуа упоминает о большом их количестве. На точном и тщательном, со всеми мелочами, рисунке раскопок 1861 года строитель храма, составивший план раскопок, их не показал, и только рукой тогдашнего игумена Евгения (также подписавшего план) надписано еще несмело только слово „водоем“. По малом времени этот якобы водоем стали принимать за купель, в которой крестился князь Владимир» (*Бертье-Делагард А. Л.* Раскопки Херсонеса. СПб., 1892. С. 45). Мнение о крещении князя Владимира именно в этом месте широко бытует до сих пор и практически является единственно существующим. Оно высказано в надписи на табличке, при-

- крепленной к стенам нового собора, его распространяют во время экскурсий, проводимых по Херсонесскому музею и городищу; наконец, оно высказано в фильме «Не предам Херсонеса», выпущенном Киевской киностудией в 1986 г. и неоднократно показанном по центральному телевидению.
- <sup>3</sup> *Бертье-Делагард А. Л.* Указ. соч. С. 44. «Теперь, с открытием многих церквей и особенно вышеописанной крещальни, стало очевидным, что кафедральной церковью Херсонеса была базилика, открытая графом Уваровым; она к тому же самая красивая, самая древняя и самая большая из всех известных до сих пор церквей, в шесть раз больше избранной строителями нового храма. Именно в нее попали остатки наиболее видных языческих храмов. Мы решаемся утверждать, что крещение князя Владимира, если оно было в Херсонесе, могло быть только в этой кафедральной церкви или, лучше сказать, в ее крещальне. То обстоятельство, что эта базилика — не посреди города, а на берегу моря, едва ли может иметь какое-нибудь значение; ошибка нашей летописи в таком второстепенном, чисто топографическом вопросе как нельзя более возможна».
- <sup>4</sup> *Шестаков С. П.* Очерки по истории Херсонеса VI—X вв. // Памятники христианского Херсонеса. М., 1908. Вып. III. С. 132—134. Автор в подтверждение того, что храм, в котором крестился князь Владимир, — это церковь под новым собором, приводит такой аргумент: «Следы жилых помещений и бань, с чем можно сопоставить указание летописца на палату Владимира и царицыну полату, обнаружены здесь же» (Там же. С. 134).
- <sup>5</sup> *Slovník Jasyka staroslavenskeho*, s. v. посреде. Pr., 1975; *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. Т. III. Кол. 483—484: «Хождаах посреде пламени» (Дан. III, 24) (Упырь); „Печаль жирна тече средь земли Рускый» (Сл. Плк. Игор.). Такое же значение слова сохранилось и в современном русском языке; ср.: дом среди сосен; корабль среди льдов; бродить среди развалин. См.: Словарь русского языка. М., 1961. Т. IV. С. 328. Много примеров содержится в картеке древнерусского языка XI—XIV вв., хранящейся в Институте русского языка АН СССР; к сожалению, из-за недостатка места их нет возможности здесь привести.
- <sup>6</sup> *Шестаков С. П.* Указ. соч. С. 136.
- <sup>7</sup> *Латышев В. В.* Жития св. епископов Херсонских: Исследования и тексты // Записки имп. Академии наук по историко-филологическому отделению. СПб., 1906. Т. VIII, № 3. С. 53.
- <sup>8</sup> См., например: *Айналов Д. В.* Указ. соч. С. 70. Число примеров можно было бы умножить.
- <sup>9</sup> *Vita cum translationibus S. Clementis — et sic ad majorem basilicam venientes.* Цит. по: *Лавров П.* Жития Херсонских святых в греко-славянской письменности // Памятники христианского Херсонеса. М., 1911. Вып. II. С. 144.
- <sup>10</sup> См. напр.: *Mares E.* Monuments chretiens d'Hippone, ville episcopale de Saint Augustin. P., 1958, план после с. 19; *Hubert J.* La baptistère de Poitiers et l'amplement de premiers groupe episcopale // CA. 1952. T. VI. P. 135—143; *Idem.* La topographie religieuse d'Arles au VIe siècle // CA. 1947. T. II. P. 17—27; *Benoit F.* Le premiers baptistère d'Arles et l'Abbaye Saint-Cesare: Nouvelle recherches sur la topographie paleochrétienne d'Arles du IVE au VIe siècle // CA. 1951. T. V. P. 31—59; *Claude D.* Die byzantinische Stadt im 6. Jahrhundert. München, 1969. S. 92—97.
- <sup>11</sup> *Алмазов А.* История чинопоследования крещения и миропомазания. Казань, 1884. С. 499—522, особенно с. 516, где приведено 59-е правило Трулльского собора. Алмазовым высказано еще следующее интересное соображение. «Нет сомнения, что требование церкви совершать крещение в баптистериях, помимо специального их назначения, вызывалось и тем опасением, чтобы крещение вне крещален, находившихся под непосредственным надзором самих епископов, не было совершенно неправильно, еретиками или запрещенными священнослужителями» (с. 516). Так же записано в правилах киевского митрополита Георгия (§ 79): «Аще церковь у кого будет в дому, достоят в ней пети литургия, а детяти в ней не крестити, но в соборной церкви» (цит. по: *Голубинский Е. Е.* История русской церкви. 2-е изд. Т. I, вторая половина тома. М., 1904. С. 421). Правда, Е. Е. Голубинский предлагает в данном случае слово «соборней» понимать как приходская, но насколько это правомерно?
- <sup>12</sup> *Алмазов А.* Указ. соч. С. 523—527.
- <sup>13</sup> Там же. С. 64—87.
- <sup>14</sup> В настоящее время известно «в натуре» примерно около 400 баптистериев (крещален). Наиболее полная сводка их дана в работе: *Khatchatrian A.* Les baptistères paleochrétiens. P., 1962.
- <sup>15</sup> *Раннопорт П. А.* Русская архитектура X—XIII вв. // Археология СССР: Свод археологических источников. Вып. Е I—47. Л., 1982. С. 12. По мнению автора, крещальня была устроена только в XII в. Возможно, правильное было бы сказать, что в XII в. она приобрела тот вид, в котором она сохранилась до наших дней.
- <sup>16</sup> Северная (левая от входа) — для оглашения, заклинания, помазания елеем и т. д., южная — для совершения таинства миропомазания.
- <sup>17</sup> *Айналов Д. В.* Указ. соч. (приведены выдержки из старых отчетов).
- <sup>18</sup> См. упомянутые выше работы А. Л. Бертье-Делагарда; см. также: *Якобсон А. Л.* Ранне-средневековый Херсонес. М.; Л., 1959.
- <sup>19</sup> *Шахматов А. А.* Курсунская легенда о крещении князя Владимира. СПб., 1906. С. 80, примеч. 2; ПВЛ. Т. II. Прил./Ст. и коммент. Д. С. Лихачева. М.; Л., 1950. С. 338.
- <sup>20</sup> *Шестаков С. П.* Указ. соч. С. 132—133.
- <sup>21</sup> *Латышев В. В.* Указ. соч. С. 54—55.

## НОВЫЙ ПАМЯТНИК ДРЕВНЕРУССКОГО ЗОДЧЕСТВА В ЧЕРНИГОВЕ

*Л. Н. Большаков, В. П. Коваленко*

Археологическими раскопками 1983—1984 гг. в Чернигове открыт ранее неизвестный памятник древнерусской монументальной архитектуры. Это небольшой трехапсидный храм с западным притвором, сложенный из кирпича-плинфы на цементном растворе. Он находится на окраине Чернигова, на территории трех частных усадеб по ул. Северянской. Раскопки были весьма затруднены тем, что некоторые важные участки оказались занятыми постройками или посадками, так что невозможно было полностью и одновременно расчистить и обмерить руины.

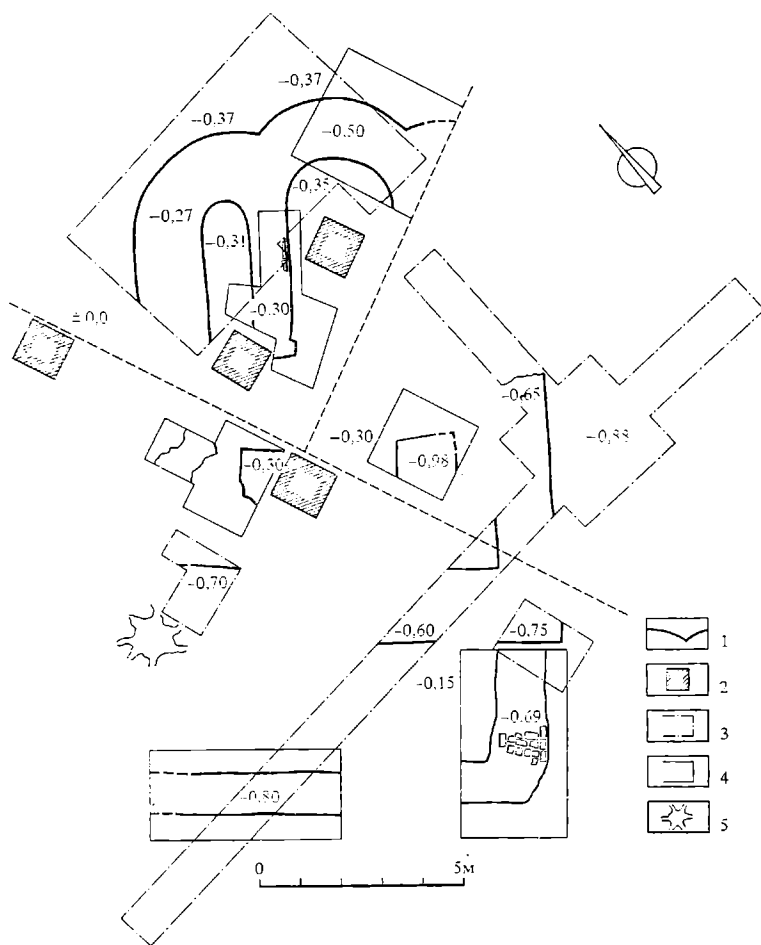
Остатки постройки были открыты черниговским краеведом Г. А. Кузнецовым в 1982 г.<sup>1</sup>, но в памяти местных жителей предание о том, что на этом месте прежде стояла церковь, сохранялось и в предыдущие годы. В довоенное время при разбивке огородов отсюда было вынесено много строительного мусора. До нашего времени от храма уцелели фундаменты и частично полы из поливных плиток в алтарной части.

Общая длина основного объема храма составляет 13,5 м, ширина — 10 м. Западный притвор в поперечном направлении распространяется почти на всю ширину храма, т. е. его можно определить как нартекс. В продольном направлении его размер 4 м. Таким образом, общая длина постройки 17,5 м. Храм ориентирован на северо-восток с азимутом 36°.

В местах, доступных раскопкам, фундаменты сохранились почти полностью до верхнего уровня. В восточной части они обнаружались непосредственно под дерном, в западной — на глубине 0,6—0,8 м от современной поверхности. Хуже всего сохранились фундаменты в северо-западной части здания, но их контуры можно восстановить по симметричным юго-западным участкам. На южной стенке притвора сохранилось несколько кирпичей нижнего ряда кладки, система которой такова: версты, образующие внутреннюю и внешнюю лицевые поверхно-

сти уложены ложками, а в заполнении между ними кирпичи лежат беспорядочно, иногда — обломки. Толщина этой стенки была равна 1,2 м. Толщину стен основного объема в точности определить невозможно. По-видимому, кладка шла с отступом от края фундамента, ширина которого по верхнему обрезу равна приблизительно 1,5 м для боковых стен и алтаря, для западной стены — около 2 м, фундамент межапсидной стенки — шириной 1 м, а под западными столбами были квадратные фундаменты со стороной 1,4 м. Они не соединены ни со стенками, ни между собой, т. е. являются не ленточными, а точечными. Фундаменты восточных подкупольных столбов соединены с межапсидными стенками. Внутренние размеры подкупольного квадрата приблизительно равны 2,5×2,25 м. От северной межапсидной стенки сохранились фрагменты трех кирпичей ее лицевой поверхности, которые уложены с отступом 10 см от края фундамента.

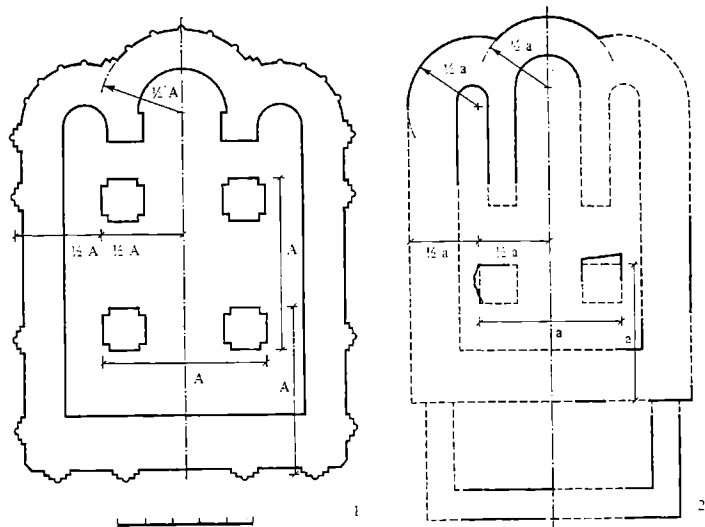
Обрез фундамента фиксируется по тонкому (около 5 см) слою белого раствора, поверх которого проложена промазка из цементного раствора толщиной также приблизительно 5 см. Фундамент доходит до материкового слоя серо-желтой супеси, но не углублен в него. Высота фундаментов 0,7—0,8 м. Они представляют собой засыпку из битой плинфы, залитую раствором, цементным или белым известковым. В некоторых местах обломки кирпича, составляющие фундамент, перемешаны с землей: по-видимому, раствор не попал в эти места или разрушен грунтовыми водами. Обломки плинфы, засыпанные в фундаментные рвы, не имеют на себе следов раствора, т. е. получены не из строительного мусора, а из материала, разбитого после обжига. Куски довольно мелкие, редко попадаются крупнее четверти кирпича. Кирпичи — хорошего обжига, красные. На двух фрагментах обнаружены торцевые знаки.



В руинах церкви цельных кирпичей практически нет. Удалось сделать лишь 16 измерений ширины и 6 измерений длины, однако можно сделать вывод о размерах плинфы, типичных для этой постройки:  $27-27,5 \times 17-19,5 \times 5-5,5$  см.

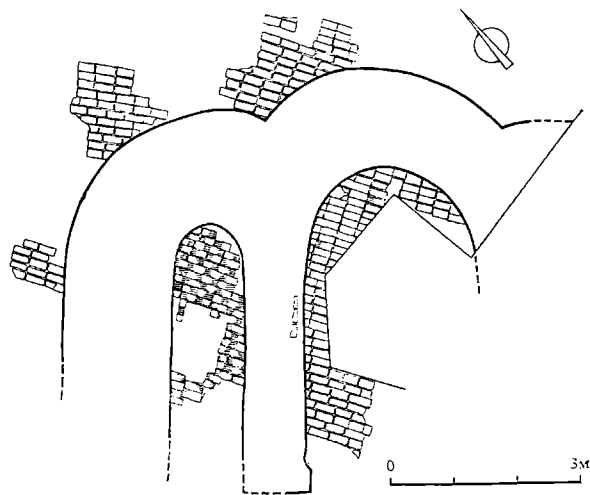
Важной технической характеристикой является растворный состав. Петрографическим анализом определены следующие компоненты: цемянка — 30–35% (в отдельных участках до 45% или 20%), карбонаты — 30, вяжущая масса — 30, пустоты — 2–4%, а также много цемяночной пыли.

Наконец, представление о храме дополняется фрагментами пола. Плитки, из которых набраны полы в алтаре, имеют размеры  $25 \times 12 \times 2$  см. Они уложены на 4-сантиметровый слой цемянки, нанесенный на поверхность земли. Эти плитки покрыты глазурью коричневого, желтого и черного цвета, причем одна половина плитки — одним цветом, другая — другим. Таким образом, цветные квадраты чередовались в диагональном направлении. Плитки таких же цветов, но другого формата —  $15 \times 15 \times 2$  см — найдены в развале у западных столбов. По-видимому, из них состоял пол в подкупольной части храма. Особенностью данного памятника является наружная вымостка, окаймляющая алтарь.



Сводный план раскопок 1983–1984 гг.

1 — контур фундаментов церкви, 2 — дворовые постройки, 3 — границы раскопок 1983 г., 4 — границы раскопок 1984 г., 5 — дерево



Основные членения планов Пятницкой (1)

и Северянской (2) церквей

Пол и наружная вымостка алтаря



Для нее использованы те же удлиненные плитки, что и для полов, и она распространяется на ширину 1—1,25 м от апсид.

Ширина фундаментов Северянской церкви такова, что на них могли быть возведены не только стены, но и пилястры, о профилировке которых можно судить только предположительно, так как специальных выносов фундамента под пилястры нет. Не найдено и лекальных кирпичей, но сравнение с черниговской Пятницкой церковью показывает, что толщина стен ее вместе с пилястрами (около 1,75 м) близка к ширине фундаментов Северянской церкви (около 1,5 м). Очень вероятно, таким образом, что фасады Северянской церкви были оформлены аналогично фасадам Пятницкой, т. е. имели сложнопрофилированные пилястры. Можно предположить сходство и в объемном решении, так как по плановой схеме эти храмы весьма близки.

Их алтарные части очерчиваются снаружи трехлопастной линией, т. е. боковые апсиды вписываются в четверть окружности. Отношение внешней ширины к длине основного объема (без апсид) в обоих памятниках примерно равно 0,91, при этом внутреннее пространство Северянской церкви несколько более вытянуто из-за более развитой, чем в Пятницкой церкви, алтарной части.

Основные членения плана как Пятницкой, так и Северянской церкви характеризуются следующим образом. Половине внешней ширины здания равны диаметр центральной апсиды (в Северянской церкви также и диаметр боковых апсид), внешняя длина и ширина подкупольного прямоугольника, ширина западной трети основного объема (включая ширину боковых лопаток западных столбов).

Чрезвычайное сходство по плановой структуре с Пятницкой церковью, которому должно было соответствовать и сходство как объемной композиции, так и декоративного оформления, позволяет датировать вновь открытый памятник началом XIII в. Эта датировка подтверждается и размером плитки, примерно совпадаю-

щим с размером плитки Пятницкой церкви. Судя по нескольким фрагментам штукатурки с фресковой живописью, храм был расписан.

Отметим также находки фрагментов колокола.

Можно сделать некоторые предположения относительно принадлежности храма. То обстоятельство, что он обнаружен в районе ул. Северянской, ранее называвшейся Северной, позволяет связать его с Северским монастырем, который упоминается в перечне черниговских монастырей, получивших пожалования после польского владычества<sup>2</sup>. Хотя первое упоминание и связано с событиями XVII в., но оно относится только к монастырям древним: Пятницкому, Ильинскому, Елецкому, Борисоглебскому и среди них — к Северскому, которые нуждались в восстановлении после многих лет разорения. Если принять, таким образом, что Северский монастырь относится к домонгольскому времени, как и другие монастыри в этом списке, то очень вероятно, что именно этому монастырю принадлежал раскопанный храм.

Приведенные здесь данные будут, возможно, дополнены письменными источниками. Пока нам не известно, с какими событиями политической и церковной истории Руси связан этот памятник, но о месте его в собственно архитектурной истории можно говорить довольно определенно. Это еще один пример того типа церкви, который выработался к концу домонгольского периода. В этом типе развились и нашли свое наиболее точное выражение основные тенденции киевской архитектурной школы, и пополнение числа памятников этого рода чрезвычайно важно.

\*

<sup>1</sup> Шекун А. В., Кузнецов Г. А. Работы в г. Чернигове // Археологические открытия 1982 г. М., 1984. С. 343.

<sup>2</sup> Филарет, митрополит. Историко-статистическое описание Черниговской епархии. Чернигов, 1873. Кн. 4.

# ОБОРОНИТЕЛЬНЫЕ УКРЕПЛЕНИЯ НОВГОРОДА XVI—XVII ВВ.

(Новые сведения о деревянном  
крепостном зодчестве Древней Руси)

*Н. Н. Кузьмина, Л. А. Филиппова*

В результате изучения описей оборонительных сооружений Новгорода нами получены новые интересные данные о формах деревянных крепостных башен XVI—XVII вв.<sup>1</sup> Сопоставление этих сведений с другими источниками (описями других древнерусских крепостей, а также с иконографическими и другими материалами) дало возможность расширить наше представление о древнерусском крепостном зодчестве.

Вопрос о деревянных крепостных башнях Новгорода до настоящего времени не привлекал достаточного внимания исследователей. Лишь в работе А. Л. Монгайта была сделана реконструкция двух деревянных башен окольного города XVII в.<sup>2</sup>

На основании Описи 1626 г., самой ранней из известных исследователям, авторами этой статьи была выполнена графическая реконструкция деревянных башен конца XVI в.<sup>3</sup> Описи второй половины XVII в. позволили сделать реконструкцию деревянных башен XVII столетия.

Рассмотрим сначала башни конца XVI в. После шведской оккупации 1611—1617 гг. в Новгороде сохранились деревянные башни только двух крепостных линий — Окольного города Торговой стороны и Малого земляного города. Поскольку башни этих двух крепостных линий значительно отличались, обратимся к каждой линии в отдельности.

35 деревянных башен Торговой стороны конца XVI в. по главным признакам — план и покрытие — можно подразделить на три основных типа: I — башни четырехугольные, с двускатным покрытием — 22; II — башни четырехугольные, крытые шатром, — 2; III — башни шестиугольные с двускатным покрытием — 11. При этом нужно отметить, что башни одного типа отличались размерами, они могли быть глухими и проезжими, стоять прямо на валу или на каменных воротах.

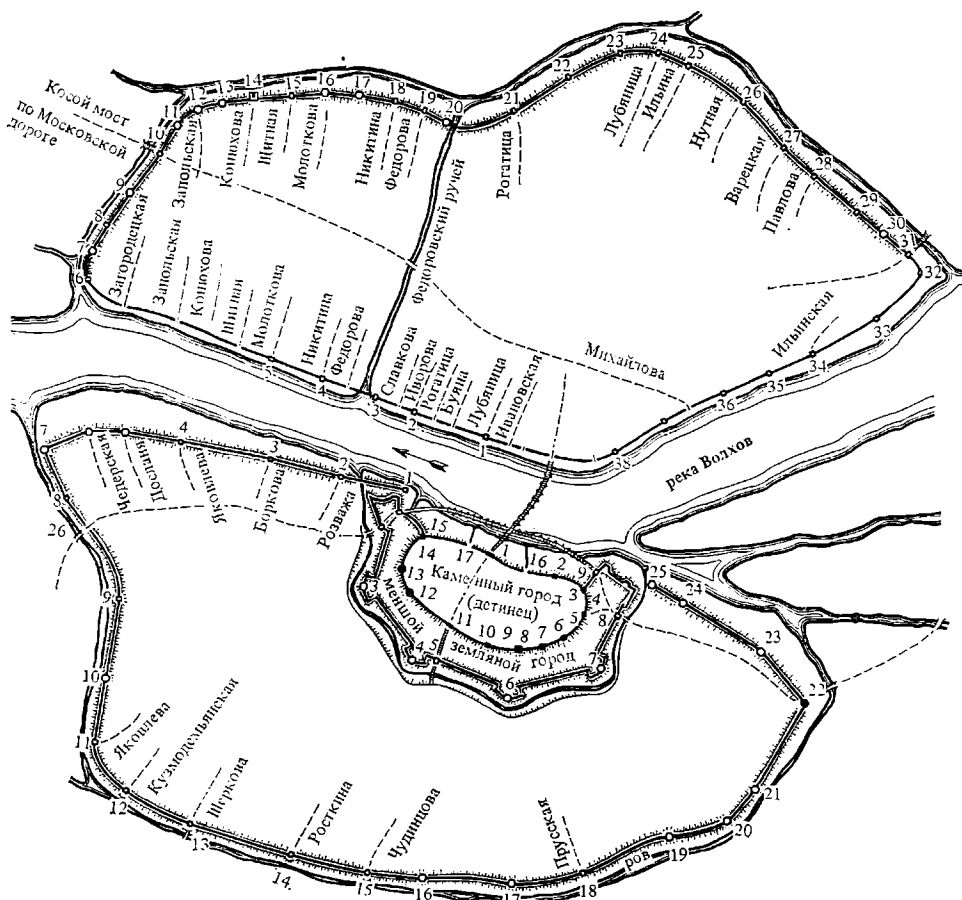
Анализ Описи показывает, что на Торговой стороне в конце XVI в. больше все-

го было четырехугольных башен, крытых преимущественно «на две стороны» тесом, т. е. с двускатным покрытием и только две имели шатровое завершение. Двускатной кровлей были покрыты не только вновь сооруженные в 1584—1590 гг. башенки береговой линии, но также многие башни на старом земляном валу.

Следует отметить, что такая форма покрытия крепостных башен не была чем-то необычным, присущим только Новгороду, а известна в крепостном строительстве других городов. Примером тому могут служить сборные деревянные полоцкие крепости Туровль, Красна, Козьян, Ситна, Сокол, построенные в середине XVI в. Они изображены на гравюрах 1580 г. Судя по этим гравюрам, многие четырехугольные башни имели двускатное покрытие. Этот факт был отмечен В. В. Косточкиным, но остался незамеченным исследователями и не повлиял на укоренившееся представление о том, что древнерусские крепостные башни крылись шатрами<sup>4</sup>.

Заметим и то, что в Описи 1626 г. одна из четырехугольных башен с двускатной кровлей, стоящая на валу Торговой стороны, названа «старой». Следовательно, она была построена не в конце XVI в., а в более ранний строительный период, очевидно, в 1537 г., когда окольный город Торговой стороны был восстановлен после пожара 1508 г., или даже в 1502 г., когда каменные башни были заменены деревянными<sup>5</sup>. Это наводит на мысль о том, что двускатное покрытие крепостных башен восходит к более раннему времени и, вероятно, было широко распространеным.

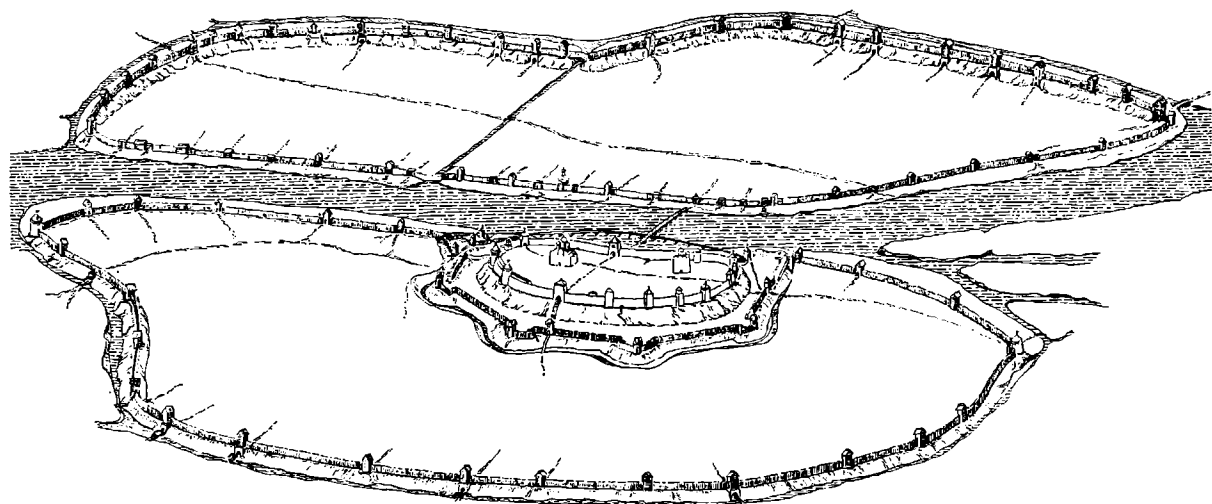
В Описи 1626 г. башни указаны без обломов, нет их и на изображениях башен в полоцких крепостях на гравюрах 1580 г. Скорее всего, деревянные башни в этот период строили без обломов, и поэтому они были очень похожи на обычные жилые дома. Не башни ли, похожие на дома,



Реконструкция крепостных сооружений Новгород на конец XVI в. по Описи 1626 г. (план)

Реконструкция крепостных сооружений Новгород на конец XVI в. по Описи 1626 г. (аксонометрия)

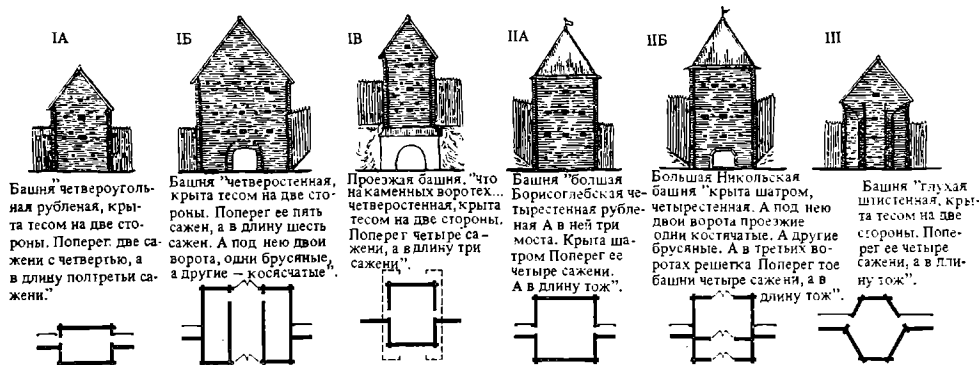
Реконструкция крепостных сооружений Новгород на конец XVI века по описи 1626 года



Реконструкция крепостных сооружений Новгород на конец XVI века по описи 1626 года.

Реконструкция деревянных крепостных башен Новгорода по описи 1626 г. на конец XVI в.

ОКОЛЬНЫЙ ГОРОД ТОРГОВОЙ СТОРОНЫ



Башня "четвероугольная рубленая, крыта тесом на две стороны. Поперек две сажени с четвертью, а в длину полтретьи сажени."

Башня "четверостенная, крыта тесом на две стороны. Поперек ее пять сажени, а в длину шесть сажени. А под нею двои ворота, одни брусляные, а другие — косячатые."

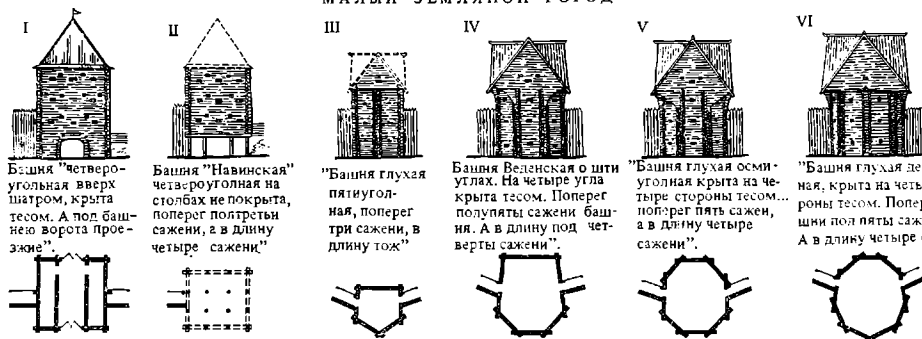
Проезжая башня. "что на каменных воротах... четверостенная, крыта тесом на две стороны. Поперек четыре сажени, а в длину три сажени."

Башня "большая Борисоглебская четверостенная рубленая А в ней три моста. Крыта шатром Поперек ее четыре сажени, А в длину тож."

Большая Никольская башня "крыта шатром, четверостенная. А под нею двои ворота проезжие сшли косячатые. А другие брусляные. А в третьих воротах решетка Поперек тое башни четыре сажени, а в длину тож."

Башня "глухая шестистенная, крыта тесом на две стороны. Поперек ее четыре сажени, а в длину тож."

МАЛЫЙ ЗЕМЛЯНОЙ ГОРОД



Башня "четвероугольная вверх шатром, крыта тесом. А под башнею ворота проезжие"

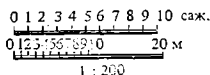
Башня "Навинская" "четырёхугольная на столбах не покрыта, поперек полтретьи сажени, а в длину четыре сажени"

"Башня глухая пятиугольная, поперек три сажени, в длину тож"

Башня Великая "о шти углах. На четыре угла крыта тесом. Поперек полпулты сажени башни. А в длину под четверты сажени"

"Башня глухая осмиугольная крыта на четыре стороны тесом... поперек пять сажени, а в длину четыре сажени"

"Башня глухая девятиугольная, крыта на четыре стороны тесом. Поперек башни пол пять сажени. А в длину четыре сажени"



Реконструкция деревянных крепостных башен Новгорода на конец XVI в. по Описи 1626 г.

имел в виду автор Новгородской первой летописи, записавший под 1386 г.: «И тогда новгородцы поставиша острог, по спущу хоромы»<sup>6</sup>?

Фронтоны двускатных кровель, очевидно, были рублеными, а конструкция покрытия — горизонтально-венчаная, как это было принято в древнерусской жилой и культовой архитектуре<sup>7</sup>. Такая крыша более прочна, а рубленый фронтон, вероятно, давал еще один верхний ярус боя.

Третий тип башен — шестиугольных с двускатным покрытием — является довольно сложным. Казалось бы, шестиугольник гораздо проще покрыть шатром, однако почти одна треть башен Окольного города Торговой стороны была именно такого типа. Это свидетельствует о том, что такая сложная система соединения сруба с покрытием, очевидно, имела в крепостном строительстве свои преимущества, т. е. более отвечала требованиям обороны. В шестиугольных башнях с двускатным покрытием, по всей вероятности,

переход от многоугольника к четырехугольному основанию крыши осуществлялся с помощью выпусков бревен (консолей), и в этом случае отверстия в углах башни при переходе от шестерика на четверик создавали своеобразные «навесные бои». Кроме того, рубленый фронтон, в отличие от шатра, по-видимому мог служить еще одним ярусом боя или наблюдения. Подобный прием покрытия двускатной кровлей многогранника был широко распространен в деревянном культовом зодчестве при строительстве алтарных апсид<sup>8</sup>, но в крепостном зодчестве нигде не был отмечен.

Башни Малого земляного города — новой крепости бастионного типа, построенного в 1582—1584 гг., — более многообразны и во многом отличаются от башен Окольного города Торговой стороны. По основным признакам их можно отнести к пяти типам: I — башни четырехугольные, крытые шатром — 4 (повторяют башни Окольного города), в том числе одна башня такого типа была на столбах; II —

Окольный город

Торговой стороны.

I. Башни четырехугольные с двускатным покрытием: А — глухие 14 башен (№№ 1, 2, 3, 5, 8, 14, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38)

Б — проезжие — 2 башни (№№ 4, 31)

В — на каменных воротах — 6 башен (№№ 15, 19, 24, 25, 26, 27)

II. Башни четырехугольные, крытые шатром:

А — глухие — 1 башня (№ 6)

Б — проезжие — 1 башня (№ 10)

III. Башни шестиугольные с двускатным покрытием — II башен (№№ 7, 9, 11, 12, 13, 16, 17, 20, 22, 23, 30).

Малый земляной город.

I. Башни четырехугольные, проезжие, крытые шатром — 3 башни (№№ 1, 2, 5)

II. Башни четырехугольные, на столбах — 1 башня (№ 8)

III. Башни глухие пятиугольные — 1 башня (№ 4)

IV. Башни глухие шестиугольные с покрытием на четыре стороны — 1 башня (№ 6)

V. Башни глухие восьмиугольные с покрытием на четыре стороны — 1 башня (№ 7)

VI. Башни глухие девятиугольные с покрытием на четыре стороны — 1 башня (№ 3)

Автор проекта реконструкции Кузьмина Н.Н. 1985 г.

башни пятиугольные — 1 (покрытие в Описи не указано); III — башни шестиугольные, покрытые «на четыре угла» — 1; IV — башни восьмиугольные, покрытые «на четыре стороны» — 1; V — башни девятиугольные, покрытые «на четыре угла» — 1.

В башнях Земляного города поражает прежде всего многообразие планов (от четырехугольных до девятиугольных представлены все многоугольники, кроме семиугольного плана). Предпочтение многоугольным башням в этой крепостной линии, вероятно, можно объяснить их особым расположением — все они замыкали углы бастионов, выступая за линию стены, что позволяло вести бой по всем направлениям. Непонятно только, почему в плане они были столь многообразны? Этому трудно найти какое-либо логическое объяснение. Все многоугольные башни были глухими, а четырехугольные — проезжими и стояли на основных магистралях.

Совершенно необычным для крепостного зодчества является покрытие башен «на 4 угла», или «на 4 стороны». Думается, что этот термин означает покрытие в форме двух перекрещивающихся двускатных кровель, т. е. восьмискатное, что было широко распространено в церковном зодчестве (например, деревянная церковь Ширкова погоста Калининской области, церковь Николая Архангельского района, Троицкая церковь села Помялово Ленинградской области и т. д.). Однако такой тип покрытия в крепостном зодчестве нигде ранее исследователями не отмечен. Наглядным подтверждением того, что не только церкви, но и крепостные башни с этой сложной формой покрытия существовали в XVI в., служит довольно реалистическое изображение многоугольной башни с подобной крещатой кровлей на гравюре 1580 г. в полоцкой крепости Козьяне. Фронтоны кровли в таких башнях обращены на четыре стороны и это, очевидно, более отвечало требованиям обороны.

Башни XVII в. Окольного города Софийской и Торговой сторон по основным признакам можно подразделить на четыре типа: I — четырехугольные, покрытые палаткой, — 7; II — четырехугольные, покрытые шатром, — 9; III — шестиугольные, покрытые шатром, — 19; IV — восьмиугольные башни (раскаты), покрытые шатром, — 3.

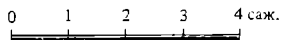
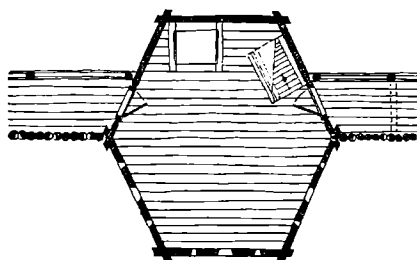
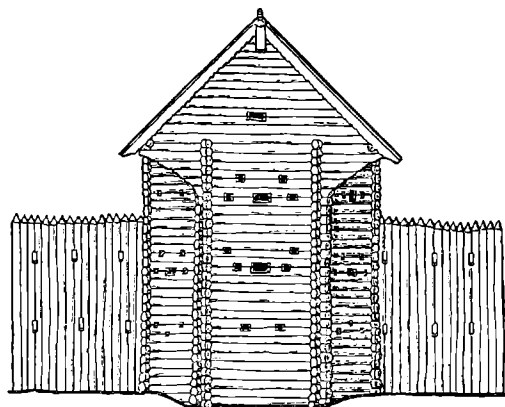
В отличие от XVI в., башни XVII в.

были преимущественно крыты шатрами. Шатрами завершались как четырехугольные, так и шестиугольные башни. Возможно, это связано с появлением на деревянных башнях обломов (из 38 деревянных башен Окольного города Новгорода 37 имели обломы). Но, как показывают описи, и в XVII в. башни с двускатным покрытием продолжали существовать. В описях второй половины XVII в. указано 7 башен, крытых «палаткой». Термин «крыт палаткой», «по-палатному» известен по древнерусским источникам при описаниях жилой, культовой и крепостной архитектуры. Он не однозначен и толкуется по-разному: покрытие по фронтонам или по щипцам (на 2 ската) или вальмовое. Нам представляется, что в нашем случае термин «крыт палаткой» означает двускатное покрытие, как наиболее целесообразное, кроме шатра, завершение четырехугольника, близкого к квадрату. Не случайно все башни, крытые палаткой, в XVII в. находились на Торговой стороне, т. е. на той крепостной линии, где еще могли сохраняться башни XVI в.

Двускатное покрытие крепостных башен встречается в XVII в. не только в Новгороде, но и в других городах. Например, на чертежах г. Олонца изображены башни с подобным покрытием, а в описании крепости употреблен термин «крытая палаткой». На два ската имела покрытие Никольская башня Илимского острога XVII в.

В XVII в., по сравнению с XVI в., появились башни значительно больших размеров. Особенно грандиозные башни-раскаты находились на вновь отстроенной в 1656—1657 гг. крепостной линии Окольного города Софийской стороны. Они, как могучие стражи, стояли с северо-запада, недалеко от Духова монастыря, с запада — у церкви Двенадцати апостолов, и с юго-запада — напротив Десятинного монастыря. Высота срубов этих башен-раскатов была от 17 до 22 м, а над срубами возвышались такой же вышины шатры. Общая высота этих башен превышала 35 м, т. е. современный 12-этажный дом. А если представить, что эти гигантские постройки стояли на земляном валу, то станет понятным, почему художник того времени изобразил на Знаменской иконе XVII в. такие громадные башни, доминирующие над всей застройкой города.

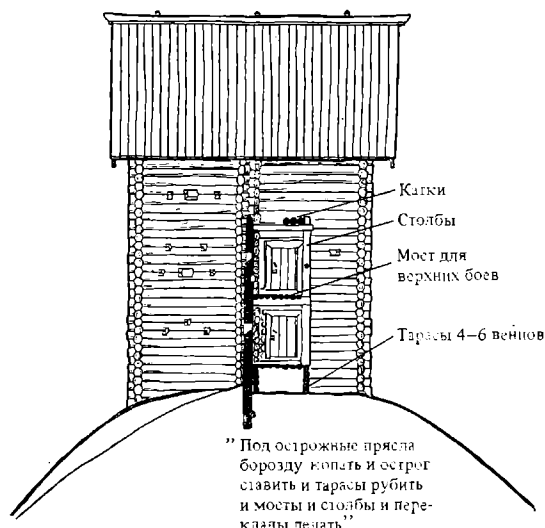
Реконструкция  
деревянной  
шестиугольной  
башни  
с двускатным  
покрытием



Крепость  
Козьян.  
Гравюра  
1580 г.

Башня глухая, шпигенная,  
рубленая; крыта тесом на  
две стороны. Поперек ее  
четыре сажени, а в длину  
тоже”.

Опись 1626 г.

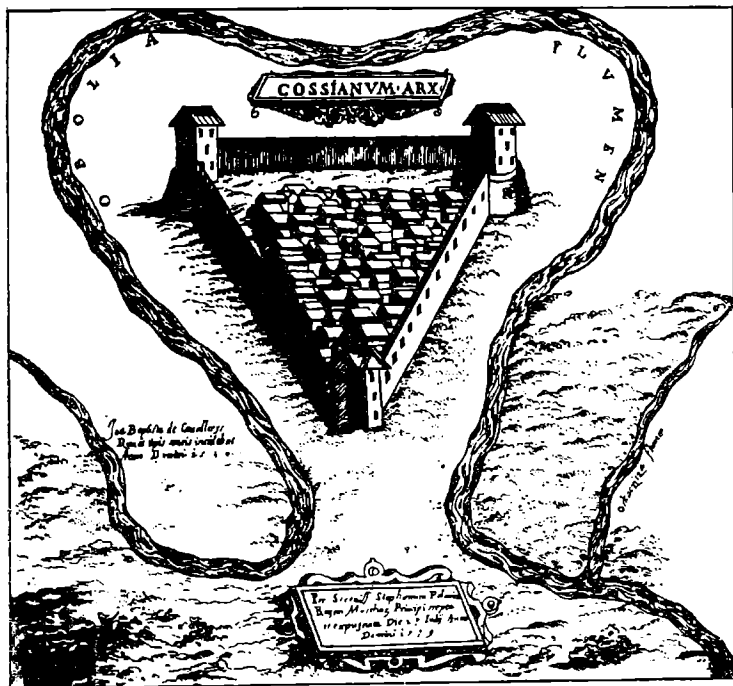


” Под острожные прияла  
борозду копать и острог  
ставить и тарасы рубить  
и мосты и столбы и пере-  
клаты делать”

Опись 1633 г.

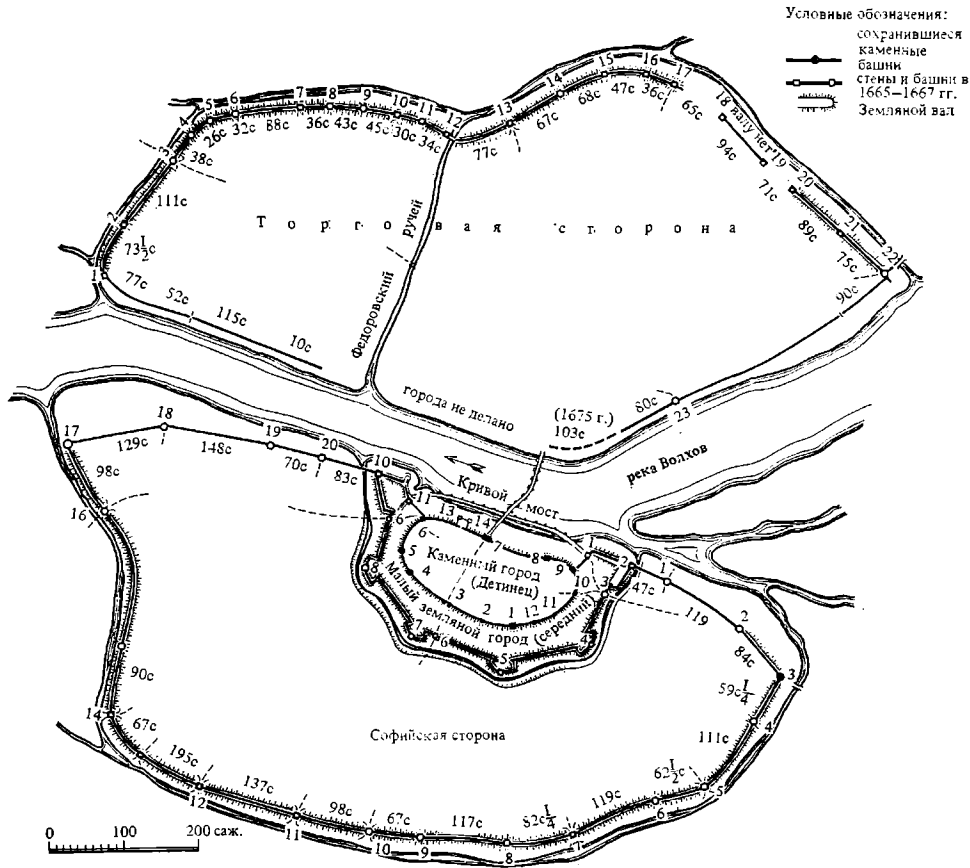
”А острог весь около Тороуе стороны ставлен  
в тарасы. А тарасы около всего острогу рублены  
на сухих местах в пять венцов, а на мокрых  
местех в шесть венцов. А подле острогу  
для верхних боев сделан мост, да по всему  
острогу покладены на столбах катки”.

Опись 1626 г.



Башни Малого земляного города в XVII в. по своим основным признакам почти ничем не отличаются от башен Окольного города. Они подразделяются на три основных типа: I — четырехугольные, крытые шатром, — 9; II — шестиугольные, крытые шатром, — 1; III — пятиугольные, крытые шатром, — 1. Как видим, в основном, это были четырехугольные, крытые шатром, башни, и только две — многоугольные, но тоже крытые шатром. При этом интересно отметить, что пятиугольная башня в XVII в. стояла на месте пятиугольной башни XVI в. Можно предположить, что основная часть сруба этой башни сохранилась еще от XVI в.

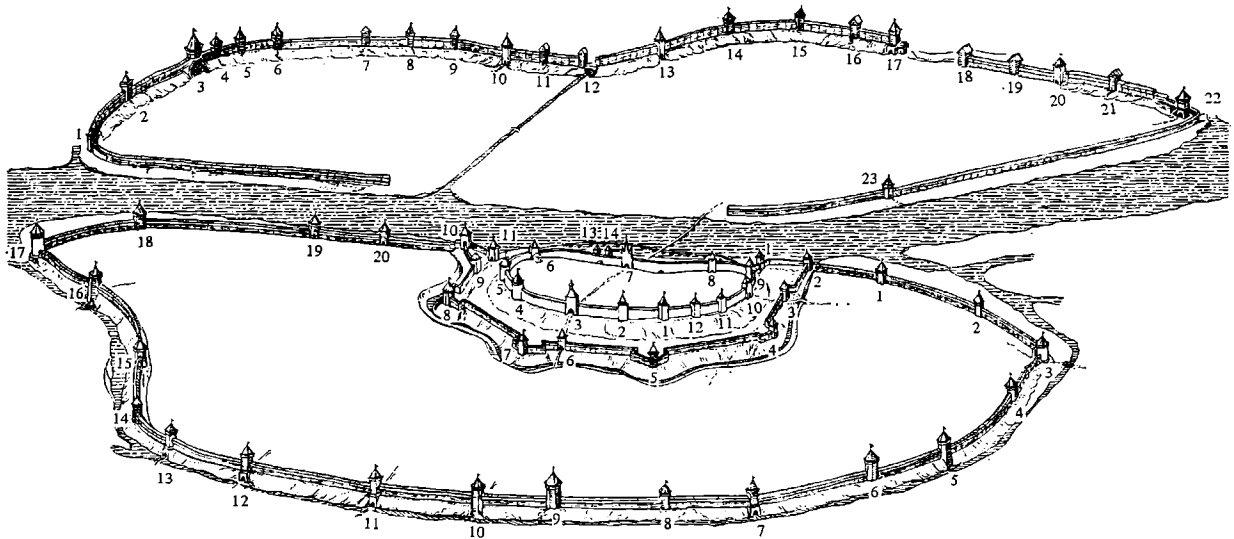
Описи второй половины XVII в. более подробны и отмечают многие интересные детали: крыльца над проезжими воротами или «навес с перилом», сторожню с шатриком, а у двух башен Малого земляного города, стоящих на центральных магистральных — у Воскресенских ворот при



Реконструкция крепостных сооружений Новгорода на 1665—1667 гг.  
Авторы Н.Н. Кузьмина и Л.А. Филиппова. 1985 г.

Реконструкция крепостных сооружений Новгорода на 1665—1667 гг. (план)

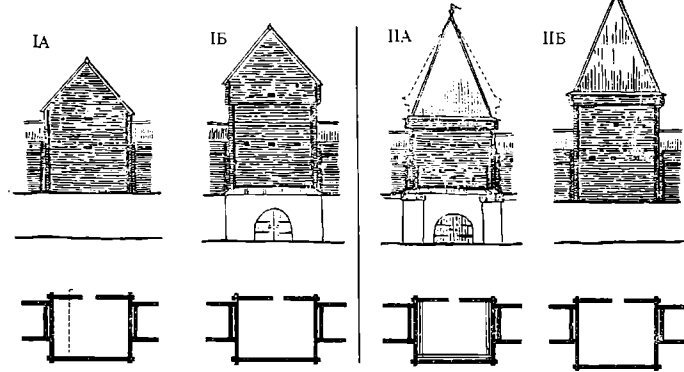
Реконструкция крепостных сооружений Новгорода на 1665—1667 гг. (аксонометрия)



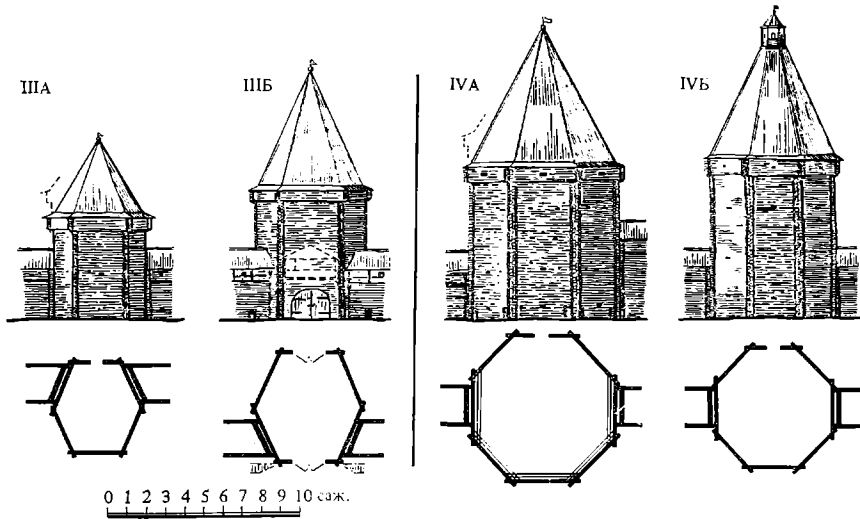
Крепостные сооружения Новгорода в 1665—1667 гг. Реконструкция Н.Н. Кузьминой, Л.А. Филипповой

**Реконструкция  
деревянных  
крепостных  
башен  
Окольного  
города  
Торговой  
и Софий-  
ской  
сторон  
на XVII в.**

Реконструкция деревянных крепостных башен Новгорода по описям II половины XVII века  
Большой деревянный город (Софийской стороны на 1656–1657 гг. и Торговой стороны на 1665–1667 гг.)



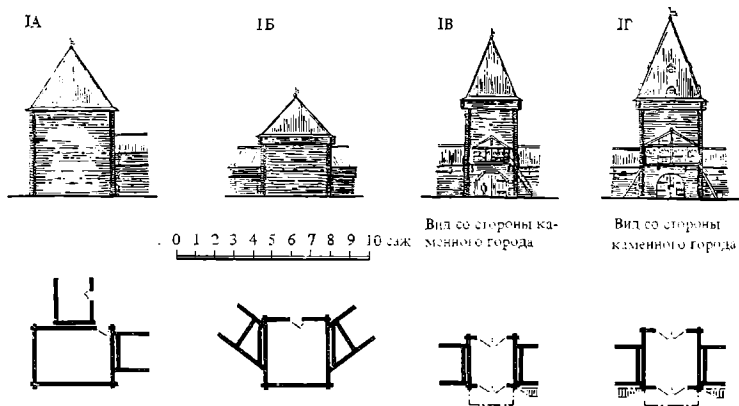
Большой деревянный город  
Софийской и Торговой сторон  
IA — башни четырехугольные с двух-  
скатным покрытием ("крыты палат-  
кой") без обলামов, глухие  
— 5 башен и 1 раскат на Торговой  
стороне (№ 7, 11, 12, 18, 19, 21, в том  
числе № 12 — раскат)  
IB — то же, но с обламами и на  
каменных проезжих воротах  
— 1 башня на Торговой стороне (№ 16)  
IIA — Башни четырехугольные, крытые  
шатром. С обламами, на каменных  
проезжих воротах.  
— 5 башен на Софийской стороне  
(№ 7, 11, 12, 13, 14) и 1 башня на  
Торговой стороне (№ 17)  
IIB — то же, но не на каменных воротах  
— 3 башни на Торговой стороне (№ 1, 2, 15)



IIIA — Башни шестиугольные  
крытые шатром, с обламами,  
глухие — 6 башен на Со-  
фийской стороне (№ 2, 4, 8, 19)  
6 башен на Торговой сторо-  
не (№ 4, 5, 6, 8, 9, 14)  
IIIB — то же, но проезжие;  
— 6 башен на Софийской сторо-  
не (№ 1, 5, 10, 16, 18, 20)  
— 3 башни на Торговой сторо-  
не (№ 3, 22, 23), в т.ч. 2 башни  
с крыльцами (№ 3, 22)  
IVA — раскаты восьмиугольные,  
крытые шатром, с обламами,  
глухие.  
— 2 раската на Софийской  
стороне (№ 6, 9)  
IVB — то же, но над шатром —  
"сторожня" с шатриком  
— 1 раскат на Софийской  
стороне (№ 15)

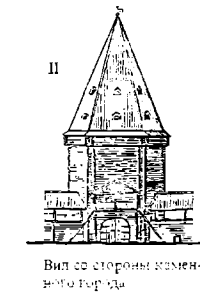
**Реконструк-  
ция башен  
Малого  
Земляного  
города  
на XVII в.**

Реконструкция башен среднего (меньшего) деревянного города по описям II половины XVII века

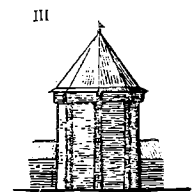


Башни четырехугольные, крытые шатром

IA — то же, без обলামов, глухие (№ 2)  
IB — то же что IA, но с обламами (№ 4, 5, 7, 10)  
IV — то же, что IB, но проезжие, с крыльцом. (№ 1, 9, 11)  
IG — то же, что IV, но в шатре — окна с затворами (№ 6)



II — Башня шестиугольная, с обламами, крытая шатром, проезжая, с крыльцом (в шатре окна с затворами) (№ 3)



III — Башня девятиугольная, крытая шатром, с обламами, глухая (№ 8)

авторы проекта Н.Н. Кузьмина  
Л.А. Филиппова  
1985 г.



выходе из Детинца и на Псковской дороге, — имелись в шатрах два яруса «окон с затворами». Подобные окна в шатрах были распространены в XVII в. в каменных шатровых покрытиях колоколен.

Подводя итоги, следует отметить, что в этой работе впервые была сделана попытка проследить эволюцию архитектурных форм крепостных башен на протяжении XVI—XVII вв. Думается, что новые данные о формах башен помогут в практической реставрации. А поскольку силуэты крепостных башен играли значительную роль в ряду городской застройки, то новые материалы о многообразии форм башен дают возможность более правдиво представить облик древнерусского города.

\*

<sup>1</sup> Опись Новгорода 1626 г. // ЦГАДА. Ф. 396. Оп. 3. Д. 9. Л. 1—19 об. (Авторы выражают благодарность М. И. Мильчику, указавшему на это архивное дело начала XVIII в., где и была обнаружена /в копии/ Опись 1626 г.); Опись укреплений Софийской стороны Новгорода 1665—1666 гг. // Архив ЛОИИ. Колл. 11, № 98. Л. 1—48 (авторы благодарят В. А. Варенцова, предоставившего им материалы этого архивного документа); Опись укреплений Торговой стороны Новгорода 1667 г. // ЦГАДА. Ф. 137. Оп. 1, Боярские и городовые

книги. Новгород. Д. 76. Л. 1—27 об.; Опись Новгорода 1675 г.; см. Монгайт А. Л. Оборонительные сооружения Новгорода Великого // МИА, № 31. М., 1952. С. 113—131.

<sup>2</sup> Монгайт А. Л. Указ. соч.

<sup>3</sup> О характере крепостных сооружений, зафиксированных в Описи 1626 г. см.: Кузьмина Н. Н., Филиппова Л. А. Алексеевская башня и ее место в системе оборонительных сооружений Новгорода XVI—XVII вв. // ПКНО 1986. Л., 1987. С. 554—557.

<sup>4</sup> Косточкин В. В. Из истории русского сборного строительства XVI в. /Новые данные о полоцких крепостях времени Ивана Грозного // Архитектурное наследие. М., 1969. № 18. С. 118—124.

<sup>5</sup> ПСРЛ. Т. IV. Ч. 1. Вып. 3. С. 577; ПСРЛ. СПб., 1901. Т. XII. С. 266; см. также: ПСРЛ. Л., 1929. Т. IV. Ч. 1. Вып. 3. С. 610—611; Янин В. Л. «Чертеж Пальмквиста» и его место в истории новгородских фортификаций // Русский город. М., 1980. Вып. 3. С. 116—117.

<sup>6</sup> М. Х. Алешковский и Л. Е. Красноречьев считают, что упомянутое в летописи под 1386 г. слово «хоромы» обозначает городни. См.: Алешковский М. Х., Красноречьев Л. Е. О датировке вала и рва Новгородского острога (в связи с вопросом о формировании городской территории) // СА, 1970, № 4, С. 59.

<sup>7</sup> См.: Сумбадзе Л. Венчатые покрытия в русском деревянном зодчестве // Архитектурное наследие, № 10. М., 1958. С. 59—72.

<sup>8</sup> Там же. С. 68.

ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ. НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ.  
1974—1988 гг.

Алфавитный указатель статей ежегодников\*

- Абрамович С. Л., Голлер Н. И.* 250 лет жизни дома на Мойке.— 1977 (1977). С. 346—356.
- Агафонов С. Л.* Пушкинская усадьба в Болдине.— 1985 (1987). С. 448—460.
- Азадковский К. М.* Письмо Марины Цветаевой к А. М. Кожеваткину.— 1988 (1989). С. 62—64.
- Азадковский К. М., Рильке к А. Н. Бенуа:* Переписка 1900—1902 гг.— 1976 (1977). С. 75—105.
- Аволинская И. Д.* Неизвестный текст приветствия Ивану Грозному.— 1974 (1975). С. 71—74.
- Акимова Л. И.* Неизданные фрагменты римских саркофагов из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина.— 1987 (1988). С. 301.
- Акулович В. И.* «Парижские письма» Н. И. Привалова (русские балалаечники за границей в 1900 г.).— 1984 (1986). С. 180—195.
- Александров В. А.* Воспоминания Келлога Дерленда о Толстом. 1988 (1989). С. 36—40.
- Александрович В. С.* Фельштынский портрет Яна Гербурга.— 1986 (1987). С. 290.
- Алексеева А. В., Королев Е. В.* Серия барельефов туалетной Марии Федоровны в Павловском дворце.— 1980 (1981). С. 307—319.
- Алексеева М. А.* Малоизвестные произведения русского искусства XVII—первой половины XVIII в.— гравированные антиминсы.— 1982 (1984). С. 430—451.
- Алексеева М. А.* Портрет царевны Софьи гравера Тарасевича.— 1975 (1976). С. 240—249.
- Алпатов М. В.* Вариант иконы «Битва новгородцев с суздальцами».— 1975 (1976). С. 208—219.
- Альбина Л. Л.* Книга, принадлежавшая Дидро, в библиотеке Вольтера.— 1980 (1981). С. 45—47.
- Ананьева Т. А.* Икона «Богоматерь на престоле» XIII в.— 1975 (1976). С. 138—144.
- Ананьева Т. А.* Икона «Распятие» XVII в. из фондов Русского музея.— 1978 (1979). С. 330—332.
- Андреева Т. А.* О коллекции документов, собранных Н. С. Лесковым.— 1984 (1986). С. 70—75.
- Андросов С. О.* Вновь опознанные произведения Орацио Маринали.— 1985 (1987). С. 222—229.
- Андросов С. О.* Новое в творчестве скульптора Генриха Мейринга.— 1987 (1988). С. 223—227.
- Андросов С. О.* Новые сведения о скульптуре Летнего сада: (По описям XVIII в.).— 1984 (1986). С. 240—253.
- Андросов С. О.* Флорентийская пластика позднего барокко в Эрмитаже.— 1981 (1983). С. 255—261.
- Арапова Т. Б., Уханова И. Н.* Два зеркала середины XVIII в. из собрания Эрмитажа: (К вопросу об убранстве ориентальных кабинетов).— 1983 (1985). С. 428—434.
- Арешиян Г. Е., Кафадарян К. К.* Рождение монументальной архитектуры на территории Армении (первая половина III тысячелетия до н. э.)— 1974 (1975). С. 397—403.
- Арутюнян Э. О.* Сборник, составленный Мхитаром Айриванеци (1283 г.).— 1979 (1980). С. 7—12.
- Аствацатурян Э. Г.* К вопросу об определении одной группы огнестрельного оружия.— 1978 (1979). С. 447—450.
- Аствацатурян Э. Г.* Сабля Семена Холмича.— 1977 (1977). С. 328—329.
- Астраханский В. С.* Каталог Екатерининской библиотеки В. Н. Татищева 1737 г.— 1980 (1981). С. 12—37.
- Астраханский В. С.* Книги из екатеринбургской библиотеки В. Н. Татищева в Горном институте в Ленинграде.— 1984 (1986). С. 97—104.
- Афиани В. Ю.* Судьба рукописей «Русского музея» П. П. Свиньина.— 1982 (1984). С. 116—122.
- Ашимбаева Н. Т., А. Н. Майков:* Письма к Ф. М. Достоевскому, 1867—1878.— 1982 (1984). С. 60—98.
- Бабина Н. П.* Вновь определенная картина Яна Петерса в собрании Эрмитажа.— 1984 (1986). С. 222—227.
- Балакин П. П.* Икона «Макарий Желтоводский» Симона Ушакова.— 1988 (1989). С. 246—253.
- Бардовская Л. В.* Коллекция картин И. Ф. Гроота в Екатерининском дворце-музее.— 1977 (1977). С. 301—308.
- Барская Н. А., Сергеев В. Н.* Живопись XVI—XVIII вв. из верховий реки Мсты в собрании Музея им. Андрея Рублева.— 1982 (1984). С. 275—292.
- Барсова Л. Г., М. А. Врубель:* Новые материалы.— 1984 (1986). С. 346—357.
- Багалов А. Л.* О времени построения собора Болдино-Дорогобужского монастыря.— 1985 (1987). С. 442—447.
- Багалов А. Л.* Собор Вознесенского монастыря в Московском Кремле.— 1983 (1985). С. 468—482.
- Безуглова И. Ф.* Опекаловский роспев.— 1978 (1979). С. 196—204.

\* Составитель Л. М. Старикова.

- Белая К. П.* Художник Ф. Виоллье и его работы в Павловске.— 1977 (1977). С. 309–322.
- Белая Э. Н.* В. Н. Давыдов в письмах.— 1979 (1980). С. 155–178.
- Белоброва О. А.* Изображение писателя XVI в. в Житии Евфросинии Суздальской.— 1975 (1976). С. 259–261.
- Белов С. В., Белодубровский Е. Б.* Библиотека К. Н. Вестужева-Рюмина.— 1977 (1977). С. 160–168.
- Белов С. В., Белодубровский Е. Б.* Библиотека И. П. Минаева.— 1984 (1986). С. 105–112.
- Белов С. В., Белодубровский Е. Б.* Библиотека Н. Н. Страхова.— 1976 (1977). С. 134–140.
- Белов С. П.* Икона «Никола Великорецкий» 1558 г. из Сольвычегодска.— 1987 (1988). С. 202–206.
- Беляев С. А.* Где крестился князь Владимир?: (Предварительное сообщение).— 1988 (1989). С. 531–540.
- Березкина С. В., Кошелев В. А.* Поэма В. И. Соколовского «Альма».— 1986 (1987). С. 7–18.
- Бешенковский Е. Б., Кулябко Е. С.* Автографы Ломоносова в университетской библиотеке Хельсинки.— 1974 (1975). С. 168–181.
- Библиография. Охрана, реконструкция, реставрация и консервация памятников древнерусской культуры. Основная литература на русском языке, изданная в СССР в 1918–1974 гг./Сост. К. С. Куйбышева, М. Г. Степанова — 1976 (1977). С. 375.
- Бихулич В. Б., Никольский А. Д.* Письма Альфреда де Виньи в вильнюсском собрании.— 1977 (1977). С. 107–146.
- Бирюлев Ю. А.* Неизвестные произведения Казимира Сикулского в собрании Львовской картинной галереи.— 1983 (1985). С. 373–382.
- Благовещенская Л. Д.* Звуковые спектры московских колоколов.— 1977 (1977). С. 35–52.
- Благовещенский Н. Н.* Первоначальная окраска Домика Петра I.— 1976 (1977). С. 235–237.
- Блюм А. В., Горфункель А. Х.* Запрещенная поэма о Кампанелле.— 1977 (1977). С. 80–88.
- Бобров Ю. Г.* Новые открытия пеговской живописи XV–XVI вв.— 1985 (1987). С. 177–187.
- Бобров Ю. Г.* Новооткрытый деисусный чин из церкви Сергия Радонежского в Изборске.— 1978 (1979). С. 267–273.
- Бобров Ю. Г.* Из истории раскрытия мозаик церкви св. Софии в Константинополе.— 1980 (1981). С. 393–398.
- Бобровницкая И. А.* Изделия новгородского серебряника Григория Иванова из коллекции Оружейной палаты.— 1981 (1983). С. 368–377.
- Бобровницкая И. А.* Памятник московского эмальерного искусства XVII века.— 1985 (1987). С. 363–377.
- Богданов А. П.* Сильвестра Медведева панегирик царевне Софье 1682 г.— 1982 (1984). С. 45–52.
- Богданов А. П.* Известия Кириона Истоминна о книжном чтении.— 1986 (1987). С. 105–114.
- Богуславская И. Я.* О художественном своеобразии тульской глиняной игрушки.— 1979 (1980). С. 376–388.
- Большаков Л. Н., Коваленко В. П.* Новый памятник древнерусского зодчества в Чернигове.— 1988 (1989). С. 541–543.
- Большаков Л. Н., Раппопорт П. А., Трусов О. А., Ткачев М. А.* Памятник древнерусского зодчества в гродненском детинце.— 1987 (1988). С. 461.
- Борисов Р. Я.* Александр Петрович Соколов — выдающийся русский морской историк и библиограф.— 1986 (1987). С. 115–121.
- Ботт И. К., Колосова Ю. Л.* Об атрибуции двух комодов из собрания Государственного художественно-архитектурного дворцово-паркового музея-заповедника в г. Петродворце.— 1985 (1987). С. 392–402.
- Брюсова В. Г.* Вирши Симону Ушакову.— 1977 (1977). С. 30–34.
- Брюсова В. Г.* Неизвестные произведения Федора Зубова.— 1979 (1980). С. 256–267.
- Брыкина Г. А.* Идолы из Кайрагача и некоторые вопросы верований древних ферганцев.— 1980 (1981). С. 507–521.
- Бубнов Н. Ю.* Из собрания белокриницких митрополитов.— 1974 (1975). С. 157–161.
- Бударгин В. П.* Новый автограф жития Елифания.— 1974 (1975). С. 79–82.
- Булкин В. А., Овсянников О. В.* Каменных дел подмастерье Петр Козьмин Некрасов.— 1980 (1981). С. 554–563.
- Булкин В. А., Овсянников О. В.* Новые данные о каменном строительстве второй половины XVII в. в окрестностях Холмогор.— 1984 (1986). С. 541–553.
- Булкин В. А., Рождественская Т. В.* Надписи на камне из храма Софии в Полоцке.— 1982 (1984). С. 7–12.
- Буров В. А.* Платформа под пушку из Соловецкого монастыря.— 1982 (1984). С. 513–515.
- Бутир Л. М.* Русский рукописный сборник инструментальной музыки конца XVIII в. из собрания Титова.— 1982 (1984). С. 170–178.
- Бутовский Я. Л., Горфункель А. Х.* Библиотека Г. М. Козинцева.— 1976 (1977). С. 141–154.
- Былинин В. К.* Небольшой фрагмент из русской поэзии начала XVII в. («Молитва-заговор» князя С. И. Шаховского).— 1982 (1984). С. 34–37.
- Былинин В. К., Посошенко А. Л.* Царь Алексей Михайлович как мастер распева.— 1987 (1988). С. 131–137.

- Вагнер Г. К., Шеляпина Н. С.* Фрагменты раннемосковской скульптуры из находок в Московском Кремле.— 1975 (1976). С. 147—151.
- Варданян С. А.* О средневековых армянских «дегагитарапах» — энциклопедических словарях по лекарствоведению.— 1982 (1984). С. 38—44.
- Васильева Г. Б.* Рисунки Доменико Феличе Ламони в собрании Государственного музея истории Ленинграда.— 1988 (1989). С. 265—274.
- Васильева О. А.* Деревянная скульптура из собрания Псковского музея.— 1982 (1984). С. 258—262.
- Великанова С. И.* О нескольких литографированных портретах Д. В. Давыдова.— 1980 (1981). С. 326—335.
- Вереш С. В.* Памятник мелкой пластики XIII в.— 1975 (1976). С. 145—146.
- Вершинина Н. М.* Французские декоративные вышивки конца XVIII века из коллекции Павловского дворца-музея.— 1985 (1987). С. 403—408.
- Ветер Э. И.* Памятники живописи, связанные с развитием Ренессанса в Белоруссии.— 1981 (1983). С. 207—215.
- Вздорнов Г. И.* «Богоматерь Умиление Подкубенская».— 1977 (1977). С. 192—201.
- Вздорнов Г. И.* Икона «Иоанн Предтеча Ангел пустыни» — памятник круга Феофана Грека.— 1975 (1976). С. 171—180.
- Вздорнов Г. И.* Неизвестная статья А. И. Анисимова «Иконизация Кирилла Белозерского».— 1987 (1988). С. 184—201.
- Вздорнов Г. И.* Рукописи новгородского писца Федора (1400 г.).— 1974 (1975). С. 252—264.
- Виктурина М. П., Дуб А. Л., Егорова К. С.* Исследование картин Рембрандта.— 1975 (1976). С. 388—414.
- Вилесова Н. Г.* Новые материалы о портретах кисти Г. И. Лапченко.— 1987 (1988). С. 265—268.
- Вилите В. Е.* О петербургских мастерах гончарного дела в Курземе.— 1987 (1988). С. 351.
- Вилите В. Е.* Последнее творение Растрелли.— 1985 (1987). С. 487—498.
- Винокурова Э. П.* Поморские датированные складни.— 1988 (1980). С. 338—345.
- Витухновская М. А.* Воспоминания П. П. Вейнера о журнале «Старые годы».— 1984 (1986). С. 76—84.
- Власова Э. И.* Письма Е. И. Елагиной к И. С. Аксакову.— 1983 (1985). С. 45—66.
- Возлинская В. М.* Новые материалы о Елабуге. Этапы формирования и принципы композиции города.— 1988 (1989). С. 339—479.
- Волкьева С. В.* Техника «эгломизе» в памятниках древнерусского искусства.— 1986 (1987). С. 330—337.
- Воробьева Н. П.* Письма бельгийских авторов в коллекции Научной библиотеки Тартуского университета.— 1980 (1981). С. 63—68.
- Воронин С. Д.* Из писем Андрея Белого к матери.— 1986 (1987). С. 330—376.
- Воронов М. Г.* О неизвестных работах Гавриила Козлова.— 1980 (1981). С. 493—504.
- Воронов М. Г.* Русская декоративная вышивка в середине XVIII в.— 1981 (1983). С. 415—423.
- Вуич Л. И.* Пушкинский Петербург в коллекции П. В. Губара.— 1985 (1987). С. 251—263.
- Вуйцик В. С.* Новый памятник древнерусской белокаменной резьбы.— 1982 (1984). С. 212—215.
- Габрусь Т. В.* О памятнике деревянного зодчества в Достоево.— 1979 (1980). С. 91—96.
- Гаврилова Е. И.* Произведения П.-Г. Барбье в Русском музее.— 1978 (1979). С. 363—371.
- Ганиходжаев Ф. А.* Узбекский перевод «Бадак ал-Вакаи» Зайнадина Васифи.— 1983 (1985). С. 67—69.
- Ганулич А. К.* Атрибуция одного из поддужных колокольчиков XIX в.— 1988 (1989). С. 366—367.
- Ганулич А. К.* Коллекция русских упряжных бубенцов А. К. Ганулича.— 1985 (1987). С. 438—441.
- Герасимов Н. Н.* Фрески церкви Симеона Богоприимца в Новгородском Зверине-монастыре.— 1978 (1979). С. 242—266.
- Герасимова-Персидская Н. А.* Записи на певческих рукописях XVII—XVIII вв.— 1976 (1977). С. 32—40.
- Герасимова-Персидская Н. А.* Средневековые стихи в партесной интерпретации.— 1978 (1979). С. 205—210.
- Герасимова-Персидская Н. А.* Украинский лицевой ирмологийон первой половины XVIII века.— 1984 (1986). С. 254—261.
- Герцман Е. В.* Греческий учебник музыки XVIII в.— 1987 (1988). С. 161—177.
- Герцман Е. В.* Неизвестная нотная рукопись Леонарда Эйлера.— 1988 (1989). С. 155—159.
- Гершфельд В. Ф.* Иконописное творчество Мины и Федота Колокольниковых: (Иконостасы Никольского Морского собора в Ленинграде).— 1981 (1983). С. 272—294.
- Гессен А. Э.* Реставрация дворца Меншикова.— 1976 (1977). С. 238—244.
- Гессен А. Э.* Реставрация Домика Петра I.— 1976 (1977). С. 230—234.
- Гиллельсон М. И.* А. И. Тургенев о Шотландии: Поездка в Абботсфорд.— 1977 (1977). С. 53—58.
- Гиллельсон М. И.* Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского (1842—1852).— 1979 (1980). С. 34—75.
- Гиллодо А. А.* Металлическая мебель XVIII века

- из собрания Государственного исторического музея.— 1985 (1987). С. 409—418.
- Глинка В. М.* Кто изображен на двух портретах работы Б.-Ш. Митюара.— 1979 (1980). С. 311—318.
- Глинка В. М.* О работах Яна Гладыша, выполненных в Петербурге в 1806—1808 гг.— 1980 (1981). С. 320—325.
- Гнутова С. В.* Из истории псковского золотого и серебряного дела.— 1987 (1988). С. 332—337.
- Гоберман Д. Н.* Резные каменные стелы (еврейские надгробия Молдавии и Западных областей Украины XVIII—XIX веков).— 1988 (1989). С. 508—516.
- Голобоков Ю. М.* Об окончательном проекте Петропавловской крепости, утвержденном Петром I.— 1986 (1987). С. 509—519.
- Гольдберг А. Л.* О «Смертном разряде» Юрия Крижанича.— 1974 (1975). С. 95—106.
- Гольдберг А. Л.* Первая поэма о Петербурге.— 1979 (1980). С. 13—20.
- Горбатенко С. Б.* Новое об ансамбле Большого дворца в Ораниенбауме.— 1985 (1987). С. 461—480.
- Горбенко Е. П.* Из переписки П. А. Плетнева (1821—1864).— 1986 (1987). С. 19—48.
- Гордиенко Э. А.* Росписи 1125 г. в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде.— 1974 (1975). С. 197—204.
- Горина Н. П.* Новгородский серебряник XVII в.: Григорий Лопков и мастера его круга.— 1982 (1984). С. 421—429.
- Горстка А. Н.* Две нагрудные резные иконы из Угличского музея.— 1987 (1988). С. 321—325.
- Горстка А. Н.* Об архитекторе петровского времени Петре Устинове.— 1988 (1989). С. 393—395.
- Горстка А. Н.* Паисьево евангелие — памятник палеографии и оформительского искусства последней четверти XV в.— 1986 (1987). С. 343—349.
- Горфункель А. Х.* Автографы гуманистов в Альбоме странствующего студента XVI столетия.— 1987 (1988). С. 20—30.
- Грамагина Е. В.* Работы Е. Камеженкова из имени «Сосновицы».— 1981 (1983). С. 278—283.
- Гречишкин С. С., Лавров А. В.* Неизвестная статья Андрея Белого «Бакст».— 1978 (1979). С. 94—98.
- Гросмане Э. Н.* Новая атрибуция кафедры церкви в Кандаве.— 1978 (1979). С. 431—437.
- Грюнберг П. Н., Янин В. Л.* Дата первых грамофонных записей Ф. М. Шаляпина.— 1988 (1989). С. 186—191.
- Гуревич Ф. Д.* Об одной группе стеклянных гемм из древнерусских городов.— 1985 (1987). С. 515—521.
- Гурина Н. Н., Хлобыстин Л. П.* Заселение Арктики.— 1974 (1975). С. 404—411.
- Гусева Е. Н.* Воспоминания Г. П. Галагана о Н. В. Гоголе.— 1984 (1986). С. 64—69.
- Гусева Е. Н.* Из переписки А. А. Иванова и Н. М. Языкова (1844—1846 гг.).— 1980 (1981). С. 366—378.
- Гусева Н. Ю.* «Кабинетного дела мастер» Федор Мартынов.— 1984 (1986). С. 434—439.
- Гусева Н. Ю.* Столяры и резчики Адмиралтейств-коллегии: (К вопросу о мебельном производстве в Петербурге в середине XVIII в.).— 1986 (1987). С. 405—413.
- Гусева О. Г., Коляда М. И., Мильчик М. И.* Новые данные о Ладужской крепости: Опыт реконструкции.— 1984 (1986). С. 475—496.
- Гусева Э. К.* Икона Даниила Стольника XVI в. из собрания Третьяковской галереи.— 1978 (1979). С. 290—295.
- Гусева Э. К.* Об иконе Одигитрии 1482 г. из Вознесенского монастыря и ее значение в творчестве Дионисия.— 1982 (1984). С. 233—247.
- Давыдов З. Д., Купченко В. Л.* Максимилиан Волошин. Рассказ о Черубине де Габриак.— 1988 (1989). С. 41—61.
- Давыдов А. Н.* Колокол кимженского литья в Архангельском музее деревянного зодчества.— 1988 (1989). С. 368—370.
- Даен М. Е.* Атрибуция портретов П. С. Тюриня.— 1986 (1987). С. 323—329.
- Даен М. Е.* О художнике П. С. Тюрине.— 1984 (1986). С. 338—345.
- Демин А. С.* Диалог «Школьное благочиние» Прохора Коломнятина.— 1975 (1976). С. 48—51.
- Демкова Н. С.* Повесть о убогом человеке, како ево дьявол произведе царем.— 1975 (1976). С. 38—40.
- Демская А. А., Смирнова Л. М.* История музея в переписке профессора И. В. Цветаева.— 1978 (1979). С. 76—93.
- Дергачев В. В.* Родословие Дионисия Икононика.— 1988 (1989). С. 210—225.
- Дианова Т. В.* Новые данные о декоре Четверо-евангелия XVI в. из Уваровского собрания № 77.— 1981 (1983). С. 216—221.
- Дмитриева А. Н. А. П.* Бородин в работе над оперой «Князь Игорь».— 1976 (1977). С. 311—316.
- Дмитриев Ю. А.* Шут и сатирик Виталий Лазаренко.— 1980 (1981). С. 211—218.
- Дмитриева С. И.* Мезенские кресты.— 1984 (1986). С. 461—466.
- Дмитрий Сергеевич Лихачев* (к семидесятилетию со дня рождения)/Редколлегия.— 1981 (1983). С. 5—8.
- Добровольский И. Г., Дубов И. В., Кузьменко Ю. К.* Автографы русских дружинников на

- восточных монетах VIII—X вв.—1980 (1981). С. 522—527.
- Долгодрова Т. А.* Рукописные книги Бургундского герцога Филиппа Доброго в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.—1985 (1987). С. 7—15.
- Дорофеев В. В.* Перспектива Ригельмана как источник информации об Оренбурге XVIII века.—1985 (1987). С. 481—486.
- Дорош А. Ю.* Народная каменная скульптура XIX—начала XX в. мастеров села Демни (Дымовки).—1983 (1985). С. 459—467.
- Дробляев Д. А., Кирпичников А. Н.* Европейский средневековый меч, найденный в Западной Сибири.—1980 (1981). С. 528—533.
- Дрейзен С. С.* Письма и рисунок И. К. Айвазовского.—1977 (1977). С. 89—90.
- Дрейзен С. С.* Письма В. В. Стасова в Государственном историческом музее.—1976 (1977). С. 57—58.
- Дубнова Е. Я.* Из истории Драматического театра В. Ф. Комиссаржевской (1906 г.).—1980 (1981). С. 183—210.
- Дубнова Е. Я.* Новое о В. Ф. Комиссаржевской.—1978 (1979). С. 168—173.
- Дулькина Т. И.* О фаянсовых заводах Д. С. Насонова, Тереховых и Киселева.—1976 (1977). С. 291—304.
- Дулькина Т. И.* О фарфоровой фабрике К. Вимера.—1977 (1977). С. 323—327.
- Дулькина Т. И.* Полуфаянсовые кувшины Гжели.—1982 (1984). С. 452—464.
- Дулькина Т. И.* Полуфаянсовые кумганы и квасники Гжели XIX века.—1985 (1987). С. 419—430.
- Елагина Н. А.* Автографы Виктора Гюго в Ленинграде.—1977 (1977). С. 147—154.
- Елеонская А. С.* «Книга, глаголемая Брозда духовная»: Из истории полемической литературы XVII в.—1977 (1977). С. 23—29.
- Ельницкая Т. М.* Составитель Драматического словаря 1787 г.—1976 (1977). С. 45—52.
- Енин Г. П.* Неизвестная повесть о Смутном времени.—1977 (1977). С. 12—22.
- Жижина С. Г.* О неизвестных памятниках северной резьбы по бересте (Великий Устюг, XVIII—начало XIX в.).—1981 (1983). С. 432—437.
- Житомирская С. В.* Дневник дочери декабриста.—1978 (1979). С. 68—75.
- Жолтовский П. Н.* Изобразительная графика украинских промолов XVII—XVIII вв.—1984 (1986). С. 262—271.
- Журавлева Л. С.* Коллекция работ А. П. Зиновьева в собраниях Смоленского музея-заповедника и Музея народного искусства в Москве.—1982 (1984). С. 469—477.
- Журавлева Л. С.* Неизвестные памятники древнеегипетского искусства в Смоленском музее-заповеднике.—1984 (1986). С. 370—376.
- Журавлева Л. С.* Подробный каталог коллекции акварелей и рисунков княгини М. К. Тенишевой, составленный А. Н. Бенуа.—1978 (1979). С. 378—392.
- Замятина А. Н.* Французская портретная миниатюра конца XVIII—середины XIX в. и русские заказчики: (По группе памятников ГМИИ).—1979 (1980). С. 289—298.
- Загребин В. М., Колесов В. В.* «Пандекты» Никола Черногогорца в пергаменном списке XV в.—1974 (1975). С. 33—36.
- Заславский И. Я.* Путевой дневник Дм. Ознобшина.—1987 (1988). С. 40—53.
- Затаров В. А.* Неизвестные работы М. В. Нестерова.—1984 (1986). С. 365—369.
- Зверева С. Г.* О хоре государевых певчих дьяков в XVI веке.—1987 (1988). С. 125—130.
- Зелюкина Т. С.* Новое о витраже Карла Бренцена.—1982 (1984). С. 465—468.
- Зонин С. А.* Русская морская библиотека имени капитана 2-го ранга Александра Петровича Соколова.—1983 (1985). С. 126—140.
- Зякин В. В.* Новые материалы о жизни и творчестве ростовского живописца по эмали А. И. Всесвятского.—1988 (1989). С. 352—361.
- Иванова Е. Ю.* Атрибуция портретов начала XIX в. из Зарайского музея.—1981 (1983). С. 285—296.
- Иванова Е. Ю.* Сравнительное исследование техники живописи двух «портретов адмирала С. К. Грейга», связанных с именем Д. Г. Левицкого.—1985 (1987). С. 236—250.
- Иванова Е. Ю.* Традиция «парсуны» в произведениях Николая Семеновича Лужникова (1745—не ранее 1796).—1987 (1988). С. 244—256.
- Иванзонко О. X.* Миниатюры из Апокалипсиса в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина.—1977 (1977). С. 377—382.
- Иванюсиян О. М., Могилыч И. Р., Свешников И. К.* Церковь Параскевы Пятницы в Звенигороде на Белке—памятник деревянного зодчества демонгольской Руси.—1981 (1983). С. 494—507.
- Иосебидзе Д. Г.* Роспись церкви св. Георгия в селении Ачи, Грузия.—1975 (1976). С. 152—158.
- Исаевич Я. Д.* Первые гравюры на меди в книгах типографий Украины.—1978 (1979). С. 301—307.
- Иткина Е. П.* Русская серия гравюр А. Дальштейна 1750-х годов.—1981 (1983). С. 270—277.
- Кавельмагер В. В.* Неизвестная постройка оспенных старцев середины XVI века—Никольская церковь в селе Черлепкове.—1987 (1988). С. 416—420.

- Кавельмазер В. В.* Фрагмент памятной плиты первой половины XVII в. из Иосифо-Волоколамского монастыря.— 1988 (1989). С. 480—484.
- Каганович В. С.* Воспоминания Н. П. Анциферова об И. М. Гревсе.— 1985 (1987). С. 59—69.
- Казанэ Л. Л.* Автопортрет Эль Греко в картине «Апостолы Петр и Павел» из Государственного Эрмитажа.— 1975 (1976). С. 370—383.
- Казанэ Л. Л.* Портреты Филиппа III и Маргариты Австрийской.— 1977 (1977). С. 400—404.
- Казакевич Н. И.* Изобразительные источники росписи сервиза Венской фарфоровой мануфактуры.— 1931 (1983). С. 404—407.
- Казакевич Н. И.* Произведения Людвигсбургской фарфоровой мануфактуры конца XVIII — начала XIX в. в собрании Павловского дворца-музея.— 1978 (1979). С. 438—446.
- Казакова Н. А.* Новый памятник турецкой темы в русской литературе XVI в.— 1974 (1975). С. 62—70.
- Казакова Н. А.* Сказание о градех от Великого Новгорода и до Рима.— 1975 (1976). С. 16—21.
- Казакьявичюс В. К.* Уникальный ритон V в. из Плинкайгалисис.— 1982 (1984). С. 497—503.
- Калантырская И. С.* Неизвестные портреты декабристов.— 1977 (1977). С. 330—333.
- Калантырская И. С.* Письма декабриста А. И. Якубовича Н. Н. Муравьеву-Карскому.— 1976 (1977). С. 53—56.
- Калиганов И. И.* Древнейший список русской «Повести о Григории Новом».— 1987 (1988). С. 7—20.
- Калугин В. В.* Автограф «Успенской драмы» Дмитрия Ростовского.— 1985 (1987). С. 99—101.
- Карпова Е. В.* Новое произведение И. П. Мартоса: К истории создания памятника Г. А. Потемкину-Таврическому в Херсонесе.— 1982 (1984). С. 355—364.
- Карпова Е. В.* Памятник П. А. Румянцеву-Задунайскому: (Материалы к изучению творчества Ж.-Д. Рашетта).— 1984 (1986). С. 310—319.
- Кауфман И. Н., Якимова Н. В.* Новое о террасах бывшего Меншиковского дворца в г. Ораниенбауме.— 1986 (1987). С. 560—569.
- Качалова И. Я.* Икона «Спас Нерукотворный» в Успенском соборе Московского Кремля.— 1975 (1976). С. 181—185.
- Кильчевская Э. В., Негматов Н. Н.* Шедевры торевтики Уструшаны.— 1978 (1979). С. 458—470.
- Кириллова Л. П.* Новая атрибуция экипажа XVII в.— 1988 (1989). С. 331—337.
- Кириллова Л. П.* Петербургские мастера-каретники XVIII в.: (К уточнению атрибуции экипажа из собрания Оружейной палаты).— 1981 (1983). С. 408—414.
- Кирпичников А. П.* Крепости бастионного типа в средневековой России.— 1978 (1979). С. 471—499.
- Кирпичников А. П.* Ладога и Переяславль Южный — древнейшие каменные крепости на Руси.— 1977 (1977). С. 417—434.
- Кирпичников А. П.* Новооткрытая ладожская каменная крепость IX—X вв.— 1979 (1980). С. 441—455.
- Киселева Л. И.* Неизвестная иллюстрированная французская рукопись из мастерской Жана Фуке.— 1978 (1979). С. 233—241.
- Китнер Ю. И.* Новое о Преображенском соборе в Выборге.— 1987 (1988). С. 421.
- Клементьев В. Г.* Мозаичные столики из ломоносовских смальт.— 1986 (1987). С. 414.
- Клементьев В. Г.* Паркетные Китайского дворца.— 1985 (1987). С. 378—391.
- Клементьев В. Г.* Плафоны Китайского дворца.— 1987 (1988). С. 360—371.
- Климовицкий А. И.* Две «Песни о блохе» — Бетховена и Мусоргского — в инструментовке Стравинского: (К изучению рукописного наследия и творческой биографии Стравинского).— 1984 (1986). С. 196—216.
- Климовицкий А. И.* Из истории коллекционирования бетховенских рукописей в России (М. П. Азанчевский).— 1979 (1980). С. 185—196.
- Климовицкий А. И.* Новое о Бетховене.— 1980 (1981). С. 245—250.
- Климовицкий А. И.* О ранее неизвестном нотном автографе Бетховена.— 1981 (1983). С. 196—198.
- Климовицкий А. И.* Об одном неизвестном автографе И. Стравинского: (К проблеме творческого формирования композитора).— 1986 (1987). С. 227—236.
- Климовицкий А. И.* Об одной неизвестной рукописи Брамса.— 1978 (1979). С. 211—218.
- Климовицкий А. И.* Черновая нотная тетрадь Бетховена.— 1983 (1985). С. 286—294.
- Клосс Б. М.* Максим Грек — переводчик повести Энея Сплывия «Взятие Константинополя турками».— 1974 (1975). С. 55—61.
- Кляеинь Э. Е.* Рижская постройка Анри ван де Вельде.— 1985 (1987). С. 499—512.
- Ковтун Е. Ф.* Владимир Марков и открытие африканского искусства.— 1980 (1981). С. 411—416.
- Ковтун Е. Ф.* Елена Гуро. Поэт и художник.— 1976 (1977). С. 317—326.
- Ковтун Е. Ф.* Письма В. В. Кандицкого к Н. И. Кульбину.— 1980 (1981). С. 399—410.
- Ковтун Е. Ф.* Портретная графика Н. И. Кульбина.— 1984 (1986). С. 358—364.
- Ковтун Е. Ф.* Ранние гравюры В. А. Фаворского.— 1983 (1985). С. 383—389.
- Кожина Е. Ф.* Два русских портрета из мастерской Иасента Риго.— 1975 (1976). С. 415—419.
- Кожина Е. Ф.* Так называемый «портрет герцога Алансонского».— 1978 (1979). С. 274—289.

- Козлов В. П.* О рукописях П. Я. Актова.— 1982 (1984). С. 123—137.
- Козлова Ю. А.* Альбом О. Л. Делла-Вос-Кардвской.— 1986 (1987). С. 122—132.
- Колчин Б. А.* Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода.— 1978 (1979). С. 174—187.
- Комелова Г. Н. А. Г. Овсов* — миниатюрист петровского времени.— 1975 (1976). С. 250—258.
- Комелова Г. Н. Д. И. Евреинов* — русский миниатюрист на эмали.— 1979 (1980). С. 276—288.
- Комелова Г. Н.* Миниатюры А. И. Чернова.— 1976 (1977). С. 251—260.
- Комелова Г. Н., Принцева Г. А.* Неизвестный миниатюрист первой трети XIX века Иван Григорьев.— 1987 (1988). С. 257—264.
- Комелова Г. Н., Принцева Г. А.* Новые атрибуции миниатюр из собрания Эрмитажа.— 1983 (1985). С. 360—372.
- Кондратьева Е. В.* Новые данные о деятельности керамической мастерской Валдайского Иверского монастыря.— 1980 (1981). С. 465—477.
- Кондратьева Е. В., Паничева Л. Г.* Русские изразцы с ковровым орнаментом.— 1986 (1987). С. 369—384.
- Кондратьева О. А.* Крестьянские зооморфные металлпеческие гребни и древние традиции в их изготовлении.— 1983 (1985). С. 452—458.
- Конечный А. М., Мордерер В. Я., Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Артистическое кабаре «Привал комедиантов».— 1988 (1989). С. 96—154.
- Коновалова Ж. Ф.* О библиотеке архиепископа Вологодского и Белозерского Симона.— 1978 (1979). С. 113—118.
- Конотоп А. В.* Вологодские певческие строки.— 1985 (1987). С. 165—170.
- Конотоп А. В.* Древнейший памятник украинского потолищейского письма — Супрасльский Ирмологий 1598—1601 гг.— 1974 (1975). С. 285—293.
- Конотоп А. В.* Супрасльский ирмологий 1638—1639 гг.— 1980 (1981). С. 233—240.
- Копанев А. И.* Из истории бытования книги в северных деревнях (XVI в.).— 1975 (1976). С. 98—100.
- Копанев А. И.* Неизвестный чертеж Городского острова петровского времени.— 1978 (1979). С. 500—503.
- Копелевич Ю. Е., Мыльников А. С.* Повесть «О происхождении девяти мальчиков» — неизвестный памятник средневековой чешско-латинской литературы.— 1984 (1986). С. 7—19.
- Коренцевит В. А.* Последний дворец А. Д. Меншикова «Монкураж».— 1988 (1989). С. 396—412.
- Коренцевит В. А.* Ранний план Петергофа из стокгольмского музея как исторический источник.— 1984 (1986). С. 497—507.
- Коренцевит В. А.* Центральная часть Летнего сада по материалам археологических изысканий.— 1979 (1980). С. 469—482.
- Коренцевит В. А., Сергеев И. И.* О майоликовых вазах-цветниках из раскопок Летнего сада и о керамисте петровского времени И. П. Алабине.— 1982 (1984). С. 516—528.
- Кереняко В. А.* Коллекция монгольской народной скульптуры конца XIX — начала XX века в Государственном музее искусства народов Востока.— 1987 (1988). С. 402—408.
- Корецкий В. И.* Послание патриарха Гермогена.— 1975 (1976). С. 22—26.
- Коркина Е. Б.* О «Юношеских стихах» Марины Цветаевой.— 1983 (1985). С. 120—125.
- Корнилова А. В.* Альбом помещика конца XVIII в.— 1975 (1976). С. 318—328.
- Корнилова А. В.* Вокруг Карла Брюллова.— 1980 (1981). С. 379—392.
- Корнилова А. В.* Рисунок в альбомах первой половины XIX в.— 1976 (1977). С. 284—290.
- Королев Е. В.* Работы скульпторов И. П. Прокофьева, С. М. Теглева, М. П. Александрова и И. И. Теребенева в интерьерах Павловского дворца.— 1985 (1987). С. 270—296.
- Королев Е. В.* Скульптурное убранство Храма дружбы в Павловском парке.— 1987 (1988). С. 236—243.
- Королев Е. В.* Статуя римлянки в Павловском дворце-музее.— 1977 (1977). С. 357—366.
- Королев Е. В.* Четыре барельефа работы И. П. Мартоса и его мастерской в Павловском дворце.— 1978 (1979). С. 347—354.
- Короткина Л. В.* Малоизвестные панно Н. К. Рериха.— 1982 (1984). С. 365—370.
- Коршмакян Э. М.* Одно из новых приобретений Матенадарана — рукопись конца XVI в., иллюстрированная Аракемом Геламеци.— 1983 (1985). С. 7—13.
- Коршунова М. Ф.* Графическое наследие Ю. М. Фельтена.— 1975 (1976). С. 302—317.
- Коршунова Т. Т.* Создатели шпалер Петербургской шпалерной мануфактуры.— 1975 (1976). С. 262—277.
- Кос А. И.* Коллекция изразцов Историко-архитектурного заповедника во Львове.— 1983 (1985). С. 390—396.
- Косолапов Б. А.* Идентификация портрета работы В. Л. Боровиковского.— 1978 (1979). С. 355—362.
- Косолапов Б. А.* Новая датировка портрета В. И. Майкова кисти Ф. С. Рокотова.— 1979 (1980). С. 299—301.
- Косолапов Б. А.* О портретах семьи Волковых работы К.-Л. Христианека.— 1982 (1984). С. 334—345.
- Косцова А. С., Моисеев Е. Ю.* Шитый покров



- XVII в. в собрании Эрмитажа.— 1981 (1983). С. 362—367.
- Котельникова И. Г. Ф. А. Тулов* — малоизвестный русский портретист первой половины XIX в.— 1980 (1981). С. 336—365.
- Кочерова Е. И.* Об Иване Никитине — художнике с Партикулярной верфи.— 1985 (1987). С. 230—235.
- Кочетков И. А.* Еще одно произведение Дионисия.— 1980 (1981). С. 261—267.
- Кочетков И. А.* О первоначальном колорите росписей Дионисия.— 1977 (1977). С. 253—258.
- Кочеткова Н. Д.* «Слово к истинным патриотам» П. А. Левашова.— 1984 (1986). С. 51—54.
- Кошелев В. А.* Неоконченная статья К. Аксакова (эпизод из истории русского славянофильства).— 1988 (1989). С. 13—18.
- Красноretchев Л. Е., Секретарь Л. А.* Троицкая церковь из Реконского монастыря — памятник народного деревянного зодчества XVII в.— 1983 (1985). С. 483—490.
- Кропивницкая Г. Д.* Новое о художнике П. З. Захарове.— 1977 (1977). С. 334—345.
- Кропивницкая Г. Д.* О неизвестном портрете Анны Леопольдовны, приписываемом Луи Каравакку.— 1988 (1989). С. 254—264.
- Кропивницкая Г. Д.* Художник Д. Б. Дамон Ортолани в России.— 1975 (1976). С. 329—345.
- Кротов М. Г.* Новое об авторе «Жития Улянии Лазаревской».— 1985 (1987). С. 16—18.
- Круглова О. В.* Резные донца из Старой Рязни.— 1981 (1983). С. 438—444.
- Кручинина А. Н., Шиндин В. А.* Первое русское пособие по музыкальной композиции.— 1978 (1979). С. 188—195.
- Кузнецов Ю. И.* Забытая картина Якоба ван Рейсдаля.— 1974 (1975). С. 377—380.
- Кузьмина Л. И.* Письмо М. В. Нестерова к В. С. Миролюбову.— 1987 (1988). С. 283—288.
- Кузьмина Н. Н., Филиппова Л. А.* Алексеевская башня и ее место в системе оборонительных сооружений Новгорода XVI—XVII вв.— 1986 (1987). С. 547—559.
- Кузьмина Н. П., Филиппова Л. А.* К вопросу о датировке основы шведского плана осады Новгорода 1611 года.— 1987 (1988). С. 468—472.
- Кузьмина Н. П., Филиппова Л. А.* Новые сведения о деревянном крепостном зодчестве Древней Руси на примере оборонительных укреплений Новгорода XVI—XVII вв.— 1988 (1989). С. 544—551.
- Кукушкина М. В.* Семен Шаховский — автор Повести о смуте.— 1974 (1975). С. 75—78.
- Кумпан К. А., Конечный А. М.* Письма Михаила Достоевского к отцу.— 1980 (1981). С. 69—86.
- Курукин И. В.* Новые данные о книгах библиотеки наставника Ивана Грозного и автора «Домостроя» Сильвестра.— 1981 (1983). С. 28—29.
- Лавров А. В.* «Новые стихи Нелли» — литературная мистификация Валерия Брюсова.— 1985 (1987). С. 70—96.
- Лавров А. В.* Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого.— 1979 (1980). С. 116—139.
- Лавров А. В.* Юношеская художественная проза Андрея Белого.— 1980 (1981). С. 107—150.
- Лавров А. В., Тименчик Р. Д.* Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях.— 1981 (1983). С. 61—146.
- Лавров А. В., Шустов А. Н.* Поэма Е. Ю. Кузьминой-Караваевой о Мельмоте Скитальце.— 1986 (1987). С. 77—104.
- Ландсбергис В. В.* К истории возникновения Ретавской музыкальной школы.— 1986 (1987). С. 222—226.
- Ланский Л. Р.* Коллекция автографов А. Г. Достоевской.— 1976 (1977). С. 59—74.
- Ланский Л. Р.* Неизданные письма М. К. Рейхель.— 1977 (1977). С. 73—79.
- Ланский Л. Р.* Ференц Лист в Москве.— 1980 (1981). С. 251—260.
- Лапцман И. Н.* Новые материалы о ранних интерьерах Ф. Б. Растрелли в Рундальском дворце.— 1979 (1980). С. 342—355.
- Ласкина М. Н.* Неопубликованные документы из архива Дирекции императорских театров, касающиеся семьи актеров Мочаловых.— 1987 (1988). С. 106—124.
- Ласкина М. Н.* Неопубликованные документы из архива П. С. Мочалова.— 1982 (1984). С. 146—166.
- Ласунский О. Г.* Собрание книг и автографов М. С. Лесмана.— 1979 (1980). С. 416—438.
- Лаурина В. К.* Икона «Успение» из с. Курицко.— 1975 (1976). С. 159—170.
- Лаурина В. К.* Икона «Чудо в Хонех» из деревни Камарицы.— 1982 (1984). С. 248—257.
- Лаурина В. К.* О достоверности некоторых произведений древнерусской живописи.— 1986 (1987). С. 266—277.
- Лаурина В. К.* Резная икона «Успение» Русского музея.— 1979 (1980). С. 218—227.
- Лаурина В. К.* Реставрационные работы в Государственном Русском музее.— 1976 (1977). С. 175—183.
- Левин Ю. Д.* «Макбет» Шекспира в переводе В. К. Кюхельбекера.— 1981 (1983). С. 30—58.
- Левин Ю. Д.* Статья И. И. Введенского «Духовные училища в России».— 1987 (1988). С. 77—100.
- Лепская Л. А.* Новое о крепостных школах конца XVIII — начала XIX века в вотчинах Шереметевых.— 1987 (1988). С. 71—76.

- Левочкин И. В.* Новый список Изборника Свято-слава 1073 г.—1980 (1981). С. 7—11.
- Лекишвили С. С.* Евгений Болховитинов и вопросы древнегрузинской культуры и истории.—1983 (1985). С. 27—38.
- Лелекова О. В.* Иконостас 1497 г. из Кирилло-Белозерского монастыря.—1976 (1977). С. 184—195.
- Либман Е. М.* Миниатюры итальянского Миссала в Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина.—1977 (1977). С. 383—391.
- Либман М. Я.* Картина Михаэля Остендорфера в Воронежском областном музее изобразительных искусств.—1984 (1986). С. 217—221.
- Либман М. Я.* Неизвестные западноевропейские картины XVII в. в Смоленском областном музее изобразительных и прикладных искусств.—1974 (1975). С. 381—388.
- Либман М. Я.* Неизвестные рисунки эпохи Дюрера.—1975 (1976). С. 356—362.
- Лийн Э. К.* Бумажные обои с Лохуской мызы на темы из «Дон Кихота» Сервантеса.—1983 (1985). С. 435—443.
- Линник И. В.* Вновь опознанные произведения нидерландских караваджистов в музеях СССР.—1974 (1975). С. 369—376.
- Линник И. В.* Картина Лодовико Карраччи.—1975 (1976). С. 384—387.
- Линник И. В.* Неизвестные картины Луиса де Колера в музеях СССР.—1979 (1980). С. 234—242.
- Лисова Н. А.* Сухопутный шляхетный кадетский корпус — питомник отечественных музыкально-инструментальных кадров.—1983 (1985). С. 263—278.
- Литвинский Б. А., Пичикян И. Р.* Открытие шедевров бактрийского искусства.—1983 (1985). С. 508—520.
- Лихачева В. Д.* Византийская лицевая рукопись в Библиотеке Академии наук СССР.—1974 (1975). С. 343—348.
- Лихачев Д. С.* Икона «Нил Столбенский в житии» самого начала XVIII в. с изображением Ниловой пустыни.—1981 (1983). С. 245—254.
- Лихачев Д. С.* О задачах ежегодника.—1978 (1979). С. 5—6.
- Лихачева Л. Д.* Из истории Отдела древнерусского искусства Русского музея (1897—1917).—1988 (1989). С. 296—303.
- Лихачева Л. Д.* О хорутви из Никитской церкви в Новгороде.—1978 (1979). С. 406—412.
- Лихачева Л. Д.* Покров Пафнутия Боровского из Государственного Русского музея.—1977 (1977). С. 269—273.
- Лихачева Л. Д.* Работы оловянишника Егора Иванова в собрании Русского музея.—1988 (1989). С. 346—351.
- Луцинер С. Д.* Неизвестная статья о Герцене в «Daily News».—1982 (1984). С. 53—59.
- Луцинер С. Д.* Статья А. И. Герцена о польском восстании в «Daily News».—1975 (1976). С. 86—97.
- Логвин Г. Н.* К истории сооружения Софийского собора в Кieve.—1977 (1977). С. 169—186.
- Ломизе И. Е.* Новооткрытые портреты работы художника Мины Колокольниковца.—1980 (1981). С. 297—306.
- Лордкипанидзе О. Д.* Новые археологические открытия в Вани.—1981 (1983). С. 467—481.
- Лосиевский И. Я.* Библиотека Мелетия Смотрицкого.—1984 (1986). С. 87—96.
- Луппов С. П.* Библиотека Артемия Волынского.—1978 (1979). С. 119—128.
- Луппов С. П.* Новое о библиотеке А. Ф. Хрущева.—1980 (1981). С. 38—44.
- Луппов С. П.* Собрание книг П. И. Мусина-Пушкина.—1979 (1980). С. 409—415.
- Лурье Я. С.* Рассказ о боярине И. Д. Всеволожском в Медоварцевском летописце.—1977 (1977). С. 7—11.
- Луцкевич Н. Г.* «Пейзаж» круга Сальватора Розы в Одесском музее и его предполагаемый автор.—1978 (1979). С. 296—300.
- Любченко В. Ф.* Английская мебель в собрании Львовского музея этнографии и художественного промысла АН УССР.—1979 (1980). С. 363—375.
- Маврина Т. А.* Наша коллекция.—1979 (1980). С. 391—408.
- Майская М. И.* Двусторонний рисунок Таддео Цуккарро.—1976 (1977). С. 327—337.
- Майская М. И.* Рисунок Джулио Романо.—1975 (1976). С. 363—369.
- Макаров Н. А.* Декоративные топорики из Белозерья.—1987 (1988). С. 455—460.
- Малиновский К. В.* Записки Якоба Штелина о русских писателях и ученых.—1984 (1986). С. 40—50.
- Малиновский К. В.* «Известие об Академии художеств И. И. Шувалова» Якоба Штелина.—1978 (1979). С. 58—67.
- Малиновский К. В.* Материалы о Петербургской шпалерной мануфактуре в архиве Якоба Штелина.—1980 (1981). С. 478—487.
- Мальцев Н. В.* Скульптурный декор иконостасов Великого Устюга.—1977 (1977). С. 282—295.
- Манукян С. С.* Фрески в Татевском монастыре в Армении.—1975 (1976). С. 131—137.
- Манушина Т. Н.* Пелена 1550 г. царицы Анастасии Романовой.—1980 (1981). С. 435—442.
- Манушина Т. Н.* Плащаница из Никольского собора Зарайска.—1976 (1977). С. 215—219.

- Манушина Т. Н.* Плащаница из собрания Загорского музея.— 1977 (1977). С. 245–252.
- Манушина Т. Н.* Произведение древнерусского лицевого шитья XV в.— 1974 (1975). С. 265–270.
- Маркелов Г. В., Фролов С. В.* Строгановские рукописи в Пушкинском доме.— 1975 (1976). С. 70–72.
- Маркова В. Э.* Картины Гверчино в собрании Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.— 1980 (1981). С. 277–291.
- Маркова В. Э.* Новое произведение Якобелло дель Фьоре.— 1977 (1977). С. 392–399.
- Маркова Г. А.* К атрибуции вазы-рассмольника в собрании Оружейной палаты.— 1978 (1979). С. 413–421.
- Маркушевич А. И.* Библиотека А. И. Маркушевича и А. В. Маркушевич-Ивановской.— 1975 (1976). С. 117–130.
- Маркушевич А. И.* Путевой дневник молодого русского вельможи конца XVIII в.— 1974 (1975). С. 107–120.
- Мартынов И. Ф.* Библиотека и читательские дневники М. Н. Муравьева.— 1980 (1981). С. 48–62.
- Мартынов И. Ф.* О библиотеке екатеринбургского пажа: Каталог книг Алексея Оленина.— 1977 (1977). С. 155–159.
- Мартынов И. Ф.* Частные библиотеки в России XVIII в.— 1975 (1976). С. 101–116.
- Мартынов И. Ф., Кукушкина Е. Д.* Забытые тексты русской силлабической поэзии XVII в.— 1975 (1976). С. 44–47.
- Мартынов И. Ф., Кукушкина Е. Д.* Сатиры на откупщика Логина.— 1976 (1977). С. 41–44.
- Мартынова М. В.* К вопросу об атрибуции регалий царя Михаила Федоровича.— 1981 (1983). С. 392–403.
- Марченко И. Д.* К изучению металлообработки в раннем Пантикапее.— 1978 (1979). С. 453–457.
- Масленицын С. И.* Икона «Богоматери Федоровской» 1239 г.— 1976 (1977). С. 155–166.
- Маслова Е. Н.* Новые материалы о скульптурном декоре здания Академии художеств в Ленинграде.— 1984 (1986). С. 295–309.
- Массон В. М.* Цивилизация древневосточного типа на юге Средней Азии.— 1975 (1976). С. 431–447.
- Матвеева Т. М.* Забытый вид декоративного искусства.— 1975 (1976). С. 278–284.
- Метевосян А. С.* Древнейшая армянская рукопись на бумаге.— 1976 (1977). С. 7–11.
- Маясова Н. А.* Два произведения лицевого шитья боярских мастерских XVI в.— 1981 (1983). С. 352–361.
- Маясова Н. А.* Об одном редком изображении в шитье XV в.— 1984 (1986). С. 409–419.
- Маясова Н. А.* Светлица новгородской боярыни в Москве.— 1985 (1987). С. 330–344.
- Мельник Б. В.* Коллекция доспехов «крылатый гусар» из Львовского исторического музея.— 1983 (1985). С. 419–427.
- Мельникова А. С.* Новое о монетах Ярославского денежного двора.— 1977 (1977). С. 274–281.
- Меркина С. Я.* Дневники В. А. Теляковского.— 1984 (1986). С. 115–154.
- Милка А. П.* Новое о рукописи «Интродукции» к «Пиковой даме» П. И. Чайковского.— 1982 (1984). С. 197–207.
- Мильчик М. И.* Веркольский монастырь в пронографии XVII—XVIII вв.— 1986 (1987). С. 487–496.
- Мильчик М. И.* Северный деревянный монастырь на иконах XVII—XIX вв.— 1978 (1979). С. 333–346.
- Мильчик М. И.* Успенский монастырь на миниатюрах рукописей «Сказания об иконе Тихвинской Богоматери».— 1979 (1980). С. 243–255.
- Мильчик М. И.* Холмогоры в конце XVIII века: (По изображениям в атласе Архангельской губернии).— 1987 (1988). С. 435–454.
- Мироненко М. П.* Из истории русской исторической журналистики: (Переписка П. А. Вяземского и П. И. Бартенева).— 1985 (1987). С. 48–58.
- Мироненко С. В.* Записка М. А. Фонвизина «О коммунизме и социализме».— 1977 (1977). С. 59–72.
- Михайлова Г. Б.* Записки на книгах кириллической печати из собрания историко-художественного музея г. Андропова.— 1987 (1988). С. 31–39.
- Мишина Е. А.* Группа ранних русских гравюр (вторая половина XVII — начало XVIII в.).— 1981 (1983). С. 230–244.
- Моисеева Г. Н.* О «Собрании российских древностей» А. М. Мусина-Пушкина.— 1983 (1985). С. 14–26.
- Моисеева Г. Н.* Печатное «Родословие» Феофана Прокоповича.— 1978 (1979). С. 37–48.
- Моисеева С. В.* Определение персонажа «мужского портрета» А. Г. Горавского из собрания Пензенской картинной галереи.— 1987 (1988). С. 279–282.
- Моисеев Е. Ю.* «Колокольцовские» изделия в собрании Государственного Эрмитажа.— 1986 (1987). С. 434–453.
- Мокрецова И. П.* Иллюминированная парижская Псалтирь XIII в. из Библиотеки Академии наук СССР.— 1977 (1977). С. 367–376.
- Мокрецова И. П.* Рукописная Библия XIII в. из Научной библиотеки Московского гос. университета.— 1974 (1975). С. 354–368.

- Мурашова Н. В.* Архитектор Федор Иванович Демерцов.— 1981 (1983). С. 445—464.
- Мурашова Н. В.* «Образцовые» проекты Дж. Кваренги и А. Н. Воронихина.— 1983 (1985). С. 491—500.
- Мурьянов М. Ф.* Надпись древнейшего колокола Соловецкого монастыря.— 1975 (1976). С. 192—193.
- Мурьянов М. Ф.* Старофранцузские миниатюры в Легендарии Библиотеки Академии наук СССР.— 1974 (1975). С. 349—353.
- Мыльников А. С.* «Родословие» Лаврентия Хурелича.— 1976 (1977). С. 21—31.
- Мыльникова И. А.* Статья Вяч. Иванова о Скрябине.— 1983 (1985). С. 88—120.
- Неверов О. Я.* Новые материалы к истории скульптурного убранства Летнего сада.— 1986 (1987). С. 297—311.
- Неверов О. Я.* Скульптурный портрет Нерона в Эрмитаже.— 1974 (1975). С. 337—342.
- Негматов Н. О.* Две чаши из Илака.— 1987 (1988). С. 312—320.
- Негматов Н. Н.* Резное панно дворца афшинов Уструшаны.— 1976 (1977). С. 353—362.
- Негматов Н. Н., Мирбабаев А. К.* Бронзовые скульптуры из Исфаринской долины Таджикистана.— 1983 (1985). С. 501—507.
- Негматов Н. Н., Соколовский В. М.* «Капитолийская волчица» в Таджикистане и легенды Евразии.— 1974 (1975). С. 438—458.
- Недзвецкая Е. Ю.* Переписка Е. К. Лешковской и О. А. Правдина.— 1978 (1979). С. 158—167.
- Некрасова Е. А.* Неосуществленный замысел 1920-х годов создания «Symbolarium'a» (Словаря символов) и его первый выпуск «Точка».— 1982 (1984). С. 99—115.
- Некрасова И. П.* Туркменские ковры в собрании Государственного музея искусства народов Востока (конец XVIII — начало XX века).— 1987 (1988). С. 384—401.
- Нерегина С. С.* Строительные работы в Руане в 1352 г.— 1988 (1989). С. 371—381.
- Нечаев В. П.* Библиотека К. И. Чуковского.— 1974 (1975). С. 182—194.
- Нечаев В. П.* О библиотеке М. М. Штрауха.— 1980 (1981). С. 219—232.
- Нечаев В. П.* Неизвестное письмо А. П. Чехова.— 1988 (1989). С. 34—35.
- Никигина А. Б.* Об усадьбе Г. Р. Державина Званка.— 1984 (1986). С. 508—522.
- Никигина Э. А.* Статья Ю. Н. Тынянова «Кюхельбекер о Лермонтове».— 1974 (1975). С. 141—151.
- Никигина Ю. И.* Монументально-декоративная резьба моленных мест из Новгородской Софьи.— 1986 (1987). С. 350—363.
- Никитенко Н. Н.* Княжеский групповой портрет в Софии Киевской и время создания собора.— 1986 (1987). С. 237—244.
- Никитюк О. Д.* Картины Алессандро Маньяско и его круга в московском собрании.— 1975 (1976). С. 420—430.
- Николаева Т. В.* Икона-мошевик Успенского Козьмина монастыря на реке Яхрени.— 1979 (1980). С. 326—336.
- Николаева Т. В.* Каменная иконка, найденная в Новгороде.— 1974 (1975). С. 219—227.
- Николаева Т. В.* О сюжете изображений на рогатине тверского князя Бориса Александровича.— 1975 (1976). С. 194—203.
- Николаева Т. В.* Предметы княжеского убора XIV в.— 1976 (1977). С. 167—174.
- Николаева Т. В.* Семейная реликвия Бутурлиных.— 1983 (1985). С. 397—407.
- Николаева Т. В., Попов В. С.* Вновь найденное произведение миниатюриста А. Г. Овсова.— 1987 (1988). С. 228—256.
- Николаева Т. И.* Новое о здании Петербургского Большого театра и Консерватории.— 1986 (1987). С. 520—529.
- Николаева Т. И.* О государственном театре оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде.— 1986 (1987). С. 530—540.
- Никулина Н. И.* Неизвестный проект И. Е. Старова.— 1975 (1976). С. 285—301.
- Новиков Ю. С.* Воспоминания о «Мире искусства» К. С. Петрова-Водкина.— 1978 (1979). С. 99—107.
- Нурк Т. К.* Собрание графики научной библиотеки Тартуского университета.— 1983 (1985). С. 349—359.
- Обухова Л. А.* Три памятника иконостасной резьбы XVIII — начала XIX в. в собрании Русского музея.— 1984 (1986). С. 440—454.
- Овсянников О. В.* О Каргопольском острожном деле.— 1986 (1987). С. 472—486.
- Овчинников А. Н.* Надписи в Георгиевской церкви Старой Ладоги.— 1977 (1977). С. 187—191.
- Овчинников А. Н.* Шиферное «Распятие» XIII в. из коллекции Новгородского музея.— 1986 (1987). С. 255—265.
- Окунев Б. Г.* История Хомутовской коллекции портретов однополчан М. Ю. Лермонтова.— 1987 (1988). С. 269—278.
- Островский Г. С.* Липецкие портреты.— 1979 (1980). С. 302—310.
- Откович В. П.* Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах.— 1988 (1989). С. 382—392.
- Откович В. П.* Коллекция икон рыбобыцких мастеров из Львовского музея украинского искусства.— 1983 (1985). С. 323—333.

- Павленко А. А.* Карп Золотарев и московские живописцы последней трети XVII в.— 1982 (1984). С. 301—316.
- Павлова Е. В.* Пушкинская коллекция Я. Г. Зака.— 1974 (1975). С. 314—336.
- Пак Н. И.* Два образца киевской деревянной резьбы XVIII в.— 1986 (1987). С. 420—423.
- Панова Т. Д., Синицина Н. П.* Волосники из погребений Вознесенского монастыря в Московском Кремле.— 1986 (1987). С. 338—342.
- Панченко А. М.* «Археографическое открытие» Сибири.— 1974 (1975). С. 152—156.
- Панченко А. М.* Стихотворный отклик на свержение царевны Софьи.— 1974 (1975). С. 83—94.
- Парнис А. Е., Тименчик Р. Д.* Программы «Бродячей собаки».— 1983 (1985). С. 160—257.
- Пастернак Е. Б.* Из ранних прозаических опытов Б. Пастернака.— 1976 (1977). С. 106—118.
- Парфентьев Н. П.* Новый рукописный памятник «значковой» нотации XVIII в.— 1985 (1987). С. 171—176.
- Парфентьев Н. П., Парфентьева Н. В.* Русский распевщик и музыкальный теоретик XVII в. Фаддей Никитин Суботин и его новооткрытые произведения.— 1987 (1988). С. 138—149. (Из истории художественной жизни Москвы второй трети XIX в.)
- Певзнер Л. И., Сазарова И. М.* Художник-минималист Н. Д. Шпревич.— 1988 (1989). С. 282—295.
- Пекарская Л. В.* Каменная иконка из Триполья.— 1988 (1989). С. 304—307.
- Пергамент Е. А. И. П.* Пряжешников — певец, режиссер, педагог: (Из истории творческой деятельности).— 1986 (1987). С. 189—195.
- Пескова А. А., Раппопорт П. А.* Неизвестный памятник вольшского зодчества XII в.— 1986 (1987). С. 541—546.
- Петровская И. Ф.* К истории музыкального образования в России.— 1978 (1979). С. 219—226.
- Петрякова Ф. С.* Фарфоровая скульптура завода с. Волокитино Черниговской губернии.— 1986 (1987). С. 424—433.
- Пирумова Н. М., Салье В. М.* Письмо Джорджа Бернарда Шоу Петру Алексеевичу Кропоткину.— 1984 (1986). С. 85—86.
- Пирютко Ю. М.* Лазаревская усыпальница — памятник русской культуры XVIII—XIX вв.— 1988 (1989). С. 485—497.
- Письма Альфреда де Виньи Александре Коссаковской (фр.).* Приложения.— 1977 (1977). С. 447—467.
- Платонов В. Г., Сергеев С. П.* Икона «Огненное возхождение пророка Ильи с житием» 1647 г. с криптограммой.— 1983 (1985). С. 304—312.
- Плешанова И. И.* Два резных деревянных образа в собрании Русского музея.— 1979 (1980). С. 209—217.
- Плешанова И. И.* Новгородские хоросы в собрании Государственного Русского музея.— 1985 (1987). С. 345—356.
- Плешанова И. И.* Резные иконы Государственного Русского музея.— 1976 (1977). С. 204—214.
- Плешанова И. И.* Резные фигуры «старцев» в собрании Государственного Русского музея.— 1974 (1975). С. 271—284.
- Плугин В. А.* Фрески пиллястра в жертвеннике Успенского собора во Владимире.— 1975 (1976). С. 186—191.
- Поветкин В. И.* Гудебные сосуды древнего Новгорода: (Из опыта восстановительных работ).— 1984 (1986). С. 155—167.
- Поздеева И. В.* Археографические работы Московского университета в районе древней Вятки и Стародуба (1970—1972 гг.).— 1975 (1976). С. 52—69.
- Покровская В. Ф.* Летописный свод 1488 г. из собрания Н. П. Лихачева.— 1974 (1975). С. 28—32.
- Покровский Н. Н.* Исповедь алтайского крестьянина.— 1978 (1979). С. 49—57.
- Полоцкая Э. А.* Письмо А. П. Чехова.— 1977 (1977). С. 91—92.
- Полякова О. А.* Иконы с изображением архитектурных памятников в собрании музея «Коломенское».— 1986 (1987). С. 497—508.
- Попов Г. В.* Роспись конца XV в. в Воскресенском соборе Волоколамска.— 1977 (1977). С. 237—244.
- Попова З. П.* Кресла XVII в. работы русских мастеров, выполненные по итальянским образцам.— 1982 (1984). С. 417—420.
- Попова З. П.* О древнейшем великокняжеском московском троне.— 1983 (1985). С. 408—413.
- Попова З. П.* Русская мебель XVI в. в музейных собраниях.— 1980 (1981). С. 429—434.
- Попова З. П.* Стол XVII в. из Краеведческого музея г. Тотьмы.— 1978 (1979). С. 422—425.
- Попова И. Н.* Анри-Альберт Адам — живописец императорского фарфорового завода первой четверти XIX века.— 1987 (1988). С. 372—377.
- Попова Л. С.* О сюжетах росписи церкви Богоявления в Ярославле.— 1976 (1977). С. 220—224.
- Попова О. С.* Миниатюры московского Евангелия начала XV в.— 1977 (1977). С. 206—214.
- Попова О. С.* «Одигитрия» середины XIV в. из Успенского собора Московского Кремля.— 1974 (1975). С. 238—251.
- Постникова-Лосева М. М.* Василий Андреев — резчик по серебру XVII в.— 1981 (1983). С. 378—391.
- Постникова-Лосева М. М.* Восточное украшение с изумрудом.— 1983 (1985). С. 414—418.

- Постникова-Лосева М. М.* Золотая митра 1685 г.—1986 (1987). С. 364—368.
- Постникова-Лосева М. М.* Из истории русской художественной эмали XVIII в.—1977 (1977). С. 296—300.
- Постникова-Лосева М. М.* Серебряное блюдо с шотландским гербом.—1980 (1981). С. 488—492.
- Постникова-Лосева М. М.* Серебряная чаша работы ювелиров школы Дубровника в собрании Эрмитажа.—1979 (1980). С. 337—341.
- Постникова-Лосева М. М.* Три камня Государственной Оружейной палаты.—1975 (1976). С. 220—233.
- Принцева Г. А.* Произведения П. Ф. Соколова в собрании Эрмитажа.—1981 (1983). С. 305—319.
- Принцева Г. А.* Рисунки Н. И. Уткина.—1976 (1977). С. 271—283.
- Принцева М. Н.* Коллекция медного литья Ф. А. Каликина в собрании Отдела истории русской культуры Эрмитажа.—1984 (1986). С. 396—408.
- Протопопов В. В.* Неизвестное пособие по теории музыки XVIII в.—1974 (1975). С. 294—302.
- Протопопов В. В.* Нотная библиотека царя Федора Алексеевича.—1976 (1977). С. 119—133.
- Протопопов Вл. В.* Автограф Станислава Монюшко.—1982 (1984). С. 194—196.
- Протопопов Вл. В.* Нотная библиотека Строгановых в Сольвычегодске (1627 г.).—1981 (1983). С. 182—186.
- Протопопов Вл. В.* О русских музыкантах по записям в синодиках XVI—XVII вв.—1984 (1986). С. 176—177.
- Протопопов Вл. В.* Панегерический кант 1690 г.—1980 (1981). С. 241—244.
- Протопопов Вл. В.* Стихотворные вставки в «Музыклийской грамматике» Николая Дилецкого.—1979 (1980). С. 179—184.
- Прозоров Г. М.* Автографы Нила Сорского.—1974 (1975). С. 37—54.
- Прозоров Г. М.* Древнейшая рукопись с произведениями митрополита Киприана.—1978 (1979). С. 17—30.
- Прозоров Г. М.* Повесть о Нило-Сорском ските.—1976 (1977). С. 12—20.
- Проценко Л. М.* Некрополь Аскольдова могила в Киеве.—1988 (1989). С. 498—507.
- Пряшников М. П.* Музыкальный альбом Е. Р. Дашковой.—1982 (1984). С. 179—193.
- Пряшников М. П.* Три симфонии Э. Ванжуры на темы русских, украинских и польских народных песен.—1983 (1985). С. 279—285.
- Пугаченкова Г. А.* Из недавних открытий в Южном Узбекистане: (К проблемам бактрийской городской культуры).—1974 (1975). С. 412—437.
- Пугаченкова Г. А.* Неизвестные среднеазиатские миниатюры двух лицевых манускриптов.—1978 (1979). С. 313—329.
- Пугаченкова Г. А.* Новое о художественной культуре античного Согда.—1983 (1985). С. 521—531.
- Пугаченкова Г. А., Тургунов Б. А.* Новый буддийский памятник в южном Узбекистане.—1988 (1989). С. 519—530.
- Пуцко В. Г.* Венецианский процессионный крест с изображением стигматизации Франциска Ассизского.—1985 (1987). С. 315—329.
- Пуцко В. Г.* Византийские миниатюры Севастьяновских фрагментов.—1986 (1987). С. 245—254.
- Пуцко В. Г.* Ранневизантийский серебряный кувшин со сценами из «Илиады».—1984 (1986). С. 382—395.
- Пуцко В. Г.* Раннепалеологовская иллюминированная рукопись в Москве.—1988 (1989). С. 308—330.
- Пуцко В. Г.* Русская путевая икона XI в.—1981 (1983). С. 199—206.
- Пуцко-Бочкарева М. Н.* Памятник русской металлопластики XIV в.—1982 (1984). С. 216—219.
- Раппопорт П. А.* Церковь Благовещения в Витебске.—1985 (1987). С. 522—528.
- Раппопорт П. А., Штендер Г. М.* Спасская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке.—1979 (1980). С. 439—468.
- Резвин В. А.* Копилки. Коллекция В. А. Резвина.—1987 (1988). С. 409.
- Резвин В. А.* Самоварные краны.—1986 (1987). С. 454—458.
- Реморова Н. Б.* Книга Ж. Делля «Сады» из библиотеки В. А. Жуковского как памятник истории культуры.—1985 (1987). С. 19—32.
- Роберт К. А.* Инвентарная книга городской библиотеки XVII в.—1978 (1979). С. 108—112.
- Рождественская Т. В.* Надписи-граффити из Старой Ладogi.—1974 (1975). С. 9—13.
- Рождественская Т. В., Тур А. М.* Граффити из Псковского Спасо-Великопустынского монастыря.—1978 (1979). С. 31—36.
- Розанов А. С. И. С.* Тургенев и П. Виардо в воспоминаниях В. А. Рубинштейн.—1980 (1981). С. 153—157.
- Розанов А. С. Л. И.* Шестакова. Мои вечера.—1988 (1989). С. 163—185.
- Розанов А. С.* Неизвестное письмо Ф. Листа.—1979 (1980). С. 197.
- Розанов А. С.* Ф. Лист в Риме в 1839 г.: (По материалам семейного архива графов Виейльгорских).—1983 (1985). С. 295—303.
- Розанцева С. А.* Фаянсовый завод в Архангельском.—1983 (1985). С. 444—451.
- Ромашкевич Т. А.* Роспись церкви Сергия Радонежского в Новгородском Детинце.—1977 (1977). С. 225—236.

- Росовецкий С. К.* Повесть о женитьбе Ивана Грозного на Марии Темрюковне.— 1975 (1976). С. 27—37.
- Рубашева Н. М.* Из записок Ф. П. Леоньевой.— 1988 (1989). С. 7—12.
- Рыбаков А. А.* О датировке фресок Дионисия в Рождественском соборе Ферапонтова монастыря.— 1986 (1987). С. 283—289.
- Рыбаков Б. А.* Мерило новгородского зодчего XIII в.— 1974 (1975). С. 205—218.
- Рындина А. В.* Новый памятник центральнорусской чеканки первой половины XIV в.— 1987 (1988). С. 326.
- Рындина А. В.* Об одной группе каменных икон XIV в.— 1974 (1975). С. 228—237.
- Рыцарева М. Г.* О неизвестном хоровом концерте М. С. Березовского.— 1981 (1983). С. 187—193.
- Рябинин Е. А.* Древнейший памятник води в Новгородской земле.— 1981 (1983). С. 482—493.
- Саверкина И. В.* Неизвестные источники о быте петровского времени.— 1986 (1987). С. 385—404.
- Саверкина И. В.* Неизвестная коллекция петровского времени: Нумизматическое собрание А. Д. Меншкова.— 1987 (1988). С. 343—350.
- Савина Л. Н.* Икона «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» из собрания Московского областного краеведческого музея.— 1988 (1989). С. 233—245.
- Савинов А. Н.* Парижские рисунки И. А. Ерменева.— 1974 (1975). С. 303—313.
- Садков В. А.* Две итальянские картины в музее Серпухова.— 1979 (1980). С. 268—275.
- Садков В. А.* Неизвестные картины фламандских и голландских художников в Останкинском дворце-музее.— 1982 (1984). С. 293—300.
- Садков В. А.* Неизвестные произведения Луиса де Колери и мастеров его круга.— 1985 (1987). С. 202—212.
- Садков В. А.* Новые атрибуции рисунков фламандских пейзажистов в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина.— 1987 (1988). С. 207—214.
- Садков В. А.* Пейзажи голландских итальянистов XVII в. в музеях СССР.— 1980 (1981). С. 292—296.
- Сазонова Л. И.* Северодвинская крестьянская библиотека.— 1974 (1975). С. 162—167.
- Сазонова Л. И.* Театральная программа XVII в. «Алексей человек божий».— 1978 (1979). С. 131—149.
- Саквич А. Г.* Миниатюры из русского апокрифического сборника середины XVIII в.— 1982 (1984). С. 329—333.
- Сапунов Б. В.* Икона «Страшный суд» XVI в. из села Лядины.— 1980 (1981). С. 268—276.
- Сапунов Б. В.* О Тмуророканском камне 1068 г.— 1975 (1976). С. 457—471.
- Сафонова Г. Б.* Два шитых покрывца XVII в. в Калуге.— 1987 (1988). С. 338—342.
- Свенцицкая В. И.* Мастер иконы «Архангел Михаил с деяниями» второй половины XIV в. из с. Сторонна на Бойковщине.— 1988 (1989). С. 192—209.
- Секретарь Л. А.* К истории усадьбы «Березовик».— 1982 (1984). С. 488—496.
- Секретарь Л. А., Филиппова Л. А.* Бытовые берестяные изделия в коллекции Новгородского государственного объединенного музея-заповедника.— 1981 (1983). С. 424—431.
- Селинова Т. А.* Забытый художник (Г. И. Белов).— 1978 (1979). С. 372—377.
- Селинова Т. А.* Неизвестные портреты работы И. Е. Эггинка.— 1988 (1989). С. 275—281.
- Селинова Т. А.* Неизвестные прижизненные портреты участника Отечественной войны 1812 года А. А. Тучкова.— 1985 (1987). С. 264—269.
- Селинова Т. А.* Неизвестные произведения художника П. О. Росси.— 1982 (1984). С. 346—354.
- Селинова Т. А.* Работы художника Виоллье.— 1976 (1977). С. 261—270.
- Селинова Т. А.* Роман Вильчинский.— 1986 (1987). С. 312—322.
- Сергеев В. Н.* Русские песнопения XVII в. на историческую тему.— 1975 (1976). С. 41—43.
- Серегина Н. С.* Отражение исторических событий в стихире о Мемир-Аксаке и в других песнопениях Владимирской иконе и проблема авторства Ивана Грозного.— 1985 (1987). С. 148—164.
- Серегина Н. С.* Певчие рукописи из книгописной мастерской Строгановых конца XVI — первой половины XVII в.— 1986 (1987). С. 202—209.
- Серегина Н. С.* Покаянный стих «Плач Адама о рае» роспева Кирилла Гомулина.— 1983 (1985). С. 258—262.
- Сивак С. И.* Иван Исаев — строитель Иверского монастыря.— 1979 (1980). С. 456—458.
- Сивак С. И.* Неизвестное граффити церкви Симеона Зверина монастыря: (К истории строительства церкви).— 1982 (1984). С. 29—33.
- Сидоренко Г. В.* Новое в древнерусской мелкой пластике.— 1981 (1983). С. 348—351.
- Сидорова Н. А.* Амфора с изображением борьбы Геракла и Тритона.— 1984 (1986). С. 377—381.
- Сидорова Н. А.* Группа коринфских ваз из собрания Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.— 1982 (1984). С. 371—380.
- Сидорова Н. А.* Группа поздних чернофигурных ваз из собрания Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.— 1985 (1987). С. 307—314.
- Сидорова Т. А.* К вопросу о миниатюре из Евангелия попа Домки.— 1982 (1984). С. 208—211.

- Силкин А. В.* Малоизвестные памятники строгановского лицевого шитья из Ростова Великого.— 1984 (1986). С. 420—433.
- Силовава В. И.* Древнегрузинские граффити из Верхней Сванетии.— 1978 (1979). С. 9—16.
- Синицина Н. В.* Русские автографы Максима Грека.— 1975 (1976). С. 7—15.
- Смирнова Э. С.* Икона 1438 г. в Софийском соборе в Новгороде.— 1977 (1977). С. 215—224.
- Соловьева И. Д.* Художественное оформление рукописей первой четверти XV столетия из Кирилло-Белозерского монастыря в собрании Русского музея.— 1982 (1984). С. 220—232.
- Соломина В. П.* О двух памятниках новгородской мелкой пластики.— 1977 (1977). С. 202—205.
- Соломина В. П.* О северной деревянной скульптуре начала XVII в.— 1988 (1989). С. 226—232.
- Сорокатый В. М.* Московская икона начала XVI в. в Архангельском музее.— 1977 (1977). С. 259—268.
- Сорокина Л. А.* Прядки Ленинградской области.— 1987 (1988). С. 378.
- Соснина Л. Г.* Коллекция рисунков М. П. Клодта.— 1985 (1987). С. 297—306.
- Сотраченкова М. М.* В. К. Тредиаковский как композитор.— 1986 (1987). С. 210—221.
- Спирина Л. М.* Неизвестные произведения искусства и исторические документы, связанные с погребальным комплексом Годуновых.— 1980 (1981). С. 455—464.
- Стадничук Н. И.* Картина «Возвращение Товия» из коллекции Павловского дворца-музея.— 1985 (1987). С. 197—201.
- Старикова Л. М.* Два письма актера Ивана Афанасьевича Дмитриевского.— 1982 (1984). С. 137—145.
- Старикова Л. М.* Дневная записка 1786—1787 гг. А. В. Орлова.— 1983 (1985). С. 143—159.
- Старикова Л. М.* Документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII в. в русском любительском театре этого времени.— 1988 (1989). С. 67—95.
- Старикова Л. М.* Новые документы о первых русских актерам братьях Федоре и Григории Волковых.— 1981 (1983). С. 171—181.
- Старикова Л. М.* Первая русская балетная труппа.— 1985 (1987). С. 102—107.
- Старикова Л. М.* Театрально-зрелищная жизнь Москвы в середине XVIII в.— 1986 (1987). С. 133—188.
- Старк В. П.* Портрет С. С. Кушникова работы В. А. Тропинина.— 1984 (1986). С. 333—337.
- Степовик Д. В.* О неизвестных гравюрах Александра Тарасевича.— 1984 (1986). С. 228—239.
- Сытова А. С.* Неизвестные портреты поэтессы Е. Ю. Кузьминой-Караваевой.— 1979 (1980). С. 319—325.
- Сытова А. С.* Неизвестный портрет Н. М. Карамзина.— 1981 (1983). С. 297—304.
- Сытова Е. Ю.* Неизвестные рисунки Е. Ю. Кузьминой-Караваевой.— 1987 (1988). С. 289—300.
- Сулейманов Х. С.* Хафиз Хорезми.— 1982 (1984). С. 13—28.
- Сулейманова Ф. К.* Портреты Алишера Навои в миниатюрах.— 1986 (1987). С. 278—282.
- Султанова Э. В.* Об архитектурных памятниках Коломенского кремля XVI—XVII вв.— 1984 (1986). С. 467—474.
- Текташова Л. Е.* Неизвестные памятники русского иконописания XVII—XIX вв. в собрании музеев Палеха и Холуя.— 1983 (1985). С. 313—322.
- Тарановская Н. В.* Мастера народных росписей по дереву на Печоре.— 1975 (1976). С. 346—355.
- Тарланов Е. З.* Альбом Е. В. Гоголь-Быковой.— 1985 (1987). С. 33—47.
- Теорогов О. В.* Находки в области древнерусской хронографии.— 1974 (1975). С. 25—27.
- Тельнер Д. Д., Бугырина Д. А., Дервиз А. П., Днепровский А. С., Морозова Г. М., Преображенская М. С.* Памятник архитектуры XVIII в. в селе Железцево Калужской области.— 1982 (1984). С. 478—487.
- Тименчик Р. Д.* Ранние поэтические опыты Анны Ахматовой.— 1979 (1980). С. 140—144.
- Толочко П. П.* Новые данные о городском строительстве в древнем Киеве.— 1975 (1976). С. 448—456.
- Топорков А. Л.* Неизданные стихотворения М. В. Милонова.— 1983 (1985). С. 39—44.
- Трилунайгене Ю. С.* Музыкальные рукописи XVI в. Вильюсского Бернардинского монастыря.— 1986 (1987). С. 196—201.
- Трофимова Н. Н.* Лицевой покров Козьмы Яхренского.— 1978 (1979). С. 426—430.
- Туниманов В. А.* Письма Н. С. Лескова к Л. Я. Гуревич.— 1980 (1981). С. 94—106.
- Турилов А. А., Чернецов А. В.* «Рафли» — «языческие святцы» Ивана Рыкова.— 1984 (1986). С. 20—28.
- Турцова Н. М.* Икона «Николай Чудотворец в житии» из Русского музея.— 1984 (1986). С. 320—332.
- Турцова Н. М.* Новые данные о жизни и творчестве Семена Спиридонова Холмогорца.— 1987 (1988). С. 215—222.
- Ударцев С. Ф.* Рукопись М. А. Бакунина «Гамлет».— 1984 (1986). С. 55—63.
- Уханова И. Н.* Декорировка северных русских ларцев XVII—XVIII вв.— 1976 (1977). С. 225—229.



- Уханова И. Н.* Костяные пороховницы русских мастеров XVIII в.— 1979 (1980). С. 356–362.
- Уханова И. Н.* Русско-сербские культурные связи в XVII–XVIII вв. по материалам декоративно-прикладного искусства.— 1974 (1975). С. 389–394.
- Федоров Б. Н.* Три монументальных надгробия Херсонеса IV–III вв. до н. э.— 1976 (1977). С. 343–352.
- Федоров В. И.* К реконструкции планов главного собора Московского Кремля.— 1986 (1987). С. 459–471.
- Федоров Г. А.* Отец и сын Котельвицкие.— 1979 (1980). С. 76–90.
- Фельдман О. М., Шингарева Е. А.* А. Н. Бенуа режиссирует «Каменного гостя».— 1985 (1987). С. 108–147.
- Фехнер Е. Ю.* Картина Класа ван дер Хека «Вид замка Эгмонт».— 1978 (1979). С. 308–312.
- Фехнер М. В.* Золотое шитье Древней Руси.— 1978 (1979). С. 401–405.
- Филатов В. В.* Фрагмент стеной живописи в Вальяле.— 1979 (1980). С. 198–208.
- Филатов С. В.* Две иконы Давида Спраха.— 1981 (1983). С. 222–229.
- Фомичева Т. Д.* Вновь определенные картины Ламберта Сустриса в Эрмитаже.— 1979 (1980). С. 228–233.
- Фомичева Т. Д.* Четыре картины художников-караваджистов.— 1976 (1977). С. 338–344.
- Фонкич Б. Л.* Заметки о греческих рукописях советских хранилищ.— 1981 (1983). С. 11–27.
- Фонкич Б. Л.* Московский автограф митрополита Исидора.— 1974 (1975). С. 14–15.
- Фонкич Б. Л.* Новые материалы для биографии Лихудов.— 1987 (1988). С. 61–70.
- Фонякова Н. Н.* Фет, его усадьба Воробьевка и семья Полонских.— 1986 (1987). С. 49–63.
- Халиф В. А.* Переписка С. С. Прокофьева с Л. М. Глаголевой.— 1978 (1979). С. 227–232.
- Хачикян Л. С.* Об одной уникальной рукописи Матенадарана.— 1974 (1975). С. 16–24.
- Хлебникова Н. А.* Древнерусское лицевое шитье в коллекции Великоустюжского музея.— 1982 (1984). С. 390–407.
- Хлебникова Н. А.* Малоизвестные произведения мастерской Софьи Палеолог.— 1976 (1977). С. 196–203.
- Хлебникова Н. А.* Новооткрытые произведения мастерской лицевого шитья князей Старницких.— 1980 (1981). С. 443–454.
- Хлебникова Н. А.* Покров Пафнутия Боровского.— 1975 (1976). С. 234–239.
- Хлебов Г. В.* Житийная икона Бориса и Глеба из Муром.— 1982 (1984). С. 263–274.
- Хлопц И. Н.* К уточнению даты росписи собора Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре.— 1975 (1976). С. 204–207.
- Хмельевская Е. М.* Письма А. А. Дельвига.— 1979 (1980). С. 21–33.
- Хмельницкий С. Г.* Общественные здания в древнем Пенджикенте.— 1977 (1977). С. 407–416.
- Ходжаш С. И.* Собрание скарабеев в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина.— 1980 (1981). С. 417–428.
- Холодов Е. Г.* К истории старинного русского театра: (Несколько уточнений).— 1981 (1983). С. 149–170.
- Хрусталева Р. М.* Рисунки Станислава Выспяньского в собрании Львовской картинной галереи.— 1978 (1979). С. 393–400.
- Цинкович-Николаева В. А.* Первый «Банкрот» и его автор.— 1979 (1980). С. 147–151.
- Черная Л. А.* Похвальная анаграмма Петру I из пьес «Царство мира» и «Торжество мира».— 1987 (1988). С. 101–105.
- Черненкова Л. М.* Пелена «Богоматерь Владимирская» из собрания Московского областного краеведческого музея.— 1985 (1987). С. 357–362.
- Чернецов А. В.* Два перстня-печати из Старой Рязани.— 1980 (1981). С. 545–553.
- Чернецова Е. М.* Паникадило из мастерской Флешеров.— 1982 (1984). С. 381–389.
- Чернов С. З.* Исторический ландшафт древнего Радонежа.— 1988 (1989). С. 413–438.
- Черных В. А.* «Non possumus». Анонимный памфлет из заграничного архива Герцена и Огарева.— 1983 (1985). С. 70–87.
- Чубинская В. Г.* Новое об эволюции русского портрета на рубеже XVII–XVIII вв.— 1982 (1984). С. 317–328.
- Чубова А. П.* Расписные стелы Херсонеса IV–III вв. до н. э.— 1976 (1977). С. 345–347.
- Чудаков А. П.* Статья Ю. Н. Тынянова «О композиции „Евгения Онегина“».— 1974 (1975). С. 121–140.
- Чудакова М. О.* Опыт реконструкции текста М. А. Булгакова.— 1977 (1977). С. 93–106.
- Шакурова Е. В.* Рака Кирилла Белозерского из Кирилло-Белозерского монастыря.— 1982 (1984). С. 408–416.
- Шамардин М. В.* Фонтаны начала XVIII в. в Летнем саду.— 1976 (1977). С. 245–250.
- Шашкина Т. Б.* «Книга колокольного мастерства».— 1985 (1987). С. 431–437.
- Шашкина Т. Б.* О двух памятниках колокольного литья домонгольского времени.— 1988 (1989). С. 362–365.

- Швидковский Д. О.* Последний период творчества архитектора Ч. Камерона в документах Адмиралтейства.— 1984 (1986). С. 523–530.
- Шелест Д. В.* Ранние рисунки Джованни Баттиста Тьеполо во Львове.— 1981 (1983). С. 262–269.
- Шелест Д. В.* Рисунки Йозефа Винтерхальтера Младшего из Коллекции К. Кюня в Львовском собрании.— 1983 (1985). С. 334–348.
- Шизман С. Я.* Дневники В. А. Теляковского.— 1980 (1981). С. 158–182.
- Шизман С. Я.* Новое о постановке А. П. Ленского «Снегурочка» А. Н. Островского.— 1978 (1979). С. 150–157.
- Шишкин А. Б.* Из неопубликованных поэтических трудов В. К. Третьяковского (стихотворная «Псалтирь»).— 1984 (1986). С. 29–39.
- Шмагов В. Ф.* Гравюры «малой дорожной книжицы» Скорины и их источники.— 1985 (1987). С. 188–196.
- Шокарев Ю. В.* Художественное оружие Тульского оружейного завода.— 1976 (1977). С. 305–310.
- Штендер Г. М.* О ранних Феодоровских храмах древнего Новгорода.— 1977 (1977). С. 435–444.
- Штендер Г. М.* Трехлопастное покрытие церкви Спаса на Берестове: (К вопросу о художественном образе храмов второй половины XI – начала XII в.).— 1980 (1981). С. 534–544.
- Шувалова И. Н.* Письма В. В. Стасова к И. Н. Крамскому.— 1981 (1983). С. 320–336.
- Шумейко М. Ф.* К истории Шлиссельбургского комитета.— 1981 (1983). С. 59–60.
- Шумилин С. В.* Письма В. В. Кандинского к А. И. Чупрову.— 1981 (1983). С. 337–344.
- Щапов Я. Н.* Вновь найденные свидетельства о средневековых славянских музыкальных и струнных инструментах.— 1982 (1984). С. 167–169.
- Эйдельман Н. Я.* Из последних пушкинских открытий.— 1975 (1976). С. 73–85.
- Юрченко М. С.* Итальянские письма о Максиме Березовском.— 1987 (1988). С. 150–160.
- Язвинская Е. Р.* Вариации на тему Моцарта для арфы М. И. Глинка.— 1981 (1983). С. 194–195.
- Язвинская Е. Р.* К истории группового портрета семьи Павла I в Павловском дворце.— 1981 (1983). С. 284.
- Язвинская Е. Р.* Концерт С. Буше для арфы и фортепьяно.— 1984 (1986). С. 178–179.
- Язвинская Е. Р.* К сценической истории оперы А. Г. Рубинштейна «Купец Калашников».— 1979 (1980). С. 152–154.
- Язвинская Е. Р.* Музыкальный альбом начала XIX в.— 1988 (1989). С. 160–162.
- Яйленко В. П.* Начальное школьное образование в античных греческих городах Северного Причерноморья.— 1987 (1988). С. 54–61.
- Якимчук Н. А.* Декоративные тарелки с видами села Грузино.— 1984 (1986). С. 455–460.
- Якобсон А. Л.* К изучению Корсунских врат в Новгороде.— 1981 (1983). С. 345–347.
- Якобсон А. Л.* Мозаичный пол X в. в Херсонесе (Херсоне).— 1982 (1984). С. 504–512.
- Якубов Ю.* Дворец Гардани Хисор и его резное дерево.— 1976 (1977). С. 363–372.
- Ямпольский И. Г.* Неизвестные отзывы об И. С. Тургеневе в письмах современников.— 1980 (1981). С. 87–93.
- Ямпольский И. Г.* Неопубликованные письма А. К. Толстого.— 1979 (1980). С. 97–115.
- Ямпольский И. Я.* Письма А. Миропольского к И. Каневскому.— 1988 (1989). С. 19–32.
- Янин В. Л.* К проблеме авторства передицких фресок.— 1987 (1988). С. 178.
- Янин В. Л.* Посмертная судьба Дмитрия Шемяки.— 1984 (1986). С. 533–540.
- Ясиновский Ю. П.* Львовский ирмолой конца XVI – начала XVII в.— 1984 (1986). С. 168–175.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- АЕ — Археографический ежегодник  
АМДЗ — Архангельский музей деревянного зодчества  
АСЭИ — Акты социально-экономической истории  
АФЗиХ — Акты феодального землевладения и хозяйства  
БАН — Библиотека Академии наук СССР  
ВВ — Византийский временник  
ВМЧ — Великие Минеи-четьи  
ВООПИиК — Всероссийское общество охраны памятников истории и культуры  
ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И. Э. Грабаря  
ГААО — Гос. архив Архангельской области  
ГАВО — Гос. архив Вологодской области  
ГАЯО — Гос. архив Ярославской области  
ГБЛ — Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина  
ГИМ — Гос. Исторический музей  
ГЛМ — Гос. Литературный музей  
ГМГС — Гос. музей городской скульптуры (Ленинград)  
ГМИЛ — Гос. музей истории Ленинграда  
ГММК — Гос. музеи Московского Кремля  
ГПБ — Гос. публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина  
ГРМ — Гос. Русский музей  
ГТГ — Гос. Третьяковская галерея  
ГЦТМ — Гос. центральный театральный музей  
ГЭ — Гос. Эрмитаж  
ДДГ — Духовные и договорные грамоты  
ЕИТ — Ежегодник императорских театров  
ЖМНП — Журнал Министерства народного просвещения  
ЗРВИ — Сборник Радова. Византологички институт  
ИЗ — Исторические записки  
ИРЛИ — Институт русской литературы АН СССР  
КИХМ — Киевский историко-художественный музей  
КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры  
ЛГИТМиК — Ленинградский гос. институт театра, музыки и кинематографии  
ЛГТБ — Ленинградская гос. театральная библиотека им. А. В. Луначарского  
ЛЗАК — Летопись занятий Археографической комиссии  
ЛН — Литературное наследство  
ЛОИА — Ленинградское отделение Института археологии АН СССР  
МИА — Материалы и исследования по археологии СССР  
МОКМ — Московский областной краеведческий музей

- ПКНО — Памятники культуры. Новые открытия  
 ПСЗ — Полное собрание законов Российской империи  
 ПСРЛ — Полное собрание русских летописей  
 РИБ — Русская историческая библиотека  
 РИО — Русское историческое общество  
 РЯАХМЗ — Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник  
 СА — Советская археология  
 САИ — Свод археологических источников  
 СЭ — Советская этнография  
 ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы  
 УИХМ — Угличский историко-художественный музей  
 ЦГАВМФ — Центральный гос. архив военно-морского флота  
 ЦГАДА — Центральный гос. архив древних актов  
 ЦГАЛИ — Центральный гос. архив литературы и искусства  
 ЦГВИА — Центральный гос. военно-исторический архив  
 ЦГИА СССР — Центральный гос. исторический архив СССР (Ленинград)  
 ЦГИА УССР, Киев — Центральный гос. исторический архив УССР, Киев  
 ЦГИА УССР, Львов — Центральный гос. исторический архив УССР, Львов  
 ЦГТМ — Центральный гос. театральный музей им. М. И. Глинки  
 ЧОИДР — Чтения в обществе истории и древностей российских  
 ЯГУАК — Ярославская губернская ученая архивная комиссия

## ИСПРАВЛЕНИЯ

	Страница	строка	следует читать
ПКНО. 1985	265	23 св. лев. кол.	гравированный портрет Тучкова
	267	15–16 св. лев. кол.	заповедника и портрета Строганова <sup>16</sup> работы Вар- нека
	268	2 св. лев. кол.	/миниатюрный портрет сына находится в Бородинском музее-заповеднике/
ПКНО. 1987	371	подрисун. подпись	Г. Дициани. Плафон «Диана и Аврора»

# СОДЕРЖАНИЕ

## ПИСЬМЕННОСТЬ

<i>Н. М. Рубашева</i>	Из записок Ф. П. Леонтьевой . . . . .	7
<i>В. А. Кошелев</i>	Неоконченная статья Константина Аксакова (Эпизод из истории русского славянофильства) . . . . .	13
<i>И. Г. Ямпольский</i>	Письма А. Миropольского к И. Коневскому . . . . .	19
<i>В. П. Нечаев</i>	Неизвестное письмо А. П. Чехова . . . . .	33
<i>В. А. Александров</i>	Воспоминания Кэллога Дерленда о Толстом . . . . .	36
<i>Э. Д. Давыдов,</i> <i>В. П. Купченко</i>	Максимилиан Волошин. Рассказ о Черубине де Габриак . . . . .	41
<i>К. М. Азадовский</i>	Письмо Марины Цветаевой к А. М. Кожебаткину . . . . .	62

## ИСКУССТВО

### I

<i>Л. М. Старикова</i>	Новые документы о деятельности итальянской труппы в России в 30-е годы XVIII века в русском любительском театре этого времени . . . . .	67
<i>А. М. Конечный,</i> <i>В. Я. Мордерер,</i> <i>А. Е. Парнис,</i> <i>Р. Д. Тименчик</i>	Артистическое кабаре «Привал комедиантов» . . . . .	96

### II

<i>Е. В. Герцман</i>	Неизвестная нотная рукопись Леонарда Эйлера . . . . .	155
<i>Е. Р. Язынская</i>	Музыкальный альбом начала XIX века . . . . .	160
<i>А. С. Розанов</i>	Л. И. Шестакова. Мои вечера . . . . .	163
<i>П. Н. Грюнберг,</i> <i>В. Л. Янин</i>	Дата первых граммафонных записей Ф. И. Шаляпина . . . . .	186

### III

<i>В. И. Свенцицкая</i>	Мастер иконы «Архангел Михаил с деяниями» второй половины XIV в. из села Сторонна на Бойковщине . . . . .	192
<i>В. В. Дергачев</i>	Родословие Дионисия Иконника . . . . .	210
<i>В. П. Соломина</i>	О северной деревянной скульптуре начала XVII века . . . . .	226
<i>Л. Н. Савина</i>	Икона «Спас на престоле с припадающими митрополитом Филиппом и патриархом Никоном» из собрания Московского областного краеведческого музея. . . . .	233
<i>П. П. Балакин</i>	Икона «Макарий Желтоводский» Симона Ушакова. . . . .	246
<i>Г. Д. Кропивницкая</i>	О неизвестном портрете Анны Леопольдовны, приписываемом Луи Каравакку . . . . .	254
<i>Г. В. Васильева</i>	Рисунки Доменико Феличе Ламони в собрании Государственного музея истории Ленинграда . . . . .	265
<i>Т. А. Селинова</i>	Неизвестные портреты работы И. Е. Эггинга . . . . .	275

<i>Л. И. Певзнер, И. М. Сахарова Л. Д. Лихачева</i>	Художник-миниатюрист Н. Д. Шпревич. (Из истории художественной жизни Москвы второй трети XIX века) . . . . .	282
	Из истории отдела древнерусского искусства Русского музея (1898—1917) . . . . .	296
	IV	
<i>Л. В. Пекарская</i>	Каменная иконка из Триполья . . . . .	304
<i>В. Г. Пуцко</i>	Раннепалеологовская иллюминированная рукопись в Москве. /ГИМ, Муз. 3648/. . . . .	308
<i>Л. П. Кириллова</i>	Новая атрибуция экипажа XVII века . . . . .	331
<i>Э. П. Винокурова</i>	Поморские датированные складни . . . . .	338
<i>Л. Д. Лихачева</i>	Работы оловянишника Егора Иванова в собрании Русского музея . . . . .	346
<i>В. В. Зякин</i>	Новые материалы о жизни и творчестве ростовского живописца по эмали А. И. Всесвятского . . . . .	352
<i>Т. Б. Шашкина</i>	О двух памятниках колокольного литья домонгольского времени . . . . .	362
<i>А. К. Ганулич</i>	Атрибуция одного из поддужных колокольчиков XIX века	366
<i>А. Н. Давыдов</i>	Колокол кимженского литья в Архангельском музее деревянного зодчества . . . . .	368
	V	
<i>С. С. Неретина</i>	Строительные работы в Руане в 1352 г. . . . .	371
<i>В. П. Откович</i>	Архитектурно-художественный ансамбль в Дмитровичах	382
<i>А. Н. Горстка</i>	Новые материалы к биографии архитектора петровского времени Григория Устинова . . . . .	393
<i>В. А. Коренцеит</i>	Последний дворец А. Д. Меншикова «Монкураж». . .	396
<i>С. З. Чернов</i>	Исторический ландшафт Древнего Радонежа. Происхождение и семантика . . . . .	413
<i>В. М. Возлинская</i>	Новые материалы о Елабуге. Этапы формирования и принципы композиции города . . . . .	439
<i>В. В. Кавельмахер</i>	Фрагмент памятной плиты первой половины XVII века из Иосифо-Волоколамского монастыря . . . . .	480
<i>Ю. М. Пирютко</i>	Лазаревская усыпальница — памятник русской культуры XVIII—XIX веков . . . . .	485
<i>Л. А. Проценко</i>	Некрополь Аскольдова могила в Киеве . . . . .	498
<i>Д. Н. Гоберман</i>	Резные каменные стелы (еврейские надгробия Молдавии и Западных областей Украины XVIII—XIX веков) . . .	508
	АРХЕОЛОГИЯ	
<i>Г. А. Пугаченкова, Б. А. Тургунов</i>	Новый буддийский памятник в Южном Узбекистане . .	519
<i>С. А. Беляев</i>	Где крестился князь Владимир? . . . . .	531
<i>Л. Н. Большаков, В. П. Коваленко</i>	Новый памятник древнерусского зодчества в Чернигове	541
<i>Н. Н. Кузьмина, Л. А. Филиппова</i>	Оборонительные укрепления Новгорода XVI—XVII вв. (Новые сведения о деревянном крепостном зодчестве Древней Руси). . . . .	544
	Памятники культуры. Новые открытия. 1974—1988 гг.	
	Алфавитный указатель статей ежегодников . . . . .	552
	Список сокращений . . . . .	569

# CONTENTS

## LITERARY SOURCES, BOOKS AND MANUSCRIPTS

<i>N. M. Rubasheva</i>	From Ph. P. Leontiev's notes. . . . .	7
<i>V. A. Koshelev</i>	Unfinished article of K. Aksakov (an episode from the history of Russian Slavophilism) . . . . .	13
<i>I. G. Yampolsky</i>	Letters by A. Miropolsky to I. Kanevsky. . . . .	19
<i>V. P. Nechaev</i>	On the unknown letter by A. P. Chekhov. . . . .	33
<i>V. A. Aleksandrov</i>	Memoirs by Kellogg Durland about Tolstoy. . . . .	36
<i>Z. D. Davydov,</i>	Maximilian Voloshin. The story on Cherubina de Gabriaque. . . . .	41
<i>V. P. Kupchenko</i>		
<i>K. M. Azadovsky</i>	The letter by Marina Tsvetaeva to A. M. Kožebatkin. . . . .	62

## ART

### I

<i>L. M. Starikova</i>	Documents on the activity of the Italian company of actors in the Russian amateur theatre in the thirties of the XVIIIth century. . . . .	67
<i>A. M. Konechnuj,</i>	The artistic cabare „The halt of comedians” . . . . .	96
<i>B. Ya. Morderer,</i>		
<i>A. E. Parnis,</i>		
<i>R. D. Timenchik</i>		

### II

<i>E. V. Gertsman</i>	The unknown notes manuscript by Leonard Euler. . . . .	155
<i>E. R. Yazvinskaya</i>	The musical album of the early of the XIXth century. . . . .	160
<i>A. S. Rozanov</i>	L. I. Shestakova. My evenings. . . . .	163
<i>P. N. Grünberg,</i>	The date of the gramophone records by Ph. I. Shalyapin. . . . .	186
<i>V. L. Yanin</i>		

### III

<i>V. I. Svetsitskaya</i>	The master of the icon „Archangel Michael with acts” in the village Storonna in middle—last of the XIVth century. . . . .	192
<i>V. V. Dergachev</i>	The genealogy of Dionisy Iconnik. . . . .	210
<i>V. P. Solomina</i>	On the northern wooden sculpture in the early of the XVIIth century. . . . .	226
<i>L. N. Savina</i>	The icon „Spas on the throne with prostratings metropolitan Philipp and patriarch Nikon”. . . . .	233
<i>P. P. Balakin</i>	The icon „Makary Želtovodsky” by Simon Ushakov . . . . .	246
<i>G. D. Kropivnitskaya</i>	On the unknown portrait of Anna Leopoldovna attributed to Louis Caravacque. . . . .	254
<i>G. B. Vasilieva</i>	The drawings by Domenico Felice Lamony in the Museum of the Leningrad's history collection. . . . .	265
<i>T. A. Selinova</i>	The unknown portrait by I. E. Eggink. . . . .	275
<i>L. I. Pevzner,</i>	The miniature-painter N. D. Sprewitz. (On the history of the Moscow artistic life in the second third of the XIXth century). . . . .	282
<i>I. M. Sakharova</i>		

<i>L. D. Likhacheva</i>	On the history of the Old Russian art's department in the Russian museum /1898—1917/. . . . .	296
	IV	
<i>L. V. Pekarskaya</i>	The stony icon from Tripolie. . . . .	304
<i>V. G. Putsko</i>	The early palaeologian illustrated manuscript in Moscow	308
<i>L. P. Kirillova</i>	The new attribution of the carriage of the XVIIth century.	331
<i>A. P. Vinokurova</i>	Pomor dating triptychs . . . . .	338
<i>L. D. Likhacheva</i>	The tinker Egor Ivanov's works in the Russian museum collection . . . . .	346
<i>V. V. Zyakin</i>	New materials on the life and art of A. I. Vsesvyatsky — the Rostov enamel painter . . . . .	352
<i>T. B. Shashkina</i>	On two monuments of the bell's casting of the premongolian time. . . . .	362
<i>A. K. Ganulich</i>	The attribution one of the shuft-bow bells of the XIXth century. . . . .	366
<i>A. N. Davydov</i>	The bell of the Kimža casting in the Arkhangelsk museum of the wooden architecture. . . . .	368
	V	
<i>S. S. Neretina</i>	Building works in Rouen in the 1352 year. . . . .	371
<i>B. P. Otkovich</i>	The architecture-artistically ansamble in Dmitrovichi . . . . .	382
<i>A. N. Gorstka</i>	Grigory Ustinov — the architect of the time of Peter the First. . . . .	392
<i>V. A. Korentsvit</i>	The last palace of A. D. Menshikov — «Moncourage». . . . .	396
<i>S. Z. Chernov</i>	The historian landscape of Old Radonež (The provenance and semantics). . . . .	413
<i>V. M. Vozlinskaya</i>	New materials on Elabuga (Stages of the forming and principles of the composition) . . . . .	439
<i>V. V. Kavelmacher</i>	Fragment of memorable plate of the First half of the XVIIth century from Joseph Volokolamsk Monastery . . . . .	480
<i>Ju. M. Piryutko</i>	Lazarev Burial — vault as a monument of Russian culture of the XVIII—XIX centuries . . . . .	485
<i>L. A. Protsenko</i>	Necropolis Ascold Tomb in Kiev . . . . .	498
<i>D. N. Gobermann</i>	Carved Stone Stelae (Jewish Tombstone of Moldavia and Western Ukraine of the XVIII—XIX centuries) . . . . .	508
	ARCHAEOLOGY	
<i>G. A. Pugachenkova,</i> <i>B. A. Turgunov</i>	Buddhian monument in the South Uzbekistan. . . . .	519
<i>S. A. Belyaev</i>	Where was baptised the prince Vladimir? . . . . .	531
<i>L. N. Bolshakov,</i> <i>V. P. Kovalenko</i>	The Old Russian architecture monument in Chernigov. . . . .	541
<i>N. N. Kuzmina,</i> <i>L. A. Filippova</i>	Defensive works in Novgorod in the XVI—XVIIth century (New facts on the wooden fortress architecture of the Old Russia). . . . .	544
	Monuments of culture. New discoveries. 1974—1988.	
	Alphabetical index of the articles of the Yearbooks . . . . .	552
	List of abbreviations . . . . .	569



ПАМЯТНИКИ КУЛЬТУРЫ  
НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ.  
Ежегодник 1988

*Утверждено к печати  
Научным советом  
по истории  
мировой культуры  
Академии наук СССР*

*Редактор  
В. Л. ФОНКИЧ*

*Редактор издательства  
Н. А. АЛПАТОВА*

*Художник  
Т. П. ПОЛЕНОВА*

*Художественный редактор  
Н. Н. ВЛАСИК*

*Художественно-технический редактор  
Л. В. КАСКОВА*

*Корректоры  
Л. И. ЛЕВАШОВА,  
Г. Г. ПЕТРОПАВЛОВСКАЯ*

*ИБ № 38040*

Сдано в набор 22.04.88  
Подписано к печати 29.12.88.  
А-13410  
Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага типографская № 1  
Гарнитура обыкновенная  
Печать высокая  
Усл. печ. л. 61,215. Усл. кр. отт. 62,9  
Уч.-изд. л. 66,5  
Тираж 8700 экз.  
Тпп. зак. 1800  
Цена 5 р. 20 к.

Ордена Трудового  
Красного Знамени  
издательство «Наука»  
117864, ГСП-7, Москва, В-485  
Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»  
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6

В издательстве  
«Наука»  
вышла  
из печати:

**ЛИТЕРАТУРА И ИСКУССТВО  
В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ.  
502 с. 5 р.**

Сборник посвящен 80-летию академика Д. С. Лихачева и отражает широкий круг его научных интересов. Большую часть сборника составляют статьи по отечественной культуре. Наряду со статьями теоретического характера рассматриваются и конкретные памятники отечественной и зарубежной культуры. Книга включена в цикл изданий, посвященных «Всемирному десятилетию культуры», объявленному ЮНЕСКО.

Для искусствоведов, филологов и всех интересующихся вопросами истории мировой культуры.

Для получения книг почтой заказы просим направлять по адресу:

- 480091 Алма-Ата, ул. Фурманова 91/97 («Книга — почтой»);  
370001 Баку, ул. Коммунистическая, 51 («Книга — почтой»);  
232600 Вильнюс, ул. Университето, 4;  
690088 Владивосток, Оксанский проспект, 140 («Книга — почтой»);  
320093 Днепродзержинск, проспект Гагарина, 24 («Книга — почтой»);  
734001 Душанбе, проспект Ленина, 95 («Книга — почтой»);  
375002 Ереван, ул. Туманяна, 31;  
664033 Иркутск, ул. Лермонтова, 289 («Книга — почтой»);  
420043 Казань, ул. Достоевского, 53 («Книга — почтой»);  
252030 Киев, ул. Ленина, 42;  
252142 Киев, проспект Вернадского, 79;  
252030 Киев, ул. Широкова, 2;  
252030 Киев, ул. Широкова, 4 («Книга — почтой»);  
277012 Кишинев, проспект Ленина, 148 («Книга — почтой»);  
343900 Краматорск Донецкой обл., ул. Марата, 1 («Книга — почтой»);  
660049 Красноярск, проспект Мира, 84;  
443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2 («Книга — почтой»);  
191104 Ленинград, Литейный проспект, 57;  
199164 Ленинград, Таможенный пер., 2;  
196034 Ленинград, В/О, 9 линия, 16;  
197345 Ленинград, Петрозаводская ул., 7 («Книга — почтой»);  
194064 Ленинград, Тихорецкий проспект, 4;  
220012 Минск, Ленинский проспект, 72 («Книга — почтой»);  
103009 Москва, ул. Горького, 19а;  
117312 Москва, ул. Вавилова, 55/7;  
117192 Москва, Мичуринский проспект, 12 («Книга — почтой»);  
630076 Новосибирск, Красный проспект, 51;  
630090 Новосибирск, Морской проспект, 22 («Книга — почтой»);  
142284 Протвино Московской обл., ул. Победы, 8;  
142292 Пущино Московской обл., МР, «В», 1 («Книга — почтой»);  
620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137 («Книга — почтой»);  
700000 Ташкент, ул. Ю. Фучина, 1;  
700029 Ташкент, ул. Ленина, 73;  
700070 Ташкент, ул. Шота Руставели, 43;  
700185 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6 («Книга — почтой»);  
634050 Томск, наб. реки Ушайки, 18;  
634050 Томск, Академический проспект, 5;  
450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10 («Книга — почтой»);  
450025 Уфа, ул. Коммунистическая, 49;  
720000 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42 («Книга — почтой»);  
310078 Харьков, ул. Чернышевского, 87 («Книга — почтой»).