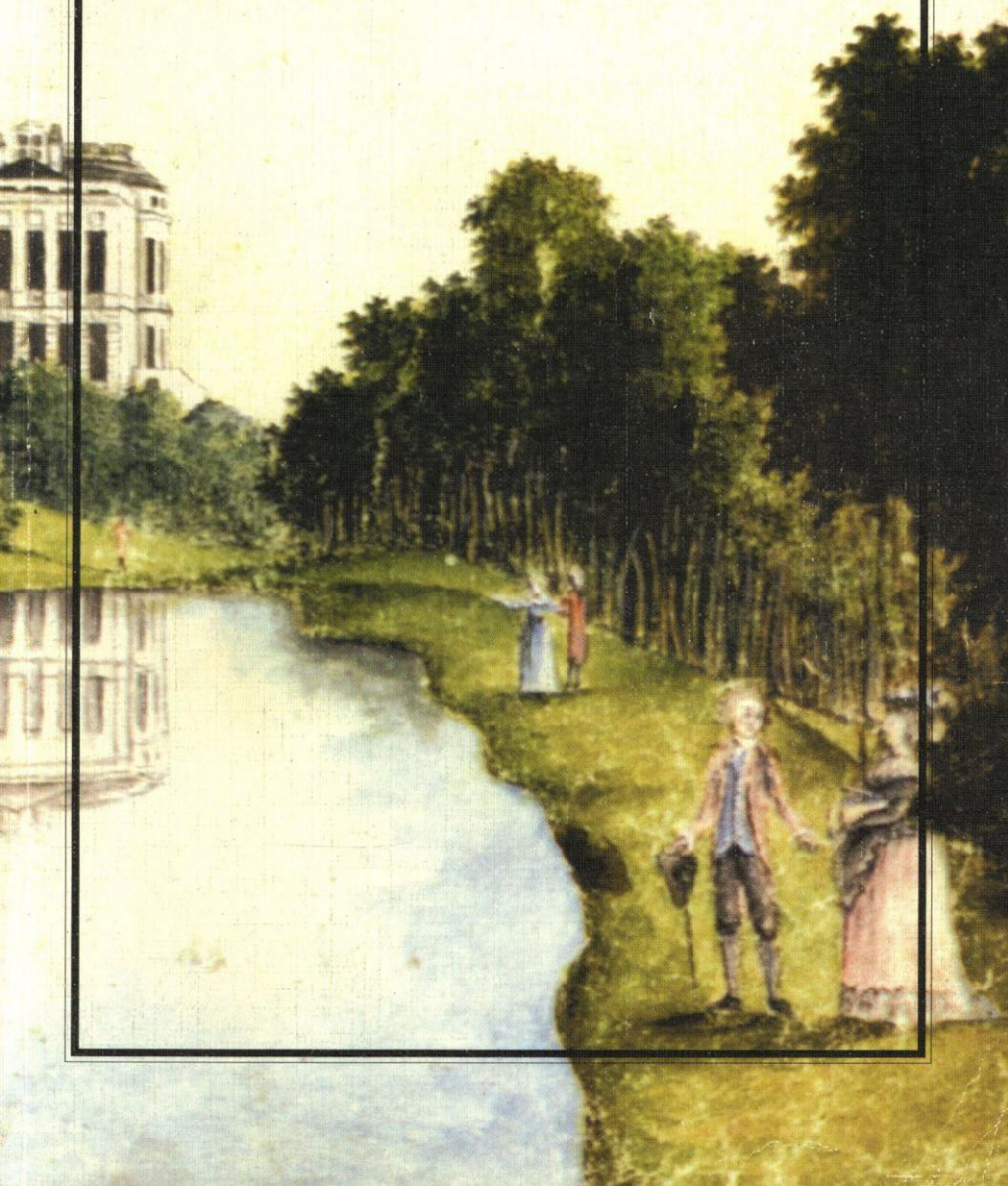


РУССКАЯ УСАДЬБА



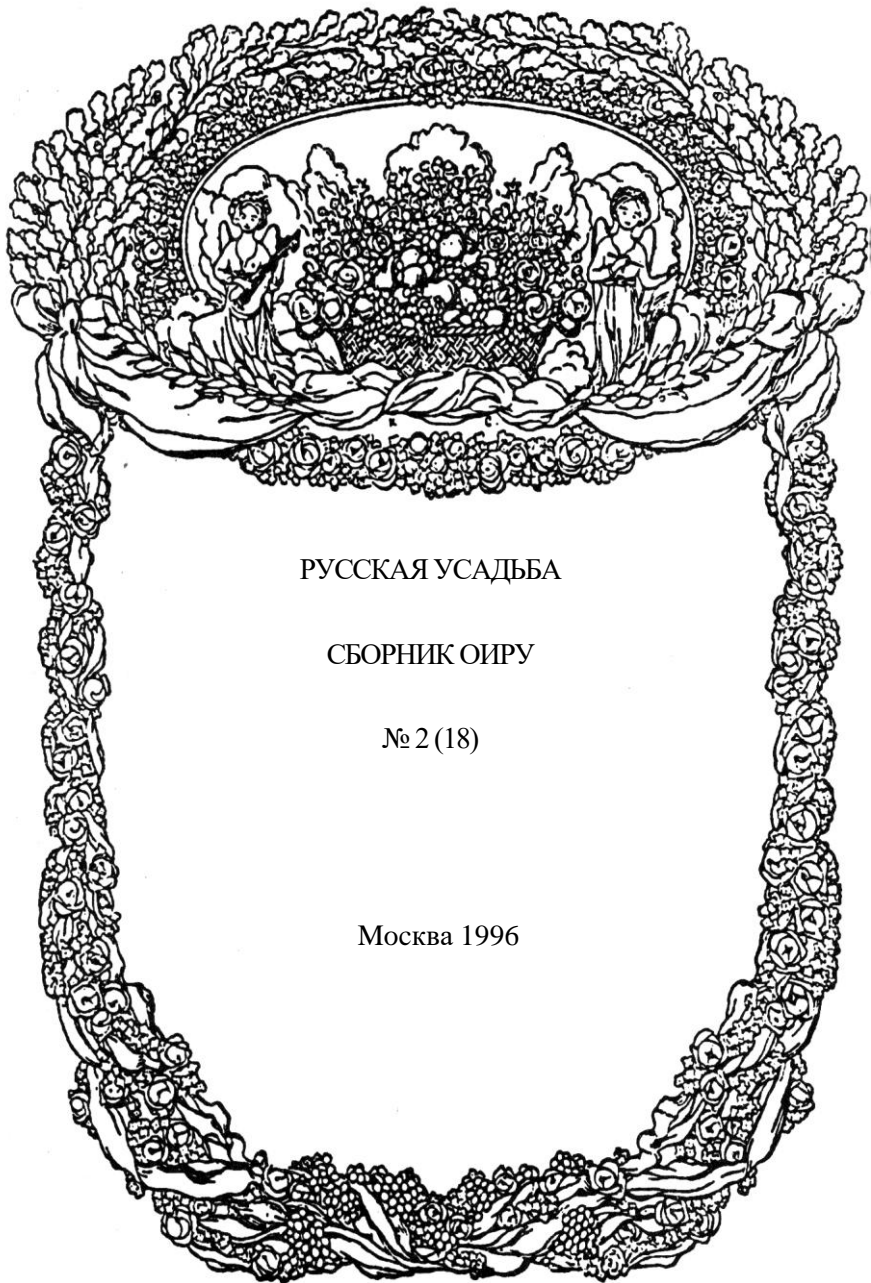
АССОЦИАЦИЯ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ
РОССИЙСКОГО ОБЩЕСТВА XX ВЕКА

ОБЩЕСТВО ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ УСАДЬБЫ

ИНСТИТУТ РОССИЙСКОЙ ИСТОРИИ РАН



АИРО-XX



РУССКАЯ УСАДЬБА

СБОРНИК ОИРУ

№ 2 (18)

Москва 1996

РУССКАЯ УСАДЬБА
Сборник Общества изучения
русской усадьбы

Выпуск 2 (18)

МОСКВА
«АИРО - XX»
1996

УДК 71
ББК 85.11
Р 88

Книга издана благодаря финансовой поддержке Ассоциации исследователей российского общества XX века, Института российской истории РАН, руководителя Архитектурной мастерской № 15 Моспроекта-2 С.Б. Ткаченко.

Научный редактор д.и.н. Л.В. Иванова.
Художественное оформление канд. арх.
М.В. Нащокина.

Р 88 Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы.
Выпуск 2 (18). (Научный редактор д.и.н. Л.В. Иванова.) — М.:
«АИРО - XX», 1996. — 341 с.

Сборник воссозданного в 1992 г. Общества изучения русской усадьбы посвящен культуре русской усадьбы XVIII — начала XX вв., теме, все еще мало изученной во всей ее многоплановости и значимости, хотя усадебная культура составляет неразрывную и ценнейшую часть нашей отечественной культуры.

Группа современных исследователей — историков, искусствоведов, музейных работников — освещает важные общие проблемы культуры усадьбы. Усадьба предстает как ключевой элемент градостроительства, архитектуры и искусства российской провинции, как выражение передовых художественных вкусов своего времени и идейных устремлений общества, как проявление ярко выраженного личного начала, в том числе роли владельцев усадеб, в своеобразной усадебной культуре.

Архитектура и живопись, садово-парковое искусство, русский пейзаж и его историко-культурное преобразование, усадебный быт и досуг, благотворительность, создание художественных и исторических коллекций, — все это находит отражение в книге на материалах усадеб царских и великокняжеских, дворянских и купеческих, городских и сельских.

ISBN 5-88735-023-7

ББК 85.11

© Общество изучения русской усадьбы, 1996

© М.В. Нащокина, художественное
оформление, 1996

© "АИРО - XX", 1996

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второй выпуск трудов Общества изучения русской усадьбы (первый вышел в 1994 г.) посвящен культуре русской усадьбы. Именно эта проблема обсуждалась на 3-й научной конференции ОИРУ в Москве 23-24 января 1995 г.

Несмотря на относительную изученность таких областей усадебной культуры, как архитектура, интерьер, садово-парковое искусство, в целом культура русской усадьбы во всей ее многоплановости и ее роль в отечественной культуре XVIII — XX веков еще мало исследованы.

Совместная попытка ведущих и молодых специалистов шире, глубже и нетрадиционнее взглянуть на мир русской усадьбы привела к созданию данного выпуска.

Уже в самой структуре выпуска заложен подход, позволяющий высветить некоторые стороны культуры усадьбы, которые оставались без достаточного внимания исследователей. Таковы, например, роль личностного начала, роль владельца усадьбы или взаимовлияние культуры усадьбы с окружающей ее средой. Немало новых подходов к проблеме выявляется при характеристике места усадьбы в градостроительном искусстве, роли архитектурных изданий, самоощущения личности в пейзажном парке или семантики садовой скульптуры. Общие вопросы, характеризующие усадебную культуру в целом, вынесены в первый раздел выпуска.

Авторы в своих выводах опираются на историко-художественные материалы широкого географического диапазона. Тут усадьбы петербургские и московские, саратовские и костромские, усадьбы центра России и Белоруссии. В круг исследования попадают усадьбы самых различных социальных слоев русского общества: от царской и великокняжеской фамилии, крупных вельмож и рядового дворянина до купечества и низших городских слоев. Все это позволяет представить культуру усадьбы по мно-

гам параметрам — национальным, временным, географическим, социальным. Известная мозаичность материалов сборника — неизбежный этап современной историографии и, вместе с тем, верный путь к накоплению фактов и выводов, на основе которых со временем будет воссоздана всеобъемлющая и общая картина усадебной культуры как органической составной части отечественной культуры.

По традиции Общества изучения русской усадьбы, в данном выпуске помещены материалы, характеризующие судьбы усадебных историко-художественных ценностей после 1917 года и роль ОИРУ в их спасении. Трагическую участь некоторых членов Общества изучения русской усадьбы показывают краткие биографические сведения о репрессированных, а также воспоминания Марины Юлиановны Меленевской, с конца 1920-х годов работавшей в ОИРУ. Интересны и ценны ее воспоминания о жизни и быте усадьбы в начале века на примере воронежского имения деда Грушецкого, о судьбах последних владельцев усадеб.

Л.В.Иванова

Правление Общества изучения русской усадьбы и авторы сборника приносят глубокую благодарность руководителю Архитектурной мастерской № 15 Моспроекта-2 Сергею Борисовичу Ткаченко, без поддержки и заинтересованного участия которого не состоялось бы данное издание.



I

КУЛЬТУРА РУССКОЙ УСАДЬБЫ: ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ

Г.Ю. Стернин

ОБ ИЗУЧЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ РУССКОЙ УСАДЬБЫ

Можно уверенно утверждать, не прибегая к развернутой аргументации, что тема усадьбы в современных историко-культурных интересах не просто популярна, она обрела почти символическое значение, став для многих гуманитарных наук интереснейшим и соблазнительнейшим предметом исследования. Два мощных источника питают эту тему, наполняют ее достаточно универсальным и стойким знаковым смыслом. Первый из них — материальная среда и, прежде всего, к счастью пока еще существующие, хотя и постоянно находящиеся под угрозой гибели (совсем недавний печальный пример — сгоревшая усадьба Рождествено под Петербургом, связанная с писателем В.В. Набоковым) реальные памятники усадебного строительства. Очень разные и по своему масштабу и по своему художественному качеству они, сопоставленные друг с другом во времени и пространстве, сами по себе складываются в систему весьма существенных материальных и духовных ориентиров русской жизни, русской истории. Чтобы убедиться в этом, не требуется глубоких размышлений: сельская обитель имущих сословий — барский дом с колоннами воспринимается чисто визуально столь же органической частью отечественного пейзажа, что и скромная деревенская церковь с шатровой колокольней.

Сохранившиеся архитектурные сооружения — не единственный импульс вещественной реконструкции усадебного мира. Дошедшая до наших дней, хотя подчас и с невосполнимыми утратами, предметная среда бытового обихода усадьбы — еще одна возможность непосредственно прикоснуться к тому материальному следу, который оставила в русской действительности усадебная культура. Впрочем, о непосредственности здесь можно говорить лишь со значительной оговоркой. Любая домашняя утварь, будь то люстра, фарфоровая посуда или же тисненные кожаные переплеты прочитанных и непрочитанных книг, утратив не

только своего хозяина, но и свою прямую жизненную функцию, и превратившись в музейные экспонаты, сильно видоизменяется, от нее отлетает атмосфера частного жилья.

Но сколь бы ни были впечатляющие сами по себе усадебные ансамбли (а среди них, как хорошо известно, есть замечательные произведения русского зодчества), они не обрели бы столь серьезного значения в истории культуры, если бы почти с самого же начала не оказались важным местом духовной самореализации личности. Во всяком случае, в период наивысших достижений усадебного строительства в России, загородное поместье утверждало свой общественный статус, свою культурную роль именно в этом качестве. Не будет преувеличением сказать и тому есть множество литературных свидетельств, что усадебное самоощущение помещичьего обитателя — крупная сила духовного становления русского человека Нового времени. Возникало особое культурное пространство, насыщенное философскими размышлениями об основных жизненных ценностях, рождалась усадебная мифология, имевшая выходы и в христианский космос, и в языческую картину мироздания, и в общие идеологические формулы российской действительности, и в поэтические представления о смысле бытия.

Конечно, существовала и обратная зависимость. Уже давно общим местом стали рассуждения о том, что усадебное строительство старалось реализовать на практике общественно-философские идеи своего времени. Специалисты идут именно этим, проторенным путем, когда "тип жизни" помещичьего владельца, его мысли и поведенческие мотивы объясняют влиянием, скажем, сентименталистского или романтического миропонимания.

Против такого хода исследовательской мысли трудно что-либо возразить, тем более, что за ним — испытанный способ вписать достижения отечественного искусства в типологию мировой художественной культуры. Акцентируя иную сторону дела, хотелось лишь обратить внимание на весьма существенное, в моих глазах, обстоятельство: усадебный мир России — это не только проекция распространенных эпохальных идей на русскую действительность, но и самостоятельная жизненная стихия, обладающая собственной внутренней энергией, своими имманентными законами развития. Погруженный в эту стихию человек устанавливал свои отношения с высшими проблемами бытия, руководствуясь не только модными идейными взглядами, но и прежде всего своим конкретным жизненным опытом.

Усадебная мифология — часть осознанных и неосознанных усилий этой мощной жизненной стихии определить свои духовные потенции, обозначить свои координаты в системе земного и небесного бытия. Она и составляет второй источник, вторую побудительную причину нашего теперешнего внимания к усадьбе как в первостепенной важности предмету гуманитарных наук.

Понятно, что лишь с очень большой долей условности можно объединить в одну историко-культурную тему дворцовые загородные резиденции крупных российских вельмож, представителей богатейших помещичьих фамилий, с одной стороны, и скромные сельские приюты мелкопоместного дворянства — с другой. Нет нужды доказывать, что за шереметевским Кусковым или же за панинским Марфиным стоят не просто иные социальные амбиции, но и совершенно другое культурное сознание, чем, скажем, за Васиным Вельяминовых или же за Абрамцевым Аксаковых. (Нелишне в скобках заметить, что выставляя свою табель о рангах, историк архитектуры может здесь существенно разойтись с оценками и критериями историка культуры. Точнее говоря, выводы, которыми будут пользоваться исследователь в каждом из этих случаев, характеризуя поэтический мир усадьбы, почти неизбежно окажутся в разных плоскостях мироощущения эпохи, ее понимания ценностей человеческого бытия. В зависимости от научных интересов специалиста одна и та же усадьба, скажем, Остафьево Вяземских может предстать и объектом культурного движения России, его самодостаточным результатом, и очень важным субъектом духовного развития страны. В первом случае усадьба умышленно извлекается из атмосферы своего повседневного бытия, во втором — специально населяется живыми людьми, ее прославленными современниками).

Столь же многогранную и пеструю картину, с трудом приводимую к общему знаменателю (в том случае, если в этом есть научная необходимость!), являет собою диахронный срез истории русской усадебной культуры. Постепенное превращение "усадьбы" в "дачу" — существенная, но отнюдь не универсальная тенденция происходившего исторического процесса. Приходится считаться и с тем, что желание новых имущих слоев видеть в себе наследников родовитых владетелей "дворянских гнезд" подчас сознательно камуфлировало действительно глубокие различия между культурным самосознанием менявшихся поколений. Сохранение или даже воспроизведение архитектурно-предметной среды старого родового усадебного быта — довольно характерная

черта русской художественной культуры второй половины XIX — начала XX в.

Продуктивны ли в этой ситуации поиски какой-либо типологической схемы развития русской усадьбы, учитывающей, повторю еще раз, не только архитектурно-планировочные особенности загородных ансамблей, но и основополагающие свойства культурного пространства, которое вокруг них создавалось? Нельзя ли обойтись обычной, многократно уже испытанной классификацией этих очагов русской культуры по какому-нибудь одному признаку — национальному, социальному, топографическому, хронологическому, архитектурно-стилевому и т.д. Ответ на эти вопросы, очевидно, целиком зависит от цели предпринимаемого исследования и от состава изучаемого материала.

Мифология усадьбы в известном смысле несколько размывает содержательные границы реальной поместной жизни. В зеркале музыки, поэзии, живописи, графики усадебный мир нередко выглядит преображенным по эстетическим законам того искусства, в котором он запечатлен. В иных случаях усадьба — это всего лишь красивая метафора в поэтических построениях писателя или художника. Но это мифотворчество не должно смущать даже педантически настроенного исследователя, задавшегося целью найти "очищенную" историческую "правду". Оно не мешает, а, наоборот, помогает определить те основные поэтические ценности усадебного мира, благодаря которым он не просто был принят в лоно русской художественной культуры, но и стал одним из признаков ее целостности и органичности. Если, например, классицистическая парковая беседка обрела в живописи и графике значение устойчивой изобразительной эмблемы, универсального символа усадьбы (в натуре она обычно вовсе не служила архитектурно-планировочной доминантой ансамбля), то это говорило не только и не столько о восхищении художника ее совершенными формами, сколько о признании знакового историко-культурного смысла всех этих "Миловид", "храмов Цецеры" и т.п. Превращение реалий усадебного мира в систему универсальных обозначений поэтических примет русской жизни — характернейшая сторона истории национального культурного сознания.

Одно отступление здесь кажется сделать необходимым. Трудно согласиться с теми, кто видит в идеализированной модели русской усадьбы лишь порождение русского тревожного самоощущения начала XX в. Безусловно, некоторые стереотипы вос-

приятия и толкования поместной жизни складываются именно в это время. Столь же бесспорно, что ностальгические чувства, тоска об ушедшем — серьезный импульс и к научным поискам, и к созданию разного рода мифов. И вместе с тем хочется подчеркнуть, что главный творец усадебной мифологии — не сторонний и поздний наблюдатель усадебного бытия, а его прямой участник, личность, непосредственно испытывавшая на себе исторический процесс развития усадебной культуры. Начало XX в. лишь вставило эти душевные излияния и поэтические инвенции в красивую оправу.

Особая тема — церковь в усадьбе как почти обязательная принадлежность загородного архитектурного комплекса. Тема эта — отнюдь не только архитектуроведческая (как раз в качестве таковой она обычно привлекает внимание исследователей). Она касается весьма существенной стороны культурного усадебного самосознания, и именно в этом качестве представляет здесь для меня интерес.

Чаще всего стоявший поодаль от основных усадебных построек и вместе с тем хорошо видимый с разных сторон, храм воплощал собою самостоятельный духовный мир, религиозный смысл которого был в равной мере обращен и к небу, и к земле, и к Богу, и к обитателям поместья. Если судить по литературным версиям усадебной жизни, церковно-обрядовая сторона никак не занимала в ней ведущего места, а если и занимала, то в силу каких-то чрезвычайных обстоятельств. Когда, например, Вера, героиня гончаровского "Обрыва", живя в бабушкином имении, непрестанно бегала молиться в часовню, это ее поведение скорее выпадало из размеренного усадебного быта, чем соответствовало ему.

Усадебные храмы часто служили родовой усыпальницей, и эта их роль придавала им в глазах прихожан важное смысловое измерение, включало их восприятие в те же размышления о времени, которые внушали собою фамильные портреты, развешанные по стенам жилых покоев. Усадебная мифология освящалась здесь авторитетом христианских представлений о мире, а память становилась повелением свыше и потому обязательным атрибутом человеческого существования. Ежедневно объединяя в пространстве и теле храма здравствующих членов поместной фамилии с их уже ушедшими предками, церковная сторона усадебного быта сакрализовала "связь времен", подчеркивала в исторической традиции ее подлинный бытийный план.

Тезисно обозначая некоторые возможные пути культурологического изучения русской усадьбы, автор прекрасно понимает, что современные задачи усадебоведения ими ни в коем случае не исчерпываются. Более того, фундаментальные научные интересы предполагают, делают просто необходимой дальнейшую трудоемкую и кропотливую работу по освоению материальных и документальных источников, связанных с историей усадебного мира, с биографией поместных владельцев, с краеведческими аспектами жизни усадеб и т.д. Научные сборники, подготовленные возрожденным недавно Обществом изучения русской усадьбы, свидетельствуют среди прочего и о том, что число специалистов, увлекшихся подобной деятельностью, быстро растет, и что поэтому постепенно создается надежная основа для построения целостной картины русской усадебной культуры.

В.С. Турчин

АЛЛЕГОРИИ БУДНЕЙ И ПРАЗДНЕСТВ В “СОСЛОВНОЙ ИЕРАРХИИ“ ХУП-ХІХ ВЕКОВ: ОТ УСАДЕБНОЙ КУЛЬТУРЫ ПРОШЛОГО ДО КУЛЬТУРЫ НАШИХ ДНЕЙ (ЭССЕ)

Россия, как известно, — страна усадеб, и культура ее формировалась в XVIII-XIX вв. именно как усадебная культура, как культура, развивающаяся в усадьбе, значение которой и в качестве, и в количественности. Греческие портики нашли свое пристанище на Севере и на Юге, на окраинах, за Уралом. Масовость усадебного строительства предопределилась известной однородностью дворянского общества, представляющегося суммой личностей. Тут хитро переплелись черты типологические, общие и уникальные, что, собственно, и породило особый, ныне рассматриваемый, феномен. Усадебная культура оказалась очень хрупкой, хотя пестовалась около столетия. Не перечать, сколько пропаж. Гибли в первую очередь господские дома; чаще сохранялись церкви. Пожалуй, только природа сумела сохранить память о прошлом; вот, например, липовая аллея, романтическая темная хвоя елей, бледная барская сирень, одичавший жасмин, кедр, посаженный барчуком, холмы, пруды, овраги. Была бы интересна статистика, сколько же усадеб имелось на Руси, сколько

там было портретных галерей, книг и т.п. Думается, что к концу XX столетия сохранилось не более одного процента от нарядных или нарочито простых поместий, от которых в лучшем случае остались заросшие бурьяном фундаменты, смутные народные воспоминания, а чаще — мифы и легенды. Единственно, что в известной степени спасает положение, так это наличие обильного иконографического материала, включающего гравюры, бисерные картины, акварели, фотографии. Ими можно было бы прекрасно проиллюстрировать любой учебник по экологии. Они дополняются мемуарной литературой, архивными документами. И все, и все же... Памятников, тем более сохранившихся в своей первозданности, нет. У нас только мифы и легенды, которые обычно умирают перед доводами рассудка, нуждаются в поэтической "подпитке". Мы еще можем понять, как они создавались, можем изучить механизм возникновения "образа" усадьбы в традиции, идущей от И.С. Тургенева к "Мир искусству" и раннему В.В. Кандинскому. Но что было в реальности? Вопрос из вопросов.

Русская усадьба, ее культура, как то ни парадоксально, остаются еще мало понятой и плохо истолкованной областью русской истории. Отечественные средние века имели своих великих истолкователей, будь то братья Трубецкие, о. Павел Флоренский; здесь же подобного не было, если только не забывать усилий Ю. Шамурина¹, пытавшегося наметить путь культурологического исследования; а так все сводилось к подсчету колонн в главном портике, анализу общей планировки и фиксации пород деревьев. В целом стоит признать, что мы "проворонили" лучшую часть русской культуры; она исчезла "материально", не была истолкована духовно. Удары следовали за ударом: 1812, 1861, 1917, 1920-е, 1941-1945 годы, которые, думается, в характеристиках не нуждаются. Н.Н. Врангель в статье "Старые усадьбы. Очерки русского искусства и быта" писал в 1910 г.: "Вся эта культура, весь этот быт, все это прошлое, столь близкое по времени, теперь с каждым годом, кажется, будто удаляется на несколько столетий. И как чужд, непонятен и далек казался людям Екатерининского века быт их предков времен Алексея Михайловича, так навсегда безвозвратно ушел был крепостной России, жившей полтора столетия"². Вандализмы уже отмечались во времена А.С. Пушкина. Крайне пессимистично настроены современные исследователи. Быт усадьбы мы знаем плохо; история усадебного строительства еще так и не написана (имеется в виду не строительство зданий,

а строительство стиля жизни); она фрагментарна, мозаична и пестра. Однако следует себе ясно представлять, что без этой истории, в которую должны войти и многочисленные исчезнувшие памятники, судить сколько-нибудь верно о прошлом просто невозможно; гипотезы, домыслы, красивые сказания не могут вполне удовлетворить современный вкус. Хотелось бы иметь не только историю усадебной культуры, усадебного строительства, но и "Усадебную энциклопедию", куда бы вошли не только заметки об отдельных поместьях и дворцах, о знатных строениях, об исполнителях, но и то, что можно, несколько условно, отнести к понятию "теория усадебной культуры". То, что она в свое время существовала, не подлежит сомнению. Различные рекомендации, лексиконы, экономические журналы, увражи имелись под рукой у любого мало-мальски образованного помещика.

При этом учтем, что остались некие, неясные воспоминания, да и нечто большее: любовь к природе, мечтательность и идеализм, сочетание хозяйственного трудолюбия с некоторой ленцой. Правда, к этому мы невольно добавляем то чувство, а именно ностальгию об утраченном, которое было полностью чуждо усадебной культуре. Так, даже в этом, деформируется усадебный образ в нашем сознании. Наконец, стоит обратить внимание на реминисценции аллегорического мышления, воспитанного в усадьбах, и на дидактичность массовых действий — праздников.

Так что касаясь этих сравнительно малоизученных областей, стоит наметить, хотя и с трудом, связь нынешней культуры с прошлой. Казалось бы ее и нет как нет, а все же...

Символистическое мышление, видящее в материи знаки инобытия, будь то дерево, вызывающее широкие аллюзии от гроба и колыбели до креста и Ноева ковчега, или камень, как обозначение крепости христианской веры и строительства мировой Церкви, не говоря уже об иконографии святых, присуще, как мы знаем, средневековью. В послании св. апостола Павла читаем: "Ибо невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от сознания мира через рассматривание творений видимы..." Новая культура, пришедшая в Россию ко времени Петра I (конечно, подходы к ней намечались и раньше), в основном обратилась к иному условному строю образов и смыслов, а именно к аллегории. Иносказаниями, т.е. аллегориями, был полон стиль барокко, но особенно аллегоризм мышления много значил для классицизма, в оправе которого, по существу, и существовала русская усадьба в годы своего наивысшего подъема. Уже с И.И. Винкельмана (поч-

ти в каждой дворянской, более или менее значительной библиотеке находился томик немецкого знаменитого просветителя, "отца" истории искусства как научной дисциплины) идет традиция (ее придерживались и русские эстетика-просветители) рассматривать классицизм как стиль по преимуществу аллегорический.

Аллегории представляют определенную систему форм, как изобразительных (статуи, например), так и неизобразительных (ордерная система)³, где связь между зримым и его значением носит, как правило, номинальный, формализованный характер, основанный на принципах "договоренности". И если символ расцветает в эпохи, для которых типична концепция двоимирия, когда одно отражается в другом, когда символ является неким духовным "мостом" между такими мирами, то аллегория расцветает в эпохи Разума, следовательно, в данном случае Просвещения, когда верят в адекватность, совпадение, взаиморастворения реального и идеального. Тут видим иное, в отличие от символической деятельности ума, поле иносказательной семантики, тяготеющей к программности, текстовости, нормативности. Аллегория физически реальная, ибо мы действительно видим женщину с веслом, но она и абстрактна, так как мы должны понимать, что это Судьба, управляющая чувствами человека. Аллегория — "явление переходящее в образ", дающее возможность знакомиться с общей картиной мира, без знания его. Учтем, что нет единичных условных образов и все они составляют большую "семью", тем самым они взаимоподдерживают внутри себя определенный уровень смыслового контекста. Так как аллегории, по своему происхождению, являются продуктом демифологизации (процесс этот начался еще в античности), то они несут в себе родовую память о своем прошлом, тем самым приобщая (или делая вид) современника XVIII-XIX вв. к древним векам, иначе говоря — к истории. Человек, находящийся в "лесу" аллегорий, среди множества колонн,obelisks, пирамид, "каменных истуканов", различных сортов растений, живописных картин и панно с мифологическими сюжетами, мог ощущать себя гражданином двух исторических действительностей, слитых воедино, а именно действительности древней, воображаемой, и действительности современной, реальной. Аллегорическое сознание будущим не было обеспокоено, оно стремилось к стабильности бытия, к его пластической цельности. Аллегория — форма самоуправления, застывшее бывшее действие. Усадьба как родовое поместье, с ее культом предков, сказаниями, передаваемыми из поколения в

поколение, со знаками бытия, запечатленными на всю жизнь в памяти, семейных реликвиях, надгробных монументах у церкви (или реже — в церкви ⁴), с фамильной галереей, с библиотекой, садоводством, коллекциями военно-исторических раритетов или чубуков, семейными альбомами и т. п., являлась оплотом вечности, красиво соединяя дух патриархальности с воображением; история в усадьбах отдыхала. Это точно отметил А.И.Герцен в "Былом и думах": "Старинные барские села и усадьбы необычайно хороши, особенно те, в которых два последних поколения ничего не исправляли и не переиначивали".

Аллегии, восходящие в своем происхождении к образам древних божеств и культурных героев, получили в эстетике классицизма наименование "возвышенных". Эти божества и герои уже не выступали в полноте своего физического обаяния и активности, а только обозначениями неких отвлеченных понятий, то есть "односторонними"; так, например, Афина — аллегория мудрости, Сатурн — образ времени и т. п. Условные же образы, порожденные новым временем, будь то Науки, Искусства, Чувства, Добродетели, стали называться "простыми". Характерно, что в эпоху Просвещения аллегии были рассудочны, дидактичны, поучительны, риторичны (сам термин восходит к трактату "Оратор" Цицерона). Они учили добродетели и истории, которая как бы завершает свое развитие в среде усадьбы. Ранний сентиментализм, "сентиментализм до сентиментализма", который формировался параллельно классицизму в России, стал необходимым дополнением, уравновешивающим "Чувствами" "Разум". То есть природа искусства того времени была аллегорична во всем, соединяя ретроспективизм, археологичность с буйной фантазией, чувственностью...

Это и нужно проследить. Более того, по мере исследовательского углубления в сам материал убеждаешься, что вся жизнь XVIII — начала XIX вв. была "аллегоричной", то есть она осмыслялась подобным, пусть часто и не осознаваемым, способом. Массонская символика (слово "символика" в данном контексте не должно пугать, так как термины "символ" и "аллегория" не конкурировали друг с другом, нередко, как во времена раннего христианства, да и, как мы видим, и позже, заменяли друг друга; только романтики первыми стали их жестко противопоставлять друг другу и были, в сущности, правы, так как это не только разные понятия, но и разные "смысловые фигуры"), фигуры-обманки в парке и в анфиладе парадных залов, "trompe l'oeil" в

библиотеке и в научном кабинете, высокая семиотичность садов, которые можно "читать", как некие иконологические системы ⁵, образцовые деревни, обилие всевозможных текстов на храмах и обелисках (принцип "эмблемы"), различные руины, хижины, острова и аллеи, имеющие собственные, оригинальные названия, оранжерейное садоводство и т. п. ⁶ наполняли жизнь, ставили в бытие свои "маяки" духовности и предначертанности.

В жизни усадеб имеется несколько возможных ситуаций. Там могла ютиться бедность, ибо четыре дорические колонны, прислоненные к избе, являлись скорее знаком господства некой "малой" власти, символом приобщенности хозяина к своему сословию, чем реальным бытом, когда нищий дворянин ходил охотиться на уток для собственного пропитания. Мы очень, очень мало знаем о малоимущих, разорившихся помещиках. Скорее художественная литература XIX столетия пыталась нам кое-что рассказать. Но все это, как можно понять, некая стилизация, пользуясь понятиями Ф.М. Достоевского, полуаллегория-полуанекдот. Быт русской усадьбы мы знаем плохо. Картоны передвижника "Все в прошлом" или "Бабушкин сад" остаются многим ближе по мироощущению, чем портреты работы Ф.С.Рокотова. Мир прошлого разрушен, никогда не восстановится; и это надо неустанно повторять. Иллюзий не должно быть. Другое дело: понять культуру XVIII-XIX вв., проследить, пусть и пунктирно, тот духовный след, который она оставила в сознании потомков. Впрочем, каких?

Главная задача всякого усадебного строительства, пусть и того "плохенького", о котором уже говорилось, но обычно массового, "среднего" (так как особая область исследования: "купеческая усадьба", "дворцы — сельские резиденции крупных и богатых вельмож", "городская усадьба", "императорское строительство", — дает и особый материал, хотя типологические черты родства находятся во всех усадебных "жанрах"), на которое, собственно и ориентировался и заказчик, и исполнитель, создать идеальный социальный мир, со своими ритуалами, нормами поведения, типом хозяйствования и времяпрепровождения. И дело не только в том, что там можно было увидеть очередной храм Дружбы, макеты крестьянских поселений, псевдоантичный грот и искусственную руину. Важно другое, а именно то, что каждая усадьба, пусть, как говорилось, и плохенькая, а обычно все же высокого художественного класса, имела свою программу. Итак, идеальная среда ⁷. Она прикрепляет человека к истории; это некая модель

бытия, имеющая идеальное предназначение. Тут стиль — духовное выражение эпохи, ее свободы и нормативности, сочетающихся вовсе не парадоксально (это для нас — парадокс), а синтетично, обеспечивая цельность и полноту существования личности. ИА.Бунин в первых строчках "Жизни Арсеньева" верно писал, вспоминая дворянский, усадебный быт: "У нас нет чувства своего начала и своего конца". Солнечные часы — важный атрибут "усадебного сознания", а естественная смена цветения и плодоношения различных растений говорила душе больше "англических" тикающих сундуков с громадными циферблатами, черными ажурными стрелками и медными гириями.

Усадьба — быт, усадьба — жизнь, усадьба — утопия, воплощенный Золотой век, Аркадия, Утопия ⁸, окрашенные в просветительские краски белого (символ света), желтого (эквивалент золотого), серого (удаленность от брэнного мира) фасадов главного дома и флигелей, красного (символ жизни) в нештукатуренных кирпичных фасадах хозяйственных построек и, конечно, зеленого (символ надежды) в окружающих пейзажах и парках.

Усадьба — создание нового, особенного мира. Он тут же получал "свой" имена. Болота, кладбища, урочища, бугры и т. п., являющиеся важными знаками русского пейзажного мышления, чуть-чуть откорректированные, подправленные, приобретали новые названия. Красивые, безусловно, — Незванка, Прибежище, Отрада и т. д. ⁹. Так, пропаганда просветительской идеологии и нового мироощущения находила свое отражение в переименовании оврагов и дорог. Некоторые понятия, типа "Свобода" и "Натура", воспринимались почти что с религиозным экстазом. Переименовать — значит обозначиться самым легким способом. Это увлекательная игра привлекает жителей России и по настоящее время. Этим занимались раньше и заказчики, имеющие под руками, рядом с Библией, очередной иконологический лексикон ¹⁰, и, конечно, исполнители: архитекторы, пейзажисты ("садовые архитекторы", по терминологии тех лет). Безусловно, усадьба — создание нового, особого мира, противопоставленного стихийному хаосу средневекового строительства, где только крепость и монастырь имели свою "строительную программу", предполагая наличие типологически устойчивых, пусть и с вариантами, повторяющихся схем, конструирующих высокосемиотичную среду. Их реминисценции видны в строительстве усадеб. Это, во-первых, некоторое "островное" положение в пейзаже, связь с аналогичными формами, порой на больших расстояниях, регулярность, порой

взаимосочетание функций. Каждая усадьба имела, пусть и символическое, ограждение (стены, решетки, угловые башни, торжественный въезд — ворота; там, где парк переходил в лес, появлялись искусственные рвы-овраги, аллегорически напоминающие крепостные). О монастырях напоминало то, что главным идейным фокусом усадьбы оставался храм, доминирующий своими куполами и многоярусной колокольной в ансамбле, на месте келий ставился помещичий дом; хозяйственные постройки располагались отдельно, нередко за пределами собственно усадьбы; отдельно, как и в старину, жили крестьяне, исполняющие оброчные повинности. Средневековые медленно кончались в России; чем дальше от него, чем сильнее была попытка от него оторваться, тем больше расцветала неоготика (псевдоготика), нашедшая первоначально свой приют в усадебном строительстве. Затем "национальный стиль"¹¹ стал распространяться в городах, и если первоначально он был сигналом верности традициям (церкви, хозяйственные постройки), то потом, согласно программности, явился символом веры в прочность и неизменность бытия. Так стали строиться в "неорусском стиле" здания музеев, банков, Думы, железнодорожных вокзалов. Неким же "полигоном" неоготики, начавшейся от рокального "рюссери" и национального сентиментализма, прошедшего искус романтизма (например, Марфино) и затем "археологическую" стадию, вплоть до современного желания непременно восстановить храм Христа Спасителя в Москве, являлась усадьба.

Любопытно отметить влечение помещиков к театру. Пока этот феномен, насколько известно, еще не был изъяснен. Зачем и почему? Социолог бы отметил, что все в те времена являлось неким театром. И, как это ни странно, был бы в этом единственном случае прав. Уже Дени Дидро, слава которого благодаря "дружбе" с Екатериной II, в стране была велика, популярно объяснил, что просветительская культура по сути своей театральна, что на подмостках великолепно сочетается аллегоричность и реальность, создается иллюзия размывания сословных интересов. Театр в понимании XVIII — начала XIX вв. — это исключительно игра крепостных и хозяина. Играть — значит жить. Кто не играет — не живет; таков закон жизни. И он блестяще перешел и в нашу, современную жизнь.

В усадьбах был важен момент ритуального, почти театрального действия. Возьмем, относительно простой, пример. Символика деревьев. Она амбивалентна. Для христианского сознания,

имевшего в те времена большое значение (правда, мало учитываемого), дерево создавало такие важные координаты сознания, как знаки колыбели, гроба, креста, строительства. Каждый хозяин поместья подобную символику прекрасно знал; она органично дополняла названия аллей, храмов и руин. Сама традиция посадки деревьев определенных пород восходит к глубокой древности, к культуре Вавилона и Аккада. Культ дерева как архетипа восходит, более того, к доисторическим временам; эта традиция завершалась в русской усадьбе. Человек XVII — начала XIX столетия являлся символическим человеком. Он повсюду искал знаки инобытия, метафоры, эмблемы. Более того, он их находил. Дерево сажали в честь рождения ребенка, в память посещения поместья друзьями и именитыми особами, в знак траура. Все это находило отражение в иконографии русского усадебного парка; каждая порода вызывала определенные аллегорические ассоциации. Правда, "Острова мертвых" с их вечной зеленью пихт и елей ныне загажены. Аллеи потеряли не только хозяев, но и свои названия. Тем не менее традиция посадки "памятных деревьев" сохранилась надолго. Молодые А.И. Герцен и Н.П. Огарев посадили на Воробьевых горах "Дерево свободы", следуя примеру французских революционеров 1789 г. и Гегеля с Гельдерлином. Теперь же мы видим и "Аллею космонавтов" близ бывшего ВДНХ.

Если "садовые затеи" возникали под влиянием садов и парков Англии и Франции, то система праздников, впитавшая и традиции народных гуляний, и дух торжественных молебнов и "ходов", и оптимизм военных парадов, складывалась преимущественно с использованием аналогичных примеров исключительно Франции, более того — королевского дворца, которому подражали и в резиденциях крупных вельмож. В организации праздников в русской усадьбе, имевших большое распространение (их описание читатель может найти в главе "Развлечения и праздники в деревне" книги "...в окрестностях Москвы. Из истории усадебной культуры XVII-XIX веков"), проявилась такая же стихийная тяга к ритуально-аллегорическому началу, как и во всей жизни того времени. Вульгарный социолог не преминул бы сказать, что и вся дворянская культура — праздник, или сублимация праздника, хотя, конечно, как мы понимаем, это не всегда так. Тем не менее, праздники, с их прогулками, танцами, обедами, играми, фейерверками, катаниями на лодках, роговой музыкой, пантомимами и театральными и балетными дивертисмен-

тами, хоровым пением крестьян, охотой, "вылазками по грибы" и т.п. — самое "живое" искусство из всех искусств того времени; искусство жить интенсивно, чем еще более — по контрасту — оттенялась традиционная тишина, привольность и покой усадеб в обычные дни. Но летом один праздник, как правило, переходил в другой; и хозяева, и гости переезжали из одного поместья в другое; и так месяцами. Поводов было много: дни рождения (а семьи, как правило, были большими), праздники христианского календаря, храмовые, обручения и свадьбы. Если образно представить себе усадьбу как часовой футляр с циферблатом и стрелками, застывшими на "вечности", то праздники — это их механизм, заставляющий время идти, но все время и повторяться. Те праздники являлись не пустыми забавами, кои устраивались на потеху толпы в древнем Риме. Тут соединялись педагогика, дидактика, идеология, философия и чувство свободы. Лучшим в празднике было, конечно, не оформление его, а сами люди, в нем участвующие. Праздник доставлял благородную радость старикам и являлся "школой человека" для молодежи. Во время его проведения проверялись узы дружбы и добрососедства, изливалась психическая энергия, завязывались знакомства, а флирт нередко приводил к свадьбам. Во время празднеств, пусть и утопически-иллюзорно, намечались идеи "сословного единства": на господский двор приглашались крестьяне из соседних деревень, да и сами господа с гостями нередко отправлялись в деревни, чтобы вместе со своими крепостными поплясать и попеть. Такие увеселения должны были оставаться в памяти потомков. Их повторяемость каждый год создавала чувство стабильности быта и общественного устройства. Имел значение и фактор их длительности; чем дольше они длились (два-три дня, как правило, а то и неделями), тем больше участники чувствовали себя приобщенными к живому действию; так появлялось впечатление "жизни в празднике". Преимущественно, практика празднеств ориентировалась еще на барочные увеселения; тут имелись особая пышность, нарочитое великолепие; специально выстраивались временные арки, обелиски, беседки и "шалашы", вечерами зажигалось искусственное освещение, палили пушки, жгли фейерверки. Правда, нередко образы барокко приобретали в духе Просветительства нравоучительный характер, являлись аллегорической дидактикой. Несомненно представление о романтическом "Gesamtkunstwerk" рождалось тут же¹².

Когда дворянская культура умирала, ее внешние формы по-

рой эксплуатировались долго. Как празднества Великой французской революции генетически восходили к пышным, придворным, так и "революционные" и их поздние "кремлевские" стилизации опирались на поверхностно понятые помещичьи забавы. Начальники большевиков, как правило, воспитывались в близости к дворянской культуре, а порой и в лоне ее, во всяком случае, они ее хорошо знали и понимали, что отдельные элементы, а именно зрелищность, аллегоричность, агитационность, можно смело позаимствовать для нужд "нового общества", еще одной утопии.

Не стоит модернизировать или демонтировать историю, которую мы воспринимаем как судьбу. Ее памятные знаки, как сувениры, еще находят место в жизни современных людей, полуромантиков-полупозитивистов. Тем не менее просветительские утопии еще не умерли, и в поколении новых Катонов, Кассиев, Цицеронов, Брутов и Цезарей, тени которых бродят среди руин, но хотят приобрести плоть и образ, пусть и парадоксальным порой путем, зреет по-прежнему мечта о другом, совершенном, мире. Хотелось бы только понять и расшифровать ритуальность и аллегоризм прошлого и настоящего. Культурологическое изучение усадьбы в этом, видимо, может помочь.¹

¹ См.: Шамурин Ю. Подмосковные. М., 1912.

² "Старые годы", 1910, июль-сентябрь. О катастрофическом исчезновении усадеб ныне пишут В.П. Енишерлов и Дмитрий Швидковский (см.: "Наше наследие", N 29-30, 1994, С. 3 и 5), С.Н.Разгонов в статье "Последняя заря" ("Памятники Отечества. Мир русской усадьбы", N 25, 1992). Аналогичные мысли были высказаны нами на конференции, посвященной судьбе русской усадьбы в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина и состоявшейся осенью 1994 г.

³ Истоки аллегоризма в понимании ордера восходят еще к римскому архитектору-теоретику Витрувию ("Десять книг об архитектуре"), что проявилось в частности в уподоблении храма — по пропорциям — "членениям хорошо сложенного человека", требовании "приятного и нарядного вида сооружения", необходимости знания философии и т. п. Эти идеи развивались в эпоху Возрождения, а затем и в теории неоклассицизма.

⁴ Эта проблема освещена в статье: 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. М., 1984.

⁵ См.: Лихачев Д.С. Поэзия садов. Л., 1982.

⁶ См.: главы "Новое чувство природы" и "Поэтические символы в жизни усадьбы" // "...в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII-XIX веков". М., 1979.

Метафорическое понимание природы, сохраняемое во многом и поныне, так как все же мы видим в ней не базаровскую "Мастерскую", но фетовский и пастернаковский "Храм", восходит к ее аллегорическому истолкованию в пору классицизма и сентиментализма. Ныне мы не будем касаться специально этой сложной темы, тем более что пунктирно она обозначена в упоминаемой главе "Поэтические символы...". Важно, что во времена XVIII-XIX вв. природа представлялась как идеальный сад, наподобие того, который сотворил для Рая Господь Бог. С выбором пород деревьев, кустарников и цветов связывались и такие "мотивы" пейзажа, как "горы", "холмы", "реки", "водоемы", "острова" и т.п. В русских усадьбах можно было увидеть "райские яблочки", некоторые итальянские растения с "родины Брута", некое "древо Жизни", отдельные растения, привезенные из Франции, могли напомнить руссоистский культ "Св. Элоизы", в в оранжереях выращивались диковинные цветы, пальмы и экзотические кустарники, напоминающие о "тайнах Востока". Согласно иконологическим словарям, например, акация является обозначением бессмертия души, яблоневое дерево — намек на грехопадение, куст ежевики — "пылающий куст", из которого появляются ангелы, камыши, растущие у воды в изобилии, — знак единения, кедр — олицетворение красоты и благородства, вишня, плоды ее, — сладость благих трудов, каштан, плод его — символ целомудрия, так как съедобное ядро окружено колючками, вяз — символ собственного достоинства, пихта (или ель) — обозначение избранности, чистоты помыслов и духа, плющ — знак бессмертия, это растение, нуждающееся в поддержке, — явная аллюзия на привязанность и неумирающие чувства, жасмин — белый цвет и сладкий запах делают его символом невинности, грации, обаяния, дуб — из-за своей "солидности" и долголетия — является обозначением силы, веры, добродетели и вечности, слива — знак верности и независимости, аютины глазки — воспомина-ния и созерцание, мак — равнодушие и неведение, роза — сим-

вол триумфальной любви, красная же — знак мученичества и страданий, белая — красоты и чистоты, фиалка — чувство смирения, земляника — скромности, платан, который высоко и далеко выдвигает свои ветви, обозначение твердости характера и морального превосходства, анемоны — напоминание о культе Адониса, из крови которого сами собой произросли цветы, — образ всего прекрасного и преходящего, незабудки (на всех европейских языках, что характерно, они называются также "незабудками") — само название достаточно красноречиво, трава — плоть, смертная, исчезающая и воскресающая. И т. п. Характерно, что в усадебных парках нельзя увидеть осину; согласно народным преданиям, на ней повесился Иуда и с тех пор дерево вострепетало от ужаса, что выражается в вечном дрожании его листы. Традиционная для барских подъездных аллей липа обещала богатой своей кроной приветливую тень, а запах ее цветков в дни цветения, — намек на небесный райский эфир. Береза определенного символического предназначения не имела, но стволы ее удачно "стилистически" корреспондировали с колоннами портиков, а сама по себе она являлась самым распространенным древом российского ландшафта и, следовательно, являлась образом родины.

⁷ Подробнее см.: Турчин В.С. Усадьба и судьба классицизма в России // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Выпуск 1 (17). М. — Рыбинск, 1994.

Потеря этой среды обозначала бы моральную и экономическую гибель владельца поместья. Об этом красноречиво повествует анонимный автор в брошюре "День помещика": "Как счастлив был бы помещик в эту минуту, если б он не был помещиком! Продать гробы моих предков, покоящихся под сенью нашей мирной церкви, места, где я еще впервые сознал свое бытие, тот храм, где я еще с пеленок общался с моим Спасителем через кровь и тело Его, где я так радостно бывало встречал день Святого Христова Воскресения! Продать... продать и того старика, который меня еще нянчил и рассказывал сказки, и мою добрую старушку няню; отдать в чужие безвестные руки мое родовое имение, которое завещали мне предки для передачи потомству... Какой ответ я дам впоследствии моим детям? (М., 1858, С.6).

⁸ Собственно, Утопия — "места, которого нет" или же "благословенная страна". Термин ведет свое происхождение от книги "Золотая книга" Т. Мора (1516 г.).

⁹ См. упомянутую главу "Поэтические символы в жизни усадьбы".

¹⁰ Иконологические лексиконы на русском языке перечислены в названной статье "Усадьба и судьба классицизма в России". Помимо них владельцы усадеб имели под рукой издания "Иконологических лексиконов" на французском и немецком языках.

¹¹ Подробнее см.: Турчин Валерий. Русский стиль // "Наше наследие", № 28, 1993.

¹² Представление о Гезамткунстверк", сложившееся на рубеже XVIII-XIX вв. в немецкой эстетике, имевшее большое значение для России, подразумевает единение в одном Искусстве всех видов и жанров искусства, будь то архитектура, скульптура, живопись, музыка, театр и др.

М.Б. Михайлова

УСАДЬБА КАК КЛЮЧЕВОЙ ЭЛЕМЕНТ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (XVIII — первая треть XIX в.)

В этом сообщении рассматривается та группа городских усадеб периода классицизма, которые возводились в центрах русских городов в качестве главных элементов их планировочной структуры или в градостроительно ответственных местах той или иной части города в качестве доминант, художественно организующих застройку. Не менее интересны и не реализованные проекты усадеб этого рода. Эта разновидность усадеб, в архитектурном решении которых ярко отразились социальный статус, а подчас и индивидуальность заказчика, степень одаренности зодчего и конкретные особенности ландшафта, сыграла существенную роль в формировании городских панорам. Они во многом определяли как гармонический характер среды русских городов этого периода, так и неповторимое своеобразие каждого из них. Поскольку столичные сооружения этой группы жилищ хорошо знакомы (и не только специалистам), мы сосредоточим внимание на менее известном материале провинциальных центров.

Генетически этот тип усадеб близок к композиционной схеме, предложенной проектом Большого Кремлевского дворца Баженова и к реализации ее в миниатюре в Богородицке.

Местами, градостроительно ответственными, являлись узлы планировочной структуры — центральные площади; пересече-

ния основных магистралей (друг с другом, с площадью, иногда с второстепенной улицей); расположенные у их концов въезды в город; повышенные участки рельефа возле этих мест, а также побережья в тех случаях, когда город, широко используя водные пути, был обращен к реке или к морю.

Определяя композицию будущей усадьбы такого рода, зодчий должен был особенно тщательно учесть ее местоположение и значимость в структуре города, точки зрения на нее с разных сторон извне и открывающиеся от нее виды, чтобы новый элемент градостроительного целого оптимально вошел в архитектурно-ландшафтное окружение, взаимодействуя с ним и обогащая художественный образ города; в то же время он должен был представлять собой и самоценное архитектурное произведение. Эти усадьбы отличались от большинства городских усадеб тем, что благодаря высокому социальному статусу их владельцев (обычно это главы администрации больших территорий) они сочетали в себе функции репрезентативного жилища с многочисленными службами и парком и функции государственного учреждения со служебными помещениями, иногда и с комнатами необходимого персонала. Поскольку обычно они возводились на казенный счет, то личный вкус их обитателей мог проявиться главным образом в убранстве интерьеров дома. Естественно, что, сравнительно с большинством аристократических усадеб, резиденциям носителей государственной власти придавались черты повышенной монументальности. Типологически это было вполне допустимо, так как в ту эпоху многие общественные здания строились по усадебной схеме — Московский университет, Голицынская больница, Английский клуб в Москве, Ассигнационный банк в Петербурге и другие. Такой облик отвечал им и по существу, так как помимо повседневной управленческой деятельности они были также центрами светского общения, объединявшего верхний слой городского общества.

Интересующий нас тип усадеб целесообразно рассмотреть в городах не просто административных, но сочетавших управленческие функции с производственными, поскольку это ставило их в более своеобразные условия, которые соответственно вызывали и более разнообразные архитектурные решения. В основном мы коснемся судостроительных и портовых городов, а также некоторых промышленных городов Прикамья и Урала. Следует также оговорить, что речь пойдет о новых городах. Отсутствие в них исторической застройки с ее веками формировавшейся особой

красотой, с одной стороны, позволяло свободно определять как композицию города в целом, так и расположение отдельных ее элементов; однако, с другой стороны, требовало от них большой художественной выразительности.

Ярким примером усадьбы, спроектированной именно как ключевой архитектурный объем в структуре города, явилась резиденция наместника Новороссии князя Г.А. Потемкина-Таврического в Екатеринославе, которому в конце XVIII в. предназначалась роль столицы этого недавно присоединенного края. Новый город был разбит на плато высокого холма над Днепром¹. Проектировавший его в 1790-х годах И.Е. Старов поместил дворец Потемкина в точке схода трех улиц-лучей, составивших основу генерального плана. Эти лучи сближались у полукруглой площади перед дворцом, вливаясь в ее пространство. Таким образом, при продвижении из различных концов города по этим улицам в их перспективе должен был возникать фасад резиденции с повышенной средней частью ее главного объема, предваряемой строгим дорическим портиком; с флигелями главный дом соединяли галереи. На фоне фасада дворца должна была выделяться статуя основателя города. Предложенная И.Е. Старовым система генплана не была реализована, но Потемкинский дворец все же стал наиболее представительным сооружением нагорной части Екатеринослава, поскольку строительство собора надолго затянулось. Возведенный в 1789 г. у края обрыва к реке, внушительный протяженный объем Потемкинского дворца "держал" архитектурное пространство этого узла городской структуры. В середине XIX в. он являлся не только одной из двух композиционно взаимодействующих доминант (дворец-собор), но также и необходимой здесь архитектурной кулисой, создававшей и сохранявшей "художественное поле" ансамбля, отграничивая его от пространства природы. За дворцом, на склоне горы, по проекту В.Гульда был устроен великолепный парк в английском стиле. Неоднократно перестраивавшийся Потемкинский дворец оставался главной достопримечательностью Екатеринослава. В 1820-х гг. он был преобразован в Дворянское собрание, а парк стал городским садом. Если усадьба Потемкина из-за превратностей истории не смогла выполнить своего прямого назначения, то усадьба Главного командира Черноморского флота в Николаеве стала весьма значимым в городе сооружением в течение длительного времени. Это определялось тем, что Николаев был выстроен в 1791-1795 гг. как административный центр Черноморского флота

и портов и как его главная судостроительная база ². Вследствие этого городской организм скоро был преобразован на военный лад, сведя на нет гражданские учреждения (и вытеснив их физически), так что Главный командир флота стал единоличным правителем города. Его усадьба заняла ключевое положение: выстроенная над откосом высокого берега у слияния рек Ингула и Буга, она как бы концентрировала доступ к центру города, сооружения которого (адмиралтейство, собор, штаб флота и портов, гидрографическое депо, присутственные места Черноморского интендантства, Морское собрание и др.) располагались вдоль Ингула.

Возведенный в 1793 г. одноэтажный главный дом, увенчанный бельведером, на флагштоке которого развевался андреевский флаг, впоследствии многократно перестраивался и расширялся ³. Однако на всех стадиях он сохранял строгую симметрию плана и крайнюю сдержанность архитектурного решения фасадов; канцелярия и архив размещались в корпусах, пристроенных к главному фасаду. Дом был окружен парком, местами спускавшимся по склону. Прекрасно обозримый с речного пути, в обрамлении зелени, дом Главного командира Черноморского флота стал своего рода "архитектурной заставкой" той композиции, которая разворачивалась вдоль берегов по мере продвижения вглубь города.

Аналогичная усадьба в Архангельске, меньшая по размерам и более скромная по облику, занимала несколько иное положение в городе. Имея развитое судостроение, гражданская администрация Архангельска с помощью Екатерины II смогла преодолеть экспансию военного ведомства, распространившего свои учреждения и постройки по всему городу и стеснявшего горожан постоянной повинностью, и ограничить его территориально Соломбальскими островами и противолежащим участком за городской чертой ⁴.

Выстроенный в 1745 г. и перестроенный в 1820-х годах архитектором Ф.И. Уткиным ⁵, дом Главного командира порта стоял у наплавного моста через р. Кузнечиху, обращенный к городской стороне главным фасадом. Представительный по своему облику, он доминировал над низкой и неказистой островной застройкой ⁶ и являлся наиболее видным зданием в ряду расположенной слева от него по берегу Кузнечихи шеренги офицерских домов, образующих вместе с ним парадный фасад Соломбалы. Суровый климат и затесненность производственными строениями не по-

зволяли разбить здесь парк. Дом Главного командира порта вместе с церковью у противоположного конца моста архитектурно акцентировал северную границу города, а размеры этих двух зданий, сопоставленные с протяженностью моста, подчеркивали ширину реки близ впадения ее в могучую Северную Двину и размеры города, выросшего вдоль последней и реконструированного на основе регулярной планировки ⁷.

Усадьба губернатора как ядро городского центра фигурирует в проекте генерального плана Керчи 1821 г. ⁸. Поскольку Восточный Крым предполагалось административно выделить и, назначив Керчь губернским городом, построить там порт для торговли с народами Кавказа, потребовалось соответственно этому статусу построить русский город на месте завоеванного в 1771 г. татарского городка у турецкой крепости ⁹.

Автор генплана Керчи одесский архитектор Франсуа Шааль в качестве нового городского центра спроектировал грандиозный дворцовый комплекс трапециевидных очертаний с дугообразным в плане главным домом. Его вогнутый фасад был обращен к полукруглой площади с фонтаном, переходившей в обширную плац-парадную площадь, которая магистралью соединялась по прямой с турецкой крепостью — старым центром на мысу. Обширная территория позади дворца была отведена для парка. Хотя проект остался неосуществленным, сам этот замысел весьма показателен в том отношении, что городской усадьбе как элементу градостроительной композиции придавалось первостепенное значение.

Среди усадеб рассматриваемого типа наиболее известна резиденция наместника Новороссии князя М.С. Воронцова в Одессе, выстроенная им как его частная усадьба ¹⁰. Ее место рядом со зданием Управления генерал-губернатора ¹¹ было определено в 1820-е гг. при разработке архитектором Ф. Шаалем плана городского центра, расположенного над морем на высоком обрывистом плато ¹². Эта усадьба должна была архитектурно уравновесить западный край панорамы центра, сосредоточием которой являлись: образованная двумя одинаковыми вогнутыми зданиями-кулисами (архитектор А.И. Мельников) полукруглая административная площадь с бронзовой статуей прославленного градоначальника Одессы герцога А.Э. Ришелье (работы И.П. Мартоса) и подводящая к ней от моря монументальная Потемкинская лестница — ось всей композиции; восточный ее фланг отмечен классическим по облику зданием Биржи. Усадьба Воронцова, по-

строенная в 1824-1829 гг. по проекту Франческо Боффо, заняла закругленную оконечность плато между берегом и спуском к морю, проложенным по дну соседнего оврага.

Из-за топографических особенностей участка усадебный дом приобрел асимметричную форму плана и сложный расчлененный объем, поставленный под углом к остальным компонентам ансамбля. Свободное и живописно расположенное построение на рельефе придало усадьбе своеобразие. Монументальность массы дворца ощущается острее благодаря контрасту с легкой двойной дорической колоннадой, поставленной у кромки скругленного мыса и повторявшей его очертания. Здесь присутствует и тонкая игра на противопоставлении аналогичных геометрических форм: мотив выпуклого полукружия колоннады зрительно сопоставлялся с вогнутым полукружием площади. Светлый на фоне зелени парка, дворец Воронцова, издали видный с моря, достойно завершил панораму столицы Новороссии. Органически вошедшая в классический ансамбль Одессы, эта усадьба усиливала его романтическое звучание.

Весьма значительной была и роль усадеб заводладельцев в промышленных городах Урала и Сибири. Центры этих городов сосредотачивались у плотины огромного пруда, где поступавшая из него через прорези вода преобразовывалась в механическую энергию, вращавшую станки примыкавшего к плотине завода. К числу главных зданий относились при заводские усадьбы владельцев или управляющих, видные через зеркало пруда из разных точек его побережья, где располагались жилища работников и мастеров.

Таков так называемый Белый Дом, построенный на мысу у конца плотины Кыштымского завода, первоначально принадлежавшего Демидовым. Обнесенный ажурной чугунной решеткой, дом был обращен к предзаводской площади курдонером, а со стороны пруда к нему примыкал большой полукруглый сад. По контрасту с суровостью находившихся поблизости производственных сооружений Белый дом, выдвинутый мысом на первый план панорамы, художественно главенствовал в ней¹³. Аналогичную задачу решал архитектор М.П. Малахов, выстроивший в Екатеринбурге у изгиба береговой линии пруда дом главного горного начальника В.А. Глинки, в котором наряду с жилыми апартаментами имелись и деловые помещения и который занимал ответственное место в панораме правого берега. Раскрытый на набережную двухэтажный дом с мезонином выделялся из ряда

соседних усадеб крупным масштабом, пластикой фасада и великолепной чугунной оградой каслинского литья, сквозь узор которой, чередующийся с опорами в виде дорических колонн, просматривался сад и двор, расположенные по обе его стороны ¹⁴.

В Ижевске, на крутом склоне Нагорной его стороны, архитектор С.Е. Дудин поставил усадьбу основателя завода и города инженера А.Ф. Дерябина ¹⁵. Парадный фасад огромного дома, обращенный к заводу и к пруду, был соединен с набережной широким бульваром, в перспективе которого он воспринимался снизу. Место усадьбы в городском пейзаже было выбрано очень точно: не случайно трассировка бульвара предвосхитила направление современной эффектной эспланады, связавшей центр Ижевска с зеркалом пруда.

Завершая этот краткий обзор усадеб, обитателями или владельцами которых были носители власти, государственной или личной (заводчики), следует констатировать их значительную роль как в структуре, так и в художественном облике русского города периода классицизма.

¹ Белехов Н. и Петров А. Иван Старов. М., 1950. С. 118, 120, 123, 125-127; Титов А. Письма из Екатеринослава. Одесса, 1848. С. 32-34; Бурлаков И.А. Памятники зодчества г. Днепропетровска (конец XVIII — первая половина XIX в.) Дис... канд. архит. Киев, 1954. С. 37-42; Ревский С.Б. Историко-архитектурное развитие г. Днепропетровска и основные принципы выделения зон охраны. Дис... канд. искусств. М., 1982. т. 1. С. 42-44.

² Ге Н.Н. К истории столетнего существования города Николаева. Николаев, 1890; Военно-статистическое обозрение Российской империи. Том XI. Ч. I. Херсонская губерния. Спб., 1849. С. 206-207.

³ РГАВМФ, ф. 326, оп. 1, д. 7281-7283; РГВИА, ВУА, N 21644, генплан Архангельска 1768 г.; РГВИА, ВУА, N 21643, генплан 1784 г.

⁴ Огородников С.Ф. Очерк истории г. Архангельска в торгово-промышленном отношении. Спб., 1890. С. 159.

⁵ РГАВМФ, ф. 326, оп. 1, NN 433 и 422.

⁶ Огородников С.Ф. История Архангельского порта. Спб., 1875. С. 186; Михайловский К. Архангельск в 1765 г. // Журнал министерства народного просвещения. Спб., 1852, Ноябрь. С. 97-98.

⁷ РГВИА, ф. 418, N 98. Генплан конца XVIII в.

⁸ РГИА, ф. 1293, он. 167, д. 47, л. 1.

⁹ Шквариков В.А. Очерк истории планировки и застройки русских городов. М., 1954. С. 191-194; Михайлова М.Б. Основные этапы формирования Керчи в XVIII-XIX вв. // Архитектурное наследство. М., 1976. С. 50-56.

¹⁰ РГАДА, ф. 1261 Воронцовых, оп. 1, д. 2324, 1815-1827 гг., л. 27.

¹¹ РГВИА, ф. 349, оп. 27, д. 3583 (план усадьбы на генплане 1855 г.)

¹² Тимофеенко В.И. Одесса. Архитектура. Памятники. Киев, 1984. С. 182. Рис. 120, 122, 123-125. Широко известные изображения этой усадьбы вскоре после ее возведения выполнены Ф. Гроссом.

¹³ Лотарева Р.М. Города-заводы России. XVIII — первая половина XIX века. Екатеринбург, 1993. С. 87-89.

¹⁴ Козинец Л.А. Каменная летопись города. Свердловск, 1989. С. 107-109.

¹⁵ Шумилов Е.Ф. Первый зодчий Удмуртии. Ижевск, 1979. С. 39. Рис. 31.

Н.А. Евсина

УСАДЕБНАЯ ТЕМА В АРХИТЕКТУРНЫХ ИЗДАНИЯХ РУБЕЖА XVIII — XIX ВЕКОВ

К началу XIX столетия архитектурная мысль в России располагала несколькими изданиями на русском языке, рассчитанными на разный уровень профессиональной подготовки и даже отсутствие таковой. Они значились в повседневном обороте зодчих и их учеников, землемеров, инженеров, их знали крепостные мастера, а для воспитанников губернских народных училищ на эту тему издали даже учебник¹. Жанр таких сочинений весьма различен, неоднородна их теоретическая сложность. Речь идет о практических руководствах, собственно классических трактатах (Витрувия, Виньола, Палладио) и их адаптации², увражах, гравируемых проектах и пр.

В большинстве своем практические руководства рассчитывались вкуче на "городских и сельских хозяев". Но нередко собственно усадебная тема отделялась. К началу XIX в. стали появ-

латься так называемые "садовые" книги, статьи в периодической печати, переводы.

В 1780 г. поступил в продажу первый номер "Экономического магазина". Рассчитанный, по словам издателей Н.И. Новикова и А.Т. Болотова, на "разные вкусы", он стал поистине необходимым в устройении многих и многих имений.

В разных вариантах, не раз в соседстве со специальной литературой, изданной в Париже, Лондоне, Антверпене, Риме и т. д., архитектурные книги значились в каталогах библиотек просвещенных любителей, крупных вельмож и, разумеется, петербургской Академии художеств, по возможности, покупались многими "городскими и сельскими хозяевами". Именно так именовали их авторы практических руководств, предлагая многие необходимые сведения, ценные советы.

В архитектурных реалиях последней трети XVIII и первых десятилетий XIX столетия обращение к подобной литературе, равно как и к "образцовым" проектам, можно проследить в вариациях отдельных приемов, деталей, целостных композиций. Причем чем внимательнее подобные сопоставления, тем становится очевиднее ценность практических руководств.

На веху рубежа XVIII — XIX вв. в воспоминаниях современников архитектурное пространство русского города и усадьбы предстает как переплетение стилистических манер, прошлого и настоящего. Упорядоченность и симметрия, регулярность сменялись как бы неожиданно сложной пластикой ракурсов, будто бы естественно построенные пейзажные виды — подчеркнутой линейностью перспектив. Идеал стилистической чистоты и целостности классицизма в реальных условиях, в различной архитектурной и предметной среде обретал различную транскрипцию. В итоге возникали многогранно-сложные аспекты архитектуры, ясной структурно-четкой, не раз внешне весьма похожей, но являвшей вариации восприятия в той или иной среде.

Так или иначе, характер архитектурных изданий отражал сложность представлений об архитектурном мире. Но при этом как бы незримо существовала некая шкала ценностей, своего рода стилистические ранги, где воедино не соединялись классицизм, неоготика, шинуазри и т. д. Классицизм главенствовал во всех практических руководствах. Вместе с тем, зрительный ряд практико-теоретических таблиц, демонстрируя поразительное разнообразие, невольно нарушал эту субординацию. Некоторые книги предлагали своего рода историю архитектуры, другие яв-

ляли собой возможные образцы для современного строительства. Впрочем, стилистическая определенность той или иной таблицы, как правило, нарушалась. Однако в целом возникала на удивление разнообразная стилистическая картина, которая, в той или иной степени, была адекватна реалиям архитектурной ситуации в России, где классицизм в разных его ипостасях органично соседствовал с зодчеством прошедших столетий, а от изысканных павильонов шинуазри открывался вид на палладианские загородные дворцы, украшения с элементами неоготики появлялись в классических интерьерах и пр.

При всем различии возможных адресатов-заказчиков подобные издания могли быть рассчитаны на "городских и сельских хозяев", условно говоря, среднего достатка. Действительно, когда листаешь страницы "Экономического магазина", иллюстрации практических руководств, складывается впечатление, будто не было тогда творений Джакомо Кваренги и Чарльза Камерона, уникальных композиций Павловска, новых парков Царского Села и т. д. А был мир сравнительно небольших имений, где в шкафах стояли не роскошные увражи, а скромно изданные практические руководства, мир владельцев относительно скромных домов в уездных и губернских городах. Именно им, их мастерам практические руководства предлагали не только основы архитектурно-строительного дела, но и открывали знания о прошлом, о разнообразии зодчества разных стран.

Своего рода итогом представлений о практических руководствах, необходимых русским зодчим, "городским и сельским хозяевам", стала книга И. Лема, наиболее подробная из всех изданных им ранее. Это — "Начертание древних и нынешнего времени разнородных зданий как то: храмов, домов, статуй, трофеев,obelisks, пирамид и других украшений, с описанием как располагать и производить разные строения со изъяснением мер и употребляемых материалов", изданное в Петербурге в 1803 г. Труд этот переиздавался и дополнялся (в частности, в 1818 г.), а затем не раз служил образцом для сочинений других авторов (И.И. Свиязева, в частности). Лем предлагал для будущих строевни вариации из "тетрадей" Х.-Ф. Нефоржа, где приоритет отдан палладианству, примеры убранства интерьеров, где кресла, диваны в стиле классицизма показаны на фоне зеркал в рамах рококо. Здесь присутствуют и планировки парков: пейзажные, регулярные, смешанные. Павильон, напоминавший о проектах И.Е. Старова, показан на фоне стилизованного китайского мости-

ка и беседки-ротонды в готическо-арабском варианте. Чертежи странноватых галерей в духе немецкого маньеризма сменяются образцами парковых скульптур, паркета, лестниц, баллюстрад, чей рисунок также скорей рокайльный, нежели классицистический³. Создается даже впечатление, будто автор как бы специально все перемешал — образцы стилей и учебные чертежи, сравнительные таблицы ордеров и "остатки" древних цивилизаций (классические обломы, египетские пирамиды, некие таинственные храмы), иллюстрации к собственно истории "разнонародного" зодчества и практические советы "городским и сельским хозяевам", детали и целостные композиции, типы построек и пр. и пр. В итоге возникал сложный мир архитектуры, предлагались стилистические вариации в расчете на разные вкусы и возможности. Среди таблиц этой книги присутствуют и недавно изданные, хотя и не самим Лемом, гравюры, представлявшие особый интерес для "сельских хозяев". Речь идет о "Собрании новых мыслей для украшения садов и дач...", изданных в Москве под привычным для того времени названием "тетради". Каждая тетрадь состоит из 10 чертежей и одного листа (с оборотом) текста. Издание переводное. В 1795 г. первые тетради были опубликованы в лейпцигском журнале "Jdeenmagazin", а их успех определил повторный выпуск в 1797-1798 гг. Автор И.-Г. Громан. Идея издать его "тетради" в России принадлежит Ф. Куантеро (в иной транскрипции Куртенер). Сам автор архитектурного руководства, он задумал перепечатать в Москве это издание с добавлением русского перевода и "новых мыслей" из имеющихся в его распоряжении планов английских, китайских и других садов. В 1798 г. он заявил в "Московских ведомостях" о готовности перевода и о том, что "многие изображения выгравированы". Перевод на русский язык осуществил В.С. Кряжев. Известно также издание Громана, где таблицы предваряют листы на французском и немецком языках; в московском издании соответственно — по-русски и по-немецки.

В самых разных сочетаниях, в виде целостных композиций или отдельных форм, в контексте иных архитектурных ситуаций листы Громана в издании Куантеро существуют затем не одно десятилетие. Владельцам имений, практикующим зодчим разного ранга предлагались "отборнейшие планы сельских домиков, павильонов, храмиков, хижин, хуторов, пустынок, гротов, рун, памятников, гробниц, мостов, островов, водопадов и проч.". При этом следует любопытное уточнение: "мы в нашем магази-

не не будем наблюдать никакого особого порядка..."⁴. Нечто подобное напоминает и подбор таблиц в книге Лема о "разнородной архитектуре".

Пояснения к гравюрам, как правило, лаконичны: выбор места, уточнение материала, предпочтительная окраска стен и пр. Но нередко в более пространных текстах фиксируется стилистика ("вкус"). Например: "три храма в смешанном Готическом вкусе", "сельский домик... во вкусе некоторых американских сельских домиков", "Три разных входа в сад в Готическом вкусе", "три различных моста в саду, из коих первый и последний в сельском вкусе... средний "действительно в Китае построенный мост" и т. п.⁵.

Классицизм, классика воспринимается по-особому, вне конкретной стилистики как общее понятие совершенства красоты, определявшей "изящный и важный вид" строения. Например: "Эолов храм...Сие здание построено в благородном и чистом вкусе" — классическая колонная ротонда⁶. Громан при этом не раз уточнял: дом в "английском вкусе", "английский" открытый павильон "изящного вкуса" и пр. Судя по чертежам — это английское палладианство.

Классицизм утверждается как основной стержень усадьбы. Остальное — необязательные дополнения, удовольствие, игры, формы, стилистически легко заменяемые. Однако близкое соседство классики и иных стилей, по мнению автора, недопустимо. Так, предлагая "несколько моделей в Готическом вкусе...", Громан напоминал: "их не должно употреблять близ строений новейшего вкуса, ибо это производит смешной и неприятный контраст"⁷.

Гравюры с "готическими храмиками" сменяются турецкими беседками, монгольская юрта — фантастическим домом "в русском вкусе", увенчанным "китайской трубой". Но, пожалуй, особенно много китайских мотивов, а к ним следуют иногда любопытные ремарки: на одной из гравюр появляются "три Китайских моста в настоящем вкусе сего народа. Не наше дело, — уточнял автор, — одобрять или осуждать сей вкус, мы только предлагаем точное подражание оному". Или: "Две китайские гондолы. Излишне будет напоминать, что они могут быть только на таких каналах, которые украшены по правилам того ж вкуса, или находятся близ зданий подобной Архитектуры. Не должно, настаивает автор, — смешивать несогласие или очевидный контраст с приятностями разновидностей"⁸.

Естественно, такое издание не могло обойтись без описаний ландшафтов, "хорошо и разнообразно построенных". Например: "Единственное наше намерение было соединить в сем пейзаже разные средства украшать различные местоположения и составить из того приятное целое". А именно: "с одной стороны видно Готическое здание, далее подобный памятник в Героическом вкусе; также на реке или пруду, острове, на котором поставлен Китайский павильон, и который имеет сообщение с берегом посредством моста такого ж рода. Сии украшения совершенно не зависят одно от другого: вкус, с каким должно располагать их, требует, кажется, что они были разнообразны ⁹. Также предлагались "устроения" природы пейзажного парка. Так, в пояснении к плану сада, рассчитанного доставлять "удовольствие и пользу", присутствует палладианская вилла, именуемая, однако, "замком", "французский сад с фонтанами, скамьями, рощицами", хижина из ветвей по соседству со статуями Купидона и Психеи, классическая ротонда — "храм любви" и "китайская палатка", окруженная "иностранными" деревьями и цветами, китайский мост и храм Дружбы, храм Аполлона и рыбацья хижина, аркады и своды моста и "Храм Философии", места для отдохновения с видами на парк и окрестности, "развалины в вершине горы с Эрми-тажем и статуя Пана на острове", птичники и пр. ¹⁰.

Не раз модные стилизаторские затеи соотносились с размышлениями о бренности бытия, красоте исчезнувших сооружений, оставивших потомкам лишь некий знак. Искусственно воспроизводя эту историю, размышляли: "Сколько веков, сколько достопамятных происшествий приходят нам на память развалины сего моста? Вспоминая часть о прошедшем, лучше познаем и научаемся проникать в будущее... Рука времени почтила статую великого человека, поставленную на пилястре. Быстрое течение воды, с рекою извергающейся по утесам, показавшей кажется причину разрушения древнего мосту, который художник поставил в таком романтическом месте" ¹¹.

Так постепенно на листах тетрадей Громана возникал некий усредненный набор общеевропейских модных украшений садов и парков, "устроенная" природа пейзажных садов, их "украшения" соотносили с миром собственных чувств, создавая подчас романтические образы, где увиденное могло быть лишь поводом.

Опыт почти целого столетия европейского усадебного строительства собран на листах тетрадей Громана. Именно они, как

равно и книги Лема, стали настольными изданиями зодчих первых десятилетий XIX в.

Появление в продаже "тетрадей" Громана почти одновременно с трактатом Андреа Палладио в переводе Н.А. Львова (точнее, вышла только первая книга в 1798 г.), также явно ориентированного на усадебное строительство, с трудами Н.П. Осипова, популярным тогда трудом Хиршфельда (Hirschfeld C.-C.-L. *Theorie de l'art de jardins*. Paris. 1779) — убедительное свидетельство тому, насколько важна была усадебная тема в русской архитектурной мысли рубежа столетий.

Поистине многолика была стилистика русской усадьбы того времени. "Садовое место, — рассуждал Болотов, — можно почтить полотном, на котором устроитель сада малюет свою картинку"¹², представляя владельцам широкий выбор возможных средств. Парки Болотова и Осипова, палладианство, адептом которого был Львов, причудливые композиции Громана, оваянные романтикой средневековья, удивлявшие экзотикой шинуазри, — это и многое другое формировало художественный мир русской усадьбы эпохи Просвещения.

Пройдет время и появятся такие строки: / Не строй в садах своих киоски и пагоды; / Смесь чуда зодчества есть зодчества позор, И безобразные наряды не убор. / Не странно ль смежными увидеть здания римски, / Китайски, гречески, японски, аравийски? Так расточительность среди богатств бедна; / Так, недовольная, в одном саду она, / Без цели, в выборе не дав себе отчета, Желает поместить четыре части света"¹³.

Так выглядит вольный перевод Н. Воейкова 1816 года поэмы Ж. Делиля "Сады" (1782). Но, тем не менее, именно подобная "смесь чуда" в тех или иных вариациях вновь и вновь возникала в пространственных композициях русских загородных усадеб конца XVIII — первых десятилетий XIX столетия. "Смесь чуда", столь щедро предлагаемая на листах изданий той поры.¹

¹ Назову некоторые издания: Лем И. Опыт городским и сельским строениям или Руководства к основательному знанию производить разного рода строения. СПб., 1785; Он же. Теоретические и практические предложения о гражданской архитектуре

с объяснением правил Витрувия, Палладия, Серлия, Виньолы, Блонделя и других. В трех частях. СПб., 1792-1794; Филиппо дель Медико. Историческое и практическое рассуждение о гражданской архитектуре. СПб., 1785 (в переводе А.Петрова); Головин М.Е. Краткое руководство к гражданской архитектуре или зодчеству. СПб., 1789.

² Например: Сокращенный Витрувий или Совершенный архитектор / Пер. с фр. Федора Каржавина. М., 1789; Новый Виньола, или Начальный гражданской архитектуры наставления... / Пер. с фр. М., 1777.

³ Издание "Начертания..." Лема 1803 года состояло из 7 частей, 1818 — 1819. 1803 годом датируется еще одна книга ИЛема: Начертание с практическим наставлением, как строить разные здания, с принадлежащими правилами украшения и расположения как то: церквей, увеселительных домов, сельских жилищ, служащих для всегдашнего или временного пребывания, служб, мельниц, шлюзов, плотин, деревянных и каменных разных заведений в двух частях.

⁴ Громан И.Г. Собрание мыслей для украшения садов... М., 1799. Тетрадь I.

⁵ Там же. Тетради I, III.

6. Тетрадь IV.

7. Тетрадь V.

8. Тетрадь II, IV.

9. Тетрадь IV.

10. Тетрадь VI.

11. Тетрадь VI.

12. Экономический магазин. 1786. N 27. С. 65.

13. Делиль Ж. Сады. Л., 1987. С. 52.

О.С. Евангулова

ИЗОБРАЖЕНИЕ И СЛОВО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ РУССКОЙ УСАДЬБЫ

Обращение к художественной культуре русской усадьбы убеждает в том, что одной из самых важных в составе чувств и размышлений, связанных с феноменом русского и, вероятно, не только русского поместья, является мемориальная тенденция. Идея увековечивания в различных ракурсах — от государствен-

ного до семейного — находит отражение в зодчестве, парковом искусстве, садовой и интерьерной пластике, наиболее наглядно — в создании мавзолеев, надгробий и фамильных галерей. Мемориальные мотивы отнюдь не чужды музыке, театральным постановкам в честь и в память знаменательных событий и, разумеется, содержанию чтения.

Как способы запечатления мысли и чувства, изображение и слово часто присутствуют в тесном союзе, причем каждому отводятся собственные роль и место. Проблема сочетания изобразительных и литературных мотивов, исследование "словесных картин" и "картинных описаний" применительно к усадебной культуре весьма привлекательно. Оговоримся, что в данном случае мы имеем в виду не общие интересы обоих искусств и даже не образы, блуждающие из сферы изобразительного искусства в литературу и обратно. Нас будут интересовать их непосредственное соприкосновение — буквальное соучастие, если можно так выразиться, вкрапление слова в ткань архитектуры, пластики, живописного полотна. В лучших произведениях оно возвышенно или камерно, но непременно тактично. Иногда громоздко и помпезно. Иногда не вполне гармонично и чуть ли не курьезно.

Огромную роль надписи прекрасно иллюстрируют монументы государственной важности. Достаточно вспомнить многозначительное "Петру Первому Екатерина Вторая", горделиво соперничающее с ним "Прадеду Правнук". Красиво в своей лаконичности посвящение "Румянцова победам". В архитектуре царской и частной усадьбы надпись прежде всего прерогатива малой формы: торжественно-возвышенная как "Супругу благодетелю" или с оттенком домашним и дружественным, вроде Миловида или Нерастанкина. Напомним поражающие своей изощренностью изобретения А.Б. Куракина для его Надеждина. Среди них храмы Славы, Лады, Терпения, Дружбы, Благодарности, Истины, Вместилища чувствий вечных. В этом поместье словно тесно для воплощения прихотей владельца, и его фантазия свободно изливается в названия различных элементов парка. Ассортимент их типичен для своего времени и покоится на гедонистической основе. Последнее отразилось в самом названии усадьбы (фамильное Борисоглебское переименовано в Надеждино), в именах просек и дорожек — Ожидаемого благоденствия, Неожиданного утешения, Преодолеваемых трудностей, Воспоминания прошедших лет, Скорого достижения... Предвкушение лучшего призваны излучать просеки Приятного наслаждения, Отрады,

Милой тени, дорожки Удовольствия, Жаркого любовника, Веселой мысли, даже Прихоти, Восторга и Услаждения самого себя. О семантической природе этой затеи непосвященный рискует не догадаться, но на помощь услужливо приходят надписи. Как повествует И.М. Долгорукий, в парке были многочисленные указатели, каждый домик имел собственное название, всякая тропинка имела имя, обозначенное на железной доске, укрепленной на нарядном столбике. В названиях дорожек, посвященных брату Степану, брату Алексею и пр., владелец обнаружит мир семейных симпатий и откровенно поясняет их необходимость для себя: "Эти названия вызывают у меня приятные и интересные воспоминания: они обозначают природу чувств и имена людей, которые занимают мое сердце. Они будут часто вызывать у меня грусть, но она всегда будет сопровождаться душевным спокойствием и за ней последует радость ничем не омраченного счастья, свободного от хлопот, тревог, угрызения совести и сожалений..."². Морализирующий и по-своему дидактический характер подобных затей, видимо, не раздражал. Напротив, воспринимался как стремление вызвать в душе посетителя сочувственный отклик. Недаром брат владельца в одном из писем с благодарностью вспоминает, как будучи в Надеждине, прочитал название посвященной ему дорожки "сквозь облако слез".

Характерно, что традиция разъясняющих надписей сохраняется и в начале XIX столетия. Один из современников рекомендует на острове Дружбы посадить рощицу, "в которой бы каждое дерево, каждый куст посвящен был одному из ваших друзей; имя его, написанное на дощечке, должно быть привязано к дереву. В середине рощицы простой жертвенник; на нем белая урна с надписью: алтарь Дружбы. Имена, а если можно, и самые лики Ореста и Пилада должны быть украшением сего места... Здесь могут также храниться Цицероновы, Монтаневы, Риваролеры и прочие рассуждения о дружбе"³.

Родовое поместье часто бывало местом упокоения. Как писал А.А. Безбородко, затеявая строительство новой усадьбы: "под сим понимай дом, сад, церковь и гроб". Известны многочисленные примеры фамильных усыпальниц — Львовых в Никольском-Черенчицах, Паниных в Дугине, Орловых в Отраде, Чернышевых в Яропольце... И в столицах, и в провинции, и в усадьбах надгробие сопровождала более или менее подробная надпись. В литературе тех лет, как известно, существовал жанр надгробных эпитафий. Они могли восприниматься и как самостоятельные

произведения и переноситься на памятники. Как отзвук воинских деяний умершего предстает надпись на мраморной доске могилы елизаветинского полководца С.Ф. Апраксина:

"Сей первый с пруссами из россов воевал И, как их побеждать, собой пример он дал: / При Егерсдорфе лавр побед его блистает / И славу дел его потомкам возвещает"⁴.

Нередко морализирующая надпись выливается в подробное горестное повествование. Таково содержание надгробной А.С. Попова, посвященной печальной участи его дочери, родившейся после смерти отца:

"Когда родитель был ее уже во гробе, / Во матерней тоща она была утробе, / В дни сетования произойдя на свет, / Отцова вида зрит единый сей предмет, / С скорбящей матерью она о нем рыдает / А мрамор сей печаль сердец их представляет"⁵.

Не останавливаясь на стилистической общности, которая есть между формами саркофагов и мемориальной пластики, с одной стороны, и литературных произведений — с другой, отметим смысловые созвучия. Достоинства ушедшей личности, как правило, сопоставляются с призванными увековечить их средствами. Так "негибнущий и твердый" камень неизменно олицетворяет вечность:

"Доколе не сотрет сей мрамор круг веков, / Дотоле во устах пребудет Воронцов..."

Ф.Я. Козельский. 1783.

Впрочем, труды государственного деятеля, например Я.Ф. Долгорукова, несомненно, переживут его достаточно уязвимое живописное изображение:

"На тленном полотне художества чертой / Изображается бес-
смертный здесь герой. / Дела его и в нас почтенье возбуждают;
/ Хотя он мертв давно, они не умирают."

Ф.П. Ключарев. 1801.

Далеко не всегда надгробная надпись представляет собой поэтическое произведение. Чаще она выдержана в прозе, подчеркнуто достоверна в биографическом отношении, но неизбежно завершается на самой высокой ноте. Например: "Благополучіе человека состоит ни в животь ни въ смерти но том чтобъ жить и умереть со славою".

Иногда надгробная сопровождает и скульптурный бюст, превращая его в памятник усопшему. Так, на тыльной стороне посмертного портрета М.Р. Паниной, выполненного Ф.И. Шубиным и происходящего из Дугина, на медной пластинке начертано:

"Графиня Марья Родюновна Панина Урожденная фон Вендель, фрейлейнъ двора императорского всероссийского Потом супруга вторая покорителя бендеръ и низложителя самозванца Пугачева Скончалась в 1775мъ году Апрѣля во "12" день отъ рожденія своего на "30" мь Году попревосходнымъ дарованіям и разуму преждевременно послѣ родовъ кончиною Поразила наижесточайшимъ оскорблешемъ супруга, и оставила всѣмъ знаемымъ ее незабвенную и почтительную о себѣ память..."⁶ Разнообразные по длине и стилю изложения надписи помещали и на бюстах здравствующих персон. В знатных семействах нередко прибегали к манере, используемой на медалях и в обрамлении гравированных портретов. Так, на срезах обоих плеч бронзового бюста канцлера А.М. Голицына из фамильного собрания в Дубровицах помещены надписи: в одном случае — на латыни, в другом — по-французски⁷. На бюсте З.Г. Чернышева из семейной усыпальницы в Яропольце есть, так же по-французски выполненная подпись Шубина и дата исполнения — 1774 и указание на место создания портрета (Петербург)⁸. На тыльной стороне бюста адмирала В.Я. Чичагова имеется русская подпись Шубина и дата — 1797 г. На лицевой стороне читаем: "Съ тройною силою шли шведы на него: узавъ онъ рекъ: богъ защитникъ мой: не проглотить они насъ. Отразивъ плънилъ и побѣды получилъ"⁹.

Едва ли не самым распространенным способом увековечивания стало создание живописного портрета — прижизненного или посмертного, камерного или парадного, костюмированного или обычного. Исследователями установлено, что при всем разнообразии фамильных галерей существовали и общие для них закономерности. В состав их входили изображения персон царского дома, владельцев, их детей и предков, наконец, родственников и друзей. Ранние по времени надписи характерны для парсуны. Они помещены или рядом с фигурой портретируемого или в одном из верхних углов полотна. Надписями снабжены полотна серии "Всешутейшего и Всепьянейшего собора" и прилегающие к ним произведения так же памятного свойства — вроде изображений первого русского солдата Бухвостова или Великана Буржуа. Из более поздних можно назвать панданы супругов Черевиных из Неронова. Традиция эта сохраняется и в конце XVIII в. в изображении духовных лиц, в частности. Однако в этот период надпись на лицевой стороне холста рисует скорее отступление от правил.

На прижизненных портретах в образованных дворянских

семьях, как и на скульптурных произведениях, обычно встречаются краткие, словно нарочно "закодированные" для посвященных подписи (заметим, что это характерно и для литературных эпитафий). Так, на портретах супругов Струйских из Рузаевки в одном случае на обороте холста значится "Портретъ Н.С. Писанъ 1772", в другом — "Н.С. (инициалы, которыми подписывался Струйский, — О.Е.) Портретъ А.С. Писан 1772" ¹⁰.

Иногда надпись затайлива и представляет собой стихи. В известной литературными и артистическими заслугами семье Львовых она выглядит совершенно естественной. На обороте портрета М.А. Дьяковой (Львовой) помещены стихи французского посла гр. Сепора. В переводе, приведенном в каталоге последней выставки Д.Г. Левицкого, они звучат так:

"Как нежна ее улыбка, как прекрасны уста ее. / Ничто не сравнимо с обаянием ее прелестного облика. / Так скажут? Но есть в ней то, что в ней любят более всего, — / Сердце стократ прекраснее, чем небесная лазурь ее глаз. / Ей дано больше очарования, / Чем это смогла передать кисть. / И в сердце ее больше добродетели, / Чем красоты в ее лице" ¹¹.

Иногда в прижизненных портретах надписи исполняются от первого лица и носят какой-то простодушный, домашне-горделивый оттенок. Так, на обороте подрамника одного из лучших произведений Рокотова, происходящего из имения Кочемирово Тамбовской губернии, прикреплен современный ему бумажный ярлык с надписью пером: "Портретъ писанъ рокатавимъ въ Маскве 1780 году сентебря 23 дня а мне отъ рождеше 20 летъ шесть месицовъ и 23 дны" ¹².

Надпись на посмертных портретах, сделанная сразу или спустя некоторое время, так же бывает разной — иногда сдержанной и краткой, иногда достаточно претенциозной. Вспомним в этой связи выпендренный стиль Струйского. На обороте рокотовского портрета Сумарокова из уже упоминавшейся Рузаевки он начертал: "Портретъ А.П. Сумарокова Скончался съй славный муж в Москвь 1777 года Кто Сумарокова любя душою чтит Тот злобу лъсть, алчбу нетърпит и разить. Н С Епитафія Ліре Г.С. Увы спущенны зрю, на ліре звонкой струны: не будутъ въ векъ родить, разящи злость перуны? Н. Струйской" ¹³.

На портретах провинциальных, не обязательно по месту жительства, но по характеру бытия и умонастроения персон, над-

писи, и прижизненные и посмертные, отличаются особой обстоятельностью и играют исключительно важную роль. Пристрастие к подробной экспликациям, несомненно, продиктовано теми же причинами, что и черты самого живописного полотна. Последнее имеет целью максимально достоверную фиксацию возраста, положения, одежды, регалий и драгоценностей как основных, так и второстепенных особенностей, присущих лишь данной модели. Такой портрет не только созвучен протокольному стилю надписи; более того, он остро нуждается в ней. Своим присутствием он раз и навсегда устраняет возможные недоумения относительно того, кто и когда представлен на холсте.

На обороте семейного портрета Повалишиных из усадьбы Семдяйка Переславль-Залесского уезда Ярославской губернии значится: "1803 года апреля 7 писанъ въ Прихабахъ Ж. Ефимом Спажинскимъ (неразборчиво) Авдотьѣ Федоровне от рождения с 37 лет Ивану Ларионовичу 8 года Григорию Ларионовичу 6 лет Авдотьѣ Ларионовне 5 годъ" ¹⁴.

Обратим специальное внимание и на поражающую своей подробностью надпись на обороте портрета новолодожского помещика и библиофила Я.Я. Мордвинова: "Яковъ Яковлевичъ Мордвиновъ родился 1729 марта 14 определенъ службу въ ингерманландской пехотной полкъ солдатомъ 1744 апреля 13. чинами происходил подъпрапорщикомъ 1746 ноября 25 сержантомъ 1748 апреля подъпоручикомъ 1755 апреля 25. переведенъ въ 4 грандерской полкъ 1756. поручикомъ 1758 сентября 5. походахъ былъ въ 1757 въ прусии до тилзита въ 1758 до кистрина иприатаке онаго и на баталии призондорфе августа 14 въ 1752 при деревне пальцихе июля 12, где и получилъ в правую ногу контузию. августа I при городе франфукте набаталияхъ въ 1750 в берлинской экспедиции въ 1761 до города глаца в 1762. в походе въ шлезии и до местечка фейбурга 1763 января 8. отъставленъ капитаном. рисованъ. 1772 сентябрь 6. Riseval Basilius Mesensev предъставился 1799 марта 12 жития было 70 лет. подписалъ Степанъ Шамшевъ" ¹⁵.

Традиция подписывать портреты сохраняется и в XIX столетии. Так, на обороте одной из работ художника П. Колендаса имеется надпись: "Пи. сей портрет 1844-омъ Году Марта 23-го числа съ Александры Петр. Темер: на 6-мъ Году от рождения ея" ¹⁶. Полотно, которое считается автопортретом, этот живописец сопроводил шутивными словами: "П: Павелъ Кольндасъ 1844-мъ Году Март 17-го дня съ 24-х летъ отъ рождения въ та-

кихъ лѣтахъ, я вамъ миль, и ндравомъ любезень а для девушекъ полезень" ¹⁷.

Приемы, выработанные дворянской культурой, закрепляются затем в качестве устойчивой принадлежности купеческого портрета. Иногда надпись здесь относительно немногословна, например: "Прасковья Ивановна Астапова родилась въ 1783-мъ году въ октябрь мс-ць Въ Супружество была 26 летъ без 1 1/2 мс-ца. От роду 43 1/2 года, Портреть Сей писан 1827-го года, въ марте мс-це тезоименитство октября 14-го дня." Ниже значится: "1843 Года Скончалась 5-го ноября в 7-мъ часов 20-ть минут утра в супружество была 42 1/2 Года" ¹⁸. В некоторых случаях надпись представляет собой целое жизнеописание не только усопшего, но и членов его семьи с указанием на время их рождения, празднование именин и т.п. Одна из них, подробная и сугубо деловая, заканчивается чувствительными стихами явно домашнего сочинения:

"Тебя, / ужънетъ насвѣтъ; / но ты вомнѣ живежъ / ивъ память, напортьръ / я написал: о, мой родитель / неумрешъ"

1835 года марта. 12 19.

Закончим на этом с примерами. Мы видели, как морализирующая и резонерская тенденция, характерная для самого стиля жизнеустройства XVIII столетия, сводит воедино слово и изображение как на уровне панегирических высот, так и на камерном, даже интимном. Но и в последнем случае надпись на табакерке, миниатюре или кольце способна возвысить и увековечить их в глазах современников и потомков. Думается, присутствие надписи лишней раз убеждает в том, что русская усадьба, какие бы стороны ее культуры мы не затронули, представляет собой автопортрет владельца. В любых проявлениях это его "Я", которое мы обезличили, вырвав из родных стен, в лучшем случае оправдав его ценность участием большого художника. Между тем перед нами не абстрактные произведения искусства, а явления, теснейшим образом связанные с их владельцами. И давно пора, хотя бы мысленно, вернуть их по принадлежности. Они изначально рассчитаны на это.

¹ Восемнадцатый век. Исторический сборник, издаваемый по

бумагам фамильного архива... князем ФА. Куракиным. М., 1905.
Т. II. С. 125.

² Там же. С. 124.

³ Глинка Ф.Н. Письма к другу. М., 1990. С. 134.

⁴ Цит. по: Ермонская В.В., Нетунахина Г.Д., Попова

Т.Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI — начала XX в. М., 1978.
С. 69.

⁵ Там же. С. 72.

⁶ Федот Иванович Шубин. 1740-1805. К 250-летию со дня рождения. Каталог произведений из московских собраний. М., 1991.
№ 10. С. 31.

⁷ Там же. № 7. С. 28.

⁸ Там же. № 8. С. 29.

⁹ Государственный Русский музей. Скульптура. XVIII — начало XX века. Каталог. Л., 1988. N 1471. С. 167.

¹⁰ Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи XVIII - начала XX века. М., 1984. С. 401.

¹¹ Дмитрий Григорьевич Левицкий. 1735-1822. Каталог. Л., 1987. № 14. С. 48.

¹² Государственная Третьяковская галерея. Каталог живописи... С. 403.

¹³ Лапшина Н. Федор Степанович Рокотов. М., 1959. С. 206.

¹⁴ Неизвестные и забытые портретисты XVIII — первой половины XIX века. Каталог выставки. М., 1975. С. 68.

¹⁵ Ярославские портреты XVIII — XIX веков. Ярославль. Переславль-Залесский. Ростов Ярославский. Андропов. Углич. М., 1986. № 32.

¹⁶ Там же. № 11.

¹⁷ Там же. № 10.

¹⁸ Там же. № 34.

¹⁹ Там же. № 109.

ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРЬЕРА ДВОРЦОВЫХ УСАДЕБ ПЕТРОВСКОЙ И ЕЛИЗАВЕТИНСКОЙ ЭПОХ

Русская усадьба как культурный тип среды вызывает ассоциацию с усадебным комплексом эпохи классицизма, в котором высокая упорядоченность как бы естественным образом сочетается с природной прихотливостью. Образ усадебной среды непротиворечиво слит с фигурой ее владельца, в системе ценностей которого главное — личное достоинство и независимость. Широкая распространенность самодостаточных и гармоничных средовых комплексов (с 60-х гг. XVIII до середины XIX), значительность их роли в жизни общества свидетельствовали о существовании определенного типа "усадебной культуры", выступавшей почти наравне с культурными ценностями города.

Становлению столь полноценного и гармоничного усадебного типа культуры предшествовал беспокойный и во многом противоречивый период длиной более чем в пол-столетия, в течение которого русское общественное сознание прошло через полосу перемен, совершая прорыв к европейской культуре Нового времени. Петровская, аннинская, елизаветинская эпохи представляли собой особый период, когда строительство загородных резиденций европейского типа захватило поначалу лишь "верхний слой" вельможной иерархии, и первые из них собственно были царскими. Сам монарх, как известно, в системе культурного сознания занимал исключительное место. Подражание царю еще со времен Алексея Михайловича носило особенный сакральный смысл: роль царского усадебного строительства как образца для подражания была громадна, а быстрота восприятия нового и в придворном, и в народном сознании была поразительна¹. Характер усадебных комплексов постепенно, и в особенности в послепетровское время, отличался все большей грандиозностью, а число людей, вовлеченных в новейшие светские церемониалы с самого начала петровской эпохи, было огромным, особенно если учесть многочисленность приглашенных при приемах непосредственно в саду дворцовой усадьбы.

Современная наука — психология среды, теория художественного воздействия, теория массового сознания — специально изучает то огромное влияние, которое оказывает окружающая

среда, ее драматургия, ее зрелищность на тип поведения, на культурные запросы. Однако силу воздействия архитектурно-организованной среды люди понимали и в древнейшие времена, а в интересующую нас эпоху вполне сознательно использовался эффект эмоционального художественного воздействия, и для этой цели был освоен весь накопленный европейским барокко арсенал средств архитектуры, включая язык символов и аллегорий.

Эффект художественного воздействия среды ценился весьма высоко во времена Алексея Михайловича, именно тогда стало складываться иное, чем в средневековье, отношение к красоте: красота становится не только эманацией Бога, но воспринимается как некое художественное "строительство", и потому лежит в ряду с государственным "строительством" и этическим "строительством". Так, в "Уряднике сокольничей охоты царя Алексея Михайловича" содержится целая программа светской "устрояемой" красоты. Красота не только самоценна, но главное — она способствует успеху "дела", поэтому "строительство" красоты предвосхищает всякое "дело"². Устройство новой среды понималось как преднамеренный акт, должный способствовать успеху всего начатого Алексеем Михайловичем и столь решительно продолженного Петром I "дела" — а именно, выстраивания нового, европейского по сути и по замыслу государства, а также выхода из коллизии противостояния "священства" и "царства" на Руси. Теперь "прогресс государства воспринимался как прогресс разума... Разум и естественная механика должны были заменить тайное знание..."³. Петровское просветительство, разрывая прежние устои, выступило против господствовавшего до последней четверти XVII в. философского мистицизма. В это же время происходит постепенное размывание прежнего порядка жизни. Средневековая каноничность мышления, построенная на неколебимости предустановленного мироустройства, каноничность общественного поведения, строго регламентированный быт, а также пространственная свернутость и закрытость жизни боярской семьи — весь этот пребывавший в нетронутости мир начинает изживать себя сам и не без влияния различных контактов с европейскими странами. Теряет свои контуры тип средневекового или "внутреннего" человека. Феофан Прокопович раскрывает новое понятие сущности человеческой личности, которая мыслится уже не "внутренним" человеком, а "внешним". Значение личности и смысл существования вообще теперь состоит в "гражданской активной деятельности"⁴.

Но не менее сильное действие, чем просветительское слово, произвело на умы соотечественников петровское строительство. Дворцовые резиденции приближенных к царю сановников демонстрировали новый стиль архитектуры. Особенно важно было то, что в новой среде естественно выработывался новый стиль поведения — поведения коллективного, кардинально меняющего нравы. Новый "внешний" человек обязан был научиться жить открыто и общительно, пройти грамоту "людскости" и "политеса". Поначалу происходит, говоря современным языком, своеобразный кризис средовых представлений: взбудораженный переменами в окружении человек ищет новые опоры существования в изменяющемся мире, активность его позиции ведет к расширению сознания. А переориентации сознания как раз и способствует культивируемое сверху коллективно-средовое поведение. Человек втягивается в феерические массовые театрализованные праздники на улицах города, а затем и на пленэре — в новых усадебных комплексах (Головинский сад Петра I, например). Человек учится жить открыто и в новом типе интерьера, приспособленного для пышных ассамблей, приемов, застолий, зрелищ, танцев.

Ранний светский интерьер 1690-х годов формируется на фоне ломки традиционной композиционной структуры дома, хотя прежние ее черты некоторое время сохраняются. Так, усадьба Лефорта на Яузе, построенная по проекту Дмитрия Аксамитова, сохраняет черты составного здания хоромного типа, хотя одновременно в нем можно усмотреть зарождение трехчастной композиции усадебного дома, столь популярной в середине XVIII в.⁵ Лефортовский дом — один из первых дворцов, приспособляемых Петром для посольских приемов, свадеб, ассамблей и новозобретенных шутовских церемониалов. Интерьер создается по личным указаниям Петра и представляет собой своеобразную смесь традиционных способов убранства, зачатков европейской композиционной структуры, элементов восточного стиля украшений. Очевидно лишь то, что хоромное убранство интерьера ушло в прошлое: нет уже череды маленьких помещений со сводчатыми потолками, с дробным декором, нет сплошной живописной росписи стен на морализирующие и религиозные темы. В появившихся большемерных залах с плоскими потолками на первое место выступает новая ритмичность — строгий ритм фасада как бы прорастает ритмом больших оконных проемов в интерьер, новому ритму подчинена развеска живописных полотен и зеркал.

Известные гравюры А. Шхонебека с интерьером лефортовского дворца относятся к 1700-м гг. Они изображают церемонию свадьбы шута Феофилакта Шанского. На одной из гравюр — главная Столовая палата, что по центру дворца. Столовая палата, в которой расположено исключительно мужское общество, непривычно огромна по своим размерам, стены ее доверху обтянуты красным сукном. В углу — десятиметровой высоты печь, покрытая изразцами. Подчеркнуто равноценно: в одинаковых рамах, на одной высоте и друг против друга вывешиваются — с одной стороны — портреты царских особ, с другой — картины религиозного содержания. Противостояние "царства" и "священства" еще актуально.

Большой интерес для понимания начал светской жизни представляет другая гравюра, на которой изображена женская половина того же собрания, расположившаяся в Угловой палате, более скромной по размерам. Четко прочитывается ритм в развеске зеркал, соответствующий межоконным простенкам (дань европейскому геометризму), однако здесь же мы находим украшение стен на китайский манер — гигантскими фигурами птиц и драконов. Алая тафта в соседстве с зеленым бархатом, черным лаком мебели, золотом и серебром посуды несут черты традиционных сочетаний, типичных для хоромных убранств. Приглашенные дамы по-видимому впервые выведены в свет, впервые позволено праздное сидение у стола ради зрелища. Пытаясь придать высочайшую торжественность событию, а может быть шутки ради, Петр заставил женщин явиться на праздник в древних княжеских одеждах, с высокими головными уборами, длинными рукавами, что конечно сковывало их поведение у стола с угощениями.

Еще одно собрание, но уже десять лет спустя и в Петербурге, можно увидеть на гравюре А. Зубова 1712 г. Это Парадный зал в "Посольском доме" князя Меншикова. Здесь также изображен шутовской свадебный обряд — своеобразное карликовое представление. Но какая перемена! Женщины и мужчины находятся в одном помещении, хоть и за разными столами, наряды и у тех и у других — на французский лад. Симметричная строгость и субординация соблюдены в расположении сидящих за столами, поставленными каре. Соответственно построена симметрия самого ритуала: на дальнем плане — стол с высокопоставленными дамами, возле них группа невесты-карлицы с подругами; напротив — стол с офицерами, возле которого группа жениха с

чиновными карлами; слева от смотрящего — стол для царя и его приближенных, справа — менее значительные особы и музыканты. В развеске картин снято напряженное противостояние религиозных и светских (царских) сюжетов. Стены затянуты яркой китайской тканью, зал оставляет впечатление смешения стилей. Характер его все еще сопоставим с московскими интерьерами Петра, с его попыткой создать особый тип убранства, не похожего на прежнее, но и не повторяющего впрямую ни западный, ни восточный стили.

В следующем за московским, петербургском, периоде строительства дворцовых резиденций происходит усвоение европейских образцов художественной системы северного, главным образом голландского, барокко. Утверждается новая семантика всей пространственной структуры усадебного дома и сада⁶. Поначалу не ставится задача людных собраний в интерьере. Меняется тон содержания символических образов, используемых в отделке и убранстве интерьеров: символы самоутверждения и угроз сменяются аллегорическими образами спокойного и достойного прославления монархии, пасторальными и поучающими метафорами просветительского толка. Среди новых сюжетов — тема любви.

В Летнем дворце Петра I (Д. Трезини, А. Шлютер), как и в других небольших дворцах, появляются уютные бюргерские интерьеры в стиле северноевропейского барокко. Плафонная живопись написана на подрамниках и вставлена в изящное обрамление. Среди них — плафон в кабинете Петра "Торжество Минервы" (Г. Гзель), прославляющий могущество власти.

Приобщение к европейской культуре и уровню эстетических и этических представлений особенно интенсивно в 20-е годы XVIII столетия. В это время интерьеры привилегированных слоев общества становятся особенно репрезентативными. На вкусы знати оказали сильное влияние работы Ж.-Б. Леблона в духе раннего французского классицизма по отделке интерьеров Большого Петергофского дворца (не все воплощены), а также живописные росписи потолков венецианца Б. Тарсиа, в особенности его роспись потолка Центрального зала Большого Петергофского дворца, где в мифологических сюжетах особенно монументально звучит тема "процветания государства под эгидой просвещенной абсолютистской власти"⁷.

Европейская утонченность проявляется в изящном петровском дворце Монплеизир (1714 — 1722, А. Шлютер). Интерьер

дворца показывает умение непротиворечиво сочетать различные по времени и месту происхождения стилистические струи. В общем пространственном решении заметна сдержанность и утилитаризм голландского барокко. Парадный Ассамблейный кабинет Петра I отделан деревянными панелями "ламбри" в духе работ Ж.-Б. Леблона. Живописное панно плафонов и паддуг шатрового потолка, написанное в стиле изысканно-утонченного французского рококо рубежа XVII-XVIII вв. Ф.Пильманом и Л.Каравакком ("Торжество Аполлона"), сочетается с аллегорической скульптурой Растрелли-Старшего. На плафоне спальни — очаровательные французские арабески "Веселый карнавал", где изображены популярные персонажи итальянской Комедии дель Арте.

Новая эпоха в строительстве дворцовых усадеб представлена появлением московского Летнего Анненгофа (1730) — громадной, увеселительной по сути, летней царской резиденции Анны Иоанновны. Это была первая и блестящая работа Франческо-Бартоломео Растрелли — грандиозный ансамбль в духе итальянских вилл. Усадебна рассчитана на пышные приемы в партере регулярного сада. Интерьеры, судя по описям, отличались весьма роскошной отделкой⁸. "Спальня Ея Императорского Величества... в потолке картина живописная, пол дубовой штучной, вокруг панели лаком покрыты. Галдарея по ней болясы поставлены резные золоченые"⁹.

Но вот наступает время правления Елизаветы Петровны. Растрелли теперь ее мастер. Она спешит затмить Летний Анненгоф постройкой Лефортовского дворца 1742 г. Не только парадный Тронный зал, но и "каждое из дворцовых помещений представляет собой единый по цвету декоративный ансамбль"¹⁰. Малиновый бархат в сочетании с зеленой тафтой — излюбленное цветовое сочетание позднего барокко. Так, интерьеры Оперного дома украшены яркими тканями. "Ложи обрамляются зелеными тафтяными занавесями, их внутренние стены обиваются малиновыми штофами. Стены амфитеатра покрыты зелеными обоями, в такой же цвет выкрашены колонны. Зеленый цвет в ложах и ярусах смело сочетают с малиновым покрытием сидений партера и "музыкальных мест". Театр освещался большими хрустальными паникадилами"¹¹. Та же яркая полнокровная сочность цветосочетаний, своеобразно отвечая прежней хоромной традиции, возникает в интерьерах других подмосковных усадеб елизаветинского времени, среди которых — Братовщина (В. Обухов), Тайнинское (А. Евлашев), принадлежавшее Разумовскому

Перово (Растрелли), перестроенная резиденция Елизаветы Покровское (Растрелли). Так, например, в Братовщине "во всех покоех стены обиты по низу деревянными расписными панелями и оклеены обоями всевозможных цветов... Беленые и позолоченные по краям откосы окон и вишневые изразцовые печи дополняли живописные интерьеры Братовщины" ¹².

Елизаветинская пора — время первых проникновений просвещенческих идей, но и новые веяния пока еще не влияли на сферу вкусовых предпочтений — в архитектурном убранстве и в одежде процветает барочная искусственность. Во внешности ценится дородность, румянец, полнота. Дворянство ведет вечерний образ жизни — при свечах. Женщины используют яркие краски густого макияжа. Замысловатый высокий парик надевается прямо на короткую стрижку, носят чрезвычайно высокие каблуки. Жизнь светской женщины — череда посещений церкви, свадеб, балов, крестин, она учится танцевать, петь, играть на музыкальных инструментах, играть в карты, обучена верховой езде, участвует в соколиной охоте, но не проводит пока время в чтении книг.

В эпоху позднего елизаветинского барокко, в середине века, мышление ориентировано на ценности барокко, и сознательно культивируется игра воображения. Умствование и рассудочность не популярны в своих внешних проявлениях. Ценятся фантазия и остроумие — в них видится главный импульс к раскрепощению ума, к раскрепощению поведения. Представитель дворянства приобретает все атрибуты человека "внешнего", развито пристрастие к бравурным светским увеселениям. Время елизаветинского правления полностью снимает напряженность первых петровских опытов светского общения. "Внешний" человек елизаветинского времени по сути — человек "играющий". Всякое дело принято делать легко и непринужденно, с игрой воображения, без которого, по выражению графа А.Р.Воронцова, и науки не случились бы счастием.

Строительство Большого дворца в Царском Селе — время расцвета творчества Растрелли. Его царственный заказчик на этом этапе становится опытнее, хотя и продолжают переделки задуманного. Александр Бенуа высоко оценивал этот период творчества Растрелли, он видел в нем, несмотря на издержки переделок, а может быть благодаря им, особый накал, который сыграл огромную роль в художественной культуре России, вывел ее из подражательности "на широкую дорогу творчества" ¹³. Главная удача Растрелли в Царском — анфилада Большого дворца.

Она начиналась тогда непосредственно с торца здания — со сказочно-роскошной лестницы, проходила через Лионскую и Арабесковую гостиные, через Большую галерею, Китайскую столовую и фантастически убранную Янтарную комнату. Только тоща посетители попадали "пред очи государыни, выходявшей обыкновенно на куртаг в Картинный, последний во всем ряде зал" ¹⁴.

С уходом эпохи Елизаветы угасает фейерверк барочных увеселений. Последовавшая за поздним барокко короткая эпоха рококо не ставит целью культивировать человека "внешнего". Стилевые особенности интерьера связываются с иным типом поведения и рассчитаны уже на другого, измененного социальными переменами человека, склонного к самоуглубленности. Рококо сменяется вскоре господством успокоенной красоты классических форм и устремлением к античной формуле гармонии.

Рассмотренный период с точки зрения связанности человека и его среды можно квалифицировать как своеобразную "фазу созревания" человека "внешнего", светского, человека общества, радующего во благо государства. Период культивирования жизни "на публике" (от Петра до Екатерины) встраивается яркой полосой между двумя противоположными ему, с точки зрения психологии средового поведения, периодами. Различие периода программной "публичности" с предшествующим ему периодом средневековой закрытости как бы самоочевидно. Что касается последующей эпохи, в которой культура классической усадьбы (родового гнезда) постепенно занимает все больше места в общественной жизни, то с интересующей нас точки зрения ее можно оценить как своеобразный возврат к "внутреннему" человеку: сам культурный стереотип жизни владельца усадьбы конца XVIII — начала XIX вв. способствует определенной степени замкнутости. Но есть и главное отличие нового "внутреннего" вектора: теперь владелец усадьбы обладает принципиально иной степенью свободы. Пройденная предшествующим поколением школа "людскости", овладение весьма широким спектром знаний в области европейской науки и культуры делают его свободным в выборе типа поведения, меры проявления "внешнего" и "внутреннего", коллективного и индивидуального.

¹ О влиянии строительства царских резиденций на культурное сознание см.: Бусева-Давыдова И.Л. Царские усадьбы XVII в.

в развитии русской архитектуры // Русская усадьба. Сб. ОИРУ. Вып. 1 (17). М., Рыбинск. 1994. С. 140-144.

² См. об этом: Книга глаголемая Урядник сокольничей охоты царя Алексея Михайловича // Изборник. М., 1869.

³ Живов В.М. Государственный миф в эпоху Просвещения и его разрушение в России конца XVIII века // Випперовские чтения. 1987. Вып. XX. М., 1989. С. 144.

⁴ Балицкая А.П. Русская эстетика XVIII века. М., 1983. С. 33.

⁵ Таково мнение исследователя О.С. Евангуловой. См. Евангулова О.С. Дворцово-парковые ансамбли Москвы первой половины XVIII века. М, 1969.

⁶ Об изменении семантики пространственной структуры русской усадьбы в начале XVIII в. — от хоромной свернутости к вселенской раскрытости см.: Добрицына И.А. Европейское барокко и русская загородная усадьба // Архитектура мира. Вып. 2. М., 1993.

⁷ Калязина Н.В. Монументально-декоративная живопись в дворцовом интерьере первой четверти XVIII в. // Русское искусство барокко. Матер, и иссл. М., 1977. С. 60.

⁸ Описи интерьеров приведены в кн.: Евангулова О.С. Указ. соч.

⁹ Евангулова О.С. Указ. соч. С. 119.

¹⁰ Там же. С. 69.

¹¹ Там же. С. 70.

¹² Там же. С. 85.

¹³ Бенуа А.Н. Царское Село в царствование Елизаветы Петровны. Спб., 1911. С. 78.

¹⁴ Там же. С. 80.

Т.Д. Карякина

НЕОГОТИКА В РУССКОМ УСАДЕБНОМ ИНТЕРЬЕРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.

Неоготика является одним из проявлений общеевропейского ретроспективизма. Вторая волна неоготики в России получила свое развитие в первой половине XIX в. Истоки ее возникновения были иными, чем в XVIII в. Сначала попытаемся ответить на вопрос о причинах появления неоготического стиля в европейском искусстве XIX в.

Новое мировоззрение европейцев складывалось в начале XIX в. в условиях, когда французская революция была позади, а в европейском обществе постепенно развивались буржуазные отношения. В искусстве уже нескольких десятилетий царил классицизм. В поисках новых духовных и эстетических идеалов мыслители и художники обращаются к историческому прошлому, и в частности, к Средневековью.

Послереволюционной реакцией против атеизма обусловлено формирование новой религиозности. И в этом отношении значительную роль сыграли произведения Шатобриана, в частности, его трактат "Гений Христианства", изданный в 1802 г.

С другой стороны, вызвала негативное отношение безнравственная, корыстная по своей сути, природа буржуазного строя. В борьбе против буржуазного чистогана складывались новые моральные критерии: чести, доблести, бескорыстного служения ради идеалов добра.

Сильнейшее воздействие на умы европейцев оказала литературная деятельность В. Скотта. Гоголь писал: "Могущественным словом Вальтера Скотта вкус к готическому распространился быстро везде и проникнул во все..." Также значительным было влияние произведений Шиллера и Гете, связанных со средневековой тематикой.

В искусстве первой половины XIX в. неоготическое направление утверждалось в противостоянии к классицизму. Создание новой системы средств эстетической выразительности было обусловлено стремлением преодолеть рационализм с его нормативностью и каноничностью. В рассматриваемый период неоготика в России нашла проявление не только в архитектуре, но и в убранстве интерьера, и в частности, в убранстве усадебного интерьера.

Наиболее ярким примером в этом отношении являются интерьеры дворца Коттедж в Петергофе, в имении Александрия. Коттедж был возведен в 1826-1829 гг. по проекту архитектора А.А. Менеласа для семьи Николая I. Менелас, как известно, прибыл в Россию из Англии.

Для того чтобы понять, как проявилась неоготика в интерьерах Коттеджа, мы не пойдем из одной комнаты в другую и не будем давать описание предметов, в них находящихся. Мы избежим другой метод. Мы постараемся определить конкретные импульсы, идущие из Средневековья, и показать, как они претворены в искусстве XIX в., подчеркивая своеобразие интерпретации

средневековых мотивов в новое время. Таким образом, мы попытаемся уяснить истоки возникновения и смысл конкретных и самых существенных элементов выдающегося памятника искусства неоготики в России первой половины XIX в.

Начнем с архитектуры. В оформлении помещений дворца Менелас использовал характернейший прием позднеготической английской архитектуры — рельефный декор потолков, а также рельефные карнизы и фризы. В орнаментальной лепнине потолка Гостиной первого этажа присутствует мотив, восходящий к конфигурации окна розы готических соборов. Карнизы в Гостиной выполнены в виде стрельчатой аркады.

В Большом кабинете Николая I на втором этаже Менеласом использован еще один характерный прием английской готической архитектуры — веерные своды, в частности, в белом лепном фризе. Очевидно, что мотив веерных сводов в Коттедже возник не без влияния оформления интерьеров знаменитого неоготического английского дворца XVIII в. Стробери Хилл, принадлежавшего Горацию Уолполу.

В 1828 г. были исполнены архитектурные фресковые росписи парадной лестницы Коттеджа по эскизам Д.-Б. Скотти. Это своего рода фантазия на темы готической архитектуры. Иллюзорное пространство интерьера с пучками тонких колонок и устремленными ввысь сводами подчеркивает одухотворенность и субтильную красоту готики. Кстати, стены парадной лестницы дворца Стробери Хилл были покрыты готической орнаментацией.

Характерным элементом средневековых сооружений, который более других вдохновлял художников XIX в., был витраж. Эффекты цветных стекол витражей использованы в декоре окон-эркеров Коттеджа, в оформлении ширм в гостиной и библиотеке, в осветительных приборах (люстрах и фонарях) и даже в фарфоровом Готическом сервизе, исполненном на Императорском фарфоровом заводе в 1831 г.

Не только отдельные элементы готической архитектурной орнаментики, но и полностью архитектурные сооружения служили в качестве образцов при создании часов рассматриваемого времени, как например, французские часы золоченой бронзы 1834 г., изображающие Реймский собор, — в Гостиной первого этажа. И там же, на втором камине — часы Императорского фарфорового завода 1830 г., воспроизводящие средний портал фасада готического собора в Руане.

По эскизам А.Менеласа в мастерской придворного мебельщи-

ка Г. Гамбса для Коттеджа исполнены резные двери, панели, украшенные изысканным плоским рельефом в готическом стиле, а также мебель. В декоре мебели этой мастерской активно использовались мотивы трифолиев, квадрифолиев, стрельчатых и трехлопастных арок.

Геральдика непосредственным образом связана со Средневековьем. Что такое герб? Это рыцарский щит с эмблемой, имеющей символическое значение. В 1829 г. был создан герб Александрии по эскизу В.А. Жуковского, автора превосходных переводов произведений В. Скотта и Ф. Шиллера. Герб представляет собой синий щит, на котором изображены венки из белых роз и меч, а также помещен девиз "За веру, царя и отечество". Эмблемы гербов всегда символичны. В данном случае белая роза связана с тем, что принцессу Шарлотту до того, как она стала супругой Николая II Александрой Федоровной, звали принцесса Белая роза. Меч выбран как главное оружие рыцаря. А форма щита — прямоугольного с заострением внизу — французского типа. Не случайно слова "За веру" занимают первенствующее положение в девизе герба, тем самым подчеркивается основополагающее значение христианской религии. Герб Александрии использован в оформлении фасадов Коттеджа и парадной лестницы. Кроме того, этот герб стал основным элементом в декоре парадного "Собственного" сервиза для Коттеджа, выполненного в фарфоре и хрустале в конце 1820-х — начале 1830-х гг.

Один из ведущих западноевропейских медиевистов, представитель французской школы "Анналов" Жак Ле Гофф в своем труде "Цивилизация средневекового Запада", в главе, посвященной средневековой ментальности, утверждает, что "вся духовная жизнь людей в эпоху Средневековья концентрировалась вокруг противостояния добра и зла, добродетелей и пороков." Именно с этим связан и один из самых распространенных литературных сюжетов этого времени, в котором добродетели превращаются в рыцарей, а пороки — в чудовищ. Символом победы добра над злом стало изображение в европейском искусстве Святого Георгия, поражающего дракона. Скульптура Н.С. Пименова на эту же тему располагается в одном из помещений второго этажа дворца Коттедж.

В Средние века особенно распространенным стал культ Богородицы, которая воспринималась как милосердная заступница, причем развитие культа Богородицы (Мадонны) происходило тогда почти одновременно со сложением культа прекрасной дамы. В оформлении Коттеджа присутствует и образ Богородицы.

Мраморная скульптурная группа "Мадонна с младенцем" (1844 г.) украшает готическую нишу северной стены дворца. Автором композиции является скульптор И.П. Витали.

С нравственными идеалами Средневековья связана тема воинской доблести и бескорыстного служения отечеству. Судьба Жанны д'Арк — ярчайший тому пример. Понять историю французской героини невозможно без обращения к религиозному сознанию средневекового человека. Скульптура, изображающая Жанну д'Арк в рыцарских доспехах, находится в Библиотеке дворца. Она исполнена на фарфоровом заводе А.М. Миклашевского.

Одним из аспектов проблематики искусства неоготики, особенно на раннем этапе, является эстетика руин, в связи с которой возникает философская проблема времени: осознание бренности и быстротечности земного человеческого бытия. Модель замка-руины имеется в Библиотеке дворца. Она воспроизводит фасады замка на Павлиньем острове Святого озера близ Потсдама (1794-1797 гг.).

И, наконец, еще один аспект средневековой скульптуры нашел отражение в произведениях искусства XIX в. Это эстетика драгоценного камня. В Средние века различные предметы христианского культа — кресты, реликварии, кубки обильно украшали драгоценными и полудрагоценными камнями. Красота граненых или полированных камней использована и в предметах Коттеджа. На столе в Учебной комнате стоит ларец русской работы, украшенный рубинами, агатами, лазуритом и другими камнями. В декоре хрустальных предметов "Собственного" сервиза также использован мотив граненых драгоценных камней. В интерьерах Коттеджа наиболее полно и разнообразно проявилось воздействие средневекового искусства. В других усадьбах тема готики также имела место. Типичным образцом интерьера с вкраплением готики могла служить гостиная на даче князей Барятинских Павлино, близ Петербурга (на семнадцатой версте Петергофской дороги). Судя по сохранившейся акварели 1835 г., в гостиной от готического стиля — лишь некоторые предметы мебели: стол, кресла, диван, скамья и экран перед камином.

Отдельные готические элементы имелись в оформлении и меблировке гостиной в доме графини Ю.Самойловой в ее имении Графская Славянка, близ Павловска, под Петербургом, о чем можно судить по сохранившимся картинам середины XIX в., изображающим этот интерьер.

В широко известной усадьбе графов Паниных Марфино под Москвой, перестроенной в неоготическом стиле в 1830-х гг. архитектором МД. Быковским, интерьеры имели мало готических черт, за исключением готической перегородки в спальне графини и двух готических молелен.

Прекрасным примером неоготического убранства интерьера является оформление кабинета 1830-х гг. в богатой усадьбе Голицыных-Строгановых Марьино Новгородской губернии. Об отделке кабинета можно судить по фотографиям конца XIX в. Возможно, под влиянием декора интерьеров Коттеджа архитектором П. Садовниковым в кабинете в Марьине выполнены лепные готические карнизы. В готическом стиле оформлен камин. Мебель резного орехового дерева исполнена в 1830-е гг. по проекту Садовникова в мастерской Э.Г. Гамбса: письменный стол, кресла, стулья, кушетка, ширма, подвесные полки, этажерка, каминный экран. В настоящее время предметы убранства интерьеров усадьбы Марьино находятся в Государственном Эрмитаже в Петербурге. Несколько лет назад они участвовали в выставке "Художественное убранство русского интерьера XIX в."

Неоготика стала одним из стилей эпохи историзма, отмеченной освоением мирового художественного опыта. Готические элементы вносили в интерьеры XIX в. новые, непривычные краски, изысканные, утонченные формы, многообразной ассоциативностью своей как бы побуждавшие к некоему мысленному путешествию во времени и пространстве.

Д.Д. Лотарева

РУССКАЯ УСАДЬБА И МАСОНСТВО. ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ

По счастливому стечению исторических обстоятельств в России во второй половине XVIII — первой четверти XIX вв. одновременно переживают период расцвета дворянское сословие, усадьба и масонство. Причины этого совпадения еще предстоит изучить. Настоящие заметки ставят целью привлечь внимание исследователей на любопытные факты, свидетельствующие о существовании некоторых "масонских" закономерностей в развитии

русской дворянской усадьбы и культуры в целом. Возможно, они послужат началом процесса переосмысления некоторых устоявшихся трактовок широко известных памятников.

В какой-то степени феномен усадьбы и феномен масонства в русской культуре сопоставимы между собой. Обе эти сферы были в определенной мере неподконтрольны государству. Дворянин-масон в ложе и в своих загородных пенатах мог реализовать свои представления об окружающей действительности и обнаружить свои вкусы и пристрастия.

В то же время культурное пространство масонского Ордена и усадьбы имело строго очерченные границы, подчинявшиеся определенным схемам. Владельцы имений, равно как и члены лож, строили свое поведение в соответствии с определенными образцами. Именно это обстоятельство, на наш взгляд, может помочь изучить те или иные закономерности поведения в усадьбах, обусловленные знанием масонских реалий.

Примером такого "масонского" обустройства усадеб может служить следующий факт. Князь Баратаев в своем симбирском имении Баратаевке выстроил грот, внутри которого была оборудована ложа¹. В ней проходили заседания вольных каменщиков, объединившихся под руководством князя в "мастерскую" Ключа к добродетели (основана в 1817 г.)².

Этот факт является наиболее ярким. Встречаются и другие. Например, при натурных исследованиях в усадьбах можно обнаружить пруды или насыпи в виде пяти- или шестиконечных звезд³. Можно смело утверждать, что появление таких элементов в парках свидетельствует о знакомстве владельца с масонской символикой и ритуалом.

Особого внимания заслуживают усадебные храмы. Многие русские вольные каменщики старались выстроить, по выражению известного розенкрейцера И.В. Лопухина, "внутреннюю церковь" своей души, обогатить свои религиозные воззрения за счет изучения масонской философии. Это могло отразиться и в оформлении храмов. Например, внешний вид церкви в селе Александровском под Петербургом, традиционно интерпретировался как "кулич" (основное здание) и "Пасха" (колокольня в виде пирамиды)⁴. Однако если вспомнить, как широко были распространены в учении вольных каменщиков мотивы тайны египетских пирамид, можно предположить иной источник проекта этой церкви, нежели пасхальная традиция. Конечно, "масонский" характер постройки должен быть доказан и тщательно аргумен-

тирован с помощью изучения мировоззрения владельцев усадьбы и заказчиков проекта. Встречаются и бесспорные случаи. Одним из них является храм Николы-Бережки в усадьбе "Щельково" известного брата Ф.М. Кутузова под Костромой. Иконостас Никольского придела обильно украшен масонскими символами (горящий светильник, кусающая свой хвост змея, шнур с кафинскими узлами, "Всевидящее око")⁵.

Изучение русского масонства дает возможность по-новому рассмотреть псевдоготические постройки в усадьбах периода 70-80-х гг. XVIII в.

Как известно, проблема существования псевдоготического архитектурного стиля в России в настоящее время лишь обозначена. Однако бесспорно, что это "не случайный продукт фантазии, но значительное явление"⁶. В последнее время утверждается точка зрения о том, что ложноготические постройки не имеют ничего общего с романтическим стилем XIX в. Псевдоготика существовала параллельно с классицизмом. Причем характерно, что памятники ложной готики встречаются почти исключительно вне городской застройки, а в сельской местности — в имениях⁷. Там они как бы противостояли обычному строю жизни, создавали эффект отстранения, уединения⁸. Для 70-80-х гг. XVIII в. такой сентименталистский подход к действительности характерен именно для масонского мировосприятия. Авторы, принадлежащие к тартуской семиотической школе, считают псевдоготический стиль одной из культурных "грамматик", кодирующих "рыцарскую" сферу поведения.

До последнего времени псевдоготические храмы и дворцы в усадьбах привлекали внимание исследователей большей частью особенностями своей архитектуры. Церкви в этом стиле в 70-80-х гг. XVIII в. были выстроены в "Знаменке" Тамбовской губернии, в "Баловнево" Рязанской губернии, в "Поджигородово"⁹ и "Быково" Московской губернии. Однако попытки интерпретации их с точки зрения развития культуры не шли дальше общих положений.

Исследования последнего времени показали, что почти все "готические" усадьбы принадлежали деятелям масонства, людям, с которыми лично был знаком архитектор этих усадеб В.И. Баженов. Владелец Михалкова П.И. Панин, владелец "Знаменки" П.А. Татищев, владелец "Черкизова" кн. А.А. Черкасский, владелец "Быкова" М.М. Измайлов — все они играли видную роль в российском Ордене вольных каменщиков¹⁰. Сам Баженов был масоном и хорошо понимал запросы и вкусы своих собратьев.

Наиболее известной ложноготической постройкой является Царицынский дворец. В нем отразились не только модные тогда мотивы сельской простоты и обращения к старине¹¹, но и ориентированность автора на масонские идеи. От дворца к Хлебному дому вела галерея, украшенная цепью сердец (символ масонского братства). Фасады Хлебного дома были украшены караваями с солонкой, в высших степенях означавшей мудрость¹².

Как заметила О.А. Медведкова, в псевдоготических постройках заказчик являлся соавтором архитектора. И тот и другой, как правило, принадлежали к избранному кругу людей, понимающих особый смысл их деятельности. Архитектура представлялась им как символическое искусство, способное хранить и передавать знания, служить источником нравственного воспитания¹³. Вольные каменщики считали, что в масонстве их учат "возводить к совершенству зрение через рисование и живопись, слух через стихотворство и музыку, разум через арифметику и геометрию, возводя его к небесным сферам через астрономию". Увенчивает же все это познание "создание ХРАМА Всевышнего через Архитектуру"¹⁴.

Кроме того, готический стиль в сознании людей того времени связывался с древностью. А для вольных каменщиков древность означала истину, и следовательно ложноготические постройки должны были вызывать у них особенный интерес¹⁵.

Можно высказать и другую гипотезу о распространении псевдоготических памятников в России в 70-80-х гг. XVIII в. Именно в это время в России распространяются так называемые "высшие градусы" или степени. Их ритуал связан с рыцарской символикой и реалиями. Даже само название масонской организации — "орден" — возникло в Европе в середине XVIII в. с появлением высоких степеней. Генетически оно восходило к названию рыцарской организации. Систем с высшими степенями было несколько. В России особенно прижилась т.н. "Шведская". Она требовала, чтобы посвящаемый обязательно был христианином. Он должен был иметь в своей родословной не менее 4-х поколений дворян, а также достаточные денежные средства. Прообразом символики степеней служили реалии существования Ордена рыцарей-храмовников (тамплиеров)¹⁶.

Т.О. Соколовская так характеризовала увлечение русских дворян этой масонской системой: "Длинен список русских вельмож, посвященных в шведское масонство XVIII в., богатые бары истрачивали огромные деньги на устройство лож; деньги поглощала утонченная роскошь убранства блистательных капитулов, весь

сложный ритуал рыцарских посвящений, красота доспехов, пурпур епанчей, шелк камзолов, пышность вьющихся перьев..."¹⁷.

С этой точки зрения особого внимания заслуживает храм в "Черкизово-Старки" под Коломной. Как показали натурные исследования этого памятника, здание церкви, выстроенной в стиле барокко в середине XVIII в., позже было заключено в коробку стен с готическими декорациями¹⁸.

Все "масонские" усадьбы ждут еще своего исследователя. Таким образом, даже при беглом взгляде на проблему видны следующие аспекты. Во-первых, изучение русской усадьбы разрушает стереотип восприятия масонства как некоей совершенно закрытой тайной организации. В то же время ее влияние проявлялось не на поверхности жизни, но в частных ее сторонах, например, в усадьбе. Очень образно выразил это масон И.М. Долгоруков в стихотворении, посвященном имению И.В. Лопухина "Саввинское": Там нашел я сад обширный / В островах между дорог, / В чувстве сельской жизни мирной / Чистым сердцем зрится Бог. / Там все Веры возношенье, / Истой мудрости отлив, / Каждый взгляд — есть поученье, / Каждый шаг — иероглиф¹⁹.

Иероглиф в масонском понимании — это символ вечных понятий, смысл которых доступен лишь посвященным. Усадьба как творение, подвластное только воле владельца, как нельзя лучше могла отразить его стремление познать Истину.

¹ Ложа — специальное помещение для заседаний членов масонского объединения (ложи). В ней обязательно имелись специальные предметы — алтарь, "блистающая звезда" и т.п. Цвет стен и стульев в ложе соответствовал степени, в которой производились "работы". Он мог быть голубым или черным.

² Баюшев В. Князь М.П. Баратаев // Сборник исторических и статистических материалов о Симбирской губернии. Симбирск, 1868. С. 230.

³ В масонской символике и ритуале эти звезды были очень широко распространены. Пятиугольная звезда входила в качестве элемента в знак 5-й степени, а 6-угольная могла, в частности, означать "тайну шестидневного творения".

⁴ Лукомский Г.К. Памятники старинной архитектуры России в типах художественного строительства. Пг., б.г. С. 120-121.

⁵ Каткова С.С. Усадебная церковь Николы-Бережки и роль

заказчика в составлении программы художественного решения иконостасов // Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 1 (17). Москва-Рыбинск, 1994. С. 160-162.

⁶ Згура В.В. Проблемы и памятники, связанные с В.И.Баженовым. М., 1928.

⁷ Кожин НА. Русская провинциальная архитектура. Л., 1928. С. 7-8.

⁸ Герчук Ю.Я. Проблемы русской псевдоготики XVIII в. // Русский классицизм 2-й половины XVIII — начала XIX века. М., 1994. С. 147.

⁹ Финогенов А.И. Новые материалы о Михайловской церкви села Поджигородово Клинского района Московской области // Реставрация и исследования памятников культуры. Вып. 3. М., 1990. С. 212. Исследование корректирует датировку НА.Кожина, относившего постройку храма к 60-м гг. XIX в.

¹⁰ Медведкова О. Царицынская псевдоготика В.И.Баженова: опыт интерпретации // Вопросы искусствознания. № 4. М., 1993. С. 70.

¹¹ Там же. С. 153. 12 Медведкова О.А. Предромантические тенденции в русском искусстве рубежа XVIII — XIX веков. Михайловский замок // Русский классицизм. М., 1994. С. 169.

¹³ Там же.

¹⁴ Катехизис для братьев свободных каменщиков так называемой Шотландской степени древней системы // ОПИ ГИМ, ф. 398, оп. 1, ед. хр. 19, л. 3-об. — 4.

¹⁵ Медведкова О. Царицынская псевдоготика... С. 58-59.

¹⁶ Соколовская Т.А. Массонские системы // Массонство в его прошлом и настоящем. Т. II. М., 1991. С. 58-75.

¹⁷ Там же. С. 77.

¹⁸ Герчук Ю.Я. Указ. соч. С. 151.

¹⁹ Долгоруков И.М. Бытие сердца моего. М., 1817. С. 143.

А.И. Фролов

ЧАСТНЫЕ КОЛЛЕКЦИИ ДВОРЯНСКИХ УСАДЕБ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX — НАЧАЛО XX вв.)

Представление об отечественной культуре никогда не будет полным без досконального изучения музейного фонда страны, аккумулировавшего в предметной форме энциклопедию истории, культуры, художественной жизни.

История музейных и частных коллекций не первое столетие волнует историков, музейных работников, искусствоведов. Достаточно назвать имена П.П. Свинына, Е.П. Карновича, ДА. Ровинского, И.Е. Забелина, А.В. Чайнова, А.М. Белова, А.М. Эфроса, В.С. Иконникова, У.Г. Иваска, Г.Л. Малицкого, С.А. Каспаринской, Я.В. Брука, Ю.Ф. Кононова, В.Ф. Левинсона-Лессинга, Г.И. Вздорнова, Н.Г. Думовой, чтобы убедиться в этом.

И все же до сих пор мы не имеем сколько-нибудь обстоятельной истории формирования отечественных коллекций. А ведь это — одна из увлекательных страниц истории культуры. Она дает возможность проследить не только рождение, но и бытование самых разнообразных исторических и художественных ценностей.

Обращение к истории показывает, что в создании музейного фонда столетиями участвовали ученые (Академия наук, преподаватели высших учебных заведений), общественность (члены научных и просветительных обществ), а также многочисленное и пестрое сообщество собирателей и коллекционеров. Это была чрезвычайно разветвленная и густая корневая система, питавшая собою все без исключения (государственные, общественные, частные) музеи России. Академия была одна, научных обществ — десятки, собирателей и коллекционеров — тысячи.

Отечественные собиратели на протяжении столетий беззаветно служили приумножению музейного фонда России, формированию и обогащению коллекций, являющихся основой любого музея, именно их кропотливым и не всегда заметным (а тем более — по достоинству оцененным) трудом появлялись в нашей стране все новые и новые "храмы муз".

Да, коллекции частных лиц были разными, не похожими, порою пестрыми, их можно было упрекнуть в нестрогости отбора, в том, что в среде профессионалов именуется любительством. Однако наличие многих коллекций, взаимно дополнявших друг друга, и позволяло формировать фонд музейных ценностей потрясающе полно и многообразно, во всех тонкостях отражая понимание русским обществом (а не узкой группой кабинетных ученых) значимость тех или иных периодов в развитии русской или западноевропейской культуры, художественных школ, направлений, мастеров, отдельных памятников. Коллекционеры, собиратели, краеведы выступали, говоря современным нам профессиональным языком, независимыми экспертами при пополнении музейного фонда.

История музейных коллекций — это целый неисследованный континент отечественной культуры, в котором есть свои горные вершины, кряжи, реки и ручейки, пустыни и дремучие леса. До сих пор историками в какой-то степени освещены лишь два небольших островка на поистине необъятных просторах этого загадочного и весьма заманчивого континента — матушка Москва и сиятельный Санкт-Петербург.

Думается, истоки существующей недооценки вклада коллекционеров в развитие отечественной культуры кроются в первую очередь в поверхностном представлении о таком сложном и нередко противоречивом явлении, как коллекционирование. Ни в коем случае нельзя ставить знак равенства между механическим накоплением разного рода вещей и коллекционированием. Коллекционирование, на наш взгляд, в первую очередь очень яркая и глубоко своеобразная область творчества, а любая по своему составу, величине и структуре коллекция — результат этой творческой деятельности, путь к которой лежал не только через знаменитую Сухаревку, но и через долгие годы раздумий о том, какую коллекцию и ради каких конечных целей следовало создавать. Порою эти раздумья шли параллельно с собирательской деятельностью, и тогда характер собрания менялся на глазах.

Всякий коллекционер является собирателем, но не всякий собиратель — коллекционером. Дело тут не в замысловатой игре слов, а в существенном отличии собирательства и коллекционирования. На разницу между этими словами, порою имеющими хождение как синонимы, обратил внимание В.И. Даль. По Далю "коллекция — собранье... собранные вместе однородные и чем-либо замечательные вещи, предметы".

Таким образом, разница между собранием и коллекцией — это разница между случайной и ничем не связанной совокупностью вещей и некой группой предметов, строго подобранных по какому-нибудь основанию (минералы, гравюры, измерительные приборы, автографы великих людей, монеты, открытки и т.п.). И хотя сказанное выше довольно ясно, провести четкую грань между упорядоченной коллекцией и случайным собранием, между коллекционером и собирателем не так легко, как может показаться на первый взгляд. Многие впоследствии искушенные коллекционеры начинали с бессистемного собирательства; сказать точно, когда в процессе их созидательной деятельности произошло чудесное превращение пестрого собрания в целостную

коллекцию весьма затруднительно: как правило, для этого не хватает источников.

Бывают и другие случаи. Например, когда встречаются огромные по численности собрания, распадающиеся на отдельные группы — одни из них носят случайный характер и не претендуют ни на полноту, ни на строгие критерии отбора материала, другие, напротив, отличаются изысканным подбором и исключительной ценностью.

Если смотреть на историю формирования коллекций как на специфическую область творчества, то вся она предстает перед нами совершенно в ином свете. При этом проблем, связанных с историей изучения коллекций, не поубавится, но станет намного больше. В самом деле, при таком подходе представляется важным проследить судьбу каждой коллекции, дать оценку ее структуре, составу, отдельным памятникам, проследить по мере возможности "биографии" не только коллекций в целом, но даже отдельных их частей и отдельных памятников. Это непростые задачи. Но в то же время притягательные, сулящие дать обильный материал для широких обобщений и выводов. Ведь бытование вещи во многом определяется не только лежащими на поверхности соображениями моды и престижа, но и глубинными процессами развития науки и культуры, общественными взглядами, потребностями общества в той или иной информации, а науки — в необходимости привлечения той или иной Источниковой базы. Таким образом, фактический материал, связанный с историей формирования российских коллекций, дает интереснейший исходный материал для специалистов в разных областях знания — историков, историков культуры, искусствоведов, исследователей истории музейного дела и др.

Говоря о зарождении и развитии отечественного коллекционирования, нельзя обойти вниманием такое своеобразное явление отечественной культуры, как дворянская усадьба. Едва ли мы ошибемся, если скажем, что практически любая усадьба в той или иной степени была если не частным музеем, то как минимум местом сосредоточения многих ценных исторических и художественных памятников. С трудом можно представить себе облик усадьбы без потемневших от времени фамильных портретов в тяжелых золоченых рамах, без мебели работы русских или западноевропейских мастеров, без фарфоровых сервизов русских и европейских заводов, без обширных библиотек, а порою и ценнейших семейных архивов.

На сегодняшний день можно назвать до 5 тысяч крупных частных коллекций, сложившихся в России в XVII — начале XX вв. Многие из этих собраний были сосредоточены в усадьбах.

Наиболее ярко значение дворянской усадьбы в истории частного коллекционирования проявляется с рубежа XVIII — XIX вв. "Дворянские гнезда", будучи заметными культурными центрами, со временем сосредоточили в себе самые разнообразные собрания и коллекции-памятников культуры. Наиболее значительные и разнообразные по составу коллекции были созданы в усадьбах Поречье (Московской губ.) и Карачарово (Владимирской губ.) графов Уваровых, Кусково, Останкино, Михайловское (Московской губ.) графов Шереметевых и Вяземских, Марьино (Курской губ.) князей Барятинских, Глинки (Московской губ.) графа Брюса, Архангельское (Московской губ.) князей Голицыных и Юсуповых, Никольское-Урюпино (Московской губ.) князей Голицыных, Покровское-Стрешнево (Московской губ.) Глебовых-Стрешневых и Шаховских, Введенское (Московской губ.) графов Гудовичей, Богородецк (Тульской губ.) графов Бобринских, Глубокое (Псковской губ.) князей Дондуковых-Корсаковых и др.

Можно сказать, что любая дворянская усадьба была хранильницей того или иного собрания историко-культурных реликвий, собрания, за которым стояло имя владельца, а порою и весьма маститого коллекционера. К сожалению, сегодня не только трудно назвать все даже крупные и ценные с научной точки зрения коллекции, некогда хранившиеся в усадьбах, но затруднительно представить и сколько-нибудь полный перечень самих усадеб.

Среди усадебных коллекций, не привлекавших до последнего времени специального внимания, упомянем подмосковную Глинки графа Я.В. Брюса, собрания Ф.В. и А.Ф. Ростопчиных в Москве и в усадьбе Вороново, музей в имении Лукино барона М.Л. Боденко-Колычева.

В высшей степени показательной для своего времени — первой трети XVIII в. — была коллекция графа генерал-фельдмаршала, ученого-энциклопедиста Якова Вилимовича Брюса (1670-1735).

Выйдя в 1726 г. в отставку и вскоре поселившись в своем имении Глинки Богородского уезда Московской губернии, Брюс целиком посвятил себя занятиям наукой. Человек образованный и любознательный, он имел вкус к разного рода редкостям: портретам знаменитых людей, точным измерительным приборам, картам, планам, рукописям, к "куриозным вещам".

Начало коллекции Якова Вилимовича было положено в 1713 г., сразу после возвращения из заграничных походов. Со временем он стал обладателем частной "кунсткамеры", которую заведовал Петербургской Академии наук.

Из реестров, составленных в 1737 г. академическим нотариусом Христофом Тидеманом, можно почерпнуть немало ценных сведений для частичной реконструкции этого яркого собрания. Тут перечислены "различные печатные книги, картины, рисунки, грьдорвальные фигуры, инструменты, машины, сосуды старинные... старинные и новые редкие монеты и всякие руды". В описях отмечено 115 инструментов, 40 географических карт, 367 монет, 222 рисунка и чертежа, 67 предметов этнографии.

О величине коллекции Брюса достаточно красноречиво свидетельствует уже тот факт, что для ее перевозки сначала в Москву, а затем в Петербург потребовалось тридцать подвод и десятки специальных ящиков.

В первых десяти ящиках были книги. В библиотеке Брюса насчитывалось свыше полутора тысяч томов на немецком, английском, латинском, голландском, русском, французском, итальянском, шведском, польском, финском, греческом языках.

В одиннадцатом и пятнадцатом ящиках были сложены "картины и прочие личины": они представляли "портреты цесарей и королей и прочих славных людей с описанием их на латинском языке". В двенадцатом — с особой тщательностью были упакованы два глобуса, стол астрономический, книги и манускрипты. В четырнадцатом помещались "Мамонтовы кости". В остальных — математические и оптические инструменты: астролябии, компасы, квадранты, секстанты, зрительные трубы, солнечные и механические часы.

Поступив в распоряжение Академии наук, коллекция Брюса была поделена между Кунсткамерой, Библиотекой, Физическим кабинетом и Обсерваторией.

О былом частном собрании и сегодня напоминают сохранившиеся памятники усадьбы Глинки: двухэтажный кирпичный дом с декором из белого камня, одноэтажное здание и по сей день именуемое "кладовой Брюса", "Лаборатория Брюса" — одноэтажный садовый павильон. Усадьба реставрируется, в ней создан музей, посвященный памяти ученого-энциклопедиста и собирателя редкостей.

Усадебная коллекция в Глинках — яркий образец универсальных собраний России XVIII столетия. С течением времени

все чаще наблюдалось стремление собирателей к созданию тематических коллекций. Примером собрания такого рода может служить художественная коллекция графа Федора Васильевича Ростопчина (1765-1826).

Собрание Ростопчина формировалось на рубеже XVIII — XIX вв. Хранилось оно в двух его усадьбах: городской, на Лубянке, и в подмосковной — Вороново. По словам историка А.Ф. Малиновского, картинная галерея Федора Васильевича славилась такими произведениями как полотна "Сельский вид" Вувермана, портрет Людовика XIV, "Прелестная девица" Леонардо Винт, "Духовник" Рубенса и двадцатью семью картинами Робера.

В этом собрании имелась целая галерея живописных изображений самого владельца, в том числе полотна работы С.Тончи, О.А. Кипренского, А.Л. Витберга. Она дополнялась графическим циклом: лучшим в его составе был портрет, гравированный Клаубером. Современники находили, что ближе всего был к оригиналу портрет, гравированный Осиповым в 1812 г. Некоторые портреты владелец снабдил ироническими надписями, например: "Без дела и без скуки сижу, поджавши руки" и "Он в Москве родился и ей пригодился".

Судьба той части художественной коллекции, которая размещалась в усадьбе Вороново, в 1812 г. сложилась трагически: когда к имению приближались французы, Федор Васильевич лично поджег главный дом и конский завод, не желая оставлять их врагу.

После смерти Ф.В. Ростопчина его художественную коллекцию унаследовал его сын Андрей Федорович (1813-1892). Значительно пополнив ее, он 8 января 1850 г. в своей городской усадьбе на Садовой улице в приходе Ермолая (ныне Садово-Кудринская ул.) открыл для москвичей публичную картинную галерею.

Присутствовавший на открытии музея историк и коллекционер М.П. Погодин писал на страницах журнала "Москвитянин": "По первому скромному объявлению о том в "Московских ведомостях" толпы хлынули несмотря на жестокий мороз, восьмого января, в его новый, отлично устроенный дом, на Садовой улице (Бывший Небольсина). Дворяне, купцы, духовные и даже двое крестьян ходили по великолепным залам и любовались изящными произведениями искусства... Для художников галерея открыта ежедневно, для публики — по воскресеньям от двенадцати до четырех часов. Честь и слава владельцу сокровищ, предлагающему их с таким радушием для общественного наслаждения, поучения и употребления".

К сожалению, одна их ранних московских общедоступных художественных галерей просуществовала всего два года. Живя на широкую ногу, А.Ф. Ростопчин разорился, закрыл музей и приступил к распродаже фамильного собрания. Распродавалась коллекция в Петербурге в 1852-1868 гг. На публичный торг по сообщению газеты "Санкт-Петербургские ведомости" в общей сложности было выставлено 256 произведений. В чьи руки попали эти художественные ценности, фонды каких государственных музеев они пополнили, пока установить не удалось.

К середине XIX в., когда в частном собирательстве четко обозначилась тенденция к тематическому коллекционированию, относится создание "родового музея" Боден-Колычевых в усадьбе Лукино близ Одинцова.

Инициатором создания своеобразной личной коллекции, а затем и целого музейного комплекса стал Михаил Львович Боден-Колычев (1824-1888) — барон, обер-гофмейстер, историк.

Как вспоминал наставник Боден-Колычева Федор Иванович Буслаев, "Михаил Львович полюбил науку, и полюбил страстно, доказал это на деле, занимаясь в течение всей своей жизни собиранием, приведением в порядок, изучением и научную обработкою письменных источников русской старины". При этом исторические розыскания Боден-Колычева были связаны исключительно с изучением этого старинного рода.

Благоговевая перед историей собственного рода, Михаил Львович задумал увековечить ее и в монументальных памятниках. По его проектам, чертежам и рисункам в подмосковной усадьбе Лукино был возведен самый настоящий каменный кремль. Михаил Львович, выросший в Московском Кремле, где его отец в свое время наблюдал за сооружением Большого Кремлевского Дворца и реставрацией Царских теремов, с детства впитавший в себя очарование древнерусской архитектуры, в стиле Древней Руси и возвел "родовой мемориал".

В середине XIX века в Лукине были возведены крепостные стены, глухие и проезжие башни, над одной из которых поднимались "боярские палаты", церковь-усыпальница, две часовни, а также мраморный обелиск, на гранях которого было выбито двадцать семь имен представителей рода Колычевых, погибших на полях сражений или принявших мученическую смерть. В их создании принял участие известный художник-археолог Ф.Г. Солнцев.

Однако едва ли не главной достопримечательностью "Лукин-

ского Кремля" было специальное здание Древлехранилища и Музеума. Современников поражала выполненное на белоснежной стене здания и его сводах колоссальное генеалогическое древо рода Колычевых. Здесь же в строгом хронологическом порядке были представлены рукописи, исторические документы в свитках и листах, письма, фамильные мемуары, книги.

В богатом семейном архиве Колычевых в Лукине хранились такие реликвии, как письма Петра I, Анны Иоанновны, Екатерины II, Суворова, С.Р. Воронцова, М.П. Нарышкиной и др. Здесь было собрано все, что удалось разыскать Михаилу Львовичу в течение четвертьвековой исследовательской деятельности.

Вслед за архивом шел музей. Здесь также в хронологическом порядке были представлены предметы старины, связанные с именами многих поколений Колычевых и Боде. Надо отметить, что, приступая к составлению собственной родословной, Колычев стал в первую очередь разыскивать письменные документы, изучать предания, вещественные свидетельства, которые в конечном счете и привели к созданию семейного музея.

Среди реликвий этого музея выделялась коллекция камзолов бояр Колычевых, которые носили представители этого рода на протяжении всего XVIII столетия. Здесь как драгоценные реликвии хранились подарки, полученные Колычевыми из рук царских особ: костяной очечник с барельефами мифологического содержания, дарованный Петром I, детские серебряные игрушки, пожалованные Елизаветой Петровной.

Ф.И. Буслаев, неоднократно посещавший Лукино, отмечал, что, "далеко выступая из пределов личного интереса фамильных воспоминаний, эти коллекции предлагают богатый материал для истории быта, костюмов, художественных изделий и вообще разных подробностей в обиходе частной жизни русского дворянства".

Главный двухэтажный дом усадьбы тоже был богат воспоминаниями старины. В большом двусветном зале все стены от пола до потолка в несколько рядов были увешаны фамильными портретами. Это был настоящий семейный пантеон Колычевых. В одной из комнат этого дома на широких полках стояли многочисленные бюсты античных богов, героев и исторических лиц. Здесь же сохранялись комплекты многих русских журналов начиная с XVIII в.

Однако доступ в эту сокровищницу был открыт только для родных и близких знакомых: исследователи, любители отечест-

венной истории, собиратели и коллекционеры почти не переступали порог этого "семейного музея" и поэтому почти не известно его описаний.

Судьба коллекций из усадьбы Лукино до сих пор неизвестна. После 1917 г. тут разместился совхоз. До наших дней от некогда обширного комплекса уцелели ограда с башнями и "теремом" над воротами, аркада переднего фасада господского дома. Часть семейного архива Бодэ-Колычевых поступила впоследствии в РГАЛИ, ЦГАОР и ОР РГБ.

Высоко оценивая русскую усадьбу как яркое явление в истории отечественной культуры, мы все еще в самой незначительной степени осознаем ее значение как средоточия разнообразных коллекций, как центра, где происходило осмысление и накопление памятников культуры, где постепенно умножались те культурные сокровища, которые с таким огромным трудом и отнюдь не без громадных потерь удалось сделать "народным достоянием".

Т.П. Каждан

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ КУПЕЧЕСКОЙ УСАДЬБЫ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Предваряя изложение темы, необходимо несколько слов сказать о загородной дворянской усадьбе, в русле которой формировалась купеческая усадьба. В указанный период развитие русской усадебной культуры шло по пути, наметившемуся в предыдущие десятилетия. Их объединяло прежде всего одно из основных свойств усадебной культуры, которое можно проследить на протяжении всего XIX столетия — приверженность к традициям, сложившимся в русской усадьбе во второй половине XVIII — начале XIX в. По мере течения времени происходили изменения в социальных и исторических условиях русской жизни, иногда чрезвычайно важные, такие, например, как отмена крепостного права, повлекшая за собой изменение экономических основ помещичьего хозяйства. Развивалось просвещение, и на его базе — все стороны русской культуры. Особые изменения претерпевала русская художественная культура и особенно архитектура, что не могло не отразиться на художественном облике усадебного ансамбля, зачастую зримо преображенного. Но при этом

усадьба сохраняла основные, заложенные в ней некогда качества, и в первую очередь свой неповторимый поэтический мир, образованный взаимодействием природы, архитектуры, различных видов искусства, духовных, нравственных и культурных устремлений ее обитателей.

Традиционные основы русской усадьбы жили и сознательно поддерживались на всем пути ее развития, определяя наше представление о ее культуре, как о некоем целостном явлении отечественной художественной культуры и художественной жизни. Этот момент в русской усадебной культуре заметно выделяется на фоне общего развития русской культуры, которой еще со времен Петра был свойственен отказ от многих существенных для ее национального своеобразия традиций. XIX век не избежал подобного отношения к традициям, делая исключение лишь для внешних их проявлений (в архитектурной стилистике, costume, прикладном и религиозном искусстве и т.п.) в определенные периоды нашей истории, связанные с ростом национального самосознания.

Вместе с тем, еще в 70-80-х гг. прошлого столетия обозначились новые свойства усадебной культуры, отчетливо проявившиеся на рубеже веков. Речь идет о росте культурно-просветительной роли усадьбы, все более явственном сближении некоторых форм усадебной культуры с дачной, тяготении к приобщению архитектурно-парковой среды усадьбы — не только создаваемой вновь, но и старинной — к процессам, происходившим в современной художественной культуре.

Среди факторов, свидетельствовавших о переменах в культуре русской загородной усадьбы этого времени, в свете рассматриваемой темы необходимо подчеркнуть все более усиливавшуюся тенденцию к изменению социального состава владельцев, среди которых чаще и чаще встречаются представители торгово-промышленных и финансовых слоев русского общества. Их воздействие на дальнейшее развитие усадебной художественной культуры оказалось значительным.

Новые поколения купеческих, промышленных и банковских деятелей, хорошо образованные, владеющие иностранными языками, были большими любителями литературы и искусства. Закрепляя свое ведущее положение в быстро развивавшейся промышленности, они стремились утверждать его и на общественном поприще, занимаясь широкой благотворительной деятельностью, основывая больницы и учебные заведения, финансируя

издание газет и журналов, воздвигая здания театров и народных домов, собирая огромные коллекции произведений искусства, с целью последующей передачи их государству.

По словам П.А. Бурышкина, известного исследователя истории московского купечества, эта деятельность была "особенностью русской торгово-промышленной среды. Третьяковская галерея, Бахрушинский театральный музей, собрание русского фарфора А.В. Морозова, собрания икон С.П. Рябушинского, собрания картин В.О. Гиршмана, Е.И. Лосевой и М.П. Рябушинского, Частная опера С.И. Мамонтова, Опера С.И. Зимина, Художественный театр К.С. Алексеева и С.Т. Морозова, равно как и Г.Л. Тарасова... В.А. Морозов и "Русские ведомости", М.К. Морозова и Московское философское общество, С.И. Щукин — и Философский институт при Московском университете... Найденовские собрания и издания по истории Москвы, Московии и, в частности, московского купечества..." и т. д.¹

Все это не могло не отразиться на художественном мире купеческой усадьбы. После крестьянской реформы 1861 г., когда начался процесс перехода старых дворянских поместий к купцам, последние редко подвергали их реконструкции. Самоутверждаясь, новые владельцы в большинстве случаев тщательно сохраняли архитектурную среду и предметное наполнение дворянской усадьбы, пытаясь воспроизвести бытовавший здесь в прошлом жизненный и культурный уклад.

В конце XIX — начале XX в. количество купеческих усадеб стремительно разрасталось. Усилился и процесс "окупечивания" дворянской усадьбы, проявлявшийся главным образом в перестройке усадебных сооружений. Впрочем, было бы неправильным считать, что новых помещиков теперь уже не удовлетворяла строгая гармония архитектурных форм классицистических ансамблей, созданных во второй половине XVIII — начале XIX в. Как бы тонко они ее ни воспринимали, их социальный статус и положение в обществе, побуждавшее к заботе о повышении престижа, наряду со знакомством, во многих случаях очень близким, с современным искусством стимулировали проникновение в усадебную культуру новых художественных идей. Более того, нередко глубокая осведомленность новых владельцев поместий в современном искусстве способствовала тому, что в творимой ими (конечно, с помощью профессиональных зодчих и художников) материальной усадебной среде новые художественные веяния улавливались раньше, чем в усадьбе дворянской.

Хотелось бы отметить условность определения — "купеческая усадьба". Употребляя его, мы как бы априори выносим суждение о своеобразии этой усадьбы, ее исключительности, в отличие от дворянской усадьбы. В литературе принято деление всего загородного строительства, осуществлявшегося по принципу единого комплекса, соединявшего в себе жилые, хозяйственные и культурные функции, на дворцовую, дворянскую и крестьянскую усадьбы. Типологические различия между ними очевидны, разграничение их представляется логичным, хотя некоторые дворянские усадьбы по своим размерам, великолепию и репрезентативному бытовому укладу (типа Останкина или Кускова) приближаются к разряду дворцовых усадеб, а иные, совсем маленькие, небогатые, иногда расположенные в пределах деревенского поселения, — к крестьянскому типу.

Однако загородная купеческая усадьба на протяжении второй половины XIX и начала XX в. в художественном плане и с точки зрения сложившегося в ней быта формировалась в рамках дворянской усадьбы, независимо от того, наследовала она ее устои или в каких-то параметрах отходила от них. Единственное, по-настоящему существенное отличие "купеческой усадьбы" от дворянской, помимо социальной принадлежности ее владельцев, заключалось в материальном ее обеспечении: в первом случае — доходами, полученными в результате торговой или промышленной деятельности, во втором — средствами, доставленными эксплуатацией своего поместья, к чему, впрочем, иногда прибегали и предприимчивые новые владельцы имений.

Следовательно, говоря о "купеческой усадьбе" мы имеем в виду не самостоятельный тип усадебного образования, а лишь некоторые его свойства, которые приобрела дворянская усадьба, став собственностью представителя купеческого сословия.

Тем не менее, среди усадеб, оказавшихся во владении купцов, можно усмотреть несколько видов:

1) Традиционный. Старый ансамбль усадьбы, его основные сооружения не подвергаются значительным переделкам; новые владельцы с уважением относятся к памяти прежних хозяев усадьбы и в некоторой степени воспринимают себя как бы наследниками традиций сложившегося здесь некогда усадебного быта (Качановка, Черниговской области, бывшее имение Тарновских, в начале XX в. — Олив; подмосковное Абрамцево, в котором Мамонтовы сохранили неизменным старый дом С.Т.Аксакова).

2) Обновленный, но все же сохраняющий в целом свой традиционный характер. Новые владельцы усадьбы значительно перестраивают ее основной архитектурный комплекс, сопровождающийся перепланировкой внутренних помещений, изменением декора фасадов и интерьеров (таких усадеб, относящихся большей частью к концу 1900-1910 гг., особенно много в Подмосковье — о некоторых из них будет говориться ниже).

3) Промежуточный вид. Старый усадебный дом сохраняется, но не заселяется и постепенно ветшает или сдается в качестве дачи. Для обитателей усадьбы на ее территории возводятся новые жилые постройки (Кучино — бывшая подмосковная усадьба Рюминых, в начале XX в. — Рябушинских, которые построили в разных уголках парка восемь дач, по числу братьев и сестер, живших в них со своими семьями, предоставив старому дому тихо разрушаться "на покое")².

4) Вновь создаваемая усадьба, в которой, однако, помещичий быт ее владельцев складывался, как и в предыдущих вариантах, в традиционных формах усадебной культуры прошлого (подмосковные Одинцово-Архангельское, сооруженное в 1890-х гг. В.Е. Морозовым; Липки-Алексейск начала XX в., владелец Руперта).

5) Программно-антиусадебный вид, подразумевающий использование архитектурных сооружений бывшей усадьбы, зачастую уникальных по своим художественным достоинствам, в производственных, обычно промышленных целях (характерный пример — устройство неким купцом в главном доме подмосковных Горенок, возведенном в начале XIX в., как предполагают, А. Менеласом, механического цеха ситценабивной фабрики, просуществовавшей до 1910 г. Зато один из последних владельцев Горенок, тоже купец, немедленно по приобретении имения принялся за реставрацию этого дома, возвращая ему прежнее функциональное назначение. Такой поступок явился, пользуясь выражением А.А. Бахрушина, "прямой антитезой Лопахину"³).

6) Усадьба, связанная с производственным комплексом. Имеются в виду старые усадьбы, используемые по прямому назначению, близ которых строились промышленные предприятия; рядом с ними возникали рабочие поселки, во многих случаях застроенные стихийно и неблагоустроенные. Но нередко они были грамотно, с градостроительной точки зрения, спланированы. В них имелись необходимые просветительские и культурные учреждения (школа, больница, народный дом). Дома в них были

деревенского типа, с дворами, в которых находилось место для сада и огорода, кур и скота. Такие поселки в типологическом отношении занимали как бы промежуточное положение между городским и деревенским поселением.

7) Тип, аналогичный предыдущему, с постройкой, однако, усадебного комплекса вновь (близка к этому типу возведенная в 1911 г. усадьба Злынь, Орловской области, в которой располагался конный завод).

Последние два типа купеческой усадьбы в большей степени соответствуют ее названию, чем предыдущие. Появление вблизи усадьбы производственного предприятия, принадлежавшего ее владельцу, и, соответственно, рабочих поселков, в планировке которых проступали идеи городов-садов Говарда, порождали новые социальные связи; в работу этих предприятий вовлекались и крестьяне близлежащих деревень, попадавшие тем самым в новую, более просвещенную социальную среду⁴.

Вместе с тем, эти поселки, по крайней мере наиболее рационально спланированные, свидетельствуют о том, что именно купеческое сословие, в лице его наиболее активных, предприимчивых и богатых представителей, было способно идти впереди других создателей русской усадьбы того времени в поисках новых путей развития архитектурной среды. Мельком уже упоминалось, что этим крупным купцам, постоянно проявлявшим себя в благотворительной и меценатской деятельности, удавалось раньше многих других улавливать новые веяния в искусстве и привносить их в усадебную культуру того времени, иногда даже опережая в этом городскую культуру.

На рубеже XIX и XX вв. немалой популярностью пользовался модерн, привлекавший внимание в равной мере и дворянства, и интеллигенции, и купечества. Прав В.В.Кириллов, утверждающий, что "несмотря на то, что модерн называли "стилем миллионеров", социальная основа его по существу была значительно шире"⁵. В то же время, хотя декоративные особенности модерна, на первый взгляд, определяли его предпочтительное использование в городской среде, он получил немалое распространение и в загородной архитектуре. Тон в этом отношении задавало купечество, сначала в дачном строительстве, затем в усадебном. Этот стиль проявлялся то в духе скромного провинциального, так называемого "деревянного" модерна (дом в Козохово-Богородском⁶, Ярославской губернии; кон. XIX — нач. XX в.), то в репрезентативном, пышном облики, с использованием форм анг-

лийской готики ("дача" Сапожкова в Клинцах, Брянской губернии; 1907 г. ⁷), то в мотивах швейцарского шале и флорентийской виллы (дома в Селезневке, Екатеринославской губернии; нач. XX в. ⁸).

Видное место в истории усадебной культуры конца XIX — начала XX в. занимает "Натальевка" (Харьковской губернии), которой владели с начала 1880-х гг. сахарозаводчики И.Г. и П.И. Харитоненко ⁹. Но 80-ми годами датируются в Натальевке только главный дом и первые шаги по закладке и формированию парка. В стилистическом отношении архитектура главного дома была осуществлена в мотивах швейцарского шале и английского коттеджа, но она очень удачно вписалась в ансамбль усадьбы, формировавшийся в начале XX в. Его композиция построена на сочетании гладких белых стен асимметричного объема с темными деревянными решетчатыми заполнениями фронтонов и такими же ограждениями длинных, охватывающих здание балконов, а также с темной зеленью оплетающих его вьющихся растений.

В 1890-х гг. на пологом склоне холма, на верхнем срезе которого располагалось центральное ядро усадьбы, была завершена разбивка парка. По традиции, в прилегающей к дому части парка была применена регулярная планировка, с использованием всех средств садово-паркового искусства. Находившаяся поблизости дубовая роща была превращена в пейзажный парк, с прихотливой сетью дорожек, полянками, мостиками, скамейками, размещенными порой в самых укромных местах.

В конце 1900 — начале 1910-х гг. ансамбль усадьбы увеличивается. По проекту А.В. Щусева здесь создается комплекс многочисленных служебных и хозяйственных построек, расположенных по сторонам огромного вытянутого двора, составивший как бы второй архитектурный центр усадьбы, а также возводится ряд парковых сооружений, из которых надо отметить въездные ворота с привратницей, выполненные в виде маленького романтического замка.

Особой достопримечательностью Натальевки явилась Спаская церковь, возведенная А.В. Щусевым в 1911-1913 гг. (проект 1908 г.). В ее замысле отразились качества, присущие владельцу усадьбы, П.И. Харитоненко, крупному коллекционеру и меценату, поддерживавшему, по отзыву художника С.А. Виноградова, прогрессивное русское искусство ¹⁰. Церковь была задумана как храм-музей древнерусского искусства. В создании ее художествен-

ного облика, помимо Щусева, принимали участие такие замечательные художники, как скульпторы А.Т. Матвеев (фигуры апостолов и пророков у притвора, рельефы на фронте над тем же притвором), С.Т. Коненков (мраморное распятие над южным притвором), С.А. Евсеев и "молодой, талантливый", по словам того же Виноградова, живописец А.И. Савинов¹¹. Небольшая каменная церковь, осуществленная в формах новгородско-псковского зодчества, характерных для неорусского стиля, принадлежала к числу лучших творений Щусева. Гротескность пропорций, тонкая прорисовка и лепка деталей вызывали ощущение сказочности, которое в интерьерах храма подкреплялось восприятием интимно и уютно сформированного пространства, создававшего эффект таинственной древности. Здесь были размещены коллекции старинных икон, золотого шитья, паникадил и лампад, предметов культового обихода и священных книг. Но в основе их расположения лежали не церковные каноны, а интересы музейного показа. По словам Г.А. Савинова, сына художника, "иконны экспонировались, как на выставочных залах в музее; над ними шла роспись"¹². При всем том росписи А.И. Савинова вторили своими подчеркнuto вытянутыми пропорциями фигур и их утрированной пластичностью общей стилистической направленности архитектуры храма и созданной в нем экспозиции.

Харитоненко принадлежали к тому типу помещиков, для которых усадьба была ценна не только своей прекрасной архитектурно-парковой средой, в которой так естественно функционировал желанный загородный быт. Для них чрезвычайно важна была и другая сторона усадебной жизни — хозяйственная. Вскоре после основания поместья, оно превратилось в рационально организованную экономию, основанную на новейших научных достижениях в области полеводства, садоводства и скотоводства. Натальевка принимала участие в крупнейших российских выставках, завоевав ряд высших наград и медалей. Уже в начале XX в., до завершения в усадьбе строительных работ Натальевка стала известным научно-культурным центром. Ее регулярно посещали экскурсии отечественных и зарубежных специалистов по сельскому хозяйству. Ежегодно в Натальевку приезжала группа студентов московского Сельскохозяйственного института.

Большую роль в определении стилистики архитектурной среды именно купеческой усадьбы сыграло еще одно, очень значительное в начале XX в. течение — неоклассицизм. Возникший первоначально под влиянием деятельности журнала "Мир искус-

ства", обращения продолжающих его линию художников к архитектуре русского классицизма второй половины XVIII — начала XIX в., на первых порах он проявлялся лишь как классицистический оттенок модерна. Но по мере своего распространения он все более явно обозначался как самостоятельное стилистическое течение, в той или иной степени имитировавшее все признаки русской архитектурной классики, и тем самым естественно вписывался в процесс возрождения традиционной среды старинной дворянской усадьбы, что особенно привлекало новых помещиков, стремившихся к воссозданию не только традиционной среды, но и традиционного усадебного быта.

В то же время, этот новый владелец усадьбы очень тонко уловил преувеличенный, гротескный характер воспроизводившихся неоклассицизмом архитектурных форм. И, видимо, это особенно привлекало его, затеявшего "игру" в традиционность среды "дворянской" усадьбы. Красота вновь создаваемых классицистических архитектурных деталей и явная "несерьезность" их по сравнению с подлинниками составляли важнейшее отличие неоклассики начала XX в. от классицизма второй половины XVIII — начала XIX в. При этом она была вполне адекватна самоощущению нового помещика, о чем свидетельствует целая волна перестроек, охватившая ряд усадебных комплексов, перешедших на рубеже XIX и XX веков в его руки.

В этом смысле очень показательна перестройка архитектурного ансамбля усадьбы "Горки", произведенная З.Г. Морозовой-Рейнбот (1909-1914, архитектор Ф.О. Шехтель)¹³. В ее итоге все здания приобрели черты неоклассицизма. Заменяя в главном доме квадратные колонны парадного фасада и лоджии, обращенной в парк, на колонны ионического ордера, украсив стены лепными "ампирными" рельефами, Шехтель как бы "смягчил" стилистику архитектурного облика этого дома, придав ему некоторую "женственность" и изящество. Это ощущение усиливается введением в архитектуру господского дома и флигелей мотива полуротонды, обработанной ионическими полуколоннами. Кстати, полуротонда такого типа — один из излюбленных приемов неоклассицизма в его усадебном варианте, заимствованный у классицизма XVIII — начала XIX в.

Сходные тенденции в трактовке неоклассицизма обнаруживаются в "новокупеческой" усадьбе "Любовино" Л.Г. Пыльцовой (1911-1912, архитектор А.Э.Эрихсон)¹⁴, а также в двух деревянных домах в Виноградове — старом, перестроенном после пожара,

предположительно, И.В. Жолтовским, и новом, возведенном вероятно им же (первоначальный усадебный ансамбль был создан в 1770-х гг., когда имение принадлежало А.И. Глебову; в 1911-1917 гг. хозяином усадьбы был Банза)¹⁵.

В Любвине, подобно Горкам, барский дом был воздвигнут на гребне высокого берега реки. Поэтому архитектор большое внимание уделил планировке парка, закладывавшегося, как и вся усадьба, вновь. Перед садовым фасадом дома, над крутым спуском к реке была построена широкая терраса; на столбах ее ограждения возвышались мраморные бюсты. Перепады рельефа в парке в нескольких уровнях были обработаны белокаменными лестницами. Терраса выполняла двойную функцию — служить переходом от регулярной части парка к ландшафтной и одновременно служить видовой площадкой.

В композиции главного дома была использована широко распространенная в эпоху классицизма трехчастная схема — дом, флигеля и соединяющие их галереи. Фасад дома, обращенный к реке, был обработан полуротондой с ионической колоннадой. Но впечатление портил дворовый фасад этого сооружения — дробный и эклектичный, слабо связанный с окружающей природой.

Наиболее чистый неоклассический вариант купеческой усадьбы представляет упоминавшееся выше имение Руперта "Липки-Алексейск". Существовавший здесь еще сравнительно недавно усадебный ансамбль считался одним из лучших ранних произведений И.В. Жолтовского¹⁶. В основу построения архитектурных масс центрального ядра усадьбы положена все та же классицистическая трехчастная схема: в центре стоял массивный двухэтажный дом с мезонином и стройной ионической колоннадой; две полуциркульные галереи, соединяющие дом с флигелями образовывали торжественную, развернутую к пруду циркумференцию. Репрезентативность этой композиции подчеркивала широкая лестница, полого спускавшаяся к пруду.

В заключение следует еще раз подчеркнуть приобщение купеческого сословия в рамках загородного усадебного быта к традициям дворянской усадебной культуры. Правда, это приобщение иногда, хотя и не часто, принимало характер карикатурный, но на этом моменте в столь сжатом очерке вряд ли следует останавливаться. Гораздо важнее сосредоточить внимание читателя на более тонком вживании образованных представителей русского купечества в традиционный усадебный быт, основанный на глубинных процессах сложения архитектурно-парковой, культур-

ной и духовной среды усадьбы, в сочетании с органичным восприятием современной культуры, современного искусства, связью с текущей художественной жизнью, новым пониманием меценатской деятельности, новыми направлениями в коллекционировании. К сожалению, нам не дано знать, к каким высотам поднялось бы развитие усадебной культуры в купеческой усадьбе (процесс, обратный тому, который происходил в дворянской усадьбе), не будь оно прервано 1917 годом. Ясно лишь, что в художественном мире купеческой усадьбы зарождались новые пути развития русской культуры, культуры отнюдь не массовой, элементы которой в то время начала впитывать городская культура, а скорее элитарной, тесно связанной и с дворянской и с народной культурой, с народными духовными и культурными традициями. В усадебной среде все эти факторы переплетались очень естественно, и даже чисто внешние их формы, далекие от привычных национальных признаков, таили в себе глубокий национальный смысл.

¹ Бурыйшкін П.А. Москва купеческая. Нью-Йорк, 1954. С. 104-105.

² Бахрушин Ю.А. Воспоминания. М., 1994. С. 243-245.

³ Там же. С. 247.

⁴ Изучением этого типа усадебных комплексов по материалам Ивановской области в настоящее время занимается ЕА. Шорбан.

⁵ Кириллов В.В. Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979. С. 19.

⁶ Ныне Ростовского района Ярославской области. См.: Федорова Т.П. Вокруг Ростова Великого. М., 1987. С. 100-102.

⁷ Цапенко М. Земля Брянская. М., 1972. С. 66, 69.

⁸ Лукомский Г.К. Селезневка К.Л. Мециховского // Столица и усадьба. 1915. № 51. С. 4-5.

⁹ Ныне в селе Владимировка Краснокутского района Харьковской области. См.: К-ъ. Натальевка // Столица и усадьба. 1915. № 32. С. 4-9; Ежегодник имп. Общества архитекторов-художников. 1915. Вып. 10. Табл. 109-112, 153-159; Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР. Т. 4. Киев, 1984. С. 113-114.

¹⁰ Отзыв С.А. Виноградова о П.И. Харитоненко приводит в своей книге С.Т. Коненков. См.: Коненков С.Т. Мой век. М., 1972. С. 180.

¹¹ Излагая отзыв С.А. Виноградова о А.И. Савинове, С.Т. Коненков ошибочно назвал последнего Савинским. См.: Коненков С.Т. Указ. соч. С. 180.

¹² Савинов Г.А. Очерк жизни и творчества А.И.Савинова // Александр Иванович Савинов. Письма. Документы. Воспоминания. Л., 1983. С. 56.

¹³ Ныне в Ленинском районе Московской области. См.: Альтшуллер Б.Л., Дьяконов М.В., Игнатьев Г.К. и др. Памятники архитектуры Московской области. М., 1975. Т. I. С. 305-307.

¹⁴ Ныне в Рузском районе Московской области. См.: Дм. И. Любвино. (Подмосковное имение Л.Г. Пыльцовой) // Столица и усадьба. 1915. № 29. С. 1-5; Ежегодник Московского архитектурного общества. Вып. 3. М., 1912-1913. С. 110-111.

¹⁵ Ныне в черте г. Долгопрудный Московской области. См.: Альтшуллер Б.Л., Дьяконов М.В., Игнатьев Г.К. и др. Указ. соч. Т. 1. С. 101.

¹⁶ Памятники усадебного искусства. Вып. I. Московский уезд. М., 1928. С. 48-49; Советская архитектура. Вып. 4. М., 1953. С. 49. В осуществлении указанного ансамбля принимал участие помощник И.В. Жолтовского, студент Московского училища живописи, ваяния и зодчества М.В. Крюков. См.: Шульгина Т. Первый ректор Всесоюзной академии архитектуры // Архитектура СССР. 1991. № 5-6. С. 104-107.



II

II

СОЗДАТЕЛИ УСАДЕБ

Л.В. Тыдман

РОЛЬ ЗАКАЗЧИКА В ФОРМИРОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ XVIII-XIX ВЕКОВ

Представленная тема была невозможна до августа 1991 г. по причине идеологического характера. Согласно теории классовой борьбы, обязательной для всех нетехнических наук, можно было изучать только деятельность архитекторов, художников, скульпторов, столяров. Этого рода специалисты могли быть, хотя во многих случаях с большой натяжкой, зачислены в категории "эксплуатируемых пролетариев". Их деятельность можно было изучать, поскольку они причислялись к положительным персонажам уже по своему социальному положению. Другое дело заказчики — хотя и в разной степени, но всегда состоятельные люди и, следовательно, "эксплуататоры". А поскольку было известно, что от них ничего положительного для народных масс исходить не могло, то изучать их деятельность и не следовало.

О заказчике можно и даже нужно было вспоминать лишь тогда, когда его поведение могло проиллюстрировать его классовую сущность: выпорол своего крепостного архитектора, был убит крестьянами, испортил замысел архитектора. Если же таких фактов под рукой у исследователя не оказывалось, то заказчика превращали в бестелесного невидимку. Зато архитектор в изложении историков искусства становился всемогущим распорядителем. В одном случае он "смело" выдвигал дом на "красную линию", в другом — наоборот, с такой же смелостью сильно отодвигал вглубь двора, надстраивал, добавляя этажи, менял объемную композицию уже в процессе строительства.

Однако в действительности возведение жилого дома, а тем более усадьбы, состоящей из комплекса многих разнообразных построек со сложной пространственной организацией, соотносительно со специфически местным рельефом, включающего пространства хозяйственных и парадных дворов, сады разных видов, про-

сторы над прудами и многие другие компоненты, — представляло длительный созидательный диалог заказчика и архитектора.

Инициатором создания и преобразования окружающей среды всегда предстает заказчик. Заказчик же предстает и организатором строительства, из чего вытекает немало весьма разнообразных последствий, определяющих исход предпринятого начинания:

- а) он находит и выбирает архитектора;
- б) финансирует все работы;
- в) выбирает материал для строительства;
- г) является режиссером и редактором многих замыслов, как своих, так и предложенных архитектором;
- д) в итоге деятельности заказчик становится соавтором или, что точнее, одним из авторов.

Именно поэтому А.И. Герцен считал, что помещики XVIII в. обладали "шириною вкуса". Также и А.С. Пушкин воспринимал Н.Б. Юсупова не только владельцем, но и творцом усадьбы в селе Архангельском, "где циркуль зодчего, палитра и резец ученой прихоти твоей повиновались..."

Конкретный случай соавторства заказчика и архитектора изложен в письме П.А. Румянцева к К.И. Бланку от 27.III.1776 г.: "Благодарю всепризнательно за присылку... планов дому моему в Кайнарджи. Я, экономизируя между тем в расположении оногo, сделал ему план, при сем прилагаемый, но не с тем, однако ж чтоб соблюсти во всем его точность. ...но чтоб, применяясь настоящему его основанию, определить что либо против сего сходное, и на то дать свое мнение"¹.

Приведенный эпизод весьма характерен. Архитектура в XVIII — первой половине XIX вв. не была только делом специалистов, как это установилось в дальнейшем и длится по сию пору. Наряду с французским языком, архитектура была отраслью знаний и искусства, которую полагалось знать тому, кто принадлежал к образованному обществу.

Не случаен совет поэта И.М. Долгорукова в его шуточном стихотворении, где он рекомендует, чем заняться на балу нетанцующему мужу: "ходи и архитектурные ошибки примечай".

Ясно каждому, что подобное развлечение доступно только человеку, сведущему в архитектуре. О необходимости таких познаний нередко говорилось и в пособиях по архитектуре того времени. Они имеются и в учебнике по архитектуре для студентов университета, написанном И.И. Свиязовым в 1830-х гг.

В процессе созидательной деятельности и сотрудничества с архитектором и подрядчиком Заказчик формировался как профессионал. Он приобретал навыки художественного, технического, организационного и экономического характера. Конечно, в зависимости от личных качеств, склонностей и материальных возможностей, результаты могли быть самыми различными. Строительство, а точнее, создание усадьбы, при всей общности этого процесса, в каждом случае дает неповторимый, индивидуальный результат. Палитра разнообразия заказчиков в этот период чрезвычайно широка. На одном конце — это Н.А. Львов и А.Т. Болотов, ставшие профессионалами, каждый в своем деле, а с другой — Дурасов, нанимавший по свидетельству С.Т. Аксакова, человека, который должен был придумывать за него и знать, что требуется и полагается иметь богатому помещику².

Посредине находятся оба Шереметевых: Петр Борисович — создатель комплекса в Кускове, и Николай Петрович — творец театра-дворца в Останкине. Будучи в ближайшем родстве, эти два человека весьма отличаются по манере вести дела.

П.Б. Шереметев при всей своей активности, знании мельчайших подробностей, зрительной памяти, позволявшей ему, живущему в С.-Петербурге, продумывать детали расстановки мебели той или иной комнаты в Кускове, — мнение профессионалов ставил очень высоко. Во времена службы у него архитектора Ю.И. Кологривова, в своих многочисленных письмах управляющим в ответ на их вопросы он чаще всего пользовался формулой: "обо всем спрашивать Юрия Ивановича". В период работы у него К.И. Бланка на подобные вопросы неизменно отвечал: "посоветоваться с Карлом Ивановичем". Н.П. Шереметев — несомненно более образованный, чем его отец, а в музыке достигший профессиональных высот, — свои познания в архитектуре и строительстве явно переоценивал. При создании Останкинского дворца-театра он заказывал проекты едва ли не всем известным архитекторам Москвы и Петербурга, а, получив чертежи, вел себя, подобно Гоголевской невесте — Агафье Тихоновне: пытался соединить несоединимое руками своего крепостного Павла Аргунова. Именно поэтому Останкино, хотя и создано в период "золотого десятилетия" русского классицизма, по своим художественным достоинствам уступает лучшим произведениям этого времени: дому Барышниковых на Мясницкой, И.И. Демидова (именуемого "золотыми комнатами"), Голицынской больнице.

Но бывали и целые династии заказчиков, у которых все стро-

ительные начинания завершались в художественном отношении успешно.

К ним относится ветвь Голицыных, строивших Николу Морского в Петербурге, Пречистенский дом (ныне Волхонка, 14), усадьбу в Кузьминках с громадным парковым комплексом. К числу столь же удачливых принадлежит и род нуворишей Барышниковых. Ими создана великолепная усадьба Алексино в Смоленской губернии. Она включает развитый комплекс, вернее, целую систему разнообразнейших комплексов: собственно усадебного, непосредственно подчиненного барскому дому; промышленно, зернового по берегу Нижнего пруда; конно-животноводческого в низовьях Верхнего пруда; паркового, изрядно насыщенного малыми формами и, наконец, церковного. Исключительно высокие планировочно-пространственные их свойства сочетаются с блистательными архитектурными качествами доминантных построек и безупречным, в профессиональном отношении, достоинством всех остальных сооружений, включая и постройки самого рядового назначения. Мавзолеем в селе Николо-Погорелое (Смоленской области) семьи Барышниковых, возводившийся восемнадцать лет, стал шедевром синтеза ландшафта, архитектуры, скульптуры и живописи. Нет оснований целиком, безраздельно приписывать одному М.Ф. Казакову все эти удачи. Превосходные произведения художественной культуры, возведенные за сотни верст от места проживания проектировщика, могли появиться только при активном, многопрофильном сотрудничестве двух сторон: Заказчика и Архитектора. Анализ формирования объемного решения московского дома Барышниковых (ул. Мясницкая, 42), выполненный Е. Николаевым ³, показывает, насколько непростой история возникновения этого памятника, воплотившего в себе планировочно-пространственные, архитектурные, декоративные и живописные достижения 1790-х гг. — как в отношении парадного двора — одного из самых совершенных по своему изяществу, так и системы его превосходных интерьеров.

В 1-ом альбоме чертежей М.Ф. Казакова это сооружение именуется как "Дом отставного артиллерии майора Ивана Иванова сына Барышникова". О графических поисках мы можем только предполагать, если даже в процессе осуществления проекта замысел его менялся не менее трех раз, что свидетельствует об активном участии самого заказчика и в проектировании, и в строительстве.

Пример столь же удачного сочетания требований заказчика и

труда архитекторов дает усадебный дом М.М. Голицына в Малом Знаменском пер., строившийся с 1758 по 1760 г. Из одноэтажного с двумя двухэтажными флигелями по сторонам он превратился в импозантный двухэтажный корпус, включавший в свой объем оба флигеля и пространство между ними.

Тем не менее противоречие между Заказчиком и Архитектором — неизбежно присутствует. Обычно архитектору интереснее проектировать и потом строить более развитые и сложные сооружения. В то же время Заказчику затруднительно платить не столько за проекты, сколько за их осуществление в натуре. Примером того, как Заказчик боролся с Архитектором, может служить фрагмент истории создания Павловского дворца в период работы над ним Камерона. По сообщению А.М. Кучумова, зодчий во чтобы то ни стало хотел видеть парадную лестницу из вестибюля на второй этаж из мрамора. Но заказчица — жена будущего императора Павла, Мария Федоровна (в то время лишь жена наследника), в достаточной мере ограниченная в средствах, этого не хотела. Можно не сомневаться, что итальянский мрамор был немного дороже, чем местный камень, в конечном счете и послуживший материалом для лестницы. Другим пунктом расхождения и своего рода препирательства были окна. Упорный шотландец хотел сделать их итальянскими, а рачительная немка-заказчица... Впрочем здесь расхождения нельзя сводить лишь к экономии средств. Итальянские окна могли быть лишь вдвое дороже, чем те, что в действительности получил Павловский дворец. Возможны и утилитарные соображения, как и чисто архитектурные. Сама очень неплохой художник, к тому же жившая в эпоху, когда архитектура не только почиталась "знатнейшим искусством", но и действительно царила в жизни образованного общества, Мария Федоровна, работавшая в дальнейшем с Бренной, Ворониным, Кваренги, Гонзаго, Росси, стала, безусловно, главным творцом Павловска, этого замечательного единения многих искусств.

О том, как печать личности Заказчика отражается на том, что он создает, заказывает и как осуществляет, свидетельствует сравнение Павловска с Гатчиной.

Другим, весьма распространенным и очень радикальным средством сдерживания Заказчиком архитектурского размаха, непосильного для бюджета Заказчика, было перечеркивание под проектным чертежом линейного масштаба с указанием нового, всегда в сторону уменьшения и нередко на одну треть, отчего в

плане постройка становилась вдвое меньше по площади. В этом случае проект как бы сохранялся: сохранялись его пропорции и вся композиция.

Заказчик, даже когда он устремлен к модной и наимоднейшей архитектуре, всегда хочет достичь этой цели с наименьшими затратами.

Отсюда и предпочтение Архитекторам, проектирующим более дешевые постройки. Это объясняет успех у Заказчиков М.Ф. Казакова и неуспех В.И. Баженова. У нас нет основания считать, что они не видели, кто из них более талантлив. Безусловное первенство В.И. Баженова как проектировщика вполне осознавалось его современниками.

Свидетельств этому достаточно. Например, просьба одного из знакомых Баженова датируется 1787 г.: "...просит меня попросить Вас, чтобы вы удостоили здешний край, хотя слабым, однако, же знаком превосходного вашего дарования"⁴.

В сущности, отзыв о В.И. Баженове его врага П.А. Демидова свидетельствует о том же, хотя и сквозь призму недоброжелательства. "Баженов амбициозен: хорош, да черта в нем: целуй, лижи, улаживай, как в бане пар"⁵. Действительно, В.И. Баженов находился во власти своего огромного таланта и был загипнотизирован им. А пережитый триумф в Италии и Франции в возрасте 24-25 лет еще более укрепил его в сознании своего высокого предназначения. Он ждал поклонения общества и совсем не был склонен служить каждому отдельному члену этого общества. Да и себя он мыслил не иначе, как обитателем дворца. Все известные нам проекты его собственных домов свидетельствуют об этом.

Совсем иным был путь М.Ф. Казакова и его представление о собственном социальном статусе. Свою жизнь он прожил в небольшом двухэтажном домике, с не менее обширным семейством, чем В.И. Баженов, имея там же и свою мастерскую с учениками. Нигде за границей не бывавший, в Академии художеств не учившийся, однако по окончании своего единственного учебного заведения — школы Ухтомского — он продолжал учиться всю жизнь. Учился сам, "руководимый природными способностями", — как писал о своем отце сын Казакова... Учился "примерами предшественников своих, особенно г-на Баженова, которого он был и последователем и другом". По свидетельству сына, даже "при старости любопытствовал узнавать что-нибудь для него новое и старался знакомиться с людьми, в которых замечал

какие-либо познания" ⁶. Все эти качества делали его профессионализм сопоставимым с наиталантливейшим В.И. Баженовым. К тому же ни один архитектор Москвы и Петербурга не эволюционировал в стилистическом отношении с такой быстротой и устремленностью, как М.Ф. Казаков. Каждые пять-семь лет он проделывает разительный путь в эволюции своего творчества. Стоит сравнить датированные постройки и проекты Казакова с работами Старова, Кваренги, Баженова, чтобы в этом убедиться. Эти эволюционные качества М.Ф. Казакова обеспечивали его Заказчикам искомую новомодность.

В части стремления экономить и строить дешевле, или, если пользоваться выражением известного полководца, почитаемого А.В. Суворовым "отцом", но в нашем случае лишь одного из представителей категории Заказчиков — П.А. Румянцева, "экономизировать", М.Ф. Казаков и в этом отношении гораздо больше удовлетворял Заказчиков. Одно сравнение планов построек Баженова и Казакова показывает существенный ресурс экономии, достигаемый Казаковым. Чудовищные массивы кирпичной кладки у В.И. Баженова возникали более всего от промежутков между помещениями усложненной конфигурации: круглых, полукруглых, овальных, многогранных. М.Ф. Казаков же, с одной стороны, применял такие формы реже, а когда использовал в своих проектах нечто подобное, то сложные криволинейные стены предлагал выполнять самым дешевым способом: из тонких бревен, вертикально поставленных, обитых войлоком и оштукатуренных по дранке. Баженов же помог даже Пашкову разориться и выручал его, насколько это было возможно в той ситуации, опять М.Ф. Казаков.

Получив чертеж у Баженова, Заказчик начинал строительство, как правило, без участия автора проекта. Почему? Происходило это от того, что именно с этого момента начиналось "домашнее творчество", в котором принимали участие не только глава семьи, но и жены, взрослые сыновья, доверенные лица семьи (Ю.И. Кологривов у П.Б. Шереметева, М.А. Замятин у П.А. Румянцева). Немалую роль играли и управители имений или тех городских домовладений, где производились работы.

В.И. Баженов такого многоликого коллективного творчества на основе его проектов, конечно, вынести не мог. Поэтому и обращались к тем архитекторам, которые были пригодны для долгой, будничной совместной работы, преисполненной всевозможными сомнениями, отступлениями и переменами в проектных

замыслах архитектора. Любимцами московской публики, умевшими работать в таких условиях, были К.И. Бланк, а в дальнейшем более молодой М.Ф. Казаков. Показательны в этом отношении факты, изложенные в письме, написанном в январе 1778 г. К.И. Бланку П.А. Румянцевым: "Я имею два намерения — хочу воздвигнуть небольшой храм каменной в Кайнарджи... План церкви под буквами А — искуснейшим архитектором для меня сделан с фасадом и профилями. Под буквой В — мною с некоторыми вам знакомыми помощниками; оне кажутся... равной пространственности внутри, но не знаю, которая по положению места приличнее и меньше материалов требующая..." ⁷. И хотя в этом письме также отдается должное проекту Баженова, где он назван "искуснейшим архитектором", но строить заказчик намеревается все же с Бланком. О том, как пошло дело, узнаем из письма, отправленного женой П.А. Румянцева из Троицкого-Кайнарджи 21 мая 1778 г.: "Вознесенъев день я церковь заложила и один ряд буту уже залили, теперь другой пошли; место выбрали по совету Бланкова, противу платины почти придет, как для виду со въезда, так и для переду, где бы дом каменной было сделать" ⁸. Участие в строительстве и даже принятии решений планировочного характера женой П.А. Румянцева выявляется из ее другого, более раннего письма: "Пользоваться буду спокойствием духа и утешаться строением в Кайнаржи. Очень много денег надобно... Оранжерея худа, надо переделать, так я хочу ее на иное место перенести, по конец саду ее сделать, за прудом..." ⁹. Из письма явствует портрет еще одного члена семьи с определяющим голосом в решении многих вопросов, возникающих при формировании усадьбы. Перед нами тип женщины, весьма далекий от образа Е.Р. Дашковой. Супруга П.А. Румянцева по своему культурному и психологическому уровню ближе к Василисе Егоровне из "Капитанской дочки" Пушкина.

В приведенных случаях видна роль домочадцев в начальных стадиях строительства: обсуждение проекта, выбор места для размещения зданий, надзор за строительством. Но еще большее значение имели домочадцы после завершения строительства, особенно после заселения вновь построенного дома и флигелей. За зимний сезон проживания в доме выявлялись все его недостатки — бытовые, художественные и прежде всего, конечно, житейские. В этом случае в деле их устранения первенствующий голос принадлежал женам и, если таковые были, дочерям-невестам. Чаще всего в первый же летний сезон (строили ведь тогда

только летом) начинались "переделки", "доделки" до желаемого идеала.

В этот период обычно появляются дополнительные двери, перегородки, ширмы, внутренние лестницы между этажами, печи, кладовки, чуланы, встроенные шкафы в проходных и второстепенных комнатах. Могли появиться и пристройки в виде симметричных крыльев или флигелей (чаще со стороны двора). Сразу возникает вопрос, а что же станет с домом от такого активного вмешательства непрофессионалов в архитектурное произведение? Результаты могли быть самыми различными. Вспомним Гоголя, который характеризует архитектурную деятельность прагматика, каким являлся М.С.Собакевич. Описанный в "Мертвых душах" случай показывает хозяина, велевшего убрать одну из четырех колонн, отчего дом оказался с тремя колоннами. Вряд ли это преувеличение писателя. Автору настоящей статьи приходилось видеть дома с пятью колоннами, крыльца парадного входа, врезавшиеся в край ризалита, и многое другое, достойное осмеяния "педантом".

Ведь именно в это время появляется на просторах России еще один ордер, которого ни в одном учебном пособии нет. Поражающее своей многоликостью и многовариантностью, это изобретение иначе как "домашним" орденом не назовешь.

Принципы классицизма, вобравшие в себя немало и барочных приемов, вошли в быт России XIX в. В середине века, когда "просвещенному", следующему за новомодными течениями, архитектору не подобало ограничивать себя этим кругом, архитектурная грамота, выработанная в XVIII — первой половине XIX вв., была уже достоянием артелей строителей, обитавших в деревнях и селах Владимирской, Ярославской, Костромской и других губерний. Каждый строительный сезон слаженные, сработавшиеся артели плотников, столяров, каменщиков, штукатуров, маляров с весны до осени наполняли уездные и губернские города, как впрочем Москву и Петербург, предлагая свои услуги. В городах обычно подряжали артели мастеров и для работы в усадьбах. Теперь, в конце XX в., непрофессионализм строителей, воспитанных в отрыве от каких-либо художественных начал, в соединении с привычкой всякое задание исполнять "спустя рукава", т.е. с всевозможным небрежением, способны любой замысел архитектора превратить в нечто отталкивающее. Но в XIX в. исполнители если и вносили изменения в первоначальный замысел, диктуемые нередко лишь сугубо бытовыми соображениями,

создавали нечто привлекательное и уместное, придавая оригинальность и обаяние каждой постройке и всему комплексу в целом. Эти артели состояли из людей разного возраста, но пришедших из одной местности (деревни, села) и сплоченных родством или многолетним соседством. Возглавляли их самые опытные и способные, как правило, проработавшие немало сезонов под руководством квалифицированных архитекторов. Подчас на дворцовом строительстве получившие при этом много навыков не только технического, но и архитектурного характера, многие из них (плотники, столяры, штукатуры) сохраняли у себя шаблоны профилей, выполненные под надзором и по образцам, полученным от архитекторов и применявшимся в дальнейшем на стройках уже по собственному разумению, когда не было архитектора, а был только Заказчик. Все эти мастера, хотя и в разной степени, в зависимости от способностей, были воспитаны на пропорциональном строе форм и масс и всей художественной культуры классицизма. Среди каменщиков того времени было распространено умение вносить коррективы с учетом оптического сокращения объемов и форм, высоко расположенных над землей. Маляры же были обучены выявлять архитектуру зданий грамотной расколеровкой.

В настоящее время возникла возможность появления нового жанра исследований. При сохранении прежнего названия "История создания такой-то усадьбы" не будет исключена важнейшая тема: влияние Заказчика на ее формирование. Новизна подобных исследований проявится в том, что все аспекты, влиявшие на создание усадьбы, окажутся выявленными и будут рассмотрены с необходимым вниманием.

Отказ от вычленений из всего сложного комплекса жизни усадьбы фрагментов творческой биографии архитектора будет компенсирован реальной картиной деятельности всех ее обитателей — начиная от владельца, его семьи, служителей различного ранга и профессий, а также привлекаемых со стороны архитекторов, художников, мастеровых и, наконец, учителей и всевозможных наставников подрастающего поколения семьи владельца. Изучение всех этих материальных и духовных истоков поможет более полно и достоверно раскрыть и творчество архитекторов того времени.

Чем лучше мы будем знать реальную жизнь усадьбы во всей ее полноте, тем доступнее предстанет и вся усадебная культура XVIII — XIX вв. При всех недостатках она остается для нас все

еще недостижимым и загадочным феноменом, хотя мы давно знаем: лучшее в нашей культуре этого времени проистекает из усадебной культуры.

¹ Петров А.Н. Из материалов о В.И. Баженове // Ежегодник Института истории искусств. 1957. М., 1958. С. 73.

² Аксаков С.Т. Детские годы Багрова внука. М., 1958. С. 463.

³ Николаев Е.В. Классическая Москва. М., 1975. С. 102-104.

⁴ Петров А.Н. Указ. соч. С. 64.

⁵ Там же. С. 67.

⁶ М.К. О Матвее Федоровиче Казакове // Русский вестник на 1816 г. № 11.

⁷ Петров А.Н. Указ. соч. С. 74. 8 Там же. С. 75. 9 Там же. С. 74.

В.Ф. Морозов

ГОМЕЛЬСКАЯ УСАДЬБА РУМЯНЦЕВЫХ-ПАСКЕВИЧЕЙ В КОНЦЕ XVIII — ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

В Белоруссии в конце XVIII — XIX вв. существовала усадьба, которую вполне можно назвать русской. Находилась она у юго-восточных ее границ в небольшом городке Гомель. В силу сложившихся исторических условий владельцами усадьбы в то время были русские вельможи, причем относились они к самым богатым и самым первым в иерархии Российской империи лицам. Это граф П.А. Румянцев, граф Н.П. Румянцев и князь И.Ф. Паскевич. Из-за своей заинтересованности в благоустройстве гомельской усадьбы, а она для Н.П. Румянцева и И.Ф. Паскевича являлась основной загородной резиденцией, хозяевами было затеяно обширное строительство с привлечением видных зодчих, собраны значительные художественные ценности, протекала активная культурная и хозяйственная жизнь, словом, здесь был создан особый мир русской усадьбы, своеобразный островок русской культурной жизни. Выдающееся художественное значение гомельской усадьбы отмечал еще Григорий Лукомский, считавший ее одной из самых богатых и благоустроенных в России ¹.

Владельцы усадьбы в силу своего исключительного положе-

ния в русском обществе были тесно связаны служебными и личными отношениями с царствующими особами — граф П.Л. Румянцев с Екатериной II, граф Н.П. Румянцев с Александром I, князь И.Ф. Паскевич с Николаем I, оказывая подчас решающее влияние на развитие современного им общества. Можно сказать, что их деятельность, их окружение не только олицетворяли свое время, но, пожалуй, его создавали. Поэтому в облике гомельской усадьбы, в ее жизни и нашли отражение черты екатерининского, александровского и николаевского времени. Ощущались они здесь зримо в силу того, что вклад каждого владельца был ясно очерчен, их замыслы последовательно сменяли друг друга, что создавало наилучшие возможности ощутить их в сравнении, и, самое главное, они были как бы нанесены на чистый лист бумаги, так как усадьба прежних хозяев Гомеля была фактически стерта с лица земли.

Но, несмотря на свои выдающиеся художественные достоинства, гомельская усадьба так и осталась неизвестной русским исследователям прежде всего в силу своего географического положения. Мы попытаемся рассмотреть изменения художественного облика усадьбы, связать эти изменения с явлениями и событиями в культурной жизни России, ее истории.

Русские влияния в облике усадьбы приходится на 1770-е годы, когда в результате первого раздела Польши восточные территории Белоруссии, а с ними и Гомель, отошли к России. Белорусские земли стали весомым приобретением для пожалованной российскому дворянству. Ну а повод для их дарения нашелся быстро. Очередная крупная победа, на сей раз в войне с Турцией, принеся исключительные выгоды России, а также благоприятная обстановка в связи с окончанием моровой язвы и поимкой Пугачева, дала русской императрице повод для организации очередного, пожалуй самого грандиозного праздника екатерининского времени в честь заключения Кючук-Кайнарджийского мирного договора. П.А. Румянцеву как национальному герою были оказаны царские почести и вручены высокие награды. Главным материальным приобретением явилось "для увеселения — пять тысяч душ, староство Гомельское, для построения дома — сто тысяч рублей, для его стола — серебряный сервиз, для строительства дома — картины" ².

Долго откладывать возведение собственного дома в Гомеле Румянцев не стал — не хотел прогневать матушку-императрицу, проявившую небывалую щедрость. Работы начались летом

1777 г., и к 1782 г. дом был построен³. Однако отделка затянулась, так как интерес фельдмаршала к поместью стал заметно ослабевать из-за ухудшения отношений с государыней. С первых мест Румянцева потеснил Г.А. Потемкин, да и отвлекали дела по управлению Малороссией. В Гомель граф наезжал временами. Дом отделялся медленно и постепенно запустевал. Так он и повторил судьбу многих построек екатерининского времени — яркое помпезное начало и затем резкое охлаждение к уже созданному и постепенное забвение.

Не только судьба, но и художественные качества гомельской постройки были на редкость созвучны екатерининскому времени. Прежде всего это отразилось в выборе места для нового строительства. Возведен дом Румянцева был прямо посреди гомельского замка на месте снесенного деревянного дворца бывшего владельца князя М. Чарторыйского. В этом проявилась и политическая устремленность императрицы, лишившей оппозиционно настроенных местных магнатов их белорусских поместий, и эстетические идеалы эпохи Просвещения, связанные с культом новейшей классицистической архитектуры.

Гомельский дом Румянцева явился новым словом в русской архитектуре 1770-х гг. Он фактически открывал ряд крупных царских классицистических резиденций с компактным планом и купольным завершением, прообразом создания которых послужила вилла Ротонда А. Палладио. Выбор этой постройки в качестве прототипа был на редкость удачным. Ее симметричное построение, основанное на простых геометрических фигурах, не усложненное пристройкой флигелей, наличие ярко выраженной вертикальной оси, представляло собой образец высшей гармонии, принадлежащий к идеальному миру и предназначенный скорее для эстетического созерцательного времяпрепровождения, а не для обыденной жизни. Поэтому она вполне соответствовала программе возведения гомельского дома, который призван был послужить для "увеселения" героя-победителя, для его кратковременных приездов.

Но это было не прямое перенесение итальянской постройки на белорусскую землю, а оригинальное талантливое произведение. Следование программе создания увеселительного дворца-виллы крупного екатерининского вельможи отразилось прежде всего в выборе архитектурных ордера для его организации. В качестве основного был избран коринфский ордер, как "наилучшее украшение в архитектуре". Дополнен он был ионическим,

используемым именно для увеселительных домов. Но, главное, в чем сделан акцент при создании гомельской постройки, так это в устройстве парадных помещений первого этажа и прежде всего зала. Зал стал центром композиции всего дворца, его главной сценой. Ярко освещенный, сверкающий белизной, он поражал изяществом отделки и разнообразием пространственных решений. Именно здесь, в Гомеле, впервые в русской архитектуре была раскрыта тема создания парадных пространств для пребывания дворянства. Наиболее мощно она прозвучала в Колонном зале Дворянского благородного собрания в Москве. Но и в Гомеле зал являлся пусть небольшим, но центром общения русского дворянства, небольшим дворянским клубом. Устройство зала точно повторяло схему интерьера культовой классицистической постройки и на редкость удачно соответствовало требованиям ритуала общественной жизни дворянства — торжественным приемам, балам и создавало для этого подобающую атмосферу возвышенного общения. Залитое светом центральное пространство зала способствовало выделению дворянина — героя своего времени. Окружающие затененные помещения предназначались для ожидающей выхода в свет публики, возвышающиеся на втором ярусе хоры — для оркестра и зрителей. Это праздничное действо было дополнено темой торжественного шествия, выявленной архитектурными средствами путем создания осевого построения внутренних пространств. Оно открывалось и завершалось портиками на фасадах, напоминавшими римские триумфальные арки. Не такие ли арки уже встречали Румянцева — победителя в день его торжественного въезда в Москву! Благодаря этому в мелодии ритуала дворянского общения ясно прозвучала тема воинской героики и триумфа.

Но основой композиционной идеи гомельского дома являлось устройство верхнего освещения главного зала. Свет, льющийся сверху, являлся знаком божества, особой благодати и был призван подчеркнуть исключительность находящихся здесь людей. В зал он проникал через отверстие в куполе наподобие римского Пантеона. Проблема верхнего освещения в культовом зодчестве классицизма была блестяще решена устройством двойного купола. Здесь же она нашла не менее выдающееся, поражающее смелостью и размахом решение. Для устройства верхнего света был сооружен квадратный в плане бельведер. И это позволило привнести воистину национальные черты в облик гомельского дома, отличающийся пирамидальным, ступенчатым

характером композиции, что было присуще древнерусскому зодчеству.

Внимательно анализируя архитектуру дома, мы отмечаем не только использование древнерусских традиций, но и знание архитектуры античного жилого дома, итальянской виллы, культовых построек раннего Возрождения в Тоскане, французского классицизма. Все это свидетельствует о том, что создатель гомельской постройки был не только талантливым зодчим, но и имел блестящее европейское образование. Поиск автора приводит нас в самый эпицентр придворной жизни екатерининского общества. Задача наша в некоторой степени облегчается тем, что ко времени создания проекта гомельского дома, к 1777 г., в России было не так уж много классицистически ориентированных европейски образованных зодчих. Пока еще лишь подготавливался Екатериной II поворот придворной архитектуры к освоению наследия итальянского зодчества. Не начинали еще своей деятельности Д. Кваренги, Ч. Камерон, Н.А. Львов, в творчестве которого наиболее ощутимы палладианские мотивы.

И здесь обращает на себя внимание творчество И.Е. Старова. Вклад его в русское зодчество еще до конца не изучен и не осознан. Наиболее полный труд о нем написан Н. Белеховым и А. Петровым свыше сорока лет назад и не случайно имеет подзаголовок "Материалы к изучению творчества"⁴. А ведь этот выдающийся зодчий и стал фактически создателем парадного столичного окружения екатерининского времени. В его творчестве сформировался отвечающий потребностям эпохи облик царского классицистического дворца, отличающийся строгостью и римской простотой снаружи и поражающий современников и потомков великолепием анфилад парадных интерьеров. Этот творческий взлет русского гения был вдохновлен мощной патриотической темой побед российского государства тех лет. И русский зодчий Старов, находящийся в близких отношениях с А.Ф. Кокориновым, промышленниками Демидовыми, И.И. Шуваловым, Г.А. Потемкиным и известный императрице, был самой жизнью призван воплотить эти общественные идеи в архитектуре. Ведь не случайно именно ему поручила Екатерина II в 1774 г. строительство Троицкого собора Александро-Невской лавры, места, где захоронены останки национального героя России. А наивысшее раскрытие эта тема получила в Таврическом дворце и затем в самом грандиозном дворце екатерининского времени в Пелле, впоследствии разрушенном и незаслуженно забытом. Го-

мельский же дом, как оказывается, стоит у самих истоков создания русского парадного интерьера екатерининского времени. Именно он и стал первым зданием-памятником, исполненным в классицистических формах в честь победы в русско-турецкой войне, памятником фельдмаршалу графу П.А. Румянцеву.

Следующий этап в развитии гомельской усадьбы связан с графом Н.П. Румянцевым, который после смерти отца стал ее хозяином. Время его владения Гомелем совпало с александровской эпохой. Да не только время, вся его судьба (взлет карьеры, уход с государственной службы, личные симпатии) были связаны с российским императором. В гомельском имении удивительным образом выразились характерные черты александровской эпохи, которая прошла, на взгляд нашего современника, привыкшего к максималистическим оценкам, во вроде бы незначительных делах — в насаждении просвещения, в стремлении чуть-чуть улучшить, смягчить условия жизни и права граждан. Румянцев как никто другой осознавал отставание России от европейского развития и всеми силами стремился изменить это положение. Он следовал популярной в то время формуле Вольтера — "каждый должен возделывать свой сад" и пытался улучшить жизнь, в том числе и средствами искусства.

До сих пор Н.П. Румянцев известен прежде всего как выдающийся меценат, собиратель древностей российских, основатель Румянцевского музея. Но, как оказывается, он не только посвятил свою жизнь "кабинетным" занятиям. Вторая половина его деятельности, быть может, для него самая главная, как раз и проходила в Гомеле. Увлеченный идеей переустройства жизни, он создал в своем поместье совершенно новый город и усадьбу, воплотив романтический идеал, созданный Гете в образе Фауста. Как строптивый Фауст, он покинул государственную службу и, получив в награду клочок земли, стал управлять им по своему разумению. Пройдя через все перипетии времени, он, как и его романтический герой, обрел свой путь в коллективном труде с народом во имя созидания. Итогом его работы стал новый Гомель.

Начал полную перепланировку своего владения Н.П. Румянцев в 1801 г. С радикализмом, свойственным эпохе Просвещения, он прокладывал новые улицы, строил дома для граждан и усадьбу для себя⁵. Но государственная служба отвлекала его. И лишь с 1814 г., после ухода в отставку, он, наконец, смог полностью отдаться своему любимому детищу. Проживая здесь прак-

тически постоянно, он почти успел завершить свой грандиозный замысел до смерти. И это время совпало с периодом наиболее интенсивного развития романтизма в России.

В новом Гомеле он стремился создать наилучшие условия для жизни и работы всего населения и использовал для этого известные образцы мирового зодчества. В качестве идеала городского устройства им был избран тип военно-аристократического города, характерный для александровского времени и воплощенный в Петербурге. Кроме того, он использовал опыт застройки Парижа, а в строительстве собственной резиденции воссоздал мир небольшого английского жилого дома с пейзажным парком. Таким образом в планировке Гомеля соединились черты регулярности в устройстве городских пространств и живописности в организации парковых зон. Влияние облика Петербурга отразилось в создании лучевых направлений улиц, незавершенности общей композиции города, что открывало возможности ее развития, характерном для северной столицы облике зданий, неоднократно отмечавшемся современниками. Вместе с тем здесь ясно прочитывалось влияние не очень уж популярной в то время французской столицы. Черты подобия Луврско-Тюильрийскому ансамблю и площади Людовика XV можно увидеть в замысле центра Гомеля — то же устройство на одной оси дворца П.А. Румянцева и главной площади, установка в ее центре обелиска, близкий характер фасадов духовного училища и зданий, окаймляющих с севера площадь Людовика XV, замыкание перспектив улиц, идущих от площади, классицистического вида постройкиками.

Здесь, как и в Париже, центром города становится городская площадь. Застроенная общественными зданиями — ратушей и гостиным двором, она трактована как общественный форум, и в нее как бы вливается все городское пространство. По соседству находятся культовые постройки, в облике и размещении которых ощутима строгая иерархия: православный собор — костел — синагога. Ранее главное в городе здание — дом его прежнего владельца — оказалось отодвинутым в сторону от центра. Ведущую роль в архитектуре Гомеля теперь играли общественные здания. Самым крупным была ланкастерская школа — первое в Российской империи подобное заведение, открытое в 1817 г. Для ее устройства Румянцев специально пригласил из Англии Джеймса Артура Герда, много сделавшего для развития образования в России⁶. Возведено было и здание лицея, который Румянцев

хотел устроить по примеру Царскосельского. Однако эта утопическая в рамках провинциального города затея так и осталась неосуществленной⁷. В облике Гомеля ощутимо идущее от идей Просвещения стремление создать наиболее значительные постройки по образцу выдающихся произведений архитектуры прошлого. Так Петропавловский собор напоминал церковь св. Женевьевы в Париже, костел — римский Пантеон.

Румянцев не стал обживать роскошный дом своего отца. Добавив к нему два флигеля скромной архитектуры, он отвел его для размещения гостей и специалистов. Собственную усадьбу он устроил вдали от главной площади, у бровки реки Сож. Она находилась на границе регулярного города и природного окружения. Здесь, на небольшой площади, он возвел для себя так называемый "экономический дом" — точную копию жилого дома в Бедфордшире, построенного в 1795 г. архитектором Генри Голландом. По соседству в 1818 г. он построил небольшой домик, выходящий к саду, названный впоследствии охотничьим. Это миниатюрное ампирное сооружение было возведено с использованием фасада жилого дома из альбома образцовых проектов 1809 г. При его создании Румянцев как бы следовал совету Френсиса Бекона: "Если у кого-нибудь есть несколько домов, то он должен распределить их таким образом, чтобы то, чего нет в одном доме, он смог найти в другом".

В гомельском поместье работало много иностранных специалистов, в том числе и из Англии, и среди них — архитектор Джон Кларк, создавший основные постройки в городе в русле пожеланий графа "...без больших наружных украшений, но правильной архитектуры"⁸.

В Гомеле Румянцев был счастлив. Он очень ценил свое детище и в завещании пожелал передать его в надежные руки — не продавать никому, кроме как канцлеру или фельдмаршалу. Похоронить себя завещал в гомельском Петропавловском соборе, что и было исполнено. После его смерти в 1826 г. Гомель некоторое время находился у его брата Сергея Петровича, который в нем не жил и лишь завершил начатые постройки. Затем он продал имение в казну, откуда оно перешло в военное ведомство. И это уже было характерно для наступившей николаевской эпохи. А в 1834 г. его выкупил князь И.Ф. Паскевич.

В его владении оказалась часть построенного Н.П. Румянцевым города и его усадьба. Таким образом у князя был выбор в создании своей резиденции. Скромные постройки Н.П. Румянцев-

ва не устроили нового владельца и он обратил свое внимание на дом П.А. Румянцева. Именно здесь он решает обосноваться, дополнив здание парадными помещениями для размещения многочисленных воинских трофеев и подарков царствующим особ. Для осуществления своего замысла он пригласил крупного варшавского архитектора А. Идзковского. Строительство началось в 1837 г. и было завершено в 1851 г.⁹ Проект дома был опубликован в Париже в собрании лучших работ зодчего.

В результате, как говорили современники, "роскошного ремонта" был создан воистину царский дворец, отвечавший высокому положению и амбициям И.Ф. Паскевича — царского наместника в Польше. Основой композиционного замысла постройки было создание грандиозной анфилады протяженностью свыше ста метров. Начиналась она величественной аркой за левым флигелем дома. Далее посетитель попадал в павильон, проходил галереи и главный корпус и вступал в апартаменты князя, размещенные в павильоне с верхним светом и башне. Выбор классицистического стиля отвечал высокому положению князя в государственной иерархии. Он был осторожно дополнен средневековыми мотивами, введенными в оформление кабинета, библиотеки и декорировку фасадов башни, которая в процессе строительства все более стала походить на средневековую. Этим владелец хотел напомнить о своих ратных подвигах и подчеркнуть значительность своего рода. В облике дома Паскевича очевидна отсылка к выдающемуся памятнику польского классицизма — двору Станислава-Августа в Лазенках, чем зодчий и заказчик хотели показать идентичность положения царского наместника в Польше и польского короля.

Стилистическая трактовка форм суховата и академична. Однако в этом не стоит видеть лишь "черты упадка" классицистического стиля, его превращение в казарменный стиль. Скорее здесь проявилось влияние рационалистической доктрины французского архитектора Жана-Николя-Луи Дюрана. Идеи этого зодчего были известны в Европе. Проникали они и в Россию, несмотря на то, что из-за войны с Францией его трактат так и не был здесь издан. В гомельском доме идеи Дюрана были воплощены благодаря применению в построениях простых геометрических фигур как наиболее экономичных, повторении архитектурных деталей и элементов, использовании своеобразного "аркадного стиля".

Совершенно иным было здесь отношение к городской за-

стройке. Устройство ограды и высокой зелени перед дворцом ликвидировало его связи с городским ансамблем. Усадебный комплекс стал изолированным организмом. Акцент вновь был перенесен на дом владельца имения, который по своим декоративным качествам далеко превосшел городские здания. Так было положено начало постепенному разрушению классицистического ансамбля города, завершённое в эпоху капитализма.

Гомельская усадьба даёт обширный материал для осознания культурных процессов в России. Она заключает в себе целую эпоху в развитии зодчества — эпоху классицизма. Здесь, в одной усадьбе, были созданы и высокие художественные произведения его раннего и позднего периодов развития, ценность которых состояла в создании представительных, воистину царских резиденций, и прозаические, несколько упрощённые и приземлённые внешне образцы практического стиля начала XIX в. Эти художественные различия были вызваны изменениями того содержания, которое эпоха и её создатели вкладывали в единое классицистическое направление. В его рамках и произошли рождение и закат идей Просвещения. Причём наиболее полное воплощение эти идеи получили позднее, нежели в странах Западной Европы, в начале XIX в., в создании нового Гомеля. Этот феномен возник на рубеже склонного к идеализации и эмблематике XVIII в. и реалистического XIX в., причём он вобрал в себя черты и того, и другого.

В заключение возникает вопрос: почему же такой масштабный замысел крупнейшего русского мецената был реализован именно в белорусском городе, а не на исконной территории России? Конечно же, причин тому много. Но не последнюю роль играло здесь и то, что сделано это было обдуманно, и что именно это явилось одной из примет александровского времени. Ведь не случайно Александр I именно за пределами России, в Варшаве, хранил проект конституции, которой так и не смог воплотить в жизнь. И не случайно он на открытии польского Сейма высказал пожелание, что в ближайшее время поляки научат русский народ свободам. А ведь именно свобода во все времена является гарантом гармонического развития личности.

¹ Лукомский Г. Гомельская усадьба // Столица и усадьба 1913. № 1. С. 8.

² Русский биографический словарь. Романова-Рясовский. Петроград, 1918. С. 557.

³ Морозов В.Ф. Дворец Румянцевых-Паскевичей в Гомеле // Архитектурное наследство. № 30. М., 1982. С. 38.

⁴ Белехов Н, Петров А. Иван Старов. Материалы к изучению творчества. М., 1950.

⁵ Морозов В.Ф. Архитектура Гомеля начала XIX века // Строительство и архитектура Белоруссии. 1979. N 4. С. 22-24.

⁶ Первая в России ланкастерская школа // Исторический вестник. 1887. Сентябрь. С. 650-656.

⁷ Виноградов Л. Гомель. Его прошлое и настоящее. М., 1900. С. 29, 30.

⁸ ОР РГБ, ф. 255, картон 6, ед. хр. 23, л. 27об.

⁹ Морозов В.Ф. Гомельский дворец в середине XIX века // Строительство и архитектура Беларуси. 1994. № 2. С. 28-32.

И.Л. Петухова

ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ ПАРАДНЫХ ИНТЕРЬЕРОВ ОСТАНКИНСКОГО ДВОРЦА КАК ОТРАЖЕНИЕ ВКУСА ВЛАДЕЛЬЦА

"Украшив село мое Останкино и представив оное зрелище в виде очаровательном, думал я, что совершив величайшее, достойное удивления и приятности с восхищением публикою дело, в коем видны мои знания и вкус, буду всегда наслаждаться покойно своим произведением" ¹.

Эта фраза из письма графа Н.П. Шереметева к сыну Дмитрию Николаевичу носит завещательный характер и неизменно, на протяжении последнего столетия, цитируется в разнообразной литературе об Останкине. Уместна она, на наш взгляд, и в начале этого небольшого сообщения, ибо является своего рода ключом к разгадке "тайны" Останкина. Именно сегодня, когда та отдаленная эпоха дошла до нас в единичных памятниках — свидетелях достопамятных времен.

Трудно назвать другую усадьбу, где бы в наши дни замысел владельца был явлен в достаточной полноте, если принять во внимание, что момент его осуществления отделен от нас двумя столетиями. Коллекция осветительных приборов Останкинского дворца в определенной ее части оказалась в исключительно благоприятном отношении, о чем речь пойдет ниже ².

Граф Н.П. Шереметев — человек европейски образованный, знаток и любитель музыки и театра, многие годы вынашивал идею создания нового театрального здания, в фойе и гостиных которого он предполагал разместить коллекции живописи, графики, скульптуры — к "удивлению, приятности и восхищению" своих современников. В последнее десятилетие блестящего XVIII в. он осуществил свой замысел, что дало возможность не только современникам, но и потомкам переживать те чувствования, о которых читаем в письме графа к сыну.

С конца XVI в., эпохи расцвета дворцового строительства французских королей, освещение дворцовых покоев во время празднеств и торжественных приемов становится одной из ведущих задач художественного решения интерьеров.

Осветительные приборы, по понятиям того времени, не являлись собственно коллекцией. Наравне с предметами мебели они становятся ею позднее³. Соединение здесь именно этих двух категорий предметного мира окажется совсем не случайным, если посмотреть глазами наших соотечественников из XVIII в. В счете "об уплате купчихе мадам Филиппо за взятые столовые мебели, то есть жирандоли, вазы и шенданы бронзовые", осветительные приборы названы "мебелями"⁴.

Но если осветительные приборы и не рассматривали как коллекцию, то их назначение в парадных интерьерах не ограничивалось только функциональностью. Такие разновидности, как подвесные фонари, люстры или напольные торшеры, или стоявшие на геридонах жирандоли, часто проектировались вместе с архитектурным декором интерьеров и являлись составной частью убранства залов. На дошедших до нас проектах останкинских интерьеров светильники порою носили достаточно условный характер, но никогда форма их не была случайна. Иногда же, наоборот, хотя проект давал тщательно проработанный в деталях вариант светильника и подставки, осуществление отличалось от него. В фонде архитектурной графики музея есть проект парадной ложи театра, выполненный Павлом Сполем, много развавшим для Останкинского Большого дома, с изображенными по сторонам ложи светильниками: геридоном, со стоящей на нем жирандолью слева, и торшером справа⁵. Замысел так или иначе воплотился в ряде резных из дерева золоченых светильниках, хотя не исключено, что изготовленные именно по этому проекту Споля до нас не дошли.

Коллекция осветительных приборов Останкинского дворца

немногочисленна, но разнообразна как по типам, так и по видам представленных в ней предметов. Она насчитывает около 700 ед. хр., среди которых все разновидности светильников XVIII — I четв. XIX в.: подвесные, настенные, напольные и настольные.

По полноте материала и его художественному достоинству она занимает ведущее место среди останкинских коллекций и составляет уникальную часть общемузейного фонда.

Останкинский дворец, как выше отмечалось, один из немногих сохранившихся в России памятников искусства и культуры конца XVIII в. И хотя за свое почти 200-летнее существование интерьеры дворца претерпевали изменения, около 200 предметов, а точнее 167 осветительных приборов находятся в залах дворца с момента завершения его убранства.

На фоне штофного шелка стен и парчи завес, ярких французских обоев, золоченых диванов и кресел с овальными спинками и покатыми локотниками, вместе со сдержанной пластикой резных консолей и геридонов, светильники получали значение ясно читаемых стилевых стереотипов.

Собрание осветительных приборов складывалось в тот период целенаправленно. Отбирались, заказывались, приобретались и поступали в Останкино вещи, выполненные в стилистике интерьеров. В повелении за 1792 г. графа Николая Петровича по Останкину встречается такое замечание: "рисунок Споля украшения на авансцену сделан но в виду Готического ордера а прочие на резьбу все части театра делаются орденом Греческим а потому будет прислано на оное рисунок от меня другой" ⁶.

Известно, какое большое значение придавали осветительным приборам владельцы. Архивные документы, дошедшие до нас, дают интересную и разнообразную по характеру материала картину. Из них виден и эстетический подход к изделиям, и значимость их в отношении к общему убранству залов, и дань моде, в которой выражалось чувство стиля.

Так, в повелении Н.П.Шереметева от 3 сентября 1796 г. читаем: "тебе же Агапову (управитель в Останкине. — И.П.) съездить к купцу Филиппо и спросить у него естли привезти к нему бронзовые жирандоли и шенданы (под этим названием в конце XVIII — начале XIX в. проходили и канделябры, и подсвечники, и даже торшеры. — И.П.), которые чтоб можно было поставить на каминны и столы и собою б были меры большой и сверх обыкновенных и со вкусом... а естли таковой же доброты как мы имеем то и покупать не для чего" ⁷. Это кредо владельца Остан-

кина. Прежде всего приобретаемое должно быть лучшего качества. Имелось ввиду художественное совершенство изделий.

Встречаем в деловой переписке документы, открывающие другой аспект, который свидетельствует не только о пристальном внимании к эстетическим достоинствам приобретаемых вещей, но и о бережном отношении к редким и дорогим предметам. Так, в выписке из счетов от 31 мая 1797 г. "сколько кому должно заплатить" под № 1 указано: "купцу Василию Просвирнину за взятые 12-ть фонарей по счету 2800 руб., за починку бронзы и уборку люстр 200 руб. итого 3000 руб." ⁸. Этим документом не ограничиваются сведения о приобретаемых у В. Просвирнина фонарях. О них же шла речь в документе, хронологически предшествующем приведенному выше.

Прошение купца Василия Просвирнина было отправлено им в Петербургскую контору графа за полгода до счета об уплате. Как всякий документ, оно передает атмосферу, дух эпохи. Вас. Просвирнин просит: "Ваше Графское Сиятельство Милостивейший Государь Николай Петрович Вашим Сиятельством заказано мне сделать десять фонарей против образца как в точности все сделаны и отнесены в Останкино в исправности прошу покорнейше Ваше Сиятельство за оные фонари денег... соблагovolите приказать выдать что я в деньгах теперь великую нужду претерпеваю..." ⁹.

Из прошения видно, что взятые в Останкине фонари были сделаны по данному в образец — против образца, как тогда говорили, или, как сказали бы мы теперь, мастер копировал, возможно, с образца европейской работы или работы европейца.

Суммы, указанные в счетах, красноречиво говорят о том, что интересующие нас предметы в то время были дороги, но есть и другого рода свидетельства о том, что они высоко ценились современниками.

В документе, который имеет название "записка повелениям", речь идет о разбитом фонаре, точнее, разбит был колокол из стекла. Из повеления следует, что в Останкине остается арматура разбитого и парный ему фонарь. С парного фонаря следует снять мерку колокола и прислать графу в Петербург, где он предполагал заказать изготовить новый колокол. Была ли снята мерка и изготовлен колокол? Скорее всего — нет. В Узенькой проходной Останкинского дворца до последнего времени висел один фонарь больших габаритов, соответствовавший масштабам архитектурного объема со всех сторон закрыто-

го, узкого с высоким сводами интерьера. Парного в коллекции музея нет.

Несомненно, что фонарь происходит из первоначального собрания, о чем свидетельствуют как архивные документы, так и его художественные особенности. Массивный стеклянный колокол, внутрь которого опускался стержень с многосвечником, не превалировал благодаря сложному композиционно-декоративному решению арматуры из золоченой бронзы и размещенному с большой фантазией, как это было принято в русских светильниках эпохи классицизма, декору из хрустальных граненых пирамидок с "дождем" в навершии, с бесчисленными нитями и гирляндами страз каплевидной формы. Как и все фонари, висевшие на большой высоте, он имеет механизм для спуска и подъема, что обеспечивало оптимальные удобства при его эксплуатации.

Если выше речь шла о копировании и даже реставрации, то еще более широко практиковалось изготовление на заказ.

Производство осветительной арматуры в России в конце XVIII в. делало лишь первые шаги, и удовлетворяли спрос чаще всего изделия европейского происхождения или изготовленные в России бронзовщиками или медниками, как их тогда называли, работавшими в Петербурге или в Москве. Подтверждение находим в архивных документах того времени.

Из повеления от 29 января 1798 г., направленного Московской домовою канцелярией: "...заплатить из наличной суммы... купцу Шрейберу за жирандоли и люстры в число 4585 р. в уплату 2000 р. бронзовому мастеру Аже за жирандоли и фигуры боканты (вакханки. — И.П.) в число 5000 р. в уплату 1000 р." ¹⁰. Вспомним повеление от 18 августа об уплате купчихе мадам Филиппо. Или еще пример: "На Сенной, — пишет архитектор Павел Аргунов Николаю Петровичу из Петербурга в Москву, — у медника Дреера видел я продажные два бронзовые с хрустальными люстра каждый об 18 свечах на бронзовых цепях..."; далее идет детальное описание люстр. И таких документов множество. Они же раскрывают и методику продажи и покупки интересующих нас изделий.

В лавках европейцев были куплены или заказаны едва ли не все люстры парадной анфилады и ряда других интерьеров, в большинстве своем дошедшие до нас на своих первоначальных местах. Они и по сей день являются гордостью останкинской коллекции и несомненно жемчужинами его интерьеров.

Главенствующая роль как в функциональном, так и в эстети-

ческом отношении принадлежала именно им, подчас самым крупным осветительным приборам. В коллекции музея 80 люстр. Примерно половина из них находится во дворце с конца XVIII в. Останкинский музей обладает едва ли не самой редкой по ценности и стилевой выраженности коллекцией люстр эпохи классицизма, соперничать с которой могут лишь некоторые собрания Петербурга: Павловский, Большой Петергофский дворцы.

И это не случайно. Именно эти вещам, их приобретению и повеске придавалось большое значение. Маленькая, но характерная деталь из деловой переписки графа Николая Петровича с управителями Останкинской конторы. В повелении 1796 г. от 23 октября за № 263 читаем: "Везде, во всех нумерах (нумерация верхних залов возникла при создании анфилады, началась с Парадной лестницы. — И. П.)... сделать большие и хорошие репы (т. е. лепные розетки, обрамляющие крюки для подвесных светильников. — И. П.) но стараться так чтоб соблюсти везде размер одни люстр или фонарь и между другого чтоб был равен и если в чем будет изменение то можно ко мне списаться"¹¹. Или в повелении о люстрах Итальянского павильона указано, что из Петербурга в Москву отправлены две люстры со стержнями голубого стекла для Итальянского зала. Их следует собрать, но вешать подождать до его, графа, приезда. Очевидно, владелец Останкино хотел сам на месте удостовериться, что означенные люстры, по нашему мнению, работы петербургского медника — немца Иоганна Цеха, удачно выбраны и будут соответствовать месту, для них определенному.

Особое место в коллекции музея занимают люстры, сделанные на заказ медником Фишером в Петербурге в разные годы, начиная с 1794 г. (завершение первого этапа строительства дворца) по 1798 г. (окончание строительства). Им изготовлены люстры на 60 свечей со стержнями рубинового стекла для Картинной галереи. Очевидно, что при заказе габариты люстры и количество свечников оговаривались. Они выполнялись с учетом масштаба интерьера, для которого предназначались. Мажорное горение рубинового стекла балясин стержня, преломленное в бесчисленных гранях хрустальных страз трехъярусной двухметровой люстры подчеркивало торжественный и парадный характер интерьера, выражало его назначение.

Из той же мастерской происходит и люстра из Проходной галереи к Итальянскому павильону (1794 г.). Стержень люстры скрывают балясины и объемы зеленого стекла, что само по себе

очень редко для осветительной арматуры конца XVIII в. Нам известен еще один только случай — это 2 жирандоли с такого же цвета стеклом из коллекции стекла ГИМа. В отличие от люстр из Картинной галереи, где сохранились счета и другие документы, сведений об этой люстре мы не имеем. Но предположение, что она изготовлена на заказ перестает вызывать сомнения, если мы обратимся к декоративному решению интерьерера, которое было восстановлено в 1970-х гг. на основании документов конца XVIII в. и максимально приближено к первоначальному. Колористическое решение интерьерера разрешает все сомнения. По всему периметру галерея отделана панелями с бумажными обоями под малахит. Это еще раз указывает на прямую связь убранства интерьеров с его декоративным решением.

То же подтверждают и люстры кабинетцев Итальянского павильона, изготовленные Фишером в 1793 г. Рубиновое стекло должно было переключаться с малиновым штофом обитая стен. В связи с ними можно отметить деталь, которая возвратит нас к проблеме копирования. Лишь на одной люстре мы имеем клеймо Фишера со свойственной ему пространной надписью: "Fecit IA.S.FISCHER S.PETERSBURG 1793". Три же другие, во всем ее повторяя, т.е. будучи ее прямыми аналогами, уступают ей в качестве золочения арматуры. Возможно последние являлись копиями другого мастера с фишеровского оригинала. С подобной практикой мы уже встречались.

В связи с именем медника Фишера и нашей темой небезынтересно отметить такую деталь. Осветительные приборы в XVIII в. (точнее канделябры и часы) не клеймились, не считая изделий французских бронзовщиков последней четверти XVIII в., таких, как Лагес, Дюплесси, П.Ф. Томир и др. В России мы не встречаем клейменных изделий, не делали этого и современники Фишера, такие бронзовщики, как Иоганн Цех и др. Люстры, изготовленные последним по заказу придворного ведомства для Михайловского замка (сейчас украшают парадные залы Павловского дворца), клейм не имеют. Атрибуция их была сделана покойным А.М. Кучумовым на основании архивных материалов¹².

На всех люстрах Фишера, изготовленных для Останкина, представлены клейма. Возможно, престижность заказов для Н.П. Шереметева побудила мастера столь пространно аннотировать свои изделия¹³.

Бывали случаи, когда графу не удавалось ни приобрести, ни заказать подходящих светильников, тогда он вынужден был ис-

пользовать вещи, приобретенные им ранее. Хотя в одном из повелений граф и указывал на недопустимость привозить вещи из Кускова ввиду стилистического, выражаясь современным языком, несоответствия их убранному в новом изящном вкусе дому в Останкине.

Были, однако, отступления, и нам, благодаря сохранившимся архивным материалам, известны такие случаи. Мы говорим только в отношении коллекции осветительных приборов, в частности, речь пойдет о люстрах для Картинной галереи и Голубого зала.

Первоначально архитектурное решение интерьера за парадной ложей театра (теперешняя Картинная галерея) было иным. Оно состояло из трех интерьеров: собственный кабинет графа Николая Петровича примыкал к ложе; по сторонам от него находились два небольших помещения. По распоряжению графа именно в этот кабинет, а также в Голубой зал были привезены люстры из Парадной столовой петербургского Фонтанного дома Шереметевых. После того, как архитектурное решение Картинной галереи трансформируется из трех помещений и приобретает современный вид, люстра, висевшая в кабинете графа, оказывается в центре Галереи¹⁴. Люстры из примыкавших к кабинету комнат перемещают в Верхние наугольные, а доставленные из Петербурга работы Фишера вешают по сторонам от центральной.

Из деловой переписки графа с управителями контор можно видеть, что подход к подбору вещей для залов вновь построенного Большого дома в Останкине носил дифференцированный характер.

В повелении от 30 марта 1797 г. встречаем следующие указания: "в 4-м номере (Пунцовая гостиная) и во 2-м (Малиновая гостиная) вместо люстр приискать купить в Москве 8 фонарей"¹⁵. Не вызывает сомнений, что Николай Петрович исходил из архитектурного решения квадратных в плане гостиных. Оптимальное освещение их могло быть достигнуто повеской светильников по углам прямоугольной в плане гостиной, а не размещением их по осевой линии, как было во всех вытянутых в плане интерьерах. И здесь именно фонари более соответствовали архитектурному решению интерьеров. Так в Останкине сложилась коллекция подвесных фонарей, где простые по форме соседствуют с превосходными образцами осветительной арматуры русского классицизма.

С широким использованием подвесных фонарей для освещения парадных интерьеров мы встречаемся только в России. В Европе они, как правило, носили сугубо функциональный характер и использовались для проходных и служебных помещений. Колокол из стекла защищал пламя опущенных внутрь свечей от сквозняков в вестибюлях, на лестницах.

В России в конце XVIII в. спрос на осветительные приборы резко возрастает в связи с широким усадебным дворцовым строительством. Достаточно вспомнить, что в последнее десятилетие XVIII в., почти одновременно с Увеселительным домом в Останкине, строились Павловский дворец (1789 г.), Гатчинский и Каменноостровский (1793 г.), Михайловский замок (1796 г.).

Фонари парадных залов русских дворцов (и даже их вестибюлей — вспомним Павловский дворец) соответствовали намерению графа Николая Петровича сделать свой дом в Останкине "произведением достойным удивления и восхищения".

Не менее интересна и группа светильников, которые носят название жирандоли. Оно красноречиво говорит как о форме, так и о назначении предмета. В переводе с французского *girandole* означает сноп искр, пучок искр. Жирандоли были редкими светильниками. Во дворце в конце XVIII в. их было всего 17, сейчас — 7.

Для освещения интерьеров широко использовались наряду с жирандолями и подсвечниками канделябры. Они служили для освещения той пространственной среды интерьеров, которой едва достигал свет пламени люстр и фонарей. Канделябры явно выделялись и запечатлевались четкой архитектурной композицией построения, остротой прорисовки форм, экспрессивной лепкой объемов и мажорным горением золота.

Изделия из бронзы конца XVIII в. отличались высоким качеством сплава, мастерством отливки и чеканки, высоким качеством золочения, что позволяло со всей остротой передать замысел автора модели, часто известного скульптора. Сочетанием патинирования и золочения достигали впечатляющего эффекта. В залах Большого дома в Останкине было 52 канделябра. Об их европейском происхождении говорят как сами предметы, так и немногие дошедшие до нас повеления и счета, а также пространственные, в отношении именно к этой группе светильников, описания позальной описи 1802 г.¹⁶ Они почти с фотографической точностью передают детальное описание этих вещей.

На консолях в Картинной галерее Останкинского дворца и се-

годня можно видеть великолепную пару канделябров, предположительно работы П.Ф.Томира. Согласно описи 1802 г. они были привезены осенью 1801 г. к приему императора Александра I¹⁷. Использование в одном предмете различных материалов (бронза, мрамор), полихромность делают их художественно выразительными. Благодаря композиционному решению (разноплановости, многопрофильности) и пластическим свойствам они становились неотъемлемой частью интерьера.

Интерес к этой группе светильников не пропадал и на протяжении XIX в., когда многие разновидности, такие как фонари и жирандоли, резные торшеры, по разным причинам выходили из употребления. Из 52-х первоначальных канделябров в настоящее время в коллекции музея остается всего лишь 6.

Особое место в коллекции занимают резные из дерева золоченые торшеры. Едва ли ни все они были изготовлены на заказ и предназначались, каждая группа (пара или четыре), для определенного интерьера, в которых продолжают находиться и до этого дня. Из первоначальных 39 торшеров отсутствуют лишь 4. Этой группе светильников было посвящено специальное исследование И.К. Ефремовой. Материал опубликован ею в сборнике трудов Останкинского музея в 1987 г. В результате исследования автор делает атрибуцию всех торшеров, входящих в коллекцию, и приходит к заключению, если кратко суммировать выводы, что все предметы так или иначе связаны с именем резчика-француза П. Споля, а из приведенных архивных материалов можно видеть, что они или изготавливались им для Останкина на заказ или приобретались у него уже готовые¹⁸.

На протяжении столетия владельцы Останкина графы Шереметевы с неизменным пиететом относились к великолепному собранию светильников парадных залов дворца. В последние пятьдесят лет в их отношении к этой группе вещей обнаружился поистине музейный подход.

¹ РГИА. ф. 1287. оп. 1. д. 4824; Отголоски XVIII в. Вып. 11. М. 1896 г. Из письма Н.П. Шереметева к сыну 1803 г.

² Ядро коллекции вплоть до национализации сохранялось.

³ После смерти Д.Н. Шереметева при разделе имущества между его сыновьями Сергеем и Александром в отношении коллекции осветительных приборов мы встречаем почти музейный

подход. Так, например, согласно пометкам на полях описи 1871 г. к новому владельцу СД. Шереметеву в Петербургский Фонтанный дом были увезены 13 люстр из 59, находившихся в Останкине. Причем эти люстры были из групп по 4-е и даже по 8-ми парных. Раздел не коснулся люстр и фонарей, висевших в парадной анфиладе залов. Совершенно не затронул он коллекции резных золоченых торшеров и геридонов, оставшихся на своих первоначальных местах в залах дворца.

⁴ Научный архив музея (далее НА) № 350. С. 154. Повеление № 24, 1799 г. августа 18-го дня.

⁵ Фонд архитектурной графики музея. Инв. № 4-53. П.Споль. Проект парадной ложи театра (?). Тушь, акварель, перо, кисть. 1793 г.

⁶ Виноградов К.А. Останкино. М., 1929. С. 73.

⁷ НА. № 46. С. 368. Повеление № 266. 1796 г. сентября 3-го дня.

⁸ РГАДА, ф. 1287, оп. 1, д. 6483, л. 139. Повеление 1797 г. мая 31-го дня.

⁹ Там же, д. 6487, ч. II, л. 950. Прощение Вас. Просвирнина от 30 мая 1796 г.

¹⁰ НА. № 350. С. 7. Повеление 1798 г. января 29-го дня.

¹¹ НА. № 44. С. 310. Повеление N 263. 1796 г. ноября 23-го дня.

¹² Кучумов А.М. Русское декоративно-прикладное искусство в собрании Павловского музея. Л., 1981. С. 121-151.

¹³ Кроме Останкинской коллекции нам известны две много-ярусные люстры и две жирандоли со стержнями синего стекла из ОИРКа ГЭ.

¹⁴ Люстра изготовлена петербургским медником Иоганном Цехом. История атрибуции см.: Петухова И.Л. Новое в атрибуции люстр Останкинского театра-дворца // Новые материалы по истории русской культуры. Сб. трудов. М., 1987.

¹⁵ НА. № 10. С. 25. Записка приказаниям. 11-е. 1797 г. марта 30-го дня.

¹⁶ Опись учиненная в селе Останкове Главному Дому с Картинной галереей и Театром имеющихся в них разным мебелиам и уборам, 1802 года. Инв. ПИ-2997. (Далее: опись 1802 г.)

¹⁷ Опись 1802 г., л. 27 об,- 28.

¹⁸ "У Споля как будут готовы продажные геридоны я беру но спроси о цене..." (РГИА, ф. 1088, оп. 3, д. 156. Повеления 1795 г.).

К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ АНСАМБЛЯ РОСПИСЕЙ ДВОРЦА В АРХАНГЕЛЬСКОМ

Вопрос сложения ансамбля росписей Большого дома-дворца усадьбы Архангельское со всеми его особенностями до настоящего времени не решен. Отдельные сведения, касающиеся монументально-декоративной живописи дворца, выявлялись и публиковались в том или ином контексте в ходе исследований истории усадьбы Архангельское, этапов строительства ее отдельных памятников архитектуры, в процессе исследования деятельности крепостных мастеров, встречаются в описаниях интерьеров дворца¹. Факты эти слишком разрозненны, эпизодичны и даже собранные вместе они не могут воссоздать картину сложения ансамбля монументально-декоративной живописи в залах дворца, существования его на протяжении всей истории усадьбы, не раскрывают художественных особенностей росписей.

Важнейшим этапом изучения настенной и плафонной живописи основного архитектурного памятника Архангельского является установление поновлений, изменений и дополнений, появившихся на протяжении бытования памятника, в частности, во второй половине XIX — начале XX вв.

Во второй половине XIX столетия Архангельский дворец перенес несколько значительных ремонтов, затронувших монументально-декоративные росписи.

В 1857-1859 гг. при Н.Б. Юсупове-младшем "по случаю предстоящего праздника — посещения усадьбы Государем императором" в Архангельском велись многочисленные плотницкие, столярные, каменные, штукатурные, малярные работы. Во дворце чинились и перестраивались полы, менялись "плинтуса", оконные рамы в первом и втором этажах, проламывались отверстия для новых дверей, все двери окрашивались, покрывались лаком, менялся белокаменный цоколь вокруг Большого дома, переделывались крыльца и т.д.².

Смета на 1881-1882 гг. и ряд других документов свидетельствуют о новом крупном ремонте дворца, надворных построек и проч. в Архангельском имении Юсуповых.

Архивные данные свидетельствуют, что во второй половине столетия поновления монументально-декоративной живописи за-

лов парадных анфилад дворца в Архангельском относительно. Это в основном чистка и заправка утрат, поновление фонов. Заново расписывались только пилястры "под мрамор" Овального зала.

Несколько иную картину дают нам материалы начала XX в. В 1910-1911 гг. в Архангельском планировался и выполнялся ряд строительных и ремонтных работ. Надзор осуществлял архитектор Петр Викентьевич Харко, неоднократно упоминавшийся в документах более раннего времени в связи с ремонтами московских домов Юсуповых.

В перечне наименований, работ и материалов на 1909 г. предусмотрены "...8. Отбитые места на потолке спальни оштукатурить вновь... 12. Расписать вновь по старому рисунку потолок в спальне". Подпись: архитектор П. Харко³.

Название отдельной сметы отражает более конкретно задание по данному залу: "Смета исправлений трещины в потолке спальни Ее сиятельства с укреплением перегородок во втором этаже над спальней"⁴. Пункт 12 сметы повторяет этот же пункт в перечне работ.

В 1909 г. ремонт потолка осуществлен не был⁵, поэтому в смету на 1910-1911 гг. включена отдельная смета 1909 г. на работы в спальне с добавлением подробного перечня работ.

Насколько было выполнено к концу 1911 г. задание и кем оно выполнялось, ясно из следующего документа⁶:

"Счет. Копия. Августа 24 года 1911. Княгине Юсуповой, графине Сумароковой-Эльстон от живописца Ф.К. Макарова на произведенные живописные и малярные работы в имении Архангельском, в летнем дворце.

1. В спальне княгини сделана копия с живописного потолка — 75 р. В спальне княгини с копии вновь расписан потолок — 500 р. В спальне княгини фриз вновь расписан с копии — 500 р. В спальне княгини стены выкрашены клеевым колером и откосы — 85 р."

В счете перечислен еще целый ряд работ по поновлению росписей других залов: "2. В кабинете княгини: потолок и по фризу орнаменты вновь прописаны, штукатурка поправлена, щели оклеены миткалем — 450 р. Стены выкрашены восковой краской по масляной шпаклевке и грунтовке, старые краски очищены и затерты гипсом — 165 р.

3. В парадном входе колонны разделаны под мрамор, стены выкрашены вновь, орнаменты по стене поправлены клеевой краской — 210 р.

4. В буфетной комнате: потолок и стены выкрашены вновь клеевой краской, орнаменты по карнизу прописаны, колонны и пейзаж поправлены заново, дверь и оконные ставни, два шкафа разделаны под дуб, панель и три откоса выкрашены масляными красками за 3 раза — 125 р.

5. В зале: колонны и пилястры поправлены, стены, откосы дверные и оконные выкрашены клеевой краской...

6. Наружные пейзажи (на кулисах) и колонны возобновлены по-старому — 350 р.

7. Поправлен карниз в комнате рядом с кабинетом князя — 5 р. ... Итого на сумму 2577 р. ... Ф. Макаров" ⁷.

В усадьбе Архангельское с 1909 г. ведется сначала подготовка ⁸, а затем и строительство храма-усыпальницы, работы по внутренней отделке которого затянулись до 1916 г. ⁹.

Возглавлял возведение храма-усыпальницы архитектор Роман Иванович Клейн (1858-1924); росписи выполнил художник Игнатий Игнатьевич Нивинский (1880-1933), часть из них — Александр Дмитриевич Корин. То, что в качестве архитектора пригласили именно Р.И. Клейна, очевидно, не случайность. Этот архитектор уже достаточно зарекомендовал себя к концу 1900-х гг. Юсуповым же он, вероятно, стал известен в 1890-е гг., так как они стали "жертвователями", выделив определенную сумму на строительство Музея изящных искусств на Волхонке ¹⁰.

Следовательно, к 1910-1911 гг. в Архангельском работало два архитектора. Однако их параллельное существование, хотя и каждого на своем объекте, продолжалось недолго. К 1913 г. в документах по дворцу имя П.В. Харко уже не встречается. Деятельность Р.И.Клейна в Архангельском, возможно, повлияла на желание Юсуповых произвести капитальный ремонт основного здания усадьбы. Контроль за работами во дворце в 1913-1916 гг. полностью осуществлял Клейн (в своей автобиографии он выделил дворец Юсуповых в имении Архангельском как один из реставрированных им объектов) ¹¹.

Обширный "Отчет по ремонту летнего дворца княгини З.Н. Юсуповой... на 1 января 1916 года" свидетельствует о размахе этого ремонта (работы в основном были выполнены в 1913-1914 гг.) и об устройстве разнообразных нововведений для удобства. Это пробивка и заделка дверей, набивка бетонных полов, устройство ванн, ватерклозетов, и т.д. Заново проведено освещение, "исправлен" искусственный мрамор (очевидно, на колоннах), сделаны винтовые железные лестницы, высеребрена резьба на дверях

(под старое серебро), отремонтирован паркет, выполнена позолота обкладок 14 дверей, сделаны новые балясины на галереях, а также множество других работ, всего на сумму более 2 млн. рублей¹².

Нас интересуют прежде всего живописные работы, выполненные во время этого ремонта. Счет И.И. Нивинского 1914 г. 28 июня — 11 августа гласит, что этим художником сделано следующее: "...написан бордюры на стенах Императорской и Антик-овой комнат пог. арш. 225,81 по 6 р. ...Орнаментально панели пог. арш. 42,65 по 5 р. ...Панели с филенками пог. арш. 63,8 по 3 р. ...Заправлена старая живопись и трещины..."¹³ (т.е. выполнены стенописи в двух залах, античном и императорском). Этот счет, как и все другие, подписан Р.И. Клейном.

Несколько слов о Нивинском. Игнатий Игнатьевич Нивинский — театральный художник, монументалист, в 1899 г. окончил Строгановское училище, где преподавал до 1905 г., одновременно слушал лекции в Московском археологическом институте, работал у архитектора И.В. Жолтовского, руководил с 1906 по 1913 г. росписью и окраской интерьеров Музея изящных искусств в Москве, исполнил там два панно над дверями в залы Олимпии и Пергама¹⁴. Художник весьма разноплановый и, что характерно для живописцев-декораторов периода эклектики, могущий работать в различных стилях.

Возникает вопрос — являются ли его живописные работы только поновлением старых росписей, как это было в большинстве случаев во второй половине XIX в.? Быть может, часть из них написана заново?

Решить частично этот вопрос помогает еще один документ — старый альбом с видами Архангельского.

Если в 1857 г. Н.Б. Юсупову-младшему для того чтобы иметь изображения своего имения, необходимо было послать из Парижа следующее предписание: "Санктпетербургской канцелярии приказать архитектору Шестакову снять с природы лучшие виды села моего Архангельского и фасад Большого дома в половину листа почтовой бумаги и потом прислать их ко мне в Париж"¹⁵, то к рубежу XIX — XX вв. с распространением фотографии все стало гораздо проще.

В архиве музея-усадьбы Архангельское хранится альбом с видами Архангельского (инв. № 131 НВФ).

В монографии С.В. Безсонова "Архангельское" в примечаниях к вопросу о померанцах в центре Парадного двора говорится о

фотографиях в музее-усадьбе Архангельское, относящихся к 1890-му году¹⁶.

В настоящее время мы не можем с уверенностью сказать, какие именно фотографии из фотофонда имелись в виду Безсоновым.

Фотограф-художник, знаток старой фотографии, которому был представлен альбом, определил время создания фотографий концом XIX — первыми годами XX вв.¹⁷ Фотографии альбома помогают определить нововведения в ансамбле монументально-декоративной живописи дворца, появившиеся во время ремонта его в середине 1910-х гг.

В обнаруженном нами счете И.И. Нивинского фигурируют названия залов Императорского и Античного.

Прежде чем сопоставить росписи Античного и Императорского залов на фотографиях рубежа XIX — XX вв. с современным их видом, обратимся еще раз к литературе по Архангельскому, в частности, к монографии Бессонова, дающей наиболее полные документальные сведения по росписям дворца и их описание, по сравнению с другой литературой, которая уделяет внимание монументально-декоративной живописи только вскользь, повторяя в основном того же Безсонова, отчасти — Сивкова¹⁸.

У Безсонова читаем: "В начале XX века... под наблюдением художника Нивинского была подновлена роспись стен большого дома"¹⁹. Трудно сказать, что имел в виду автор. Слово "подновлена" чаще использовалось и используется в своем прямом значении. В счетах мы находим фамилию только одного художника, но не исключено, что с Нивинским работали помощники, хотя это обычно оговаривается в документах по ремонту.

В основном сведения о настенных и плафонных росписях залов дворца даны у Безсонова, как уже упоминалось, в тексте глав, посвященных описанию интерьеров.

Необходимо отметить одну особенность описаний монументально-декоративной живописи. Автор абстрагируется от этапов строительства дворца, намеченных им самим в других главах. Возможно, это вызвано тем, что не было обнаружено достаточно документальных обоснований, хотя не исключено, что задачу связать существующую роспись со строительством дворца, с ремонтами Безсонов перед собой не ставил. Есть и отступления от общего правила. На страницах, посвященных Императорскому залу, встречаем следующее замечание: "В отношении архитекторики... следует отметить, что в нем художественно обработаны

только карниз и потолок, а все стены представляют гладкую поверхность" ²⁰. Возможно, Безсонов предполагает позднее происхождение всей стенописи, но это никак не расшифровывается. Описание же Античного зала полностью соответствует современному его виду.

На старых фотографиях Античного и Императорского залов использование росписей на стенах ограничено панелями, десюдепортами, нешироким фризом. Сопоставляя вид стенописи северной стены Античного зала на фотографии с видом росписи в настоящее время, отметим, что плафон и фриз неизменны, панели все так же отсекают нижнюю часть стен. Над дверями (между верхней границей дверного проема и фризом) — орнаментальные композиции. Основное отличие: на старой фотографии большая часть стен гладкая, ровно окрашенная. Дверной проем и десюдепорт над ним объединены общим, более темным по сравнению с цветом стены фоном и образуют единую вертикальную "филенку", делящую стену на две части. Эта вертикальная композиция подчинена стеной плоскости. Если десюдепорт расположен во второй пространственной зоне, созданной фоном и тенями, то нижняя часть "филенки" (узкие плоскости по сторонам дверного проема) выступает вперед по сравнению с плоскостью панели (подобные построения во дворце использованы также в Овальном зале). Благодаря этому приему десюдепорт органично уравновешен с дверным проемом. Вертикаль "филенки" пропорционально соотносена с фризом, панелью и другими элементами декора.

Сейчас в зале на светлом фоне стен между фризом и панелями словно наложены своеобразные филенки, представляющие собой более темные, ничем не заполненные поля, ограниченные орнаментальными рамами. Светлый фон един как для этих построений, так и для орнаментальной композиции над дверью. Десюдепорт словно нависает над дверью, "выпирая" из светлого тона. При сравнении построения десюдепорта с решением орнаментального обрамления полей ясно ощущается более изошренное сопоставление пространственных зон отдельных элементов десюдепорта. Орнаментальные звенья "рамы" мельче, суше, чем в других частях росписи. В раппорте между различными элементами, его составляющими, есть пространственные различия, но они прямолинейны. С добавлением нововведений в росписи зала на первый план вышла утяжеленная орнаментика средней части стен, нижняя панель оказалась "легковесной" для "поддер-

жания" подобной стенописи. Фриз, "потерявшийся" при сопоставлении со стенописью, перестал играть прежнюю роль в общей композиции. Легкая графика стен оказалась утраченной. Утрачена была также пропорциональная уравновешенность отдельных элементов росписи, нарушена масштабная связь ее с залом в целом.

Другой зал — Императорский — на двух фотографиях из фондового альбома дан в ракурсах, при которых не видно частей боковых стен с дверными проемами. Можно только предположить в отсутствующей на снимке стенописи один из вариантов пространственного эффекта, использованного в подобном случае в Античном зале. Роспись стен, судя по фотографиям, состоит из фриза, средней части и панели, лентой охватывающей зал. Средняя часть, в свою очередь, представляет собой на каждой из трех стен — северной, части восточной и западной — ровно окрашенное поле от фриза до панели, ограниченное более светлой однотонной профилированной рамой.

В современной стенописи Императорского зала, в средней ее части, в светлую "раму" словно "вставлены" поля в орнаментальных бордюрах. В целом получилось решение, аналогичное примененному в Античном зале. Поля в орнаментальных рамах навязчиво выступают из стен (способствует этому и более темный тон полей). В раппорте бордюров используется набор элементов, встречающихся в росписях разных залов. Одним из распространенных элементов является стилизованный античный шлем. В горизонтальных орнаментальных полосах он дается в профиль, в вертикальных — сверху в фас. Шлем используется среди других орнаментальных форм в плафонах Императорского зала, композициях над дверями, но в рассматриваемом случае это скорее морщинистая маска с живыми глазами, своеобразная "физиономия" которой (напоминающая в отдельных раппортах голову человека с восточными чертами лица в тюрбане) передает определенное эмоциональное состояние. Подобная психологическая окраска старого атрибута присуща скорее неоклассицизму начала XX в., чем классицизму XIX столетия.

Сопоставление фотографий из альбома рубежа XIX-XX вв. с современными видами Императорского и Античного залов, привлечение документальных источников, анализ росписей этих интерьеров, сопоставление с росписями в других памятниках дают нам возможность утверждать, что часть стенописей — филенки ограничены орнаментальными бордюрами в обоих залах — на-

писаны И.И. Нивинским (или под его непосредственным руководством) в начале XX в., т.е. во время ремонта 1913-1914 гг., производившегося под руководством Клейна.

В начале XX в. художники-реставраторы, в средней своей массе воспитанные на законах архитектуры периода эклектики, мыслявшие иными категориями, нежели живописцы второй половины XVIII — первой трети XIX столетия, не учитывали, как показывают примеры, именно пространственные взаимоотношения архитектуры с декоративной живописью, взаимоотношения композиционных звеньев, отдельных элементов росписи.

Отслоение позднейших нововведений дает возможность более точно характеризовать основные особенности росписей конца XVIII — начала XIX вв. дворца усадьбы Архангельское.

¹ Безсонов С.В. Архангельское. Подмосковная усадьба. М., 1937; Сивков К.В. Крепостные художники в селе Архангельском // Исторические записки. М., 1940, № 6. С. 195-214. Виннер А.В. Материалы и техника монументально-декоративной живописи. М., 1953 и т.д.

² РГАДА, ф. 1290, оп. 6, ч. 1, ед. хр. 88; ф. 1290, оп. 6, ч. 1, ед. хр. 36.

³ РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 3, ед. хр. 3031, л. 53.

⁴ РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 3, ед. хр. 3031, л. 80.

⁵ РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 3, ед. хр. 3031, л. 34.

⁶ В поисках документов, касающихся живописца Ф.К. Макарова, мне оказала помощь Л.Ю. Савинская.

⁷ РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 1, ед. хр. 751, л. 58-58 об.

⁸ РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 3, ед. хр. 2998, л. 28, закладка храма в 1909 году.

⁹ РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 3, ед. хр. 3078.

¹⁰ История создания музея в переписке проф. И.В. Цветаева с архитектором Р.И. Клейном и др. документы (1896-1912). М., 1977, Т. 1. С. 52.

¹¹ Там же. Т.1. С. 217.

¹² РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 3, ед. хр. 3095.

¹³ РГАДА, ф. 1290, оп. 5, ч. 3, ед. хр. 3095, л. 6.

¹⁴ История создания музея в переписке проф. И.В. Цветаева с архитектором Р.И. Клейном. Т. 2. Комментарии. С. 248.

¹⁵ РГАДА, ф. 1290, оп. 6, ед. хр. 33, л. 71.

¹⁶ Безсонов С.В. Архангельское. С. 208. ⁵

¹⁷ Атрибуцию фотографий альбома в видах Архангельского сделал М.М. Голосовский 6 июля 1984 г.

¹⁸ Сивков К.В. Крепостные художники в селе Архангельском. С. 195-214.

¹⁹ Безсонов С.В. Архангельское. С. 65. 20 Там же. С. 120.

С.С. Каткова

ДОМ ПОЭТА П.А.КАТЕНИНА В УСАДЬБЕ КОЛОТИЛОВО ЧУХЛОМСКОГО УЕЗДА КОСТРОМСКОЙ ГУБЕРНИИ

Павел Александрович Катенин (1792-1853) — поэт, драматург, театральный критик, друг и старший товарищ А.С. Пушкина, А.С. Грибоедова, участник войны 1812 г., член ранних декабристских обществ.

Павел Александрович Катенин и Александр Сергеевич Пушкин. Эти два имени стоят рядом в русской поэзии и так же, как Пушкин неразрывно связан с Михайловским, так Катенину близка костромская земля. Здесь еще в середине XV в. обосновались его пращурь, а в XIX в. имения их были многочисленны и группировались вокруг родового поместья, некоторые отстояли от него на десятки верст. В 1820-е гг. родовая усадьба Катениных Клуусеево ¹ Чухломского уезда принадлежала дяде поэта Андрею Федоровичу, усадьба Борева, соседняя с ней, досталась брату поэта Петру, сам же поэт владел усадьбой Шаево ² в Кологривском уезде.

В 1823 г. молодой полковник П.А. Катенин прибыл в ссылку в Костромскую губернию, сначала навестил родовое Клуусеево. Там-то свела его судьба с И.Ю. Лермонтовым ³, братом жены дяди Андрея, который искал покупателя на свою усадьбу Колотилово ⁴. Опальный поэт сразу же ухватился за возможность иметь свой дом рядом с дорогами ему людьми, однако из-за сутяжничества И.Ю. Лермонтова смог вступить во владение имением только в 1827 г.

"Помещиков дом" в Колотилове ⁵ был большой, деревянный, ко времени продажи "довольно пристойный". Возможно, неприятности, сопровождавшие приобретение Колотилова, несколько охладили интерес к нему нового владельца. П.А. Катенин устраивался и десять лет жил в Шаево, даже в уездном Кологриве выстроил себе дом. В 1832 г. он вынужден был заложить в Опекун-

ский совет усадьбу Колотилово, но совсем расставаться с ней не желал.

В 1833 г. П.А. Катенин для поправки своих денежных дел вынужден вновь возвратиться на воинскую службу. С 1834 по 1838 гг. он комендант крепости Кизляр на Кавказе. Отставлен в чине генерал-майора. Возвратившись на родину в 1841 г. после смерти брата Петра, стал владельцем его усадьбы Бореево. Таким образом в Чухломском уезде у него стало два усадебных дома, деревянных, сильно изветшавших. Жить в них было уже невозможно, поэтому старый дом в Колотилове был в 1843 г. разобран на дрова, а на его месте начато строительство нового. Возведение каменного дома в Чухломской глубинке одиноким барином было предметом внимания всей округи, где из кирпича строили лишь некоторые храмы. Поэтому затеянная поэтом стройка воспринимается не столько как проявление практичности, сколько как декларация добровольности и долговременности деревенского житья. Смолоду лишенный возможности жить в столичных городах, к старости он проявляет привязанность к сельскому житью.

Усадебный дом был закончен строительством в 1844 г. Это был второй дом, который пришлось строить П.А. Катенину. Первый — в Кологриве, деревянный, вместительный. Такой представительский дом, куда можно было приезжать по делам, где могли останавливаться приезжающие друзья и родственники. Строительство в городе регламентировалось планом, усадьба давала большой простор для творчества зодчему и заказчику. Выбирая себе проект, оговаривая с архитектором структуру помещений, Павел Александрович подгонял новое жилище под характер быта, занятий, как хороший мундир, по косточке. Программно это — кабинет поэта, где в уединении хорошо думается, мысль свободна от повседневных забот. Хозяйственные службы, дворы в Колотиловской усадьбе были в минимальном количестве.

Общая площадь дома невелика — 240 м², в нем всего шесть помещений. Центр композиции составляют круглый зал, выходящий окнами в парк, и передняя прихожая, окнами на парадный фасад. С фасадов оба этих объема отмечены портиками: прямым с главного и округлым с паркового. По сторонам от залов четыре комнаты, все они проходные, только комната справа от ротонды непроходная, возможно, это кабинет поэта, на котором замыкается круговой обход. Сохранившиеся фундаменты

печей свидетельствуют, что в зиму отапливалась лишь половина помещений: прихожая и две комнаты по сторонам круглого зала. В комнатах печи стояли в углах, в прихожей и кабинете были смежными, с общим дымоходом.

Круглый зал, вероятно, зимой почти не использовался, зато летом становился центром жизни дома. Название комнат неизвестны, лишь передняя да круглый зал не вызывают сомнения. Ясно, что весь дом мыслился хозяином как своего рода кабинет на природе. Здесь трудно представить жизнь семейную: только работа и прием гостей. Поэтому такое значение имеют комнаты, выходящие окнами в парк. С галерей паркового фасада нет спуска, это обширный балкон, с которого можно любоваться на широкие дали, окаймленные кромкой лесов.

Писатель А.Ф. Писемский, имение отца которого Раменье соседствовало с Колотиловым, в романе "Люди сороковых годов" пишет о визите к Коптеву (Катенину): "генерал сидел в высокой пространной зале у открытого окна". Это мог быть только круглый зал, в который гости попадали сразу же из прихожей. Увечанный круглым сводом, раскрытый окнами в огромный простор пейзажного парка, зал производил впечатление своей светлостью и пространством. В зал вели четыре высоких двери, зеркально окнам устроены арочные ниши, все это создавало единый вертикальный ритм арочных проемов, что делало объем ротонды легким, а свод словно парил над открытыми арками. Такой зал с круглым сводом был единственным в помещичьих домах костромской глубинки. Похоже, именно он породил легенду о том, что свод рассчитал сам заказчик: "ведь он математике у самого Лагранжа учился". А.Ф. Писемскому этот рассказ давал возможность показать образованность поэта, знания им не только дифференциальных, интегральных исчислений, но и огромную эрудицию в вопросах искусства. Он знал шедевры архитектуры Италии, Франции, ошеломляя соседей знанием расположения предметов в залах Ватикана.

Только П.А. Катенин, человек оригинального ума и редкого самолюбия, мог затеять такую стройку. Теперь он уже не был ссыльным, однако годы опалы сыграли свою роль. Он отстал от столичной жизни, растерял друзей, а молодыми воспринимался как человек прошлого. Все это привязывало его к костромским усадьбам сильнее царской немилости. Тот же А.Ф. Писемский приводит пример неприятия поэтом сатирического таланта Н.В. Гоголя. Новое время диктует новые вкусы. Оставалось лишь

создавать вокруг себя свой мир. Причуды, эксцентрические выходы, затем ставили колотиловского барина в центр местной молвы. Возможно, действительно сначала возведение каменного дома воспринимали как строительство церкви: ориентация здания по оси восток-запад, ротонда, купол, колонны портиков. Однако храмов в своих усадьбах Катенин никогда не строил ⁶, по отзывам того же Писемского, был нерелигиозен, ему были близки идеи французских просветителей. Эпизод — спор заказчика с архитектором о прочности — писатель сознательно переносит на церковную почву; чтобы смягчить резкость бесед Коптева (Катенина) с местным священником, замечает: хозяин иронизирует, но храм строит!

В 1965 г. архитекторы Костромской СНРПМ К.Г. Тороп и Л.С. Васильев производили обследование и обмеры колотиловского дома. При всем небрежении, бесхозности, разрухе "свод стоял как литой". Дом имел высокий цокольный подвал. Стены подвальных помещений являлись основанием внутренних стен дома, что обеспечивало им конструктивную прочность. В плане ротонда как бы вписана в квадрат, утолщения стен гасят распор свода, обеспечивая его надежность.

Ниши в зале, возможно, использовались для установки скульптур. Опись 1853 г. после смерти владельца, упоминает о 12 алебастровых статуях, бронзовой — Наполеона ⁷. Последняя, вероятно, настольная, часто встречавшаяся в кабинетах участников войны 1812 г. Какими были алебастровые статуи, не известно: украшали ли они галереи портиков или стояли в парке. В интерьере дома опись отмечает 23 картины на кавказскую тематику и 8 религиозного характера.

Эстетические вкусы хозяина дома, в литературе возродившего "Корнеля гений величавый", совпали с эстетикой архитектуры классицизма. Его колотиловский дом с парадного и паркового фасадов украшают четырехколонные портики: тонкий вкус чувствуется во всем, в отрисованности капителей колонн, розеток, модульонов, карнизных тяг, расстекловки дверей, рисунке балюстрады, но более всего в чувстве пропорций и объемов. Проект с такой культурой осуществлен в натуре, что этот замечательный образчик академического проектирования кажется занесенным в глушь Чухломского уезда из столичного города. Дом поэта — как античный храм среди русской природы в гармоничном единстве с ее просторами и далями. Напомню, что мать поэта гречанка, не отсюда ли идет его увлечение Грецией, нигде не де-

кларлируемая, но внутренне ощущаемая связь с прародиной европейской цивилизации.

Приезд П.А. Катенина в костромскую ссылку почти совпал по времени со вступлением в должность губернского архитектора Петра Ивановича Фурсова ⁸, выпускника Академии художеств. "После него в губернском городе до сих пор осталось три постройки, в которых вы сейчас же замечали что-то особенное и вам делалось хорошо, как обыкновенно бывает, когда вы остановитесь, например, перед постройками Растрелли". Этот отзыв о таланте П.И. Фурсова А.Ф. Писемский продолжает рассказом об усадьбе дяди, поклонника этого "высокого таланта", в точности исполнившего проект маэстро — "дом вышел, начиная с фасада и орнаментов его до соразмерности частей с печатью высокого вкуса". Кажется, только Фурсов мог увлечь П.А. Катенина идеей парадного круглого зала со сводом. В храмовом зодчестве Фурсова мотив ротонды под куполом — центральный, даже силуэт свода очень характерен для его почерка. В пользу авторства Фурсова свидетельствует излюбленное им сочетание тосканского и ионического ордера, развитой карниз в основании свода, пропорции окон и дверей.

"Красота здания составляет важный результат архитектуры, тем более требуется для сего искусства дабы соединить между собой: удобность, прочность и красоту в здании и через то показывает достоинство оно: посему должно чтобы внешняя благовидность и самое здание делалось бы украшением окрестности, где оно стоит..." ⁹ (из рапорта П.И. Фурсова. 1826 г.). Этому пониманию задач архитектуры он остался верен до конца жизни.

Планировка парка явно несет печать изощренного ума заказчика, его любви к театру. "Театром природы" является вид, открывающийся с галереи портика. Всего в 12 метрах от балкона начинается спуск верхней террасы, склоны ее повторяют линию паркового фасада дома, полукруглый выступ — как авансцена. Аналогичен абрис нижней террасы, но ее выступ заполнен неглубоким прудом с островком Юнга, скорее это остров обнесен неглубоким, заполненным водой рвом. Рисунок острова усложнен, в плане представляет два пересекающихся разновеликих круга: большого (50 метров) и меньшего, причем радиус меньшего установлен на окружности большего в точке пересечения центральной осью плана.

Особый интерес представляет характер высадки деревьев, кустов. Обмерный план зафиксировал две круглых куртины сирени

по сторонам от центра луга между террасами. Купы сирени — как живые кулисы переднего плана. С боков пейзажную сцену ограничивали высаженные в ряд липы по 4 с каждой стороны. Между ними могли стоять статуи. На острове посажено всего три дерева: два в точках пересечения окружностей и одно на оси плана у самой кромки острова. Два дерева стоят в точках соприкосновения нижней террасы с прудом. На противоположном берегу оврага точно против двух лип малого круга высажено 4 ели по углам квадрата. Эти геометрические фигуры: пересекающиеся круги, звезда, треугольники, квадрат — несут определенный код. Подобные фигуры, как и остров Юнга были в арсенале мasonicких символов. Особым увлечением геометрией отличались розенкрейцеры, к тому же здесь прочитывается и символика цифр: от 4 к 9. Эта затея весьма искусственного человека, воспитанного символизмом культуры конца XVIII — начала XIX вв.

Эта пейзажная декорация "театра природы", дополненная математической фантазией, дает основание считать, что поэт П.А. Катенин строил дом по тому же принципу, что и князь А.Б. Куракин: "Если и не удастся мне сим домом пользоваться и в нем жить, пусть же останется он здешнему месту прочным украшением и памятником мне" ¹¹.

К сожалению, земляки не сумели оценить этого единственного памятника, воздвигнутого поэтом. Дом разрушен, на месте усадеб — пустоши.

Участники юбилейной конференции к 200-летию рождения П.А. Катенина обратились с предложением объявить эти места уникальной территорией, национальным парком, чтобы сохранить его для будущих поколений.

¹ Село Клусеево было пожаловано Кузьме Гавриловичу Катенину в 1446 г. князем Д.Ю. Шемякой. Усадебный дом много раз перестраивался, в 1800 г. был заново отстроен дядей поэта Андреем Федоровичем. (Сапрыгина Е.В. Костромская вотчина Катениных. Кострома. 1992).

² Усадьба Шаево Кологривского уезда была приобретена отцом поэта. После смерти матери в 1819 г. по разделу имущества между братьями досталась Павлу Александровичу.

³ Иван Юрьевич Лермонтов, надворный советник, владелец

усадьбы Колотилово. Его сестра Ирина Юрьевна была замужем за А.Ф. Катениным.

⁴ Пустошь Колотилово впервые упоминается в 1692 г. в грамоте об обмене пустошами между И.М. Перелешиним и Е. Лермонтовым. Помещичий дом был выстроен после 1717 г.

⁵ Усадьба Колотилово. Опись 1825 г. Господский дом: длина 12 сажень, ширина 6,5 сажень, высота 3 сажени, одноэтажный, обшит тесом, с двумя слуховыми окошками, крыт тесом по скале, довольно пристоялый, в оном два входа; комнат: лакейская, девичья, столовая с иконой Николы без оклада, зал, гостиная, чайная, уборная, в ней комод красного дерева с тремя выдвигаемыми ящиками, спальня, детская, передняя, из нее выход на улицу, в доме 26 окошек, под домом подвал. Три флигеля 8x4 сажени, высота 7 аршин, два погреба с сушилами, омшаник теплый, ветхий амбар с сушилами, кладовая ветхая, два каретных сарая, конюшня с галдареєю, кузница, конский двор на 12 хлевов, скотный двор с двумя избами (12 хлевов), особая скотная изба с погребом. Амбаров три двухэтажных, овинов четыре, из них один с крытым гумном.

⁶ Николаевская церковь с. Клушеево построена в 1793-1803 гг. Церковная земля значитса по общему плану с усадьбой Клушеево. Церковь в Бореєво выстроена в 1776 г. дедом поэта Ф.И. Катениным. В 1773 г. владельцы усадеб Лесниково и Колотилово вместо двух деревянных церквей построили кирпичное здание трехпрестольной церкви Успения Богоматери.

⁷ Опись 1853 г. (посмертная): Усадьба Бореєво: Портреты на полотне в золоченых рамах масляными красками обеих братьев и шесть портретов разных лиц. Усадьба Колотилово: 31 картина из коих 23 связаны с Кавказом, 8 религиозного характера: Спасителя в золоченой раме на холсте, Спасителя в рамке, маленькая кипарисовая иконка с лампадой, распятие на холсте, Дмитрия Ростовского в ризе серебряной, крест кипарисовый в золоченой раме. Статуи алебастровые 12, статуя Наполеона бронзовая. Сливы в кадках — 4 дерева, слива венгерка в кадках — 3 дерева, персики в грунте — 4 дерева, абрикосы в грунте — 2 дерева.

⁸ Петр Иванович Фурсов (1798 — сер. 1840-х гг.), костромской губернский архитектор с 1822 г. (Сытина Т. Архитектор Петр Иванович Фурсов // Архитектурное наследство. Т. 19. М., 1972. С. 107-117).

⁹ ГАКО, ф. 133, оп. 29, ед.хр. 75 (из выписок К.Г. Тороп до пожара архива).

¹⁰ Евангулова О.С. Город и усадьба второй половины XVIII века в сознании современников // Русский город. Т. 7. М., 1984. С. 182.

Л.В. Пашкова

УСАДЬБА ОТРАДИНО

Во многом справедливыми остаются слова известного исследователя и знатока русской усадьбы Георгия Лукомского, который еще в 1916 г. писал: "Видело ли око обозревателя..., какое зодческое усадебное богатство сосредоточено в Тамбовской, Саратовской или Пензенской губерниях?.. Насколько распространенною кажется эта тема — описание усадеб!.. Какое кроме Зубриловки имение Саратовской губернии известно даже специалистам?" ¹. В Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева с середины 1920-х гг. хранится небольшая, весьма разнородная, но достаточно интересная коллекция вещей, поступившая из усадьбы Отрадино. Среди них — произведения прикладного искусства, фрагмент помпейской фрески, несколько живописных работ русских и европейских художников.

Один из женских портретов, написанный в 1865 г. художником Л.Ф. Жодейко, постоянно находится в экспозиции музея и неизменно привлекает внимание посетителей. Но имя изображенной молодой женщины долгие годы оставалось неизвестным. В ходе работы нашлось немало архивных документов, сведений в мемуарной и эпистолярной литературе, которые не только помогли определить личность модели портрета, но и выяснить обстоятельства поступления в музей отрадинской коллекции, историю самой усадьбы. Стало возможным отчасти осветить историю семьи Кривцовых-Орловых, круг их родственных и дружеских связей, отношения с деятелями русской культуры. Первое упоминание об имении "Отрадино" встретилось нам на страницах сборника Общества изучения русской усадьбы. В 1926 г. музейные сотрудники, краеведы А.В. и В.В. Леонтьевы, обследовавшие усадьбы Саратовской губернии, сообщали: "В соседнем имении б. Орловой-Котляревской Отрадино (в 8 верстах от Зубриловки) сохранились остатки внутреннего убранства дома" ². После более полного обследования усадьбы в следующем году братья Леонтьевы писали: "Отрадино подкупает своим живопис-

ным положением: находится на площадке, окруженной со всех сторон растительностью, на правом высоком берегу р. Хопра... Главный дом (двухэтажный, каменный) или построен в 3-ей четверти XIX века или капитально ремонтировался в это время... В Отрадине произведено 8 фотографий. Ряд предметов, имеющих ту или иную историко-художественную ценность, губмузеем был доставлен в Саратов и передан Радищевскому музею" ³. В старую инвентарную книгу музея были записаны: портрет Е.Н. Кривцовой кисти Ф.-К. Винтерхальтера, два этюда В.Е. Маковского, портреты старика и старухи неизвестного мастера фламандской (?) школы и, наконец, интересующий нас "портрет молодой женщины работы Жодейко 1865 года".

Вполне логичное предположение, что на портрете изображена женщина из семьи Орловых, которым более полувека принадлежало Отрадино, привело нас к выводу: в 1865 г. единственно возможной моделью могла быть только Ольга Павловна Орлова, рожденная Кривцова. Существуют ли другие ее изображения? Редкое совпадение, но в том же году портрет 27-летней О.П. Орловой сделал И.Н. Крамской. В собрании Третьяковской галереи хранятся парные овальные рисунки соусом, изображающие Н.М. и О.П. Орловых. Известный исследователь творчества И.Н. Крамского С. Гольдштейн пишет о своем впечатлении от портрета Орловой, "одухотворенное лицо которой озарено ясным взглядом открытых темных глаз" ⁴.

Эта характеристика может быть отнесена и к облику молодой женщины, изображенной Л. Жодейко. Перед нами — то же открытое, умное лицо с серьезными печальными глазами. Похожи общий овал лица, характерной формы нос, цвет глаз, рисунок губ. У Крамского Орлова изображена в повседневном платье с белым воротничком, на нашем портрете — в строгом темном платье, отороченном мехом, но с той же прической на прямой пробор, с поднятыми у висков волосами. Оба портрета исполнены в "аскетичной" цветовой гамме — преобладают темно-коричневые тона. Быть может, портрет кисти Крамского кажется более будничным, "домашним". Кстати, сам автор в одном из писем жене упоминает об Орловой, "которой я делал портрет неудачный" ⁵, слишком строго оценивая один из лучших своих графических портретов 1860-х гг. Сравнивая эти портреты, убеждаешься в том, что на них изображена Ольга Павловна Орлова.

О художнике Леониде Жодейко известно немного. Отец его, Флориан (Флорентий) Антонович Жодейко, в год рождения сына

(1826) был кандидатом физико-математического отделения Московского университета и опубликовал магистерское сочинение "Рассуждение о явлениях в атмосфере, зависящих от преломления отражения лучей света" ⁶. Затем в чине коллежского ассесора он упоминается как член Московского общества сельского хозяйства и директор опытного хутора на Бутырках. "Портрет г-жи Жодейко, матери художника" (1836) — небольшой карандашный рисунок Карла Брюллова — хранится в Третьяковской галерее.

Есть сведения о том, что Л. Жодейко учился в Московском училище живописи и ваяния и в Императорской Академии художеств в Петербурге. В 1858 г. за картину "Умывающаяся девушка" Совет Академии признал дворянина Л.Ф. Жодейко академиком портретной живописи ⁷. Его учителями называют С. Зарянко и А. Маркова. С середины 1850-х гг. художник писал портреты, почти исключительно женские и детские, по манере обнаруживающие близость с работами С. Зарянко, но более миловидные. Почти ежегодно выставлялись они на академических выставках. Умер художник в 1878 г. "после продолжительной и тяжелой болезни, в крайней бедности", как свидетельствует Ф.Булгаков ⁸. Портреты кисти Л. Жодейко хранятся в Третьяковской галерее, Русском музее, музеях Омска, Твери и особенно много в Киевском и Харьковском музеях.

"Портрет О.П. Орловой" мог быть и, скорее всего, был написан художником в Москве. Из писем известно, что Орловы были там в мае и в августе 1865 г. Портрет этот можно назвать одним из лучших в творчестве Л. Жодейко. Ему удалось очень тонко передать грустное настроение Ольги Павловны. Молодая женщина пережила смерть многих близких людей: она рано потеряла родителей и брата, а в год, предшествовавший написанию портрета, умерли ее малолетняя дочь Лиза, дядя С.И. Кривцов и бабушка княгиня В.А. Репнина-Волконская (рожд. гр. Разумовская). Возможно, именно она изображена строгой, набожной старухой в черном одеянии, белом чепце с лентами и с молитвенником в руках на портрете неизвестного художника, также доставленном братьями Леонтьевыми из Отрадино.

Портрет Ольги Орловой запоминается благодаря несомненно-му обаянию и значительности ее личности. А глубина, цельность, благородство, так явственно читаемые в портрете, во многом были определены семейными традициями, воспитанием и образованием.

Она родилась в 1838 г. в семье камергера, первого советника

русского посольства в Риме и начальника над русскими художниками в Италии, почетного вольного общника Императорской Академии художеств "по известной его любви к искусству" Павла Ивановича Кривцова. Вместе с братом Сергеем, будущим декабристом, Павел Кривцов получил прекрасное образование в закрытом швейцарском пансионе. Не гоняясь за чинами, небогатый и незнатного рода, он, тем не менее, сделал блестящую дипломатическую карьеру и удачно женился. Стоит ли говорить о том, что Павел Кривцов был дружен со многими русскими художниками по Риму. Карл Брюллов написал его портрет, хранящийся в Третьяковской галерее. Как и его братья, Павел был знаком с А.С. Пушкиным. В апреле 1837 г. он писал из Рима А.И.Тургеневу: "Смерть Пушкина была для меня очень чувствительна; мы были так давно знакомы, и он всегда был так добр ко мне..."⁹.

"Он... проживет жизнь вполне прилично..., русским баринком хорошего типа, притом хорошо образованным..., будучи и знатком и любителем искусства по врожденной способности"¹⁰, — так характеризовал отца Ольги Павловны исследователь М. Гершензон, посвятивший семейству Кривцовых целую книгу. П.И. Кривцов умер неожиданно, от сердечного удара, в 1844 г., 38 лет роду.

Матушка Ольги Павловны — Елизавета Николаевна — была дочерью малороссийского магната князя Н.Г. Репнина-Волконского, брата знаменитого декабриста С.Г. Волконского, а по матери — внучкой графа А.К. Разумовского. Это ее портрет, простреленный дробью, привезли А. и В. Леонтьевы из Отрадина. Реставрированный в 1935 г. И. Васильевым, он приписывается кисти мастеровитого и популярного в Европе живописца Ф.-К. Винтерхальтера¹¹. Сопоставляя его с портретом О.П. Орловой работы Л.Жодейко, видим фамильное сходство отдельных черт лица матери и дочери — овала лица, рисунка носа. Е.Н.Кривцова немалого пережила своего мужа: она скончалась в 1855 г., также 38 летней, оставив детей — Ольгу и Николая — на попечении С.И. Кривцова, своей матери и сестры княжны Варвары Николаевны Репниной-Волконской, известной по переписке и дружбе с Н. Гоголем и Т. Шевченко¹².

Дядя Ольги Павловны — Сергей Иванович Кривцов — должен был стать одним из героев ненаписанного Л.Н. Толстым романа "Декабристы". На "Списке членов тайного общества" против имени подпоручика гвардейской конной артиллерии Сергея

Кривцова, 23 лет, рукой Толстого сделана помета "красавец". За принадлежность к Южному обществу и знание об умысле на цареубийство он был осужден на каторжные работы в Сибирь, потом была ссылка в Минусинск, военная служба на Кавказе. Несмотря на все перипетии судьбы, Сергей Иванович пережил своих более удачливых в карьере братьев; он умер в 62-летнем возрасте в родовом имении Кривцовых Тимофеевском Тамбовской губернии.

"Первые годы после смерти Павла, Елизавета Николаевна жила с детьми в Тимофеевском, ее маленькая дочь, очень любившая *oncle Serge*, бывало, передразнивала его методическую походку с заложенными за спину руками... После 1856 года Сергей Иванович стал ежегодно ездить в Москву. Он очень любил детей Павла и каждый свой приезд покупал им дорогие подарки, вроде шелкового платья или тридцатирублевой шляпы для Ольги (тогда уже взрослой барышни), атласа или многотомного издания для Николая" ¹³.

В Москве, в доме Раевских, Ольга Кривцова познакомилась со своим будущим мужем, сыном декабриста М.Ф. Орлова — Николаем. "Сын мой — парень хоть куда, — сообщал Михаил Орлов в одном из писем, — он ветрен, но в нем, надеюсь, будет прок, если судьба его до прока допустит" ¹⁴.

Как это нередко бывает, современники расходились в оценке личности Н.М. Орлова. Одни писали, что у М.Ф. Орлова "есть единственный сын, очень обыкновенный господин" ¹⁵. Другие числили его в кружке "наилучших представителей тогдашнего студенчества" ¹⁶, по словам А. Фета. В юности, студентом Московского университета, он входил в кружок, душой которого был Аполлон Григорьев, а членами — А. Фет, Я. Полонский, С. Соловьев. "На антресолях дома родителей своего товарища А. Григорьева... обсуждали дела литературно-поэтические, читали и толковали Гегеля, философствовали. Студент Орлов в особой тетради конспектировал философские беседы и споры" ¹⁷.

В 1857 г., выйдя замуж за Николая Михайловича, который был почти вдвое старше ее, Ольга Кривцова вошла в семью Орловых. Ей покровительствовала знавшая ее с детских лет вдова М.Ф. Орлова генеральша Екатерина Николаевна Орлова (рожд. Раевская).

Вырисовывается весьма разветвленная сеть родственных отношений О.П. Орловой с известными дворянскими фамилиями: по матери — с Репниными-Волконскими, Разумовскими; по от-

цу — с Кривцовыми, Вадковскими, Киреевскими, Хитрово; со стороны мужа — с Орловыми, Раевскими. Нельзя не упомянуть и о том, что почти в каждой из этих семей были участники событий на Сенатской площади, и Ольга Павловна с детства росла в обстановке горячего сочувствия судьбам ссыльных декабристов.

О.П. и Н.М. Орловы постоянно общались с известными литераторами, художниками, деятелями культуры. Не обладая столь ярким и жизненной силой, как его отец, Николай Михайлович, видимо, унаследовал его любовь к искусству. Кабинет в Отрадино украшал не только фрагмент античной фрески, но и два отличных этюда Владимира Маковского "Старуха" и "Лошадка". Вспомним, что отец художника Е.И. Маковский вместе с М.Ф. Орловым организовали Московский художественный класс, ставший затем училищем живописи и ваянием.

Орловы неоднократно упоминаются в письмах И.Н. Крамского. В августе 1865 г. он исполнил их портреты, а также, видимо, рисовал младшего брата Ольги Павловны — Н.П. Кривцова¹⁸. Орловым принадлежал один из лучших "крестьянских" портретов Крамского "Мельник" ("Крестьянин в высокой поярковой шапке" — ГРМ), которым сам автор весьма дорожил.

Долгие годы дружеских отношений и переписки связывали Орловых с историком, издателем журнала "Русский архив" П.И. Бартеневым. В 1910 г. дочь Орловых писала ему: "Многоуважаемый Петр Иванович! Я знаю, что отец мой был Вашим постоянным подписчиком; все года вашего журнала им переплетались, держались в большом порядке и вносились в Отрадинскую библиотеку. Но я не решаюсь просить мою мать Вам их вернуть... Ваша старая знакомая, и дочь, и внучка Ваших давних знакомых и приятелей. Е. Орлова"¹⁹.

В середине века О.П. Кривцовой и ее брату, действительному студенту Императорского Московского университета Н.П. Кривцову принадлежали села Архангельское и Репьевка с деревнями Калиновка, Кашировка, Ольшанка, со 128 душами по ревизской сказке²⁰.

Но именно Отрадино с его живописными окрестностями полюбилось Орловым настолько, что они нередко не только лето, но и зиму проводили не в Москве, где у них был большой дом на Садовой-Кудринской улице, а в имении. Вели там образцовое хозяйство. Так, в одном из писем к П.И. Бартеневу в мае 1877 г. Н.М. Орлов сообщал о том, что в Отрадино у него несколько отар овец по 400 и 500 голов²¹.

И все-таки денежные дела шли не очень хорошо: об этом свидетельствует докладная записка о разрешении рас-срочки платежей о закладу имения в заемном банке сроком на 37 лет²².

Орловы, по обыкновению того времени, принимали деятельное участие в организации школы, библиотеки и больницы в Отрадино.

Из неопубликованной переписки Орловых с П.М. Третьяковым можно сделать заключение о том, что Ольга Павловна увлекалась живописью и сама немного писала. В 1879 г. ее муж обращался к Третьякову: "Милостивый государь Павел Михайлович! Жена просит меня передать Вам ее покорнейшую просьбу... Да дозволено ей будет кое-когда навещать Вашу картинную Галерею с палитрой, кистями и холстом, и пробовать — не то что копировать — а практиковаться в копировке какой-нибудь картины или частички картины? Вам от этого никакой помехи кажется не предвидится — если она скромненько будет марать свою холстину, — а ей оно доставит много наслаждения. — Приезжать она будет по утрам — пока Миша [сын Орловых, впоследствии студент Московского университета — Л.П.] со своей стороны наслаждаться будет в гимназии (бедняга!).... Ответ Ваш благоволите адресовать Ольге Павловне самой, которая уже вселилась с сыном в Москву, а я нынче же поеду в деревню, где мои дочери остались одни"²³. Конечно, разрешение П.Третьякова было получено. А вот строки из более позднего письма Ольги Павловны: "Милостивый государь Павел Михайлович! Составляя для детей школьного возраста путеводитель по галерее, мне было бы ценно оживить имена художников несколькими биографическими чертами... Для своей работы я бываю очень часто в галерее и была бы там в июне... Если бы Вам угодно было посмотреть, как я воспользуюсь Вашими указаниями, я могла бы Вам передать свою тетрадь до напечатания..."²⁴.

Но если собранные Николаем Михайловичем предметы старины и картины так и не сложились в цельную коллекцию, а Ольга Павловна в живописи осталась любительницей, то их старшая дочь Елизавета Николаевна получила профессиональное художественное образование. Она была участницей рисовальных вечеров у В.Д. Поленова и соученицей Константина Коровина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. По ее приглашению молодой Коровин лето 1889 г. провел в Отрадино. Вот что писал об этом в своих воспоминаниях М.В. Нестеров:

"Везло Косте... То его увозило аристократическое семейство куда-нибудь на Волгу, в глушь, а там он пленял всех, от чопорных старух до "тургеневских" девушек; то писал великолепные этюды и говорил так красиво и увлекательно об искусстве; то летними сумерками катался с барышнями на лодке и так прекрасно, с таким чувством пел..."²⁵.

Усталая, печальная, сильно постаревшая Ольга Павловна Орлова смотрит на нас с портрета К. Коровина, написанного в августе 1889 г. в Отрадино²⁶. Большой, в рост, портрет исследователи творчества художника не относят к числу его удач. И хотя он пытался оживить его вспышками ярких красных, розовых, кремовых цветов, на этом фоне полная фигура в черно-белом платье смотрится скучно, а на лице — горько разочарованном — печать прожитых лет и потерь.

Но исследователи столь же единодушны в высокой оценке замечательных отрадинских пейзажей К. Коровина. Не все они выявлены, и сегодня с полной достоверностью можно говорить только о двух — "Пикник. Отрадино" (ГТГ) и "Мальвы в Саратовской губернии" (Историко-художественный и природный музей-заповедник ВД. Поленова), подписанных и датированных самим художником.

Отметим и то, что первой работой К. Коровина, попавшей в Третьяковскую галерею, не покупавшую тогда его произведений, стала картина "Северная идиллия", подаренная П.М. Третьякову Е.Н. Орловой в 1894 г.

Конечно, лето в Отрадино — только короткий эпизод насыщенной встречами и впечатлениями жизни Константина Коровина. Тем примечательнее, что уже в 1930-е гг., в далекой парижской эмиграции он написал: "Вспомнил я Саратовскую губернию — поля! Поля! Среди них — овражки — так дивно..."²⁷. Листы рабочего альбома К. Коровина заполнены карандашными набросками окрестностей Отрадино ("Утро в деревне Медведково", "Бугры. Отрадино" — ГТГ), записями-раздумьями о задачах художника. "Пейзаж нельзя писать без цели, если он только красив, — в нем должна быть история души. Он должен быть звуком, отвечающим сердечным чувствам"²⁸.

Известно, что Константин Коровин являл собой блестящий пример двойного дарования — живописца и писателя. Автор прекрасно написанных воспоминаний о Ф. Шаляпине, В. Серове, М. Врубеле, "он находит для рассказов оригинальные словесные

краски, блики, штрихи, как находит их на своей палитре для картин" ²⁹.

В Российском государственном архиве литературы и искусства хранится автограф одного из его рассказов, который так и остался незавершенным и неопубликованным. Быстрым, мелким, трудночитаемым, характерным почерком К. Коровина написано: "Я помню в Саратовской губернии, где лежали большие поля и кругом шли бесконечные равнины, где пахло медом и коноплями — было место, называлось оно — Овражки.

Вечером на конюшне мне седлали лошадь и я [скакал] по ровному полю... Впереди была равнина горизонта... и конь мой будто заодно со мной радовался воле — простору — запаху трав — и этим самым — приближающейся ночи. Все хорошо на земле... все прекрасно и совершенно — вода и бережка овражка поросли серым ивняком, мелкие листики ивняка серебрятся к вечеру. Тихо-тихо внизу овражка... маленький ручей бежит по камушкам и журчит тихо-тихо...

Внизу овражка... под соломой изба в одно оконце — у избы колья, на них надеты глиняные кувшины — два-три — сохнут — крылечко — около висят лапти... И все так бедно в овражке. У избышки — завалинка и на ней сидит седой как лунь старик в синей домотканой рубашке — и на голове у него высокая шляпа пирогом, коричневая... Деду много лет — в Севастопольскую кампанию был солдатом..." ³⁰.

Таким образом, с личностью О.П. Орловой и усадьбой Отрадино оказалась связанной еще одна интересная страница истории отечественного искусства начала XX в.

На территории Саратовской губернии находилось множество усадеб, и Отрадино принадлежит к числу тех дворянских гнезд, которые долгие годы оставались средоточием культурных и духовных ценностей российской интеллигенции. Вольнолюбивый "декабристский" дух, любовь к Отечеству, увлеченность искусством сохранялись и передавались от поколения к поколению в семьях, подобных Кривцовым-Орловым.

Наши поиски охватили историю усадьбы и ее владельцев далеко не в полной мере, однако Отрадино безусловно должно быть отмечено на карте Саратовской губернии наряду с Зубриловкой князей Голицыных-Прозоровских, Надеждиным князей Куракиных, Шиханами графов Орловых-Денисовых, Падыями Нарышкиных, Лесной Нееловкой Столыпинах, Царевщиной графов Нессельроде.

- ¹ Лукомский Г. Михайловка // Столица и усадьба. 1916. № 56. С. 3-4.
- ² Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 3. М., 1927. С. 24 (хроника).
- ³ Там же. Вып. 4 М., 1928. С. 32 (хроника).
- ⁴ Гольдштейн С.Н. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. М., 1965. С. 68.
- ⁵ Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи. В двух томах. Т. 1. М., 1965. С. 22.
- ⁶ Экземпляры этого сочинения хранятся в ГПБ России, в научных библиотеках МГУ и СГУ.
- ⁷ Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования. Спб., 1866. Ч. III. (1852-1864). С. 303.
- ⁸ Булгаков Ф.И. Наши художники. Т. 1. Спб., 1889. С. 147.
- ⁹ Цит. по: Гершензон М. Декабрист Кривцов и его братья. М., 1914. С. 265.
- ¹⁰ Там же. С. 132.
- ¹¹ Русские портреты XVIII — XIX вв. Изд. вел. кн. Николая Михайловича. Спб., 1907. Т. III. Вып. 3. № 127.
- ¹² Новые материалы об этом из архива семьи Орловых см. в кн: Корнилова А.В. Мир альбомного рисунка. Л., 1990. С. 265-270.
- ¹³ Гершензон М. Указ. соч. С. 291-292.
- ¹⁴ Орлов М.Ф. Капитуляция Парижа. Политические сочинения. Письма. М., 1963. С. 244.
- ¹⁵ РГАЛИ. Ф. 46. (Бартенев П.И.), оп. 1, ед. хр. 567 (8), л. 435.
- ¹⁶ Соловьев С.М. Сочинения. Книга 1. Т. 1-2. М., 1988. С. 14.
- ¹⁷ Там же. С. 13.
- ¹⁸ Хранится в Самарском художественном музее и считается портретом неизвестного (инв. N Г-38).
- ¹⁹ РГАЛИ. Ф. 46. (Бартенев П.И.), оп. 1, ед. хр. 568 (1).
- ²⁰ ГАРФ. Ф. 1710, ед.хр. 137, 141.
- ²¹ РГАЛИ. Ф. 46 (Бартенев П.И.), оп. 1, ед. хр. 568 (1).
- ²² ГАРФ. Ф. 1710, ед. хр. 141.
- ²³ РО ГТГ. Ф. 1. (Третьяков П.М.), ед. хр. 2518.
- ²⁴ РО ГТГ. Ф. 1. (Третьяков П.М.), ед.хр. 2523.
- ²⁵ Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959. С. 127.

²⁶ Гусарова А.П. Константин Коровин. Путь художника. М., 1990. С.18.

²⁷ РГАЛИ. Ф. 2789. (Коровин К.А.), оп. 1, ед.хр. 173.

²⁸ Власова Р.И. Константин Коровин. Творчество. Л., 1969. С. 49.

²⁹ Константин Коровин вспоминает... Сост. И.С. Зильберштейн и В.А. Самков. М., 1990. С. 13.

³⁰ РГАЛИ. Ф. 2789. (Коровин К.А.), оп. 1, ед. хр. 173.

Е.В. Острова, Л.А. Перфильева

ЧЕРЕМУШКИ: К ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ДВОРЦА В УСАДЬБЕ МЕНШИКОВЫХ

Среди известных "подмосковных" усадьба Черемушки, оказавшись теперь внутри территории разросшегося столичного города, выделяется относительной сохранностью большинства ее архитектурных сооружений, а также общей целостностью всего ансамбля, отчасти пострадавшего лишь на периферии широко раскинувшегося пейзажного парка. За три столетия дореволюционной истории усадьбы Черемушки несколько раз сменили своих владельцев, бывших представителями и старинной родовой и новой русской знати. Первым в этом списке значится Борис Годунов, затем князья Прозоровские и состоявшие с ними в родстве Голицыны, в дальнейшем (недолго) фабрикант Выродов, а за ним вновь князья — Меншиковы. Замыкают список владельцев хорошо известные в свое время в Москве богатые фабриканты и меценаты Якунчиковы. С XVII до начала XX в. усадьба была свидетелем всех происходивших в этот период экономических, социальных и культурных перемен, последовательно отразив их как в отдельных памятниках ансамбля, так и в общей его структуре. Совершенно замечательны сохранившиеся в Черемушках архитектурные сооружения и планировочные элементы середины XVIII в. (регулярный парк и Знаменская церковь), возникшие здесь в эпоху императрицы Елизаветы при князе Ф.И. Голицыне (1699-1759). Но подлинного и наивысшего своего расцвета усадьба достигла за полстолетия рубежа XVIII — XIX вв., что в общем совпало с расцветом русской усадебной культуры в целом, а в частности — с хозяйственной деятельностью в Черемушках князей Меншиковых.

Сергей Александрович Меншиков — внук знаменитого сподвижника Петра I — приобрел Черемушки с публичного торга 5 апреля 1783 г. Три дальнейших десятилетия явились периодом капитального преобразования усадьбы. При С.А. Меншикове в Черемушках возник огромный пейзажный парк, были возведены главные усадебные постройки: комплекс Экономии (более известный по литературе как Конный двор), декоративные ворота, оранжереи, многочисленные парковые павильоны и пр. Им же в 1786-1787 гг. был построен и каменный господский дом — представительная загородная резиденция князя в ближнем Подмоскowie.

Долгое время Черемушкинский дворец оставался недоступным и для посещений и для его изучения. Лишь в 1970-х гг. институт "Спецпроектреставрация" начал проведение исследовательских и проектных работ, готовя памятник к его научной реставрации. Научные исследования затянулись почти на два десятилетия (по причинам не зависящим от специалистов-реставраторов) и не были доведены до конца, оставив ряд неразрешенных вопросов. В результате к производству реставрационных работ так и не приступили вплоть до настоящего времени. Между тем именно время позволило постепенно собрать интереснейший материал по строительной истории Черемушкинского дворца, т.к. в ряде случаев приходилось ждать не один год, пока были обработаны и "открыты" необходимые архивные фонды. Сделать выводы и подвести итоги можно было лишь собрав воедино текстовые и графические документы, хранящиеся в коллекциях ОПИ и ОАГ (ИЗО) ГИМа, РГАВМФ (СПб), ГМА им. А.В.Щусева и других архивов.

Возведенный в конце 1980-х гг. главный объем дворца занял центральное место в архитектурно-ландшафтном ансамбле Черемушек. Своим расположением и архитектурой он определил дальнейшую эволюцию всей планировочной структуры усадьбы, а также стилистическое и образное решение последующих построек комплекса. Изящный и представительный черемушкинский дворец известен как один из образцов архитектуры строгого классицизма. В литературе его принято относить к московской школе зодчества конца XVIII в., условно отождествляемой со "школой Матвея Казакова" ¹. В самом деле, в композиции черемушкинского дворца все как будто бы вполне традиционно: строгий параллелепипед основного двухэтажного объема под четырехскатной кровлей, увенчанной квадратным в плане бельве-

дером с пологом куполом, подчеркнутая центральноосевая симметрия; строгий римско-дорический ордер в основе декоративного решения фасадов с их традиционной для классицизма трехчастностью; гладкая поверхность наружных стен, рустованных на высоту первого этажа здания и почти лишенных деталей наружного убранства. Некоторое своеобразие в композицию здания внесено одноэтажными боковыми пристройками, симметрично примкнувшими к торцевым фасадам основного объема на всю их ширину. Пристройки придают общему силуэту здания оригинальную ступенчатую пирамидальность, а выразительные трехчастные "палладианские" окна на торцах пристроек вносят разнообразие в общую композицию главных (северного и южного) фасадов дворца, делая их более нарядными. Дворец расположен в глубине обширного парадного двора, замыкая собою перспективу весьма протяженного главного подъезда к усадьбе с севера — от Москвы. Перед въездом на парадный двор в прозор "пилонных ворот" точно вписывался центральный четырехколонный портик большого ордера с гладкими стволами, дорическими капителями и треугольным фронтоном над центром северного фасада дворца. Заметим, что портик этот, выступая в качестве активного декоративного элемента, не соответствовал главному входу в здание. Два одинаковых портала от первоначальных входов сохранились на том же северном фасаде, располагаясь симметрично по сторонам от главного портика. Они оформлены наличниками из двух круглых полуколонн, поддерживающих плоские отрезки горизонтальных архитравов. Несколько каменных ступеней спускались от входов в здание на плоскость обширного партера перед домом. Левое (восточное) крыльцо служило парадным входом для господ и их гостей, а правое (западное), сохранившееся и ныне, являлось черным или служебным входом, находившимся в дистанционной связи с кухонным флигелем, стоявшим отдельным объемом на западной стороне парадного двора.

Южный фасад черемушкинского дворца обращен к огромному зеркалу пруда. Он не идентичен северному по композиции и имеет меньшее количество оконных осей (на южном их семь, а на северном девять, при одинаковых габаритах фасадов, что составляет оригинальную черту данного памятника, исходящую из особенностей его планировки и строительной истории). Центральная часть южного фасада выделена легкой раскреповкой трехосевого ризалита, увенчанного во всю его ширину невысоким горизонтальным аттиком и дополнительно акцентированно-

го устройством в уровне второго этажа открытого балкона, поддерживаемого снизу четырьмя круглыми колоннами малого ордера. Существующая перед южным балконом (портиком) полукруглая терраса появилась здесь (как впрочем и многое другое) лишь в начале нынешнего столетия при последних частных владельцах усадьбы Якупчиковых, произведших капитальную реконструкцию дворца около 1910 г. Эту крупную и основательную перестройку нужно обязательно иметь в виду прежде, чем мы перейдем к анализу планировки дворца и к главному вопросу настоящей работы — к атрибуции памятника.

В целом, с разной степенью достоверности, нам известно о трех периодах перестройки дворца в Черемушках, неравнозначных по степени производимых в каждом из случаев изменений. На возможность реконструкции здания в эпоху ампира (или в так называемый "послепожарный период") настаивали некоторые из уважаемых исследователей, предположивших в изысканной отделке интерьера главной Белой залы черемушкинского дворца "руку Жилярди"². Никакими другими данными о работе в Черемушках Жилярди или о ремонте дворца после 1812 г. мы в настоящее время не располагаем. Не располагали ими и наши предшественники. Но нельзя не согласиться с тем, что "рука Жилярди" (а точнее — отчетливый почерк московской архитектурной традиции послепожарной эпохи) видна и в других постройках усадьбы: надстроенном мезонинном Кухонном флигеле (Меншиковы называли его "Молочным домом"³) и в формах оригинальных двухэтажных угловых павильонах Экономии ("Конного двора"). Эти сооружения в специфических деталях близки некоторым постройкам в усадьбах, действительно связанных с творчеством Дж. Жилярди (Кузьминки и т.н. "дача Усачевых-Найденовых" на Яузе). Полагаем, что реконструкция Белой залы в первой четверти XIX в. могла совершиться в контексте тех эволюционных изменений, которые переживал в этот период ансамбль усадьбы Черемушки в целом: только около 1816 г. перед домом был вырыт огромный, существующий ныне пруд; в дальнейшем усовершенствовался парк, отстраивались павильоны, видоизменялся облик Экономии⁴.

Второй этап перестроек дворца связан с хозяйственной деятельностью в 1832-1864 гг. Николая Сергеевича Меншикова, ставшего единственным и полноправным владельцем Черемушек по разделу с братом после смерти обоих родителей⁵. При Н.С.Меншикове строительные работы в усадьбе продолжались почти не-

прерывно, но переделки в здании дворца в этот период дворца не были значительными, и почти не коснулись его наружных форм, если не считать пристройки к юго-западному угловому помещению дома стеклянно-металлического "Цветочного фонаря" — т.е. "Зимнего сада" или небольшой домашней оранжереи. Видимо тогда же стены свода углового кабинета были расписаны "à la Renaissance", а также и в других помещениях дворца была частично обновлена декоративная отделка.

Кардинальная реконструкция здания была произведена в начале 1910-х гг., когда последний из владельцев Черемушек (камер-юнкер Николай Васильевич Якунчиков) привлек к капитальному ремонту дворца молодого архитектора И.В. Жолтовского. В этот период под частью дома были устроены подвалы с бетонными сводами; бетонно-металлическими "сводами Менье" закрыли пролет разобранной старинной парадной лестницы; частично меняли горизонтальные перекрытия этажей, накаты и кровельные конструкции здания. Восточный вход закрыли, заново устроив парадный вестибюль в бывшем помещении столовой и превратив четырехколонный портик в парадное крыльцо. В вестибюле при входе соорудили массивный дубовый тамбур, а часть помещения заняла новая лестница на верхний этаж, отделанная в традициях стиля модерн с применением элементов "китайщины". В процессе производимого капитального ремонта в планировку здания и отделку его интерьеров вносились изменения. В качестве новых элементов отделки здесь появились дубовые панели и бумажные обои. Общий комфорт жилища был поднят до уровня современных требований: в 1914 г. в черемушкинском дворце имелись центральное отопление, электроосвещение и водопровод, ватерклозеты и кухня с метлахскими полами и изразцовыми стенами, сохранялись русская печь (в кухне) и мраморные камины, старинная художественная отделка (колонны в столовой и зале, паркетные полы, филанчатые панели и двупольные двери, художественная лепнина и пр.⁶. Сохранившиеся в архивах чертежи, фотографии и немногословные свидетельства современников указывают на то, что кардинальным образом при Якунчиковых обновлялся и внешний вид дома: все фасады были полностью перештукатурены, а ордерные элементы (колонны, антаблемента, картины и пр.) обновлены⁷. Вместе с тем появились и новые детали: каменные балюстрады над карнизами одноэтажных боковых пристроек, крыши которых были превращены в балконы, а также полукруглая веранда пе-

ред южным портиком здания, дополненная лестницами и пандусами, спускающимися к пруду. В то же время современники обращало внимание на первозданную сохранность отделки парадной Белой залы — признанной "жемчужины" Черемушек, неоднократно описанной в литературе.

В настоящее время в черемушкинском дворце сохранилась (с немалыми утратами и изменениями) отделка не только знаменитой Белой залы, но и некоторых других парадных помещений. В то же время, при имевшихся данных о значительных переделках памятника, оставалось неясным: в какой же степени неоднократно реконструируемый в прошлом и приспособленный в советский послевоенный период под административное здание дворец сохранил до настоящего времени подлинные черты архитектуры эпохи классицизма? Ответить на этот вопрос помогли два счастливо сохранившихся в архивах документа.

В собранной нами коллекции материалов по Черемушкам самым ценным документом безусловно является проектный чертеж дворца, выполненный и лично подписанный автором. Подлинник документа хранится в фондах дворца-музея "Останкино". Фотокопия чертежа была любезно предоставлена нам сотрудниками этого музея, искренне стремившимися помочь благородному делу реставрации весьма ценного памятника русской архитектуры⁸. Наличие столь ценного для нас документа сделало обоснованными проектные предложения архитекторов по научной реставрации здания и позволило внести некоторые коррективы в оценку памятника с точки зрения его места в русской художественной культуре последней четверти XVIII в.

На чертеже изображены план нижнего этажа проектируемого дворца и два главных его фасада — северный и южный. На первый взгляд сходство проекта с существующим зданием кажется абсолютным, но при непосредственном сравнении обнаруживается разница в отдельных приемах и деталях, свидетельствующая о корректировке проекта уже в процессе возведения здания. Не вызывает сомнения то, что корректировка композиции фасадов была следствием изменений во внутреннем устройстве дворца, то есть в его планировке, как правило регламентируемой непосредственными пожеланиями владельца (в данном случае кн. А.С. Меншикова), тем не менее именно на фасадах сделанные изменения кажутся более наглядными.

Северный и южный фасады основного объема (исключая одноэтажные боковые пристройки) представлены на проекте при-

мерно одинаковыми семиосными композициями с широкими трехосными центральными ризалитами, выделенными едва заметной раскреповкой стен, но подчеркнутыми одинаковыми треугольными фронтонами с выразительным дорическим антаблементом. В процессе строительства северный фасад сделали девятиосным, для чего пришлось уменьшить (для устройства дополнительных окон на фасаде) интерколумнии большого портика и, тем самым, существенно изменить его пропорции в сравнении с рисунком проектного чертежа. Вынужденно сложившаяся композиция этого портика из четырех массивных с гладкими стволами колонн, поднимающихся на высоту двух этажей при непропорционально малом расстоянии между ними и непропорционально легком фронтоне, явилась в качестве оригинальной черты архитектуры черемушкинского дворца. В глубине портика на проекте изображены высокие ("французские") окна с полукруглыми завершениями. Они относятся к центральной парадной зале с северной стороны дворца, не являясь входами в здание. Входы первоначально предполагалось разместить в одноэтажных боковых пристройках, используя при этом удобства трехчастной композиции "палладианских" проемов. Но, как уже сообщалось выше, оба входа из пристроек перенесли в основной объем здания, изменив тем самым функциональную схему взаимоотношения помещений дворца.

Изменения в композиции южного дворца менее ощутимы. Отметим замену фронтона горизонтальным аттиком, изменения в общем количестве и способе расстановки колонн под балконом, явно ампирный рисунок решетки балкона, а кроме того — форму окон в первом этаже: прямоугольных в проекте и дополненных полукруглыми люнетами в существующем здании. Очевидно некоторые из этих несоответствий можно было бы отнести к "загадке" Белой залы, предположительно перестраиваемой в эпоху ампира; но решение этой загадки мы оставим на будущее.

Проектному чертежу черемушкинского дворца, с внесенными в него при строительстве изменениями, соответствует другой, тоже очень важный и интересный письменный документ — подробная опись здания и его обстановки, составленная в 1832 г. по случаю раздела наследства между братьями А.С. и Н.С. Меншиковыми после смерти их родителей в преддверии ввода во владение Черемушкинского князя Николая Сергеевича⁹. Опись эта позволяет убедиться в правильности наших предположений о

первоначальном облике здания, а также уяснить особенности его первоначальной планировки и функциональной взаимосвязи помещений.

По своему знаменательно, что опись помещений начинается с "Буфетного крыльца" — ближайшего к Кухонному флигелю крыльцу в западной половине здания. Здесь непосредственно за входом следовали прихожая и лакейская, а справа от них в северо-западном углу дома находилась девичья комната. Слева к прихожей примыкала просторная парадная столовая, занимавшая центр дома в ширину портика, освещаемая с севера тремя высокими (от пола) "французскими" окнами, обращенными к партеру парадного двора, и украшенная двумя мраморными каминами у боковых стен. С противоположной стороны к столовой примыкало помещение парадной лестницы на второй этаж с передней, выходящей на восточное парадное крыльцо. Далее половину площади восточной одноэтажной пристройки занимали две комнаты — лакейская и гувернерская, а в юго-восточной части здания находилась Угловая гостиная. Угловая гостиная (она же диванная) полагала начало южной анфилады парадных залов. К ней примыкала официантская — проходная парадная комната, над которой некогда, судя по ряду деталей, были устроены хоры для музыкантов, позднее уничтоженные. Центр южной анфилады занимала главная Белая зала — самое просторное, светлое и нарядное помещение дворца. Далее к западу следовали Большой кабинет и Цветная комната, замыкавшая южную анфиладу. (Проектом предполагалось продление перспективы южной анфилады в обе стороны за пределы стен дворца за счет пристройки к угловым помещениям оранжерей. Но эта идея не получила своего воплощения.) Вдоль западной торцевой стены дворца к угловой Цветной комнате примыкал Задний кабинет, из окон которого открывался вид на оригинальный черемушкинский парковый павильон — так называемый "Эрмитаж".

Возвращаясь в главную залу дворца, заметим, что ее торцевые стены были прорезаны широкими проемами, оформленными парными декоративными колонками и открывавшимися в смежные помещения официантской и Большого кабинета. Широким нарядно оформленным проемом с двустворчатыми дубовыми дверями зала соединялась и со столовой. При отворенных дверях из центральной части здания в окна дворца на юг и на север открывалась исключительно выразительная пространственная перспектива, совпадающая по направлению с главной пла-

нировочной осью ансамбля усадьбы. Таким образом планировка нижнего этажа дворца отличалась сочетанием изысканности и рациональности: в пределах общего прямоугольного плана все парадные помещения соединялись между собой, тогда как служебные помещения объединялись в две компактные группы, располагаясь в северо-западном и северо-восточном углах в непосредственной близости от входов в здание. Заметим, что в парадную анфиладу не было включено традиционное для загородных дворцов помещение парадной спальни. Зато мы обнаруживаем дополнительные залы и гостиные во втором этаже дворца, обычно занятые второстепенными жилыми комнатами. В Черемушках во втором этаже находились: передняя над лестницей "со стороны парадного крыльца", рядом с ней девичья, затем зала, "Угольная комната", кабинет (видимо, с южной стороны над Белой залой), спальная, гостиная с камином и детская. Помещения дворца отапливались угловыми печами и многочисленными каминами, составлявшими дополнительные предметы убранства дома. В отделке стен преобладали светлые тона, а точнее — имитация под мрамор с использованием всевозможных оттенков белого цвета, а также изящная декоративная роспись. Белому цвету в Черемушках вообще отдавалось предпочтение: такими были первоначально даже внешние стены дворца. Так кто же явился автором этой изящной постройки?

Из подписи под чертежом из Останкинского музея следует, что дворец в подмосковном имении князя С.А. Меншикова "Черемушки" был построен в 1786-1787 гг. архитектором Ф.-К.Х. Вильстером по данному, собственноручно им выполненному проекту. Язык надписи на чертеже указывал на происхождение автора: Франциск-Конрад Христофор Вильстер по происхождению своему был датским дворянином. Несмотря на то, что его имя было внесено в известные российские и европейские справочники, но мало известно специалистам по истории русской архитектуры¹⁰. Теперь мы знаем, что Ф.-К.Х. Вильстер начал свое образование в скульптурных классах Копенгагенской королевской Академии искусств. В 1780 г. он прибыл в Петербург, поступил в Академию художеств и стал учиться на архитектора. В 1785 г. за представленные на суд Академии проекты он получил звание "назначенного", дающее право самостоятельной архитектурной деятельности, и, видимо, тогда же был приглашен С.А. Меншиковым для работы в Черемушках. Дальнейшие восемь лет о нем нет совершенно никаких известий. Не исключено, что все

эти годы архитектор Вильстер провел в подмосковном имении князя, возводя дворец (1786-1787 гг.), а может быть и большинство других каменных построек усадеб. Но, к сожалению, проект дворца для кн. Меншикова из Останкинского музея является пока единственным реальным следом его деятельности за эти годы. В 1793 г. Вильстер вновь появляется в Петербурге, а год спустя за представленные в Академию "план, фасад и профиль публичного театра" получил звание академика архитектуры, а вместе с ним некоторые социальные привилегии для себя и для своих потомков, а также покровительство Российской императрицы. Звание, однако, не гарантировало постоянных заказов. В 1790-е гг. в "Санкт-Петербургских ведомостях" время от времени появляются объявления от имени архитектора Вильстера, либо предлагающего свои услуги "в смотрении за домами, садами и деревнями", либо пробующего себя в различных видах посреднической деятельности¹¹. К 1803 г. относится полученный Франциском Вильстером казенный заказ на составление планов казарм лейб-гвардии Семеновского полка¹². Возможно были и другие не известные нам заказы. Между тем Франциск Вильстер постепенно ассимилировался в России, обзавелся семьей. Два сына Франциска Вильстера носили русские имена: Федор Францевич Вильстер служил в Комиссии по снабжению солью государства, а Иван Францевич пошел по стопам отца, окончив Петербургскую Академию художеств и став архитектором¹³.

Жизнеописания выходца из Дании Франциска-Конрада Христовора Вильстера и его сыновей могли бы дать превосходный материал к проблеме ассимиляции в России художников-иностранцев. Но еще более наглядно та же проблема иллюстрируется художественными особенностями дворца в Черемушках, построенного архитектором Вильстером для русского князя.

Архитектура дворца, построенного в 1780-е гг. в период расцвета в России усадебного зодчества, являет собою своеобразный и гармоничный сплав художественных традиций двух российских столичных школ последней четверти XVIII в. — петербургской и московской. Первые были надежно усвоены архитектором Вильстером в процессе его обучения в Санкт-Петербургской Академии художеств, вторые же отчасти навеяны средой московского архитектурного окружения, а отчасти оказались привнесенными привлечением к строительству данного памятника опытных подрядчиков и мастеров московской школы. Но при всей обнаруживаемой первоначально каноничности и кажущемся стандар-

те, нельзя не заметить присутствующего в Черемушках некоторого, едва уловимого легкого изящества, проявленного в общей организации объемных масс здания и в их деликатном взаимоотношении с организованным пространством прилегающего ландшафта. Высокий профессионализм зодчего наилучшим образом проявил себя в рациональной планировке дворца, соединившей русские традиции с европейскими и отбросившей все не подходящие для данного случая принципы. В смело принятых решениях, в умении лишить объем тяжести и дематериализовать стены, насытить воздухом и светом все помещения, впустить внутрь здания внешнее пространство и снова дать ему свободный выход наружу, во всем этом чувствуется какое-то нездешнее мироощущение — традиция теплых солнечных стран, возможно Италии, или некоторое утонченное восприятие мира и художественного образа, присущее талантливой личности художника-творца. Так или иначе, но нельзя не признать, что построенный архитектором Вильстером дворец в Черемушках в кругу московских памятников усадебного зодчества последней четверти XVIII в. является одним из интереснейших и своеобразных созданий, к тому же чудом сохранившимся до наших дней с минимальными утратами и минимальными потерями его живого эстетического качества.

¹ Шамурин Ю. Подмосковный. М., 1914. Т. 9. Кн. 2. С. 28-34; Тихомиров Н.Я. Архитектура подмосковных усадеб. М., 1955. С. 127-131.

² Шамурин Ю. Указ. соч. С. 33; Тихомиров Н.Я. Указ. соч. С. 131.

³ "Кухонный флигель" — каменная постройка на западной стороне парадного двора (предположительно — на месте деревянного господского дома сер. XVII в.). Главным фасадом через открытое пространство партера обращен на восток — к регулярному парку. Первоначально был одноэтажным, поставленным на глубоких сводчатых подвалах. В 1810-1820-х гг. перестроен: увеличен в плане и надстроен мезонином. Вторично перестраивался в сер. XIX в. Меншикова называли его "Молочным домом", Якунчиковы — "Гостевым флигелем".

⁴ ГИМ, ОПИ, ф. 326, оп. 1. Материалы Московской домово-вой конторы кн. Н.С. Меншикова. 1812-1864 гг.

⁵ Николай Сергеевич Меншиков (1790-1864) — младший сын С.А. и Е.Н. Меншиковых, родной брат известного государственного и военного деятеля А.С.Меншикова. Участник русско-турецких войн, герой Бородина, кавалер орденов России и союзных держав. С 1823 г. в отставке, с 1824 г. член Московского общества сельского хозяйства. Человек передовых научно-технических взглядов, он поставил садовое и цветоводческое хозяйство в Черемушках на промышленную основу.

⁶ РГИА г. Москвы, ф. 311, оп. 1, д. 3007, л. 15-17.

⁷ ГИМ, ИЗО. Чертежи к реконструкции главного дома в Черемушках. 1910-е гг. Фотосъемка 1910-1912 гг.

⁸ Фотокопия проекта дворца в Черемушках была обнаружена среди документов коллекции С. Торопова в музее "Останкино". Неизвестным сотрудником музея к фотокопии были приложены первые собранные им сведения об архитекторе Вильстере. Таким образом, останкинский музей должен по праву разделить с авторами статьи честь настоящей публикации.

⁹ РГАМВМФ, ф. 19 (А.С. Меншикова), оп. 4, д. 755, л. 8-15. "Опись разному господскому имуществу, находящемуся в селе Черемушках, как-то: мебели, разного рода инструментов, пахотных орудий, оранжерейных растений, лошадей, коров, овец, экипажей и проч., и проч., учиненная правителем конторы Богоявленским, 20 декабря 1832 года".

¹⁰ Кондаков С.Н. Список русских художников. К юбилейному справочнику Императорской Академии Художеств. СПб., 1914. Ч. 2. С. 307.; Timm, Bekker. Allgemeines Lexikon der Bilden den Künstler, vol. 36, Leipzig, 1947, p. 45.

¹¹ Санкт-Петербургские ведомости. 1793 г., N 80. 7 октября; 1794 г., № 63. 8 августа; 1794 г. № 64. 11 августа.

¹² РГИА, ф. 468, оп. 1, ч. 2, д. 3920, л. 246 об. О выдаче Францу Вильстеру 500 рублей за составление планов казарм лейб-гвардии Семеновского полка.

¹³ Иван Франциевич Вильстер учился в Петербургской Академии художеств с 1820 г. В 1807-1809 гг. ежегодно получал серебряные медали за конкурсные проекты. В 1809 г. уволен из Академии (с аттестатом 2-ой степени) по просьбе отца и определен им на службу в Заемный банк, где около десяти лет занимался "практической архитектурой". В 1819 г. И.Ф. Вильстер оказался единственным в Петербурге архитектором, согласившимся на предложение президента Академии художеств (А.Н. Оленина) отправиться на Кавказ в распоряжение генерала А.П. Ермолова для

строительства карантинных укреплений, вытребовав немалое жалование и повышение в чинах. Первым заказом на Кавказе являлось строительство здания "Ермоловских ванн", сооруженных на уступе Горячей горы в Пятигорске и прославивших заказчика-генерала и его архитектора (разобрано во второй половине XIX в.).

М.В. Нащокина

Памяти М.П. Кудрявцева посвящаю

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЫ

УСАДЬБЫ ГРАЧЕВКА

Древняя вотчина бояр Ховриных под Москвой имеет весьма солидную историю, берущую начало в конце XV-XVI вв.¹, однако дошедший до нас ансамбль относится к самому последнему периоду бытования усадьбы в пространстве русской культуры. Дело здесь не только в возрасте дошедших до нас построек, возведенных во второй половине XIX в., но в первую очередь в том круге образов, которые воплотил этот поздний усадебный комплекс. Именно поэтому в заглавии вынесено позднее название усадьбы Ховрино (Знаменское) — Грачевка. Этот топоним появился в начале XX в., причем его породили не амбиции последних владельцев — Грачевых, а практическая сметка местных жителей, создавших его в полном соответствии с московской топонимической традицией для удобства ориентировки — дабы отличить обширную территорию усадьбы от села и железнодорожной платформы Ховрино.

Не вдаваясь в подробности планировочной и объемно-пространственной трансформации усадьбы на протяжении XVIII — первой половины XIX в., наметим хронологию появления тех ее элементов, которые сохранились в составе ансамбля конца XIX в. Для начала несколько слов о природе окружающей местности. Усадьба сформировалась на высоком берегу небольшой речки Лихоборки — притока Яузы. Безлесные речные берега в окрестностях Ховрино обусловили создание здесь садово-паркового ансамбля, фактически, на пустом месте. Картографические материалы² позволяют проследить, как усилиями владельцев шло постепенное культивирование искусственного ландшафта, почти полностью созданного руками человека. Уже регулярный сад и

парк второй половины XVIII — начала XIX в. геометризмом своих очертаний и посадок явно обнаруживали степень рукотворного вмешательства, а в 1820-1830-х гг. в Ховрино была существенно изменена и сама топография местности. После разорения, причиненного войсками Наполеона, при возобновлении усадьбы ее новыми владельцами Столыпными на Лихоборке был устроен большой пруд, имевший протяженное (более 900 м) зеркало воды. Перед домом его ширина составляла примерно 70 м.

Один из последующих владельцев Ховрино — московский миллионер Е.В.Молчанов (купивший его в 1859 г.) — устроил на берегу пруда обширный парк³, включив в него старый регулярный липовый парк второй половины XVIII в. В соответствии с тягой к богатству и прихотливому разнообразию форм, присущей эпохе эклектики, тогда же в ховринском парке помимо традиционных лип, вязов и лиственниц были высажены кедры, сосны, пихты, ивы, устроены многоцветные клумбы, выстроены новые беседки, мостики и гроты. Не исключено, что к созданию этого парка был причастен один из крупнейших московских зодчих середины XIX в. МД. Быковский. Он был автором усадебной церкви Знамения (1868-1870)⁴, построенной в формах русско-византийского стиля. Скорее всего по его проектам возвели в Ховрино и другие сооружения, включая главный дом. Быковский не раз выполнял заказы семьи Молчановых⁵.

При Е.В. Молчанове Ховрино (Знаменское) превратилось в развитый садово-парковый ансамбль, расположенный по обоим берегам длинного пруда и состоящий из многих жилых и хозяйственных построек. К центру комплекса, где на прежнем месте возвышался обновленный трехэтажный барский дом, с разных сторон тянулись дороги, обсаженные липами или ветлами, соединявшие его с окрестными селами, соседними поместьями и Москвой. Их живописные фрагменты кое-где сохранялись вплоть до конца 1970-х гг. Эту усадьбу и приобрел в 1895 г. московский купец первой гильдии Митрофан Семенович Грачев (1840-1899)⁶. При нем за короткое время ансамбль был полностью переосмыслен. Личность хозяина сыграла в этом первостепенную роль, поэтому стоит остановиться на ней подробнее.

Принадлежность к известному московскому купеческому семейству не лишила биографию М.С.Грачева налета некоторой таинственности. Если его брат Ф.С. Грачев, также купец первой гильдии, имел несколько вполне прозаических, но надежных источников дохода (был совладельцем и распорядителем торгового

дома "Ф. Грачев и КО", председателем правления Общества колбасно-консервного производства в Москве, членом правления Южно-Русского общества для торговли домашними животными и продуктами животноводства ⁷, то происхождение состояния Митрофана Семеновича документально пока выяснить не удается. Между тем он был весьма богат и широко занимался благотворительной деятельностью. Известно, что он был почетным членом Московского Совета детских приютов Ее императорского высочества великой княгини Елизаветы Федоровны и принца Ольденбургского. В 1892-1895 гг. на его средства при Ольденбургском приюте для малолетних детей в Петровском парке была возведена церковь, посвященная его небесному патрону св. Митрофану Воронежскому ⁸. Построил ее архитектор Г.А. Кайзер, который еще в 1873 г. совместно с П.П. Зыковым перестраивал особняк М.С. Грачева на Поварской ⁹.

Отсутствие объективной информации о богатстве Грачева с лихвой покрывают многочисленные легенды, бытующие в памяти местных ховринских жителей до сих пор (служащие больницы, располагающейся в усадьбе с 1940-х гг., и сегодня с удовольствием рассказывают их желающим). Легенды имеют несколько вариантов, но сходятся в главном — Митрофан Семенович был страстным и удачливым карточным игроком, составившим благодаря этому свое состояние. По некоторым версиям он выиграл Ховрино в карты. По другим — более подробным и, как представляется, более достоверным (возможно в их основе лежат рассказы сына М.С. Грачева, эмигрировавшего после революции, но приехавшего в Москву в 1960-х гг.) в молодости Митрофан Семенович служил приказчиком у богатого помещика, бравшего его с собой за границу. Однажды в знаменитом игорном доме в Монте-Карло он выиграл целое состояние, после чего жизнь его круто изменилась. В память об этом событии он построил в своем подмосковном поместье Ховрино (видимо, купленном на часть тех денег) дом, копирующий казино в Монте-Карло, где ему улыбнулась Фортуна. Хотя недоверие к недокументированным устным рассказам — черта нашего времени, очевидно основным доказательством достоверности или недостоверности легенд может служить сам сохранившийся усадебный дом, к рассмотрению которого мы и переходим.

Его проект был заказан М.С. Грачевым выдающемуся московскому зодчему конца XIX — начала XX вв. Л.Н. Кекушеву. Произошло это, вероятно, вскоре после покупки усадьбы, т.е. в 1896-⁶

1897 г. Наблюдение за строительством вел уже упоминавшийся "домашний" архитектор Грачевых Г.А. Кайзер. В 1900 г. дом был завершен, и его фотография уже попала на страницы художественной периодики ¹⁰. Не забывали об этой постройке и в дальнейшем в связи с творчеством Кекушева ¹¹, хотя объектом аналитических изысканий она до сих пор не становилась. Чтобы нагляднее выявить ее особенности, стоит ввести ее в контекст творческой деятельности зодчего конца XIX начала XX в.

Талантливый выпускник Института гражданских инженеров (1888 г.), Кекушев почти сразу — в 1890 г. — вышел в отставку с государственной службы, полностью посвятив себя частной практике ¹² — случай довольно редкий в среде архитекторов, предпочитавших иметь постоянное жалование, а не полагаться на капризы судьбы. Такую уверенность в себе зодчему, возможно, придала активная работа по отделке интерьеров и в области декоративно-прикладного искусства. Из под его легкого изящного пера в начале 1890-х гг. вышло огромное множество рисунков различных предметов быта, изготовленных из бронзы, дерева, цинка и других материалов на разных фабриках Москвы. (К сожалению, эта сфера творчества Кекушева известна недостаточно. Однако его активная работа в художественной промышленности в 1890-х гг. позволяет предположить, что его роль в процессе трансформации стиля предметной среды того времени была весьма значительной). Эти годы — самый плодотворный, самый важный период в архитектурной деятельности Кекушева. К нему приходит настоящий успех и известность в среде состоятельных заказчиков — Кузнецовых, Хлудовых, Носовых, Коробкова. Крупные московские постройки, вызвавшие одобрительный отклик и в профессиональной и в непрофессиональной среде, выдвигают его в ряд первоклассных мастеров архитектуры.

Как и в сфере декоративно-прикладного искусства, внутренний переход Кекушева к стилю модерн составляет стержневое направление его архитектурной работы тех лет. Хронология основных произведений того периода наглядно это демонстрирует. Богадельня им. И.Н. Геер (1892-1899), несмотря на выразительную пластику и хорошую прорисовку деталей, еще целиком находится во власти традиционного языка эклектических форм. Перестройка особняка Т.И. Коробкова (1894-18%) на Пятницкой улице композиционно ближе модерну, хотя в декоре сохраняет известный эклектизм. Доходный дом наследниц Хлудовых (1894-18%)

— "одно из популярнейших и известнейших зданий в Москве"¹³, как его характеризовала пресса того времени, активно развивает черты нового стиля, лишь в деталях сохраняя преемственную связь с эклектикой. Наконец, в 1898 г. Кекушев создает проект постройки, которая по праву может считаться первым целостным произведением стиля модерн в Москве — собственный особняк в Глазовском переулке (вскоре после постройки проданный О. Листу). С этого момента модерн и его варианты определяют облик абсолютного большинства созданных зодчим сооружений.

Усадебный дом М.С. Грачева в Ховрино проектировался Кекушевым незадолго до особняка О. Листа. Тем удивительней его откровенный эклектизм и стилизационность, явно не совпадающие в тот момент с авторским *credo* архитектора. Это наблюдение позволяет косвенно подтвердить наличие четких предварительных условий заказчика, касающихся стиля постройки. Каков же этот стиль? Современники определяли его как французский ренессанс¹⁴. Думается, такое утверждение требует уточнения. Объемная сложность постройки, богатство ее силуэта, руст стен, характер использования лепнины и скульптуры, хотя и имеют черты сходства с французским ренессансом, скорее близки формальным приемам французского барокко. Однако и эта стилистическая принадлежность не кажется вполне точной. Попробуем сравнить грачевский дом с постройкой, издавна считающейся в городском фольклоре его прообразом, — казино в Монте-Карло.

Игорный дом в Монте-Карло — второе по значимости произведение в творчестве очень известного французского архитектора второй половины XIX в. Шарля Гарнье. Как и его самое популярное сооружение — Парижская Опера — оно построено в стиле необарокко. Причем барочность форм достигнута комбинацией элементов, заимствованных из Высокого Ренессанса, главным образом итальянского¹⁵. Впрочем, компилятивность метода вовсе не означала отсутствие у Гарнье синтезирующего начала. Симптоматично, что когда его спросили, "в каком стиле построена Опера — Людовика XIV, Людовика XV или Людовика XVI — он ответил... "Это стиль Наполеона III"¹⁶. Монументальность, претенциозность объемно-пространственной композиции, пышность форм, обилие лепнины, дробность и многословность архитектурного языка, характерные для построек Гарнье, действительно, были сплавлены им в своеобразный, легко узнаваемый и совре-

менный стиль, образно глубоко отличный от питавших его исторических реминисценций.

Сравнение форм казино с ховринским домом показывает, что объектом стилизации Кекушева как раз и стал "стиль Гарнье", по-видимому, указанный заказчиком. Этим и объясняется немного запоздалый эклектизм кекушевской постройки, т. е. эклектичность грачевского дома не столько производное от авторского замысла архитектора, сколько следствие эклектизма прототипа — здания Гарнье. Именно оно сообщает дому облик, более характерный для эклектики 1870-1880-х гг., чем для архитектуры рубежа веков.

Помимо общности стиля, формы казино и дом в Грачевке имеют множество близких соответствий. Башня с бельведерчиком, чешуйчатые граненые куполки с люкарнами, пилястровый ордер, скульптурный декор — вазы, женские фигуры, путти, рельефные маски — все это присутствует в обеих постройках. Особенно полное сходство демонстрирует парковый фасад дома, копирующий фасад казино, обращенный к заливу. В его центре, фланкированном двумя башнями (в Монте-Карло они идентичны), расположены три арочных приема, обработанных пилястрами, над антаблементом которых вмонтировано три овальных (в Монте-Карло — круглых) окна, как бы прорезывающих толщу мелкой обильной лепнины. За этими арками в Грачевке расположен парадный зал дома, украшенный зеркалами и мраморным камином, в Монте-Карло — главная зала празднеств. Эта запоминающаяся часть композиции ховринского дома, как и левая высокая башенка с бельведером, наиболее копийны. В силуэте ее венчает грузный граненый купол с декоративной "короной", в свою очередь также напоминающий центральный купол игорного дома.

Элементы подобия обнаруживает с комплексом казино и общая архитектурно-планировочная композиция. При взгляде из парка на главный усадебный дом, соединенный крытым переходом с небольшим кухонным флигелем (несмотря на перестройки 1940-х гг. их объемная структура в целом почти не изменилась), можно живо представить себе, что по замыслу владельца они изображали казино с примыкавшим к нему вытянутым крылом с залами для карточной игры. Ось симметрии арочной композиции паркового фасада Грачевки, как и в Монте-Карло, фиксирует главную ось всего садово-паркового ансамбля. В непосредственной близости от зданий в обоих случаях проходят

железные дороги. От станции Ховрино к дому в свое время вела широкая дубовая аллея (теперь почти уничтоженная), совпадающая с главной планировочной осью. Вместе с располагающимся перед домом круглым бассейном с фонтаном, она вызывала образные ассоциации с монументальной аллеей пальм с аналогичным фонтаном в Монте-Карло. Развитые сходы в Грачевке от дома в сторону парка и к пруду, видимо, метафорически изображали мощные субструкции спуска от казино к морю. Сходство с комплексом в Монте-Карло просматривается и в размещении цветочных клумб и в пространственном решении парадного двора грачевского владения. Все это с очевидностью свидетельствует о сознательном уподоблении последнего избранному образцу.

Однако нельзя не указать и их различия. Самое яркое из них — акцентированная асимметрия ховринского дома. Его сложная композиция составлена из разновеликих объемов, группирующихся вокруг центрального зала, увенчанного куполом. Фактически, все внутренние помещения дома так или иначе выявлены объемно. Этот прием, закономерно отсутствующий в скучноватом симметричном здании Гарнье, несомненно, новаторский для своего времени. Он появляется в сооружениях поздней эклектики, развивается в особняках модерна, а затем находит свое воплощение в предельно геометризованных композициях конструктивизма. Кекушев — один из родоначальников этого формального приема, а дом в Грачевке — один из первых примеров его применения.

Назовем еще одно отличие — в ховринском доме, в соответствии с его преимущественным назначением для отдыха на природе, архитектор устроил несколько открытых веранд. К сожалению, все они были значительно перестроены, превратившись в больничные палаты и кабинеты. Полукруглая (с выходом в парк) и прямоугольная веранды первого этажа были окружены неканоничными ионическими колоннадами. Перекрытия открытых веранд второго этажа поддерживали фигуры кариатид, выполненных из цинкового сплава. Сохранилась лишь одна из веранд — малая, с балконом в сторону главного входа. Большая веранда полностью потеряла первоначальный облик, ее кариатиды утрачены.

Безусловно, портик кариатид вызывает, особенно у архитекторов, однозначные ассоциации со знаменитым портиком афинского Эрехтейона. Сохранившийся портик кариатид малой веранды в самом деле масштабно напоминает его. Первоначальное

сходство, видимо, было еще сильнее, поскольку фигуры кариатид были окрашены в светлый тон (сейчас они почти черные). Рисуя этот портик, Кекушев явно соревновался с первоисточником. Вторя ему, зодчий повторил одну чисто профессиональную и характернейшую особенность греческого оригинала — он опустил в антаблементе грачевской веранды фриз, сомкнув карниз и архитрав, зрительно уменьшив его тяжесть. Фигуры кариатид задрапированы им в греческие одежды, ниспадающие складки которых создают особый ритм для восприятия их с близкого расстояния и изнутри веранды. Руки, пожалуй, самая сложная в прорисовке кариатид деталь, сразу обнаруживающая культуру зодчего и его стилизаторское чутье. Здесь прототип уже помочь не может — как известно, у подлинных кариатид руки отбиты. Кариатиды, придуманные Кекушевым, держат в руках символы искусств — лиры и свитки. Аналогично решены и скульптуры, украшающие тумбы лестничных спусков от дома в парк.

Таким образом, помимо образного сходства ансамбля Грачевки с комплексом игорного дома в Монте-Карло, здесь обнаруживается образный ряд второго плана — аллегии искусств и портик Эрехтейона. Думается, заказчик скорее всего не имел к нему никакого отношения. Если добавить к вышесказанному, что у подножия парковых террас грачевского дома установлены скульптуры лежащих львов, сопутствующих большинству произведений Льва (!) Кекушева, символически воплощая его подпись, то можно с большой долей вероятности предположить, что эта совокупность образов, как и львы, привнесена в постройку ее автором.

Итак, казино далекого средиземноморского Монте-Карло, кариатиды Акрополя, византизм церкви, аллеи старого парка XVIII в., ивы, глядящие в тихие воды традиционного усадебного пруда, наконец, поэтичный подмосковный пейзаж — это мир образов Грачевки начала XX в. Мир мозаичный, отрывочный, кажется, не связанный никакой общей идеей. Лоно общеевропейского азарта на берегу запруженной подмосковной Лихоборки — нелепая идея богатого парвеню, не более того. На первый взгляд, это так. Однако в любых, даже самых абсурдных, идеях в сфере искусства всегда проявляется дух эпохи. Думается, и ансамбль Грачевки конца XIX в., сложившийся волею случая, тем не менее воплотил черты, присущие русской усадебной культуре того времени в целом.

Эстетической основой для обобщения разнородных, разно-

стильных элементов усадебного мира в некое новое образное единство был, тогда, как представляется, символизм. Вводя этот термин в контекст рассмотрения ансамбля Грачевки, подчеркнем, что подразумеваем под ним не стиль, а особый способ мировосприятия, характерный для описываемого времени и отрефлексируемый во множестве философских, эстетических и литературных произведений. Конечно, проявление символизма в усадебной культуре, в отличие от философии, изобразительных искусств или литературы, было более одномерным. Оно почти не содержало мотивов катастрофичности бытия, его нарастающей дегуманизации. Неприятие наступающей "машинной" городской цивилизации, порождающей "грядущего хама", быть может, лишь усиливало ностальгию по прошлому "утраченному раю", зримым свидетельством которого казалась усадьба. Образ мрачного города-спрута отступал перед реалиями усадебных пейзажей, большей частью еще нетронутых, как бы неподвластных времени. Именно природа — молчаливое воплощение Творца, а не архитектура чаще всего выступала в роли объединяющего начала в образной структуре усадеб эпохи символизма.

Самой близкой архитектуре, а следом за ней и усадебной культуре темой символизма был программный образный "эkleктизм". Андрей Белый считал его едва ли не главной чертой новаторства в этом направлении. Он писал: "...новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, — оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни пред духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества;... Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма"¹¹. Признавая родство с искусством предшествующего времени, апологеты символизма в то же время проводили между ним и современностью четкую границу: "...черты реализма, классицизма и романтизма мы встречаем у иных представителей символизма; правда и то, что лучшие произведения современных художников верны лучшим традициям старого доброго времени. Но если бы мы это признали, мы стерли бы грань, отделяющую современное искусство от прошлого: будучи преемственно все тем же искусством, оно оду-

шевлено сознанием какого-то непереступаемого рубежа между нами и недавней эпохой... " ¹⁸. Калейдоскопичность, разноплановость образов русской усадьбы конца XIX — начала XX вв. — своеобразно материализованное выражение чувства сопричастности эпохи символизма всем предшествующим культурам. Употребляя словосочетание "всем культурам", мы вторим самим символистам, понимая, что это "всем" весьма условно. Как у каждой эпохи, у символизма были свои культурные предпочтения, в числе которых — образы европейской готики, древнего Египта, Китая и Японии. В то же время сильное индивидуалистическое начало, присущее символистскому мировоззрению, не исключало и почти безграничного выбора приоритетов, нередко намеренно экзотических, необычных, обусловленных личностью художника-творца. Да и сам хозяин усадьбы, всегда игравший первостепенную роль в ее формировании, в эпоху символизма зачастую становился "художником жизни" (употребляя слова Ницше), преобразая свои владения в соответствии с своими вкусами и пристрастиями. Инициированные им образы каких-нибудь древних боярских теремов, европейских рыцарских замков или сельских шале создавали в усадьбах среди среднерусских полей и перелесков небывалую культурную комбинацию, столь привлекательную для символистской эстетики. Она по-своему выражала идею личностной и ситуационной раздвоенности или "двоемирия", также присущую символизму. Усадебные образы, заимствованные из архитектуры разных стран и народов и, волею случая, перенесенные в российскую реальность, встраивались в пространство нашей культуры, создавая повод для чувственного отклика, входили во внутренний мир русского человека. Еще одним свойством усадьбы эпохи символизма была намеренная театрализация ее образной структуры, задававшей определенные правила игры, реализовывавшей свойственную времени любовь к переодеваниям и маскарадам. (Кульминацией этого процесса можно считать пышные театрализованные празднества 1913 г. к 300-летию династии Романовых в Царском Селе).

Появление в Грачевке, хотя и вольной, но узнаваемой копии казино в Монте-Карло и портика кариатид, с одной стороны было результатом карточной случайности, но с другой, — это было характерным для эпохи желанием удержать, повторить далекое пережитое. В своей усадьбе М.С. Грачев, а следом за ним — Л.Н. Кекушев увековечивали свои любимые грезы, создавали некий образный "сюрприз", постоянно оживлявший память и

ушедшие эмоции. Сходство с прототипом, достигавшееся не только образно, но и со свойственным времени вниманием к мелочам, деталям, усиливало иллюзорный "эффект присутствия" — одновременно в Ховрино и в Монте-Карло.

Раздвоенность, "замещение" образов, "двоемирие" Грачевки образуют целое иного порядка. Оно базируется не на единстве стиля или замысла. Усадебный ансамбль конца XIX в. имеет, прежде всего, содержательно-ассоциативную основу, причем его единство существует, главным образом, в воображении воспринимающего. Если устремленность символистского мироощущения к эмоциональному переживанию культур прошлого делало ретроспективизм и эклектику естественным методом образования архитектурных форм, то расширение культурного космоса русского человека до масштабов человечества априори предполагало невозможность его полного и цельного выражения в ограниченной мозаике усадебных образов. Однако в воображении обитателей усадьбы этот отрывочный микрокосм встраивался не только в окружающую природу, местность, традиции, но и в их представление о человеческой культуре в целом. Древняя история села Ховрина, остатки парка XVIII в., церковь предшественного владельца, выстроенная в русско-византийских формах, наконец, дом, копирующий казино в Монте-Карло, — зримое свидетельство расширения межевропейских связей, распространившихся и на купеческую среду, — все это ощущалось современниками как часть единства иного порядка — истории и культуры Москвы, России, мира. В этом, как представляется, и состоит характерность для эпохи символизма и в то же время уникальность обрванной структуры усадьбы Грачевка конца XIX в.

¹ См.: Иванов В. Летопись села Ховрино // Резонанс. 1989. № 2. С. 3-4; Карпова М.Г. Ховрино и его храмы // Лампада. 1994. № 11. С. 2-3; Зайцев М.С. Ховрино // История сел и деревень Подмосковья XIV-XX вв. Вып. 10. М. 1995. С. 60-65.

² См. карту Московского уезда 1800 г., Топографическую карту окрестностей Москвы (Шуберга) 1848 г. и др.

³ Зайцев М.С. Указ. соч. С. 62.

⁴ РГИА Москвы, ф.54. оп.173. ед.хр.62. 1868 г.

⁵ Карпова М.Г. Указ. соч. С. 2.

⁶ Зайцев М.С. Указ. соч. С. 63.

⁷ Боханов А.Н. Деловая элита России. 1914 г. М., 1964, С. 123.

⁸ Александровский М. Указатель московских церквей. М., 1915, С. 52.

⁹ См.: РГИА Москвы, архив МГУ, Преч. ч., 105/96.

¹⁰ См.: Архитектурные мотивы, 1900, N 5, С. 136.

¹¹ См.: Архитектурная Москва, 1911. Вып. 1, С. 13; Баширова Е.С. Лев Николаевич Кекушев // Ф.О. Шехтель и проблемы истории русской архитектуры конца XIX — начала XX веков. М., 1988, С. 104.

¹² Барановский Г.В. Юбилейный сборник сведений о деятельности бывших воспитанников Института гражданских инженеров (Строительного училища) СПб., 1893, С. 146.

¹³ Архитектурная Москва. С. 13.

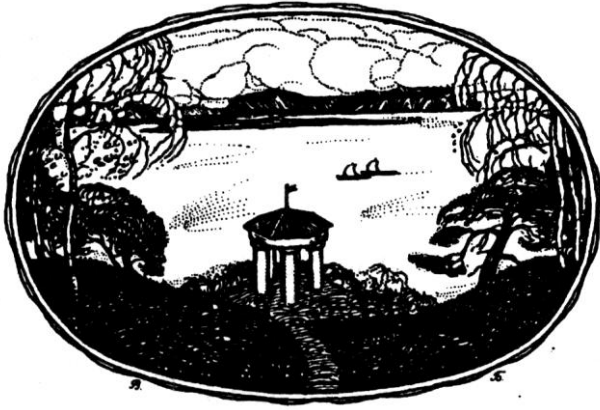
¹⁴ Там же.

¹⁵ Hitchcock H.-R. Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries. Harmondsworth, 1987, P. 198.

¹⁶ Op. cit. P. 200.

¹⁷ Белый А. Эмблематика смысла. Предпосылки к теории символизма // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 194, С. 26.

¹⁸ Белый А. Символизм // Белый А. Символизм как миропонимание. С. 255.



III

III

САДОВОЕ УСАДЕБНОЕ ИСКУССТВО И ИСТОРИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ

О.В. Докучаева

ИНДИВИД И ОБЩЕСТВО В РУССКОМ ПЕЙЗАЖНОМ ПАРКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Мир увеселительного пейзажного парка — самодостаточный и универсальный, подобие вселенной в миниатюре. Таким его хотели создать, таким его видели современники. Фрагменты разрозненной временем картины садового искусства XVIII столетия теперь собирают и реконструируют. Но как бы подробно и тщательно не была она восстановлена, в любом случае панорама парков прошлого будет неполна без центральной фигуры посетителя, ради которого создавался и украшался любой увеселительный сад. Роль, функции, стереотип поведения его в парке прямо определяются спецификой последнего. Отметим в этой связи стремление к сенсуалистической убедительности садовой среды, парадоксальным образом сочетающееся с очевидной условностью, изображенностью этого мира. Недаром одним из центральных мотивов в теоретических трактатах, в описаниях садов становится сопоставление парка с живописной картиной или с театральным сценическим пространством. Отдельные участки "натурального сада" получают, например, у знатока и любителя садового искусства А.Т. Болотова название "сцен", садовые виды — "явлений" ¹. Построение пейзажей осуществляется по принципам театральной декорации. Показательна в этой связи деятельность П.-Г. Гонзаго в Павловске. Отметим также особое положение посетителя в пейзажном парке. Свое бытие на его "сцене" он мог ощущать как художественное творение, одновременно принимая участие в его создании, постановке, являясь героем и зрителем. Амплуа, принимаемые на себе посетителями парков, эталонные образы которых мы видим на портретах В.Л. Боровиковского, в меньшей степени Д.Г. Левицкого и И.-В. Лампи, во второй половине XVIII в. имели целую гамму вари-

аций. Гуляющие в парке выступали как его временные обитатели, "путешественники" по дальним странам, паломники по памятным местам, превращаясь в рыболовов, "прекрасных молочниц", огородников, садовников и т. д. Среди этих ролей, отчасти унаследованных от предыдущих эпох, выделим особо возросшее значение занятий, связанных с садоустройством. Они получили серьезное философское обоснование, ведущее к уподоблению садовника Всевышнему Творцу. Статус благородного и просвещенного садовода всемерно повысился. Болотов писал, что "для разведения натуральных садов потребен садовник совсем иного рода, нежели какие бывают у нас обыкновенно" и далее продолжал: "Необходимо почти нужно хозяину сей труд на себя принимать" ².

Обрисовать черты этого и других героев "садового спектакля", определить их взаимоотношения поможет обращение к контексту усадебной культуры. В сфере идей таковой, на наш взгляд, является складывавшаяся в нравоучительных трактатах, литературных и поэтических произведениях западноевропейских и русских авторов жизнестроительная теория, которую можно назвать "философией сельской жизни". Одним из наиболее связных и последовательных изложений ее на русской почве стал, на наш взгляд, трактат А.Т. Болотова "Путеводитель к истинному человеческому счастью..." ³. Написан он был, видимо, не без влияния известного и уважаемого в России К.-К. Гиршфельда, автора не только "Теории садового искусства", но и поэмы "Сельская жизнь" ⁴. Выраженные здесь идеи стали в России конца века общими. Своим появлением они обязаны серьезным сдвигам в общественном и индивидуальном сознании, произошедшим в эпоху Просвещения в литературе и искусстве, как известно, ознаменовавшейся развитием сентиментализма и предромантических веяний, постепенно теснивших и вторгавшихся в господствующую классицистическую доктрину. В то же время характерными чертами "философии сельской жизни" можно назвать эвдемоническую направленность, очевидную зависимость от руссоизма как в первоисточнике, так и опосредованную в сочинениях И.-Г. Зюльцера, Г. Циммермана, Д. Гарвея и других известных в России западноевропейских авторов. Наконец, весьма важным представляется постоянно присутствующее стремление к практической ее реализации. Так, А.Т. Болотов в своих рассуждениях опирается на опыт собственной попытки воплощения жизнестроительной программы. Названными особенностями оп-

ределяются свойства главного "героя" "философии сельской жизни", который по статусу является частным лицом, "человеком частным" в пандан к "человеку естественному" Ж.-Ж. Руссо. Генетическую связь их легко можно обнаружить. Очевидной представляется попытка напрямую протянуть нить между философской конструкцией и современной действительностью. И это понятно, поскольку фигура "частного человека" вызвана к жизни сменой этапов в процессе становления личности, адекватной требованиям Нового времени. В числе прочего этот процесс ознаменовался в дворянской среде деверсификацией признанных жизненных ориентиров, расшатыванием ранее бесспорных представлений об обязательном для каждого дворянина поприще. Официальное признание допустимости альтернативы было сделано в 1762 г. в "Манифесте о вольности дворянства". Естественным и практически единственным местом ее осуществления стала дворянская вотчина, поместье, в крайнем случае летняя дача, в определенной степени даже летняя императорская или великокняжеская резиденция. Именно здесь находилось главное пристанище частного человека, временно или постоянно покинувшего службу государю и отечеству. В усадьбе под защитой закона и обычая он мог "жить как хочется, не так... как велят", в полной мере полагая себя "целой единицей", по выражению Ж.-Ж. Руссо⁵.

Идея вольности, столь важная для ощутивших ценность и значение своего "Я" современников, сочетается в "философии сельской жизни" с темой уединения. Один из русских авторов М. Прокудин-Горский пишет: "Блаженное и приятное уединение, не имеющее в себе пороков, вожделения и страстей, заражающих сердце человеческое; напротив того поселяющее умеренность — причину спокойствия нашего: оно отгоняет все суетные мысли, которые творят в нас желания бесчисленных надобностей, так что человек никогда доволен не бывает, живучи в странном городе, где единая только наружность является"⁶. Случается, "сельский философ" покидает не только город, свет, но и усадьбу. Этот мотив звучит в русской поэзии, литературных произведениях, мемуарах, посвященных последним десятилетиям XVIII в.⁷ Свобода в уединение мыслится как состояние вне или досоциальное, в тесной связи с миром природы. Преклонение перед ней, восторг и восхищение красотой и божественной мудростью устройства природы к концу XVIII в. — разросшаяся и укорененная традиция. Еще в середине столетия А.П. Сумароков

пишет: "Вселенная — здание, свод небесный, солнце, луна, звезды... какие стены могут быть так украшены, как рощи и дубровы? Какой пол может быть приятнее зеленых лугов и мягких мурав, по которым извиваются шумящие и прохлаждающие источники?"⁸.

Для "сельского философа" обращение к природе имеет принципиальное значение. Это залог счастливых мгновений, средство пробуждения душевной чувствительности. Восторги и воспарения при созерцании природы ведут, как кажется, не только к самоублажению, но и к культивированию лучших свойств человеческой души, что указывает на всеобщий принцип сочетания приятного и полезного.

В то же время, выражая распространенное мнение, И.М. Долгоруков пишет: "При всем том сколько я не пленялся по воображению картинами уединенных полей и убежищ пустынных, о коих так прекрасно пишут в романах, признаться должен, что существенная картина природы без убранств меня не очаровала... что мне нравятся сады возделанные, а не дикие земли брошенные Творцом на поверхность мира без сторонних прикрас искусства человеческого"⁹. Именно такая украшенная природа ожидает посетителя в пейзажном парке. В данном контексте садоустроитель также представляется "сельским философом", который должен обладать специфическими художественными знаниями и талантами. Садоводство же истолковывается как "практическое созерцание природы"¹⁰.

Идеальный создатель и посетитель парка находится в духовно-эмоциональном взаимодействии с природой, органически входит в нее. Именно это видим мы на портретах Е.А. Мусиной-Пушкиной, Е.А. Новосильцевой, Е.Н. Арсеньевой, на миниатюрном портрете В.В. Капниста и многих других, принадлежащих кисти В.Л. Боровиковского. Модель и пейзаж обладают единым характером и пребывают в едином состоянии. При ясном желании прислушаться к собственному внутреннему "Я", при интересе к своей духовной природе "частный человек" по-прежнему лишен автономности, зависим от внешних детерминирующих воздействий, если не общества, то природы, материальной среды. Отсюда при позитивной настроенности сознания и вере в значение воспитательных факторов понятна острая потребность в максимально сгармонизированной жизненной среде, которой отводится роль по крайней мере камертона по отношению к внутреннему миру индивида. Видимо, не в последнюю очередь на

этих основаниях создается вся жизненная среда классицистической усадьбы как единою комплекса, где желали бы объединить искусство, природу, возвышенный ими бытовой и духовный аспекты существования. Думается, такая зависимость — свидетельство стадиальной незавершенности процесса сложения новой личности, тем не менее решительно заявившей о своем праве на отдельную, приватную "территорию".

Однако, завоевав ее, "сельский философ" испытывает противоречивые чувства. Граф П.В. Завадовский, будучи в Ляличах, в письмах корреспондентам не устает превозносить сельскую жизнь. Но вот в конце длинного послания Бакунину делает знаменательную оговорку: "Не посмейтесь моей простоте и извините длинный и нелепый мой разговор скукой, которую я здесь на безлюдье переношу" ¹¹. И он далеко не одинок в своих чувствах. "Человек внешний" довлеет над вновь открытым "человеком внутренним", полная энтузиазма проповедь бегства от общества уравнивается привычкой и настоятельной потребностью в круге общения.

Для культурного авангарда русского общества идеал сельской жизни можно выразить словами И.М. Долгорукова, описывавшего пребывание на даче в гостях у графа Строганова: "Здесь жили мы во всяком изобилии уединенно и вместе с людьми" ¹². Выключенность из социально-общественных связей в сельском уединении в любом случае была весьма относительной и условной. Для более консервативной части дворянства это лишь некоторый отход, иногда мучительный, от привычной светской, придворной нормы. Ф.Ф. Вигель, рассказывая об имении князей Голицыных в Зубриловке, упоминает, что их дом обычно полон народу, "мелкие дворяне соседи так и валят...". И лишь сын хозяина, князь Федор, "мечтает уже о *vie de chateau*, уединении в замке среди малого, но избранного круга. Толпу же соседей он предпочел бы показывать только в важных случаях, на праздниках, как декорацию... Они с отцом имели разные понятия о деревенской жизни", — заключает мемуарист ¹³.

Фактически, жизненный уклад русской усадьбы, особенно богатой, до конца XVIII в. остается открытым, а традиции, заложенные в начале столетия, достаточно сильными. Усадьба сохраняет и упрочивает значение культурного очага, который создается по воле и вокруг фигуры владельца. Однако размах и интенсивность общественной жизни коренятся теперь не только в традициях существования малых дворов князей и вельмож, в роде

графов Шереметевых или князя А.Б. Куракина, но и в просветительском понятии общественной пользы, права каждого наслаждаться красотами природы и радостями пребывания в увеселительном парке. К концу столетия это уже один из стимулов, заставлявших высшее дворянство открывать свои владения для широкой публики. В первую очередь сказанное относится к театральным сооружениям и паркам. Автор путеводителя по окрестностям Санкт-Петербурга И.-И. Георги сообщает, что парки многих дач на островах и на дороге в Петергоф открыты для публики по определенным дням, в другие можно попасть, предупредив привратника ¹⁴. Еще более обыкновенным было появление в парках публики в дни больших праздников. На примере дачи Строганова под Петергофом представим характерный состав посетителей публичных гуляний. "С начала, — пишет И.М. Долгоруков, — ходили немogie, но скоро... стали приезжать и в каретах... Среднего состояния гуляки привыкли помаленьку в зале плясать сперва по русски, по цыгански, а потом мастеровые немцы, французы образовали своими кружками разные светские танцы... К ремесленникам присоединились люди всех сословий, и дамы и мужчины большого света полюбили съезжаться на графские прогулки..." ¹⁵. Примечательно, что на изображениях пейзажных парков последней трети XVIII в. мы не встретим представителей нижних слоев общества, за исключением слуг, кормилиц, садовых работников, пастухов.

Все посетители увеселительных парков во второй половине XVIII в. должны были подчиняться определенному поведенческому стереотипу, соответствующему распределению функций и характеру взаимоотношений между различными по социальному составу группами гуляющих. В основе этих взаимоотношений лежала иерархическая структура, отвечающая состоянию русского общества этого времени. Отражение ее можно найти в сознательном разделении посетителей парков на разные категории. Особо выделялись хозяин усадьбы, члены его семьи, званые гости. Наделенные самыми большими правами и полномочиями, они могли избирать развлечения, недоступные остальной публике. Об этом говорит, например, Долгоруков, вспоминая праздник в подмосковной усадьбе князя Несвицкого: "Группы московских гуляк толпились в саду и как волны разливались по всем дорожкам, между тем как хозяева с своими зваными гостями, разбросавшись в Оранжерее, обрывали персики, абрикосы и свежие плоды с деревьев" ¹⁶. Для таких посетителей

пейзажный парк раскрывался в наибольшем количестве аспектов.

Крестьяне, находившиеся в парке, напротив, не воспринимались как члены общества, но как часть природной среды. В лучшем случае они могли претендовать на роль статистов, оживших персонажей пасторалей и идиллий, иногда с национальным оттенком. Сам факт "приятной смеси крестьянок с нашими городскими барышнями" казался современникам необычным, но привлекательным в праздничном контексте гуляния¹⁷. Эта легкая трещина в межсловных перегородках указывает на иной тип взаимоотношений, существовавших в пейзажных парках. Главным образом он был обусловлен художественным и идеологическим факторами.

Согласно принципу соответствия — определяющему в системе классицистических принципов второй половины XVIII в., попадая в специально организованную среду увеселительного парка, посетитель должен был выйти, хотя бы до некоторой степени, из повседневного течения жизни и, пусть условно, подчиниться тем связям и отношениям, которых требовал от него этот гармонический мир. На первый план выдвигались общечеловеческие ценности и индивидуальные качества, соответствующие гуманистическому просветительскому идеалу личности и общества. Ему должны были подчиняться прежде всего личные связи между посетителями. На основе этих "вольных", частных отношений, возникавших благодаря душевным влечениям и симпатиям, парки представлялись местом, где способны расцвести главные ценности сентиментализма: дружба, семейные привязанности, любовь. Не случайно рядом с фигурами "одиноких мечтателей" на картинах и гравюрах, изображающих парки, постоянно можно видеть беседующих приятелей, небольшие компании друзей, семейные группы и воспитателей с детьми, нежные пары. Атмосфера добродетели окружает эти маленькие сообщества, отличая их от галантных компаний рококо. Вместе с тем всех их объединяют свободные, так сказать, неформальные связи, частные интересы.

Названный тип взаимоотношений, культивировавшихся на территории увеселительного парка, требовал подходящих норм поведения. Придворный и светский этикет оказывались здесь недействительными. В стихотворении "Пикники", посвященном Г.Р. Державиным пребыванию на даче Мельгунова, есть такие строки: Мы положили меж друзьями / Заветы равенства хра-

нить:/ Богатством, властью и чинами/ Себя отнюдь не возно-
сить...¹⁸.

Освобождение от светских уз и иерархической субординации в отношениях нередко бывало внешним, основанным на примерном социальном равенстве участников компании. Простота и естественность общения в парках особ императорской фамилии сами по себе превращались в форму этикета. Тем не менее были сделаны первые попытки обосновать перед лицом природы новую общественную иерархию, основанную на личных добродетелях индивида, в принципе присущих купцу, разночинцу, идеальному представителю крестьянского сословия. Это было первой, хотя и слабой, предпосылкой к нарушению меж- и внутрисословных разграничений.

Под влиянием сентименталистских настроений, окрашенных иногда в патриархальные тона, стало принятым демонстрировать интерес и сочувствие к низшим сословиям, особенно крестьянству. Примеряя на себе амплу поселян и пастушков, преобразовывали их на новый лад, дополняя давно знакомые черты выражением нравственности. В "философии сельской жизни" постоянно раздаются похвалы трудолюбию и повседневной полезной деятельности, демонстрируя, быть может, иногда несколько абстрактное признание той демократической по сути истины, что "человек есть творение, созданное как к покою, так и на труд"¹⁹. Владельцы и обитатели усадеб начинают "учить трудолюбию упразднившиеся руки"²⁰. Условный образ счастливого "вольного" поселянина, этого сельского Сократа, становится примером для подражания²¹. В то же время крепостные "подданные" рассматриваются как объект заботы и попечения.

Обычным поводом для демонстрации пропагандируемых русскими просветителями патерналистских отношений между баринем и крепостными служили так называемые сельские праздники. Тогда владелец усадьбы предстал перед своими подданными как "просвещенный монарх" и одновременно как "отец-благодетель". В "Записках" Е.Р. Дашковой можно найти описание такого праздника, устроенного по случаю строительства новой деревни. "Я собрала всех крестьян, — пишет Дашкова, — приказала им надеть праздничное платье с разными украшениями... и заставила их плясать на лугу и петь наши народные песни... Чтобы вполне завершить нашу пирушку нас угощали русскими яствами и напитками". В ответ Дашкова поднесла своим крестьянам хлеб-соль, взяв на себя роль главного действующего лица²².

Инспирированность сельского веселья здесь очевидна и привычка к приказному тону ясно сквозит в интонациях барыни.

В отношении простонародья, пришедшего в усадьбу на праздник или гуляния, в старых традициях было проявление благотворительности. Часто это было даровое и довольно обильное угощение, обещание которого иногда выносилось на специальную доску объявлений. Возле парков, а то и на их территории устраивали небольшие увеселительные ярмарки.

Ответное почитание благодетелей было уделом не только крестьян и простых посетителей парков. Культ благодетеля, покровителя был обычен и для владельцев усадеб. Иногда он сливался с верноподданническими чувствами. Не случайно столь распространенными в пейзажных парках второй половины XVIII в. были статуи Екатерины II, обелиски или иные мемории в ее честь. Иерархически построенные отношения в мире парка должны были разрешаться в социальную гармонию.

Таково было предлагаемое теорией и практикой садового искусства решение настоятельно поставленных XVIII столетием проблем совершенствования человека и общества. Сложение и расцвет апробированной в художественном пространстве парка концепции пришелся в России на период торжества Просвещения и первого разочарования его рационалистической идеологией. Идеальный ее характер был определен спецификой сознания эпохи, ориентированной на абсолютные ценности и, в частности, условиями природно-художественной среды парка, имевшей надлежащую философско-эстетическую подоплеку.

В обосновании осуществленной в пределах "экстракта Вселенной на десятине" концепции лежало отрицание тотальной принадлежности индивида государству и обществу. Ясно обозначилась новая ступень в его психологической эмансипации и обособлении, что хорошо можно проследить и на основе отечественных литературных источников, искусства портрета второй половины XVIII в. Достаточно пока унифицированная по своим главным врожденным качествам, фигура "частного человека" была помещена в центр создававшейся в парке картины мироздания.

Общественные связи, возникавшие на этой почве, точкой отсчета должны были иметь личные склонности и отношения свободных перед лицом природы индивидов, равных в своем статусе посетителей парка. Природа и ее законы были главным аргументом в пользу истинности и сущностной обоснованности та-

ких отношений. Основопологающим оставался принцип добровольности общественных связей и отношений, завязываемых в границах парка, являясь своего рода общественным договором, заключенным с едиными для всех эвдемоническими целями. Обратной стороной его были просветительно-воспитательные задачи. Опираясь на добрые и разумные начала человеческой сущности, в союзе с природой и искусством здесь желали, надеялись достигнуть адекватного им и безболезненного преобразования человека и общества. Представлявшийся современникам подобием Эдема или Аркадии, пейзажный парк был явлением, тесно связанным с гуманистическими утопиями эпохи Просвещения.

Вместе с тем построенная главным образом на абстрактных всеобщих категориях система достаточно быстро обнаруживала даже в пределах парка заложенную в собственных предпосылках ограниченность. Поскольку "частный человек" в парке, по определению, должен был быть просвещенным, то круг возможных "полноценных" членов сообщества оказывался ограниченным, как правило, сословными рамками. Не принадлежащие к избранному кругу посетители попадали в разряд опекаемых, патронизируемых или "детей природы". Таково было лишь одно следствие наложения в пределах парка двух общественных структур: традиционной иерархической (в реальном и утопическом вариантах) и новой, основанной на радикальных принципах свободы, равенства и братства.

Неизбежное противоречие гуманистической утопии и реальной действительности русской усадьбы второй половины XVIII в., дававшей владельцу возможности для раскрытия как положительных, так и отрицательных свойств своей персоны, практически не вызывало вопросов у современников.

Двойственность сознания находила выход в сфере иллюзии, театрализованной условности, в которой создаваемая в парках модель жизни осуществляла себя. Именно она в наибольшей степени отвечала искусственно, рациональным путем сконструированному миру пейзажного парка. Здесь, примеривая на себя разные социальные роли, просвещенные "сельские философы" учились быть людьми Нового времени. И несмотря на показательность и образцовость этих забав, их появление свидетельствовало о тенденциях многообещающих сдвигов в общественном и индивидуальном сознании, далеко идущим последствиям которых суждено было обнаружиться в XIX столетии.

¹ Болотов А.Т. Дальнейшее продолжение некоторых практических примечаний о садах нового рода вообще и о сцене в особенности // Экономический магазин. М., 1789. Ч. 40. С. 209.

² Болотов А.Т. Еще некоторые практические замечания, относящиеся до садов новейшего рода или так называемых Английских // Экономический магазин. М., 1789. Ч. 39. С. 21.

³ Болотов А.Т. Путеводитель к истинному человеческому счастью или опыт нравоучительных и отчасти философских рассуждений о благополучии человеческой жизни и средствах к приобретению онаго. М., 1784.

⁴ Гиршфельд К. Сельская жизнь. М., 1792.

⁵ Хемницер И.И. Полное собр. соч. М.-Л., 1963. С. 271-272.

⁶ Прокудин-Горский М.П. Уединенное размышление деревенского жителя. 1770. С. 72.

⁷ Долгоруков И.М. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. 1764-1800. Пг., 1916. С. 289; Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1738-1793. М.-Л., 1937. С. 247-249.

⁸ Сумароков А.П. Письмо о красоте естества // Трудолюбивая пчела. Спб., 1759. С. 313.

⁹ Долгоруков И.М. Указ. соч. С. 137.

¹⁰ Болотов А.Т. Путеводитель к истинному человеческому счастью... С. 396.

¹¹ Архив князя Воронцова. М., 1877. Кн. XII. С. 316.

¹² Долгоруков И.М. Указ. соч. С. 157.

¹³ Вигель Ф.Ф. Воспоминания. М., 1864. Кн. 2. С. 80.

¹⁴ Георги И.-И. Description de la ville de St. Petersbourg et se environs. Спб., 1793. Р. 333-336.

¹⁵ Долгоруков И.М. Указ. соч. С. 157-158.

¹⁶ Там же. С. 199.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Державин Г.Р. Соч. Л., 1987. С. 231.

¹⁹ Иоганна Георга Гофмана о спокойствии и удовольствии две книги, расположенные по правилам разума и веры. М., 1796. С. 173.

²⁰ Щеголев Н.Г. Песни и рассуждения покоящегося садовника. М., 1799. С. 17.

²¹ Гирцель Г. Сельский Сократ или описания экономи-

ческих и нравственных правил жизни философа-земледельца. М., 1789.

²² Дашкова Е.Р. Записки княгини Е.Р. Дашковой, писанные ею самой. Лондон, 1859. С. 222.

И.В. Рязанцев

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ САДОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ РОССИИ XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

Образный строй сообщества скульптур в саду определяется несколькими основными факторами. Важнейшие среди них — это, во-первых, тип сада (регулярный или пейзажный), во-вторых — роль скульптур в саду данного типа и, в-третьих, круг привлекаемых персонажей. Краткость изложения позволяет рассмотреть лишь последнее — персоналию и, разумеется, особенности ее воплощения. О соотношении же типа сада и роли в нем произведений пластики придется упомянуть крайне бегло.

Нарочитая искусственность и подчеркнутый геометризм регулярного сада, его парадность и программная апелляция к разуму соответственно определяют амплуа скульптуры. Акцентируются репрезентативная и одновременно дидактически-познавательная, в какой-то мере "экспонатная" функция произведений, а также их значение в качестве своего рода объемных вех в построении почти архитектурно организованной пространственной среды.

Пейзажный ("натуральный") сад, всячески маскирующийся под нетронутую природу, под "сельские красоты", обуславливает совершенно иную роль скульптуры. Геометризм размещения сменяется живописностью, включением произведений в "естественные" уголки природы; не используется группировка статуй и бюстов в тематические циклы; предпочтение отдается одиноко стоящим скульптурам; познавательность, сохраняясь в принципе, звучит "под сурдинку".

Впервые в развернутом виде круг персонажей был предложен Петру I С. Рагузинским, выступившим в роли художественного комиссионера. Речь идет о рекомендательном перечне скульптур — знаменитом документе 1716 г., названном "Роспись, каковы статуи употребляют в наилуччих садах ц[а]рских, королевских и протчих г[ос]п[од]д велможных" ¹.

Эти 66 статуй и групп по своей тематике охватывают в основ-

ном ареопаг античных божеств и мифологических персонажей, соотнесенных в первом разделе "Росписи" с зодиакальным циклом, а во втором — с кругом образов овидиевских "Метаморфоз". Третий раздел посвящен аллегорическим изображениям ряда важнейших (для той поры) понятий и явлений позитивного или негативного плана. Завершает "Роспись" рекомендация включить в "скульптурное сообщество" "по охоте" шестьдесят двух кралей италианских" и "к тому ж еще и римские цесари и цесаревни по выбору охотника и по пространности сада". Если имена "краслей" италианских не названы, то число "цесарей" и "цесаревен" римских далее указано, что легко прозвоялет их сопоставить с "Жизнеописанием..." Светония: "12 главных цесарей римских и 12 цесаревен".

В целом, за отобранной Рагузинским "персоналией" божеств, аллегорий и правителей видится определенный тематический комплекс культурно-социального плана, созвучный интересам эпохи и задачам, вставшим перед Россией тех лет.

Содержащаяся в "Росписи" программа осуществлялась с купюрами и дополнениями. Так, в первом и главном нашем "саду скульптур" — Летнем саду (конец 1710-х — 1730-е гг.) — не были представлены многие из заявленных в "Росписи" аллегорий, резко сокращено количество "краслей", "цесарей" и "цесаревен" римских. Зато там появились изображения муз, сивилл, времен года и дня, темпераментов и т.д. Были включены античные скульптуры, в том числе "Афродита" (IV в. до н.э.), "Пастух" (II в. до н.э.), "Отдыхающий сатир" (I в. до н.э.) и прославленная "Венера Таврическая" (III в. до н.э.)². В 1720-1730-х гг. использовалась, хотя и не особенно широко, библейская тематика: в Петергофе — дошедшие до нас "Адам" и "Ева", а в Летнем саду — известные по описям скульптуры "Адам", "Ева", "Каин Авеля убивает", "Давид", "Святая Клара, сидящая на облаках". Из ветхозаветных персонажей наибольшую известность приобрел петергофский "Самсон, разрывающий пасть льва", задуманный при Петре, а установленный в 1735 г. в честь двадцатипятилетия Полтавской победы³.

В итоге очевидно, что в программных документах и в реальной практике 1710-1730-е гг. дали садовой скульптуре России весьма обширный круг персонажей, в большинстве своем связанный с античной мифологией, с древней светской и "священной" историей, с разного рода олицетворениями и, наконец, с переложением литературных (чаще басенных) сюжетов. Подобная те-

матика столь разнообразна, что кажется "избыточной", сформированной как бы "на вырост". Не случайно она в большей своей части то буквально, то в общепринципиальной форме сохранялась на протяжении почти столетия.

Стабильность присуща не только тематике, но и стилевой характеристике садовой скульптуры: она неизменно барочна и в 1740-1750-е гг. и даже в 1760-1770-е гг., когда зодчество раннего классицизма еще не отказалось от сада регулярного типа. К тому же сам "фонд" имевшихся в России готовых произведений пластики носил барочный характер, а ведь при устройстве новых регулярных садов скульптуру зачастую перемещали туда из старых ансамблей. Так было в Кускове и Архангельском, так было и в садах резиденций близ Петербурга ⁴.

Общепринципиальное следование тематике и частичное сохранение стилевых особенностей, несомненно, важные, но не главные черты садовой скульптуры второй половины XVIII — начала XIX вв. Гораздо существеннее новации тех лет. Наиболее показательно столь созвучное классицизму широкое обращение к копиям шедевров античности и в какой-то мере Ренессанса.

Известно, что подобная ситуация своим возникновением во многом обязана И.И.Шувалову — инициатору основания Академии художеств, ее создателю, руководителю в первый период существования, а после вынужденной отставки — неизменному покровителю отечественных искусств и художников. Именно Шувалов в 1769 г. прислал из Италии литейные формы 58 известнейших произведений, хранившихся в музеях Рима и других собраниях ⁵. В те же годы в России появились достаточно опытные форматоры и замечательные литейщики: В.Можалов (1750-1789), Э.Гастклу (в России в 1770-1807 гг.), В.Екимов (1755-1837) ⁶. Это позволило в 1770-1800-х гг. исполнить свыше 200 бронзовых копий — не так уж много, если иметь в виду всю усадебную Россию, но для небольшой литейной мастерской Академии художеств — количество значительное ⁷.

Копийность и материал обусловили специфику садовой скульптуры 1780-1800-х гг. Своеобразие прежде всего в том, что небывало возросла роль бронзы. Ее благородная теплота и чеканная определенность сказывались на колорите и пластической структуре ландшафтных ансамблей. Кроме того, круг использовавшихся шедевров, хотя и довольно широк, но четко очерчен, что соответственно ограничивает мир востребуемых мифологических персонажей. Так, уже не встречаются Беллона, Сатурн, Немези-

да, Помона, Вертумн, Аврора, Вулкан и т.п. Среди богов и героев античной мифологии присутствуют Юнона, Флора, Венера, Меркурий, Аполлон, девять Муз, Марс, Амур, Ганимед, Геркулес, а также персонажи, сопутствующие им в мифологическом бытии, — Марсий, Ниоба, Ниобиды, Илионей, фавны, кентавры.

Весьма существенным оказалось то, что копия античного шедевра дает точно означенную иконографию персонажа. Перед зрителем оказывается не Аполлон вообще как некая фантазия барочного художника на тему древнего божества, а копия Аполлона Бельведерского или Аполлона Мусагета (Кифареда), не Венера вообще, а копия Венеры Медицейской или Венеры Каллипиги, не Флора вообще, а копия Флоры Фарнезской и т. д. В результате у просвещенного зрителя возникает эффект узнавания конкретного произведения (шедевра), а не усвоения "азбуки" образов мифологии, как в садах России первой половины XVIII в. Словом, оттенок "экспонатности", свойственный барочным скульптурным ансамблям, в принципе сохраняется, но в нем теперь ощущался налет знаточества, обращенного к классике античности и, отчасти, Ренессанса.

Увлечение копиями шедевров влекло за собой отказ от "фабол", от библейской тематики, а также постепенное вытеснение "чистых" аллегорий. Вместе с тем, сам аллегорический подход не исчезал, а лишь менял форму на более опосредованную. Теперь иносказательно истолковывались шедевры, чьи копии украшали сады. Так взамен "Сладострастия" и "Красоты" нюансы женственности передавались с помощью различных иконографических типов изображения Венеры — Венера Каллипига и Венера Медицейская (эрос и целомудрие).

Бывало, что некоторая "избыточность" использования одного и того же персонажа обретала некий скрытый смысл. Например, изображения Аполлона, установленные в Старой и Новой Сильвиях и в колоннаде над Славянкой, придавали образной структуре Павловского ансамбля своего рода "аполлоническую" направленность. Подобное свойство поддерживалось введением статуй девяти муз и групп "Трех граций".

Опосредованный аллегоризм и скрытый смысл составляли как бы глубинный уровень содержания образов садовой скульптуры второй половины XVIII — начала XIX вв. Внешнюю же "оболочку" образовывал сюжет, основанный на мифологической "биографии" персонажа. Наряду с бронзовыми, в садах той эпохи

немало и мраморных копий, а в Архангельском мраморная пластика безраздельно господствует. Скульптура из мрамора чаще поступает из Италии и Франции, да и среди произведений, исполненных в России, немалую долю составляют работы итальянских мраморщиков либо из петербургской мастерской семьи Трискорни, либо (в начале XIX в.) из московской мастерской К.С.Пенно.

Мраморные статуи вносили свой вклад в колористику и пластику садового убранства и, что не менее важно, — в тематику, расширяя круг персонажей. Именно в мраморе в садах появились "Диана Версальская", "Менелай с телом Патрокла", "Меркурий Капитолийский"⁸. В том же материале исполнялись и копии знаменитых произведений Ренессанса.

Приверженность копиям, разумеется, не мешала включению в пластические ансамбли садов оригиналов отечественных и зарубежных мастеров классицизма второй половины XVIII — начала XIX вв., сделанных в бронзе и камне, что с свою очередь пополняло состав привлекаемых мифологических образов. Так, в Петергофе отлитые в бронзе предстали не встречавшиеся среди копий "Юпитер", "Галатея", "Наяда и Тритон" работы Ж.-Д. Рашетта, "Персей" и "Сирены" Ф.Ф. Щедрина, "Акид" и "Тритоны" И.П. Прокофьева, "Пандора" Ф.И. Шубина, "Актеон" И.П. Мартоса, аллегии "Нева" Щедрина и "Волхов" Прокофьева. Присоединились к ареопагу "Афина" (ее статуя, исполненная из песчаника неизвестным скульптором, была установлена у Павловского дворца) и "Церера" (мрамор, неизвестный автор, Архангельское)⁹.

Помимо чисто мифологических образов, сады второй половины XVIII — начала XIX вв. включают мифологизированный портрет, и, в частности, изображения Екатерины II. К их числу относятся "Екатерина II в виде Флоры" (Петергоф, круг Шубина), "Екатерина II в виде Цибелы" (сад дачи А.А. Безбородко на Охте, Ж.-Д. Рашетт, не сохранилась), "Екатерина II в виде Фемиды" (Архангельское, Рашетт по модели М.И. Козловского)¹⁰.

Постоянная приверженность античной мифологии и древней истории, несомненно, устраивала в XVIII — начале XIX вв. подавляющее большинство художников, заказчиков да и просто зрителей. Однако в среде литераторов в первые годы XIX в. начали возникать склонности иного рода, ставившие под сомнение незыблемость устоявшихся вкусов. Наиболее определенно и развернуто подобные воззрения выразил Ф.Н. Глинка. Он писал: "Я хочу сказать об изваяниях древних славянских богов. Нам ли,

русским, гоняться за греческими богами, которые уже примелькались в глазах наших: ими загромождены все сады? Нам ли, говорю, пленяться чужим, тогда как баснословие наших предков славян так прекрасно! До сих пор, кажется, еще ни один ваятель не осмеливался представить глазам нашим прекрасных изваяний славянских богов, ничем не уступающих греческим, а иногда затейливостию вымысла даже их превосходящих. Видно, художники опасаются, что у них не захотят купить какой-нибудь прелестной Лады, тогда как с жадностью расхватывают всякого рода Венер. До сих пор нет еще и форм для славянских богов. На место Аполлона, Венеры, Флоры и зефиров поставьте в саду вашем Волна, Ладу, Зимстерлу" ¹¹.

Далее Ф.Н. Глинка подробно рассказывает о каждом персонаже и советует, как и где их разместить. Читаем: "...среди озера на острове прекрасный чистый родник; поставьте там древнего славянского песнопевца с его лирою, пусть кажется он в тени прохладной рощицы подслушивающим извивистую песнь соловья. Положите там драгоценную жемчужину российской словесности: Героическую песнь о походе Игоря, где вещий Боян назван соловьем древних лет. Тут же или в ином приличном месте поставьте милую Ладу с прелестным ее семейством. Лада — богиня любви и красоты; дети ее: Лель — бог любви, Полель — бог брака, Дид — жизнь супружественная и благодатная, Дилилия — покровительница новорожденных. — В одном укромном уголке вашего сада, построив хижину древнего славянина и возделав близ оной небольшую ниву... поставьте там покровительницу спеющих класов Мерцану... Там же должен быть и Купало, бог лета, полевых плодов и летних цветов, и Сева, богиня осени и садовых плодов. На рубеже сего маленького участка поставьте белый каменный столп с надписью: Чур\ Это древний бог межей. — Где-нибудь в перелеске, на пригорке можно поставить и Зевану, славянскую Диану, богиню звериной ловли... На зеленом цветущем лужку, при светлом ручье, под тению тополей, захотите выпить с друзьями из дедовского бокала сладкого пенистого меду, там поставьте истукан Корса, покровителя пива и меду. — Подле него не худо стоять Усладу, как богу веселия и жизненных наслаждений. Но в самом глухом захолустье, на песчаном острове... покрытом древними полуисковерканными соснами и множеством пней, сломленных ветрами и обожженных молниями, поставьте истукан свирепого бурями, как ризою одетого Позвизда, бога непогод. Там же поместите и Зимерзлу, богиню суро-

вую, дышащую холодом и морозами. Напротив того, в самой прелестнейшей из ваших рощиц, близ чистого протока, между молодых липок, кленов и душистой сирени, в свежих розовых кустах, перемешанных с стройными лилиями и ароматными ландышами, поставьте самого миловиднейшего божка — Догоду. Он значит то же, что Зефир. Не разлучайте с ним и подруги его прелестной Зимстерлы (Флоры). — Из этого самого краткого начертания вы видите, как богата славянская мифология!"¹².

Во вдохновенном панегирике Глинки есть восторг первооткрывательства, чувствительность души, некоторая наивность. Вместе с тем ощущается несомненная основательность познаний автора, "пейзажность" описаний, а нередко и практичность советов. Перед нами очень "литературное" сочинение, использующее подход, характерный для "Садов" Делиля, но опирающееся на славянский материал... Остается лишь сказать, что предложения Ф.Н. Глинки не были реализованы ни в его время, ни позднее, во второй половине XIX в.¹

¹ Андросов С.О. Рагузинский в Венеции: приобретение статуй для Летнего сада // Скульптура в музее. Л., 1984. С. 66, 67, 78, 79.

² Люлина Р.Д., Раскин А.Г., Тубли М.П. Декоративная скульптура садов и парков Ленинграда и пригородов XVIII — XIX веков. Л., 1981. С. 10.

³ Там же. С. 10, 12, 14, 16.

⁴ Архивные и литературные выписки о Гроте (1755-1779) в усадьбе Кусково. М., 1980 // Архив Всесоюзного производственного научно-реставрационного комбината. 1455; Рапопорт В.Л. Парк в Архангельском. М., 1971. С. 18; Люлина Р.Д., Раскин А.Г., Тубли М.П. Указ. соч. С. 19-21.

⁵ Маслова Е.Н. Отдел слепков Научно-исследовательского музея Академии художеств СССР // Античное искусство в советском музееведении. Л., 1986. С. 109; Люлина Р.Д., Раскин А.Г., Тубли М.П. Указ. соч. С. 22.

⁶ Пронина И.А. Декоративное искусство в Академии художеств. Из истории русской художественной школы XVIII — первой половины XIX в. М., 1983. С. 237, 238, 244, 254.

⁷ Мозговая Е.Б. Из истории литейной мастерской Академии художеств XVIII — начала XIX века // Наследие и современность (Искусство России). СПб., 1992. С. 22.

⁸ Люлина Р.Д., Раскин А.Г., Тубли М.П. Декоративная садово-парковая скульптура Ленинграда, состоящая под государственной охраной (каталог). Л., 1977. С. 56, 118. (Далее: Люлина Р.Д. Каталог); Рапопорт В.Л. Указ. соч. С. 38.

⁹ Люлина Р.Д. Каталог. С. 62; Рапопорт В.Л. Указ. соч. С. 38.

¹⁰ Люлина Р.Д. Каталог. С. 124; Карпова Е.В. Памятник П.А. Румянцеву-Задунайскому (материалы к изучению творчества Ж.-Д.Рашетта // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1984. Л., 1986. С. 311,312; Рапопорт В.Л. Указ. соч. С. 45.

¹¹ Глинка Ф.Н. Письма к другу. М., 1990. С. 136. Цитируется текст части третьей "...мысли, замечания и рассуждения во время поездки по Тверской, Московской и Киевской губернии". Это путешествие Глинка предпринял в 1810-1811 гг., а опубликовал "мысли" в 1815 г. (там же. С. 6, 508).

¹² Глинка Ф.Н.. Указ соч. С. 136, 137.

Н.И. Михайлова

ПУШКИН И ПРИРОДА. РАЗМЫШЛЕНИЯ К ВЫСТАВКЕ ПАРКОВОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Публикуемая работа была написана в 1993 г. по просьбе художественного руководителя Центральной студии художественно-проектного творчества Е.А. Розенблюма. Под его руководством создавался проект пушкинского музея-заповедника "Захарово". Частью проекта должна была стать выставка парковой скульптуры в захаровском парке. Моим размышлениям над текстами Пушкина, в которых он пишет о природе, помогла книга Д.С. Лихачева "Поэзия садов", в которой представлено культурологическое исследование древнего и прекрасного садово-паркового искусства.

* * *

"Все волновало нежный ум: / Цветущий луг, луны блистанье,
/ В часовне ветхой бури шум, / Старушки чудное преданье. [...]
В гармонии соперник мой / Был шум лесов, иль вихорь буйный,
/ Иль иволги напев живой, / Иль ночью моря' шум глухой,
/ Иль шепот речки тихоструйной."

Эти стихи — из "Разговора книгопродавца с поэтом". Пушкин пишет об отзывчивости поэта на все явления бытия, на все явления природы. Он вслушивается и вглядывается. От него не ускользают тончайшие переливы звуков и красок. И весь огромный, звучащий многоголосым хором, сверкающий миллиардами оттенков мир природы воплощается в его поэтическом слове.

В стихотворении-манифесте "Пророк" открывается запредельная высота и глубина, космос, постигаемый творцом того глагола, которым божественной волей предначертано "жечь сердца людей":

"И внял я неба содроганье, / И горний ангелов полет, / И гад морских подводный ход / И дольней лозы прозябанье."

Полет ангелов и проращение лозы уравниваются в божьем мире и в поэтическом сознании, как уравнено в нем великое и малое, грандиозное и на первый взгляд неприметное, но также исполненное глубокого смысла.

"Ты любишь с высоты / Скрываться в тень долины малой, / Ты любишь гром небес, но также внемлешь ты / Жужжанью пчел над розой алой. / Таков прямой поэт."

Эти строки были обращены Пушкиным к поэту Н.И. Гнедичу. Их можно отнести и к нему самому.

А сколько пейзажей в творчестве Пушкина! Здесь степи Молдавии, тополи Украины, горы Кавказа, побережье Крыма... Здесь лавр и лимон Мадрида, покрытое тучами небо Парижа... Но больше всего — картин родной природы среднерусской полосы: зеленеющие пухом весенние деревья, летняя ночь с рыбачьим костром, в багрец и золото одетые леса осени, голубые небеса и блестящие на солнце великолепные ковры снега. Будучи уже зрелым мастером, Пушкин признавался:

"Люблю песчаный косогор, / Перед избушкой две рябины, / Калитку, сломанный забор, / На небе серенькие тучи, / Перед гумном соломы кучи — / Да пруд под сенью ив густых, / Раздолье уток молодых..."

Природа для Пушкина полна тайны. Потому — "лесов таинственная сень", "сосен таинственные сени", "безмолвие таинственного леса". Это тайна вечного обновления, вечной красоты:

"И пусть у гробового входа / Младая будет жизнь играть, / И равнодушная природа / Красою вечно сиять."

"Равнодушная природа" одушевляется настроением поэта: "печальный" снег лежит во дворе опального Пушкина в Михайловском, "веселыми" розами украшает он барышню из Тригорского, последние цветы пробуждают в нем "унылые мечтанья".

С природой для Пушкина связаны духовные ценности: любовь, дружба, творчества, свобода.

"Сокроюсь с тайною свободой, / С цевницей, негой и природой / Под сенью дедовских лесов..." (А.Ф. Орлову)

"...и вновь / Пою мои мечты, природу и любовь, / И дружбу верную, и милые предметы, / Пленявшие меня в младенческие леты..." ("Чаадаеву")

"Я был рожден для жизни мирной, / Для деревенской тишины: / В глуши звучнее голос мирный, / Живее творческие сны. [...] / Цветы, любовь, деревня, праздность, / Поля! я предан вам душой..." ("Евгений Онегин")

Стихотворение "Деревня" было впервые напечатано под названием "Уединение", и это не случайно. Деревенская природа для Пушкина — это уединение, чтение, размышления, воспоминания.

Мир природы в творческом сознании Пушкина — не только отражение впечатлений от этого мира. Это еще впечатления впечатлений, отражений природы в литературе и искусстве. Мотыльки и бабочки в пушкинских стихах заставляют вспомнить о русской и мировой поэзии, об изысканных натюрмортах Ф.И.Толстого, его чудотворной кисти, запечатлевшей эти легкокрылые создания вместе с птицами и цветами. Пушкин читал пейзажную лирику Державина и Жуковского. Ему было знакомо знаменитое сочинение Делиля "Сады" и перевод этого сочинения, выполненный товарищем Пушкина по "Арзамасу" А.Ф. Воейковым. Пушкин хорошо знал роман Ж.-Ж. Руссо "Юлия или Новая Элоиза" и, быть может, когда описывал сцену объяснения Татьяны с Онегиным в саду, вспоминал сцену первого поцелуя в роще из этого романа. Наверное, сады Армиды, со всею их роскошью изображенные в поэме Тассо "Освобожденный Иерусалим"

лим", приходили Пушкину на память, когда он на страницах стихотворного романа признавался в своем желании "лобзать уста младых Армид". Мрачные пейзажи Оссиана дают о себе знать в ранней лирике Пушкина. О райском саде — Эдеме писал он в поэме "Гавриелиада" и в "Евгении Онегине", где Эдем возникает как образ не просто утраченного, но и никогда не обретенного блаженства главного героя. Живописные полотна русских и европейских мастеров, графика, альбомные рисунки отзываются в пушкинском слове.

Русские сказки, песни, предания, где народная фантазия создала волшебный мир природы с русалками, лешими, домовыми, — в пушкинских сказках, трагедии "Русалка", сказочной поэме "Руслан и Людмила", в стихотворениях.

"Поместья мирного незримый покровитель, / Тебя молю, мой добрый домовый, / Храни селенье, лес и дикий садик мой / И скромную семью моей обитель! / Да не вредят полям опасный хлад дождей / И ветра позднего осенние набеги; / Да в пору благотворны снеги / Покроют влажный тук полей! / Останься, тайный страж, в наследственной сени, / Постигни робостью полунощного вора, / И от недружеского взора / Счастливый домик охраняй! / Ходи вокруг него заботливым дозором, / Люби мой малый сад и берег сонных вод, / И сей укромный огород / С калиткой ветхою, с обрушенным забором! / Люби зеленый скат холмов, / Луга, измятые моей бродящей ленью, / Прохладу лип и кленов шумный кров — / Они знакомы вдохновенью." ("Домовому")

С детства знакомая Пушкину античная поэзия с Наядами, Дриадой, Тритонами, Флорой, Дианой, Зевсом, Бореем и еще многими и многими богами, существами, созданными воображением древних греков и римлян, вошла в творения Пушкина, соединила вымысел и реальность. В тихом озере Царскосельского парка Пушкин-лицеист видел плескающихся наяд. В Захарове богиня цветов и богиня плодов Помона приходили к нему в веселый сад. А в Болдине в тоскливый осенний день листья, "разомкнув и желтея", чтобы засорить лужу, ждали лишь бога северного ветра Борея.

Природа и поэзия, природа и архитектура, природа и скульптура соединились в древнем искусстве парков и садов. Пушкин знал, вернее — Пушкин жил в "стройных садах" классицизма.

Пушкин бродил, размышлял, чувствовал в романтических парках, в темных аллеях старых деревьев. "Приехавши в Михайловское, мы не вошли в дом, а пошли прямо в старый, запущенный сад,

Приют задумчивых Дриад,
с длинными аллеями старых дерев, корни которых, сплетаясь, вились по дорожкам, что заставляло меня спотыкаться, а моего спутника вздрагивать", — это из воспоминаний А.П. Керн о Пушкине.

Усадебные парки в Михайловском, Тригорском, Петровском, Болдине и еще раньше — в подмосковном с детских лет любимом Захарове — они и не только они погружали Пушкина в особый мир парковой культуры, где природа неразделима с созерцанием ее красот, где природа возвращена человеку преображенная трудом человека, где природа читается как книга и где нет лучшего места для чтения книги, лучшего места для мечтаний.

"Мне видится мое селенье, / Мое Захарово; оно / С заборами в реке волнистой, / С мостом и рощею тенистой / Зерцалом вод отражено. / На холме домик мой; с балкона / Могу сойти в веселый сад, / Где вместе Флора и Помона / Цветы с плодами мне дарят, / Где старых кленов темный ряд / Возносится до небосклона, / И глухо тополи шумят. / Туда зарею поспешаю / С смиренным заступом в руках, / В лугах тропинку извиваю, / Тюльпан и розу поливаю — / И счастлив в утренних трудах; / Вот здесь под дубом наклоненным / С Горацием и Лафонтеном / В приятных погружен мечтах, / Вблизи ручей шумит и скачет, / И мчится в влажных берегах, / И светлый ток с досадой прячет / В соседних рощах и лугах."

Старые деревья в парках и садах были предметом особой заботы. Вокруг них часто устраивали скамейки. Их созерцание могло вызывать не только приятные мечты, но и философские размышления:

"Гляжу ль на дуб уединенный / Я мыслю: патриарх лесов / Переживет мой век забвенный, / Как пережил он век отцов."

Парки и сады украшали мостиками, храмами, беседками. Их посвящали дружбе, любви. Когда Ленский в альбоме Ольги ри-

совал "сельские виды, надгробный камень, храм Киприды", то, быть может, это и была парковая постройка, посвященная богине любви. В парках можно было увидеть надгробия любимым животным, камни с памятными надписями. Надписи можно было увидеть и в беседках.

"С благоговейною душой / Приблизься, путник молодой, / Любви к пустынному приюту. / Здесь ею счастлив был я раз — / В восторге сладостном погас, / И время самое для нас / Остановилось на минуте."

("Надпись к беседке")

Принято считать, что эти стихи Пушкина связаны с беседкой Царскосельского парка "Большой каприз". Надпись счастливых любовников над пещерой, ставшей приютом их любви, читает несчастный герой поэмы Ариосто "Неистовый Роланд" — ее перевел Пушкин.

В парках — памятники и скульптуры. Памятники — память, воспоминания. "Здесь каждый шаг в душе рождает / Воспоминанья прежних лет" — писал Пушкин о памятниках русской воинской славы XVIII в. в Царскосельском парке. Скульптуры белым мрамором, черной или же золоченой бронзой выделялись на зеленой, а осенью желтой и багровой листве; солнечные блики, зыбкий свет создавали впечатления изменчивости, движения: казалось, что даже выражение неподвижных лиц менялось.

"И часто я украдкой убежал / В великолепный мрак чужого сада, / Под свод искусственный порфирных скал.

Там нежила меня теней прохлада; / Я предавал мечтам свой юный ум, / И праздномыслить было мне отрада.

Любил я светлых вод и листьев шум, / И белые в тени деревьев кумиры, / И в ликах их печать недвижных дум.

Всё — мраморные циркули и лиры, / Мечи и свитки в мраморных руках, / На главах лавры, на плечах порфиры —

Все наводило сладкий некий страх / Мне на сердце; и слезы вдохновенья, / При виде их, рождались на глазах.

Другие два чудесные творенья / Влекли меня волшебною красой: / То были двух бесов изображенья.

Один (Дельфийский идол) лик младой — / Был гневен, полон гордости ужасной, / И весь дышал он силой неземной.

Другой женообразный, сладострастный, / Сомнительный и

лживый идеал — / Волшебный демон — лживый, но прекрасный.

Пред ними сам себя я забывал; / В груди младое сердце билось — холод / Бежал по мне и кудри подымал.

Безвестных наслаждений ранний голод / Меня терзал — уныние и лень / Меня сковали — тщетно был я молод.

Средь отроков я молча целый день / Бродил угрюмый — все кумиры сада / На душу мне свою бросали тень."

О каком чужом саде идет речь? Юсупов ли этот сад недалеко от церкви святого Харитония, где в Москве жил Пушкин-ребенок? Или это Царскосельский сад, с кумирами на Камероновой галерее? Может быть, здесь не нужен однозначный ответ. В пушкинском стихотворении — образ сада пушкинского времени. Сада, где природа, ее великолепный мрак соединились с искусством, где рядом со светлыми водами и темными деревьями — "свод искусственный порфиноносных скал", где в тени деревьев белые мраморные кумиры. В пушкинских стихах можно увидеть и подмосковный парк в Архангельском, и Летний сад в Петербурге. И еще — в пушкинских стихах — чудо поэзии, вдохновения, которое рождает волшебная краса мраморных кумиров, чудесные творенья искусства скульптуры.

Приведенные стихи Пушкина начинаются строкой: "В начале жизни школу помню я". Летний сад, основанный Петром I, был задуман русским императором как сад-музей, сад-школа. Его украшали скульптуры с аллегорическим значением: Слава, Изобилие, Милосердие... В Летнем саду были установлены скульптурные иллюстрации к басням Эзопа, на специальных дощечках размещены пояснительные тексты. Садам-школой, садом-музеем были и Царскосельские парки и сады. Одна из скульптур Екатерининского парка — "Молочница с разбитым кувшином". Она исполнена русским ваятелем П.П. Соколовым и установлена в 1817 г. у единственного в парке родника. По существу — это скульптурная иллюстрация к басне Лафонтена "Молочница и кувшин": юная поселянка по дороге на базар думала о том, как выгодно продаст молоко и разбогатеет. В мечтах о будущем богатстве, она подпрыгнула от радости и уронила кувшин. Кувшин разбился, молоко пролилось, а Пьеретта присела у дороги и задумалась о превратностях судьбы. Пушкин увидел в статуе П.П. Соколова нечто большее, чем простую иллюстрацию к басне Лафонтена:

"Урну с водою уронив, об утес ее дева разбила. / Дева печально сидит, праздный держа черепок.

Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой; / Дева, над вечной струей, вечно печально сидит."

Как знать, может быть, скульптуры — античные, европейские, русские — отзываются порой в скульптурности пушкинских изображений?

Среди парков и садов, о которых писал Пушкин, будь то волшебные сады Черномора в "Руслане и Людмиле" или сады Лицея, будь то сад в усадьбе Лариных или московские сады, есть пожалуй самый значимый для него сад — сад поэзии, тот сад, где в таинственных долинах является Муза.

"Люблю ваш сумрак неизвестный / И ваши тайные цветы. / О вы, поэзии прелестной / Благословенные мечты."

Поэзия и природа соединяются в поэтическом мире Пушкина, распахнутом навстречу каждому, кто захочет к этому миру приобщиться.

"О боги мирные полей, дубрав и гор, / Мой робкий Аполлон ваш любит разговор, / Меж вами я нашел и музу молодую, / Подругу дней моих, невинную, простую, / Но чем-то милую — не правда ли, друзья?"

Г.В. Семенова

ВЕЛИКОКНЯЖЕСКИЕ ДАЧИ ГОРОДА ПАВЛОВСКА

В историческом ландшафте г. Павловска великокняжеские дачи играли важную роль промежуточного звена между дворцово-парковым ансамблем и городской застройкой. Их возникновение в большой степени связано с владельческим статусом города, до 1917 г. являвшегося заповедным дворцовым имением майоратского типа. Согласно завещанию основательницы Павловска, вдовствующей императрицы Марии Федоровны, наследники должны были содержать унаследованную вотчину в неизменном виде, сохраняя и поддерживая установленные ею порядки. В связи с этим последующие владельцы Павловского имения великие

князя Михаил Павлович и Константин Николаевич устраивали свою резиденцию не в Большом дворце, а в других зданиях на территории города.

Михаил Павлович основным местом пребывания в Павловске избрал Константиновский дворец, располагавшийся в парке на берегу Розово-павильонного пруда. Это было достаточно скромное двухэтажное деревянное здание. Интересна история его появления в Павловском парке. Первоначально его построили по повелению Екатерины II в Царском Селе для ее младшего внука великого князя Константина Павловича. Затем в 1797 г. дворец перевезли в Павловск. Место для него назначили в парке за Парадным полем, на оси Тройной липовой аллеи. Одновременно с перевозкой и сборкой здания вокруг разбили пейзажный сад, устроили дорожки и высадили деревья и цветочные кусты. На месте Парадного поля выкопали пруды, позднее получившие название Розово-павильонных. Работами руководили архитектор В.Бренна и павловский известный декоратор П. Гонзаго. К 1 января 1799 г. дворец окончательно был "собран, установлен и обделан"¹. Предполагалось, что в нем разместится вдовствующая герцогиня Виртемберг-Штутгартская, мать императрицы Марии Федоровны. Однако 1 марта 1799 г. она умерла. В 1802 г. дворец снова пожаловали во владение вел. кн. Константину Павловичу и его супруге Анне Федоровне и с тех пор он назывался Константиновским.

Михаил Павлович, владелец Павловского имения в 1829-1849 гг., как уже упоминалось, разместился в Константиновском дворце. Точное следование завещанию матери было доведено им до абсурда. По замечанию М. Семевского, своим отстранением от управления Павловском великий князь "впадал в некоторую крайность. Так, Его Высочество запрещал рубку явно негодных, но старых деревьев, посадку новых; не позволял прочищать зараставшие просеки и аллеи..." Постоянно откладывались необходимые ремонтные работы во дворцах и других зданиях. Лишь в 1844 г. произвели ремонт и частичную переделку интерьеров Константиновского дворца и флигелей Большого дворца по проекту архитектора А. Штакеншнейдера.

Одновременно со строительством Константиновского дворца рядом с ним выстроили несколько зданий также по проектам арх. Бренна. Они занимали территорию парка между Константиновским дворцом и Федоровской дорогой. Здесь были дачи Нарышкиных, Гагариных, Шереметевых. В 1820-х гг. в одной из

дач жили Соллогубы. В воспоминаниях графа В.А. Соллогуба содержатся детские впечатления автора о проведенных днях в этом месте Павловска: "На первое лето после нашего возвращения из Парижа мы заняли нарышкинский домик подле Константиновского дворца. Я уже был бойкий мальчик, любил болтать и лазать по соседям через заборы с детьми князя Гагарина... Нарышкинская дача не отличалась ни объемом, ни убранством. В скромной гостиной висела на стене большая литография с изображением императора и надписью по-французски: "Александр I, самодержец всероссийский" ².

При Михаиле Павловиче подле Константиновского дворца появились кухни, конюшенный корпус, несколько служебных флигелей. Подъезд к нему устроили с Федоровской дороги вдоль упомянутых выше дач. Таким образом, вокруг Константиновского дворца сформировался особый ландшафтный район. Впоследствии во дворце была размещена Михайловская женская патриотическая школа, что повлекло за собой значительные изменения интерьеров и мебелировки. После революции этот район Павловского парка пришел в запустение. Дачные постройки постепенно разобрали, Константиновский дворец был разрушен во время Великой Отечественной войны.

В конце 1870-х гг. в Павловске появились две Собственные дачи. Они принадлежали наследнику Михаила Павловича, великому князю Константину Николаевичу. Одна из них располагалась в долине реки Тызвы и была куплена у наследниц генерала Аненкова — Александры Карловны Аненковой, ее сестры Евдокимовой и супруги генерала Мердер ³. Это произошло в 1879 г., и с этого времени Аненкова дача, ставшая Собственной вел. кн. Константина Николаевича, вошла в административную территорию города Павловска.

Дача, или мыза ген. Аненкова объединяла две дачи конца XVIII в. — Александрову и Салтыкова. Александрова дача являлась своего рода иллюстрацией к "Сказке о царевиче Хлоре", написанной Екатериной II для великого князя Александра Павловича. Документов о создании парка и парковых сооружений до сих пор не обнаружено. Разные исследователи в числе ее авторов называют архитекторов Ч. Камерона, Н. Львова, софийского протоиерея А. Самборского ⁴. Автором замысла Александровой дачи, безусловно, является Екатерина II.

Автор первого путеводителя по Павловску, известный ученый-экономист, вице-президент Академии наук, воспитатель ве-

ликих книжен — дочерей Павла и Марии Федоровны А. Шторх пишет, что дача первоначально была устроена для великих князей Александра и Константина, где они проводили лето под руководством своего воспитателя ген.-фельдмаршала кн. Н.И. Салтыкова⁵. Дата создания Александровой дачи устанавливается лишь приблизительно, по надписи в Камер-фурьерском журнале за 1789 г.: "июля 10-го на исходе 7-го часа Ее Императорское Величество изволила иметь выход в экипажах и прогуливаться проезжая мимо города Софии по Новой Новгородской дороге к даче их Высочеств Великих князей, а оттуда возвратилась мимо Павловского к Царскому селу". Сказка о царевиче Хлоре написана в 1781 г. Следовательно, Александрова дача возникла между 1781 и 1789 гг.

На многочисленных планах села Павловского конца XVIII в. "Увеселительный сад великого князя Александра Павловича" впервые появился в 1791 г. Территория дачи обозначена на нем лишь частично, так как находилась она в то время за пределами села Павловского. На плане показана центральная часть дачи с основными сооружениями в долине р. Тызвы. Согласно недатированному межевому чертежу, к упомянутым дачам принадлежала обширная территория вдоль дороги в Графскую Славянку от современной ул. Халтурина в г. Павловске до р. Поповки⁶. Впоследствии она сократилась примерно в 3 раза, когда после отмены крепостного права в 1861 г. понадобились земли для увеличения крестьянских наделов до установленной законом нормы.

Описание дачи известно по многим изданиям XIX в. и специально посвященной ей поэме С.С. Джунковского "Александрова увеселительный сад...", впервые изданной в 1793 г. и переведенной на французский язык Массоном. Неоднократно публиковались и гравюры с изображением видов Александровой дачи, приложенные к поэме Джунковского⁷.

В числе основных парковых сооружений Александровой дачи в первую очередь нужно назвать главный усадебный дом с необычной полуцилиндрической кровлей, олицетворявший шатер "киргизского хана" из сказки Екатерины. В долине реки Тызвы находились основные павильоны: храм Цецеры, напоминающий Колоннаду Аполлона в Павловском парке; храм Розы без шипов с фресковой росписью купола "Апофеоз Петра I", выполненной художником А.Г. Угрюмовым⁸; храм Флоры и Помоны, иначе называемый павильоном "Эхо"; источник нимфы Эгерии, храни-

лице Златой Книги в виде огромного валуна с надписью ("Златая Книга" — известный "Наказ" Екатерины II). В западной части парка был устроен обширный район — Елисейские поля со статуями Тита и Марка Аврелия.

После приобретения Александровой дачи Константином Николаевичем в 1879 г. ее частями сдавали в аренду разным лицам. Большинство вышеперечисленных павильонов к этому времени уже было утрачено. Аллеи заросли травой, запруда на реке Тызве превратилась в глубокую котловину, заросшую травой и кустарником. Лишь Храм Розы без шипов и павильон "Эхо" напоминали о былом великолепии паркового пейзажа. Дореволюционные фотографии Храма Розы без шипов, располагавшегося на холме против моста через Тызву, свидетельствуют о том, что этот павильон играл важную роль в визуальном восприятии речной долины. Вид на Храм Розы без шипов считался одним из лучших в Павловске ⁹.

В настоящее время деградация паркового ландшафта Александровой дачи продолжается. Бывшие Елисейские поля заняты огородами и сопутствующими им сараями и погребями. На исторической территории дачи в непосредственной близости от единственного сохранившегося павильона "Эхо" в последние годы воздвигнута котельная с кирпичной трубой, ставшая самой высокой доминантой, воспринимаемой не только от Александровой дачи, но и практически из всех районов города. Окружающую котельную промышленно-складская зона постепенно расширяется в сторону реки Тызвы, еще более сокращая территорию парка. Проблема охраны и реставрации Александровой дачи в настоящее время наиболее актуальна для г. Павловска.

Вторая Собственная дача Константина Николаевича располагалась у линии железной дороги между Софийским водопроводом и районом Большой Звезды Павловского парка. В середине XIX в. здесь была окраина города, граничившая с землями царскосельских крестьян. Дача приобретена в собственность великим князем у камер-юнкера кн. Б.А. Черкасского осенью 1868 г. Черкасский же купил ее в этом же году в недостроенном виде у генерал-майора П. Ушакова ¹⁰.

Для устройства дачи Ушакову было пожаловано "пустопорожнее место" площадью 8 дес. 368 кв. саж. по данной в 1856 г. Дополнительно приобретя смежный участок крестьянской земли площадью 8 десятин, он устроил образцовую усадьбу с многочисленными хозяйственными постройками, оранжереями и об-

ширным парком. Представление о даче Ушакова до ее покупки можно составить на основании опубликованных материалов и описания, сохранившегося в архивных документах.

Главный усадебный дом находился на углу Павловского шоссе и дороги в д. Гуммаласары. Он был деревянным, двухэтажным, на каменном подвальном этаже, с каменной башней высотой в 17 саж. Смежно с домом был устроен зимний сад на каменном фундаменте и 18 чугунных столбах. С помощью галереи дом соединялся с двухэтажным жилым флигелем с мезонином. В числе построек было еще несколько жилых флигелей, конюшни, ферма со скотным двором, каретные сараи, кладовые, прачечная, оранжереи с теплицами. На территории дачи имелись также два вырытых пруда и парк. Парк, видимо, создавался Ушаковым на основе лесного массива, в котором преобладали "хорошие строевые сосны" числом 1005, а также березы 270 и ели 25. Кроме того, в небольшом питомнике на даче выращивались молодые деревья и кустарники: тополя, лиственницы, карнус, кротегус. В огороде устроено 230 гряд под клубнику и землянику, 150 гряд под "огородную овощь", 360 кустов черной и красной смородины. Для сообщения между домами, а также для прогулок по парку проложили шоссированные щебнем с гравием ездодовые и пешеходные дороги.

Граница дачи, прилегающая к межам соседей графа Варгаса де Бедемана (управляющего Лесным департаментом) и госпожи Погорской, отделялась частоколом. Остальная часть границы, идущая по Павловскому шоссе, вдоль Гуммаласаровской дороги и выгона, а также выгона Кошелевского и по направлению Софийского водопровода, была обнесена земляным валом, одетым дерном. Поверх вала стоял легкий деревянный шпалерник, обсаженный кротегусом.

По указанию великого князя, архитектор И. Потолов и садовник Ф. Катцер закончили недоделанные работы по даче, дополнительно приспособив некоторые хозяйственные постройки для жилья. После этого жилые помещения сдавались на лето разным лицам. Оранжереи с парниками и огородом в 1870 г. находились в аренде мещанина Ф.Яковлева.

Ушаковская дача строилась по проекту академика архитектуры А.В. Петцольда в 1859-1860 гг. В журнале "Архитектурный вестник" опубликовано несколько изображений некоторых хозяйственных построек — конюшен, фермы, бани, служб. Главное здание, еще строившееся в 1860 г., по мнению коррес-

пондента, обладало несомненными достоинствами и по "окончанию строительства займет место в ряду лучших построек Павловска"¹¹.

В настоящее время все постройки Ушаковской дачи утрачены. На ее месте после войны был выстроен большой квартал многоэтажных жилых домов. Урбанизация городской застройки Павловска, утрата большей части исторических жилых зданий и дач нанесли непоправимый ущерб прославленному облику города.¹¹¹

¹ Семевский М.И. Павловск. СПб., 1877. С. 30.

² Воспоминания графа Соллогуба. СПб., 1993. С. 35-36.

³ О покупке дачи у г. Аненковой в Царкосельском уезде Петербургской губ. 1879-1876 гг. (РГИА, ф. 337, оп. 1, д. 1273); О размежевании города Царского Села с мызой Аненской. 1859-1872 гг. (ЦГИА СПб., ф. 262, оп. 8, д. 60 (62), 63 (65).

⁴ Талепоровский В.Н. Чарльз Камерон. М., 1939; Анциферов Н. Пригороды Ленинграда. М., 1946; Глинка Н.И. Николай Львов. Л., 1981.

⁵ Шторх П. Путеводитель по саду и городу Павловску. СПб., 1843. С. 61.

⁶ Межевой план "дачи Его Императорского Высочества великого князя Александра Павловича". 1780-1790-е гг. (РГИА, ф. 485, оп. 3, д. 595, л. 2).

⁷ Джунковский С.С. Александрова увеселительный сад... СПб., 1793.

⁸ Савинов А.Н. Историческая живопись // История русского искусства. Под ред. И.Э. Грабаря. Т. VII. С. 187-188.

⁹ Курбатов В. Павловск. СПб., 2-е изд., б. г. С. 210.

¹⁰ О покупке у камер-юнкера кн. Бориса Черкасского 2-х участков земли с находящимися на одном строении. 1868 г. (РГИА, ф. 537, оп. 1, д. 1427) Переписка по Собственной Государя Великого Князя Константина Николаевича даче (бывшей Ушакова). 1868 г. (Там же, д. 1428).

¹¹ Арх. А.В. Петцольт. Фасады и план хозяйственных построек на даче г. Ушакова в Павловске // Архитектурный вестник. 1859. № 5. Таб. 4; № 6. Таб. 2; 1860. № 3. Ст. 229; №№ 5 и 6. Таб. б/н.

ШВЕДСКАЯ МЫЗА И ГРАФСКАЯ РЕЗИДЕНЦИЯ (КАРЛБЕРГ-ЦАРСКАЯ СЛАВЯНКА)

Один из важнейших аспектов изучения культуры русской усадьбы — исследование вопросов комплексного ландшафтного окультуривания территорий имений. В результате создания дворцово-парковых ансамблей, прокладки новых дорог, перестройки деревень, агрономических новаций ландшафт становился культурным не только в специальном, но и в высоком этическом смысле этого слова. Бережное отношение к земле превращало ее в подлинный рукотворный пейзаж.

Особый интерес представляет проблема топографической и ландшафтной преемственности в развитии отдельных имений, особенно в эпохи, отмеченные крутыми поворотами в сфере политики и идеологии. Одним из наиболее ярких примеров такого рода является судьба ингерманландской мызы Карлберг, превратившейся к середине XIX столетия в великолепную усадьбу Царская Славянка, а в наше время низведенной до положения фабричного поселка "Динамо" ¹.

Дворянские усадьбы существовали в Ижорской земле достаточно давно — они неоднократно упоминаются в писцовых книгах начала XVI в. Однако судить о них в рамках поставленной задачи мы не в состоянии: русские планы и видовые изображения этих мест практически отсутствуют. Производившиеся научные реконструкции с попытками привязки к местности населенных пунктов, упоминаемых в писцовых книгах, на основе топонимического анализа, нельзя признать вполне удачными ².

Напротив, от эпохи шведского владычества до нас дошли обильные и точные картографические материалы. Они носят прежде всего кадастровый характер. На крупномасштабных планах детально отражена структура ландшафта: обозначена конфигурация земельных угодий, дана характеристика зеленого покрова и почвы, нанесены дороги и гидросистемы. В населенных пунктах пунсонами или условными "домиками" обозначен каждый двор. Иногда изображения построек достаточно индивидуализированы — особенно это касается церковных комплексов и усадеб, что позволяет высказывать предположения об архитектурных формах сооружений.

Судя по писцовым книгам 1500 г., на берегах Славянки в рассматриваемой местности усадеб не существовало. Однако в них упоминается деревня Словенка, а также Пязнево — в последней узнается и поныне существующее у границы Павловска Пязелево³. Господский дом и лютеранский приходский центр появились здесь в первой половине XVII столетия. Материалы, приводимые в статье шведского исследователя К.Янсона, дают основания предполагать, что это произошло в развитие программы преобразования территории в окрестностях рек Славянки и Ижоры, разработанной первым генерал-губернатором Ингерманландии Карлом Карлссоном Гюлленхельмом⁴.

Через год после заключения Столбовского мира (1617 г.) шведское правительство передало в аренду входившие в состав Ингерманландии Нотебургский и Кексгольмский уезды (лены) полководцу Якобу Делагарди — сначала на 6 лет, а затем еще на 4 года. Однако оно заранее планировало последующую раздачу этих земель новым владельцам. Одним из них стал К.К.Гюлленхельм, который уже в 1622 г. получил 21 обжу в Ижорском и частично — в Спасском погосте⁵ (именно в Славянском приходе Ижорского погоста и была основана интересующая нас усадьба).

В качестве генерал-губернатора Гюлленхельм играл важнейшую роль в разработке и проведении в жизнь политики устройства новой шведской провинции. Король Густав II Адольф имел в этом отношении самые обширные планы: предполагалось вновь заселить опустевший в результате военных действий край, построить здесь новые города, развивать хозяйство и торговлю. Как следует из статьи К. Янсона, с целью упорядочения процессов землеустройства и налогообложения Гюлленхельм разработал проект "жилой обжи" — типового крестьянского надела, включающего определенное количество пашни, луговых угодий, леса, приусадебный участок. Заметим, что такой "регулярный", вписанный в прямоугольник надел должен был стать активным ландшафтоформирующим фактором.

В своих будущих владениях, расположенных вдоль Невы, Славянки и Ижоры, Гюлленхельм предполагал построить небольшой городок "для ремесленников", поселить крестьян и поставить несколько усадеб. На сделанных им эскизах планов обозначены мызы Ликеберг, Ингерсхюс, Риббенгенес. В Славянской волости первоначально предполагалось устроить скотный двор: конюх Гюлленхельма уже завел там хозяйство, не дожидаясь официального отвода земли.

В 1620 г. Гюлленхельм оставил свой пост и вернулся в Швецию. Однако его проект начал реализовываться, по предположению К.Янсона, в 1624 или 1630 г., когда истекли сроки арендного контракта Я. Делагарди. В приводимом документе 1651 г. упоминаются три принадлежавшие потомкам Гюлленхельма усадьбы: Карлборг, Риббенгехольм и Гудилов⁶. К первой, самой крупной, было приписано 82 крестьянских двора. Примечательно, что в 1630-х гг. с своим поместьем близ Стокгольма Гюлленхельм начал строительство каменного дворца, названного Карлбергом⁷.

Подробные карты ингерманландской усадьбы Карлберг и прилегающих к ней земель содержатся в выявленном нами атласе кадастровых чертежей центральных и юго-западных погостов Нотебургского лена⁸. По нашему предположению, атлас был составлен в 1670-х гг. топографом Э. Белингом⁹ в преддверии редукции — возвращения прежних земельных пожалований в собственность короны, развернувшегося в Ингерманландии в 1680-х гг.¹⁰.

Как свидетельствуют надписи на чертежах, во 2-ой половине XVII в. усадьба принадлежала наследникам "покойного высоко-рожденного Севеда Риббинга", который, как известно, был тестем Гюлленхельма, руководителем налоговой службы Швеции. Земли фамилии Риббинг охватывали обширную территорию в междуречье Славянки и Ижоры, вдоль которых и располагались приписанные к Карлбергу деревни и хутора (что свидетельствует о древности этой системы поселений, восходящей к средневековой русско-ижорской). Больших дорог здесь не было, однако чертежи из атласа демонстрируют развитую сеть местных коммуникаций. Две дороги, пролегающие вдоль берегов Славянки, а также некоторые другие до сих пор сохранили свое направление.

Входившие в состав имения деревни по ингерманландским масштабам были достаточно большими — 3-5 дворов. Населены они были исключительно шведскими крестьянами, имена которых перечислены в прилагаемых списках. Здесь было и несколько хуторов, из которых следует обратить внимание на находившийся близ усадьбы Андреовщина (ныне поселок Антропшино), где жил некий Борге Матсон. При въездах в имение, у большой дороги, соединявшей Карлберг с мызами Сарис, Ангола, Мойсина и Хатчина, стояли два кабака.

Планировочная структура земельных наделов, четко обозначенных на чертежах, свидетельствует о том, что попытка реализации проекта "жилой обжи" здесь была произведена. Конечно,

использование уже существовавших в этой местности поселений и условия природного ландшафта не позволили воплотить его "в чистом виде". Однако выходящие к Славянке земли хуторов Сарв, Андреовцына и деревни Баварица, как это и показано в проекте, представляют собой тяготеющие к прямоугольнику участки с пашней, прилегающим к ней лугом и простирающимся за ними лесом.

Как свидетельствует чертеж, во 2-ой половине XVII в. усадьба Карлберг состояла из одного господского дома (никаких служебных строений не показано). Судя по изображению, дом был полтораэтажным (включая высокий цоколь без окон), с главным фасадом, завершенным крутым щипцом, с подобными же щипцами на торцах. Кровлю венчали две дымовые трубы и три флюгера. О том, что рисунок достаточно реалистичен, говорит как характер трактовки деталей, так и сравнение его с содержащимися в атласе изображениями других мыз, здания которых не имеют столь ярких индивидуальных особенностей¹¹.

Дом, окруженный полями и лугами, стоял на холме над долиной Славянки. В четырехстах метрах к северо-востоку, также на краю речного обрыва, возвышалась кирха — базилика с высокой колокольней. Эти две постройки, в сочетании с выразительным ландшафтом, составляли замечательный архитектурный ансамбль.

По имеющимся в нашем распоряжении сведениям, община Славянка (Венийоки) была основана в 1641 г.¹² Как свидетельствуют шведские планы, помимо кирхи, приходский центр включал пасторат. Он был расположен в километре к северу, на левом берегу впадающей в Славянку речки Поповки, на землях, которыми владел Петер Шернкрантц. Западнее, у устья этой речки, находилась принадлежавшая ему же деревня Пязула (вышеупомянутое Пязелево).

В августе 1702 г. русские войска под командованием П.М. Апраксина, преследуя шведов, возглавляемых генералом Крониортом, форсировали Госну и столкнулись с неприятелем у Ижорской мызы. Здесь был дан бой, а сама мыза разорена. Крониорт отступил к Сарской мызе; в письме Петру I Апраксин, оправдываясь в ответ на упреки за сожженные усадьбы и деревни, сообщал: "...а от Сарской, государь, мызы к Канцам (Ниеншанцу — С.Г.)... жечь ничего не велел"¹³. О судьбе находившегося в 9-ти километрах от Ижорской мызы Карлберга ничего не известно, однако можно предполагать, что он тоже не избежал огня. Само

это название исчезает из употребления: мыза начинает именоваться Славянской, по названию кирхи, центра Славянского прихода.

30 мая 1708 г. Петр I приказал приписать шесть мыз — Сарскую, Пурколовскую, Славянскую, Антельскую, Кононовскую и Мозинскую — "к дому" своей супруги, царицы Екатерины Алексеевны. В апреле-мае 1715 г. в Славянской мызе для ее приездов и проживания приказчика строят большие деревянные "хоромы"¹⁴, которые в 1719 г. "переставляют по рисунку"¹⁵ — очевидно, переносят на новое место с ландшафтной организацией территории.

В 1726 г., став императрицей, Екатерина I подарила Славянскую, Кононовскую и Мозинскую мызы своему брату, Карлу Самуиловичу Скавронскому. После его смерти имение перешло к сыну, графу Мартыну Карловичу, который в 1748 г. построил здесь каменную церковь¹⁶ и, как предполагается, каменный господский дом¹⁷. Структура имения Скавронских отражена на подробном генеральном плане 1778 г. (в это время оно принадлежало вдове Мартына Карловича Марии Николаевне, урожденной Строгановой). Сопоставляя этот чертеж с шведскими планами, мы видим, что новый ансамбль возник на месте господского дома XVII в.; перед главным зданием, на склоне террасы, был разбит регулярный парк. Гатчинская дорога, а также ряд второстепенных дорог на правом берегу Славянки сохранили свое направление, но появился новый проспект на северо-запад, по сторонам которого расположились скотный двор и рига. Финская церковь была перенесена на правый берег Поповки, куда переместился и новый пасторат. Хутор Андреовщина превратился в большое селение, протянувшееся вдоль правого берега Славянки¹⁸.

В конце XVIII — начале XIX вв. была проложена прямая "перспектива" между Царским Селом и Графской Славянкой (так теперь стало называться имение). Эта дорога стала важнейшей планировочной осью комплекса: ориентированная на господский дом, она связала его с лютеранским приходским центром и далее, через вновь построенные деревни Попово и Кошелево, с императорской резиденцией. В 1809 г. возвели новую деревянную лютеранскую церковь — неподалеку от места прежней, но теперь уже к востоку от новой дороги, тогда как кладбище осталось на прежнем месте, к западу от нее.

В 1829 г. Графская Славянка перешла к своей последней владелице из рода Скавронских — Юлии Павловне Самойловой.

Начался новый, блестящий период существования имения в качестве дворянской усадьбы, который доставил ему почти легендарную славу. Графиня Самойлова, красавица и романтическая особа, обладала огромным состоянием¹⁹. Имея дворец в Милане, виллу на озере Комо и загородный дом под Парижем, она не обделила вниманием и Графскую Славянку. По проекту А.П. Брюллова в 1831 г. был перестроен господский дом²⁰. Особо отметим, что он имел два бельведера и большой балкон, позволявшие любоваться окрестными пейзажами. Одновременно Брюллов реконструировал служебные здания; им же, по-видимому, была возведена большая оранжерея в расположенном рядом фруктовом саду. Был благоустроен дворцовый, к тому времени уже пейзажный, парк.

В 1835 г. Брюллов спроектировал для имения деревянный театр в "швейцарском" стиле, в известной степени отвечающем местному холмистому ландшафту. Установить, был ли он построен, и определить его местоположение пока не удалось²¹.

В 1840-х гг. в Графской Славянке, в 2-х километрах к северо-западу от дворца, была построена ферма. П-образная в плане, она состояла из главного здания коровника и телятников и двух флигелей. Как это было принято в подобных имениях, комплекс имел не только практическое значение. Об этом свидетельствует как его осевая композиция с благоустроенным "курдонером", так и назначение ряда помещений: правый флигель включал зал и галерею, где посетители могли отдохнуть во время прогулки, ощутить прелесть сельской жизни. Предмет особой гордости хозяйки составлял породистый скот, пасущийся на обширных лугах²².

Ферма была гармонично вписана в пейзаж имения: ее поместили в излучине Поповки и соединили со дворцом прямым Фермерским проспектом, составившим второй "радиус" планировочной композиции имения. Крестообразно его пересекла выпрямленная дорога, связывающая деревню Гамболово с кирхой и пасторатом.

Самойлова уделяла внимание и своим крестьянам, которые очень любили "графинюшку", нередко посещавшую их дома. Рядом с усадьбой ею был построен госпиталь с богадельней, а также сельская школа²³. Они располагались в линию с дворцовыми службами, вдоль Гатчинской дороги. Здесь же стоял двор церковнослужителей. Далее тянулась Покровская слобода — большое селение, состоявшее в 1831 г. из 115 дворов (в Антропшине в то время было 159 дворов).

В 1846 г., после второго замужества и принятия иностранного подданства, Ю.П.Самойлова была вынуждена продать свое имение²⁴. Оно было куплено Николаем I в 1847 г. и поступило в ведение Царскосельского дворцового правления, а в 1859 г. подчинено Департаменту уделов. Усадьба стала называться Царской Славянкой; с этого времени ее жизнь в качестве загородной резиденции начинает угасать. Во дворце на лето стали помещаться воспитанницы женских учебных заведений, в соседних слободах — квартировать воинские части, выводимые на маневры.

Во второй половине XIX столетия культурный ландшафт имения претерпел ряд изменений. В 1885 г. на месте прежней была возведена новая каменная лютеранская церковь. Завершенная тремя шпилями, она стала значительной местной доминантой. Визуально взаимодействуя с дворцовым ансамблем, кирха закрепила важнейшую композиционную ось всего комплекса — "перспективу" на Царское село.

В конце XIX в. ландшафтную структуру Царской Славянки дополнили два новых компонента. В апреле 1890 г. последовал указ о предоставлении участка земли Императорскому Российскому обществу садоводства: здесь 11 октября 1892 г. была открыта школа садоводства и огородничества. Под нее отвели 27 десятин земли у Фермерского проспекта, в километре от дворца. Здесь была возведена школьная усадьба с главным двухэтажным домом и несколькими флигелями. Вокруг разбили небольшой парк, плодовый сад, устроили опытные поля — пашню, огород, питомник, сенокос. Севернее, вдоль берега Поповки, располагался "Заповедный лес". На школу была возложена обязанность ухаживать за дворцовым парком²⁵.

В сентябре 1896 г. близ дворцового ансамбля было отведено два участка земли для строительства комплекса Ольгинского детского приюта трудолюбия. Первый — "участок мальчиков", в плане приближающийся к квадрату, касался парка одним из своих углов. По диагонали на парк была ориентирована композиция комплекса, с главным зданием, включавшим церковь с высокой колокольней, столовой, кухней и расположенными за ним каменными мастерскими. По периметру участка размещались дома для воспитанников, внутри находился плодовый сад и два огорода.

"Участок девочек" имел более сложную конфигурацию и живописную планировку. Он примыкал к дворцовому парку с юго-запада, занимая часть верхней террасы между речной долиной и

Гатчинской дорогой: Главный двухэтажный деревянный дом, с разбитыми рядом цветниками и проложенными пейзажными дорожками, стоял на плато близ обрыва, откуда открывались живописные виды на Славянку. Здание имело высокую башню и само было важным акцентом местного ландшафта. Кроме того, на участке располагалась небольшая ферма с птичным и скотным дворами, а также больница. В долине реки, где находилась артезианская скважина, построили баню²⁶.

В целом возведение новых комплексов ущерба царскославянским пейзажам не нанесло. Состоящие преимущественно из малоэтажных зданий, обильно озелененные, они достаточно тактично вписались в исторический и природный ландшафт²⁷. Катастрофа произошла уже в наше время, когда в послевоенные годы здесь были построены фабрика спортивного инвентаря и жилой поселок "Динамо". Производственные цеха и склады заняли территорию дворцового фруктового сада и "участка девочек" Ольгинского приюта, разместившись вплотную к парку. С северо-запада к нему примкнул поселок из трех- и четырехэтажных жилых домов, грубо нарушив композицию ансамбля.

Пострадала и северная часть царскославянского историко-ландшафтного комплекса, где на месте бывшей школы садоводства была организована экспериментальная база Всесоюзного института растениеводства (ВИРа). Его стихийно расплзающиеся складские и производственные площадки буквально обезобразили эту местность. Практически исчез "Заповедный лес". Между бывшим пасторатом и Пязелевым возведен ряд многоэтажных жилых домов.

Деградация уникальных ландшафтов продолжается и в наше время. Трагические реалии сегодняшнего дня — хаотично возводимые вдоль проходящей неподалеку железной дороги коттеджи. Теперь они составляют передний план панорам, открывающихся из вагонных окон на холм, завершенный дворцово-парковым ансамблем.

Не менее плачевно и состояние отдельных памятников. Дворец Самойловой, во время войны оставшийся без кровли, сейчас превратился в руину²⁸. Церковь утратила главу и колокольню, а соответственно — и роль доминанты. При этом она восстановлена и действует; образовавшееся рядом кладбище захватывает все новые участки дворцового парка. Кирха потеряла свои шпили. До сих пор она занята лабораториями ВИРа.

Ясно, что только новый владелец, заинтересованный в сохра-

нении исторической традиции и красоты этой местности, сможет со временем восстановить характер ее ландшафта, отреставрировать памятники архитектуры. Но прежде всего следует взять этот комплекс под охрану государства в качестве единого системного образования — достопримечательного места, со всеми основными природными и историко-культурными компонентами. Это долины рек Славянки и Поповки (последняя включает известный геологический памятник — обнажения палеозойских горных пород), лютеранский приходской центр с кирхой, кладбищем и местностью пастората, деревни Пязелево, Попово, Гамболово, слободы Антропшино и Покровская, фрагменты учебных комплексов конца XIX в., система исторических коммуникаций и, разумеется, дворцово-парковое ядро — мыза Карлберг — Царская Славянка.

Автор выражает признательность шведскому исследователю Карин Андерсон и доктору исторических наук Ю.Н. Беспятым за помощь в работе над статьей.

¹ Царская Славянка, после 1917 г. — Красная Славянка, ныне поселок "Динамо", находится к юго-западу от Павловска, в 5 км от железнодорожного вокзала.

² Архимандрит Сергей. Карты Водской пятины и ее погостов в 1500 году. СПб., 1905. Карта расположения населенных пунктов по Новгородским писцовым книгам 1500 года (составлена В. П. Семеновым-Тянь-Шанским). Научный архив УГИОП, XVII / Г-70 с.ф.

³ Переписная окладная книга по Новгороду Вотьской пятины (2-я половина) // Временник Императорского Московского общества истории и древностей Российских. 1851. Кн. XI. С. 358.

⁴ Janzon, kaj. Aristokraten och hans bonder. Karl Karlsson Gyllenhielms kolonisationsprojekt i 1620-talets Ingermandland // *Bebyggelsehistorisk tidskrift*. 1992. Nr. 23. S. 87-105.

⁵ Беспятых Ю.Н., Шаскольский И.П. Ижорская земля в XVII в. // *Аграрная история Северо-Запада России XVII века*. Л., 1989. С. 194. К. Янсон говорит о пожаловании 200 беж в Лоппском и Ижорском погостах (S. 90).

⁶ Из упомянутых в документе усадеб с помощью карт XVII в. можно установить местоположение Гудилова (в устье Славянки).

Риббенгехольм, по-видимому, был сожжен во время военных действий 1656 г. и больше не восстанавливался.

⁷ Andersson K., Thagaard P. Karl Karlsson Gyllenhielm och Karlberg // Karlberg. Slott osh Skola. Bd. 1. Stockholm, 1992. Замок сохранился (в перестроенном виде). Сейчас он принадлежит Королевской Военной Академии.

⁸ БАН, Р.О. Собр. рук. карт, оп. доп. 1, ед. хр. 27, л. 16, 17, 20. В упомянутом документе 1651 г. и на ряде шведских карт имение называется Карлборг (замок Карла). Это может свидетельствовать о том, что дом был каменным и, возможно, приспособленным для обороны. Однако в атласе четко читается название Карлберг (гора Карла), что также находит свое объяснение: усадьба располагалась на холме.

⁹ Горбатенко С.Б. Шведские карты Ингерманландии XVII века как источник для изучения эпохи петровских преобразований (новые материалы) // Петербургские чтения. Научная конференция, посвященная 290-летию Санкт-Петербурга. Тезисы докладов. СПб., 1993. С. 66-67.

¹⁰ Беспятых Ю.Н., Шаскольский И.П. Ижорская земля. Указ, соч. С. 198.

¹¹ Это предположение позволяет сопоставить архитектурное решение "славянского" и стокгольмского замков (на основании научной реконструкции последнего, сделанной К. Андерсон и П. Тагордом). Оба здания представляли собой прямоугольные объемы с центральным ризалитом, увенчанные крутыми щипцами в центре и на торцах, с приподнятым, прорезанным входом цоколем. Главное отличие стокгольмского здания — в большой высоте (дополнительный этаж в крыльях и два в ризалите), а также в характере завершения (барочный шпиль).

¹² Randefeit R. Keski-Inkeri. Kyla- ia tiekartta. Vantaa, 1993.

¹³ Письма и бумаги императора Петра Великого. СПб., 1889. Т. 2. С. 395.

¹⁴ Яковкин И. История Села Царского. СПб., 1829. Ч. 1. С. 42, 61.

¹⁵ Попова Н.В. Бывший дворец графини Самойловой. Историческая справка. Л., 1959. С. 25. Научный архив УГИОП, Н.-1871.

¹⁶ Историко-статистические сведения о С.-Петербургской епархии. СПб., 1884. В.8. С. 445.

¹⁷ Это предположение выдвинула Н.В. Попова. Особый интерес представляет вопрос о возможной сохранности шведского

замка (или его фрагментов) до настоящего времени. Произведенное нами совмещение чертежей XVII в. с современной топопо-досновой показали совпадение местоположения этого здания с находящейся на территории дворцового парка православной цер-ковью (обстоятельства возведения которой в середине XVIII в. неизвестны). При этом своими архитектурными формами она очень напоминает жилой дом. Не обладая данными натуральных и археологических обследований, рискнем предложить следующую версию развития событий. Возведенный в 1-ой половине XVII в. каменный дом был, безусловно, сожжен во время русско-швед-ской войны 1656-1658 гг. Впоследствии восстановленный и зафик-сированный на вышеописанном плане он, по-видимому, был со-жжен вторично П.М. Апраксиным в 1702 г. (что и вызвало необ-ходимость постройки деревянных "хором" для царицы Екате-рины Алексеевны). Руины этого здания могли быть перестроены под православную церковь.

¹⁸ Совмещение чертежей помогло не только определить мес-то, где находилась кирха XVII в., но и датировать этим време-нем до сих пор существующую дорогу, некогда соединявшую ее с пасторатом.

¹⁹ Бернацкий В.А. Последняя в роде графов Скавронских // Русская старина. 1914. N 11. С. 287-293. Культурная жизнь Граф-ской Славянки еще ждет своего исследователя.

²⁰ Оль Г.А. Александр Брюллов. Л., 1983. С. 48-52.

²¹ Там же. С. 52-53.

²² РГИА, ф. 515, оп. 93, д. 308. "План и фасады строениям Царско-Славянской фермы".

²³ Шторх П. Путеводитель по саду и городу Павловску. СПб., 1843. С. 63; РГИА, ф. 515, оп. 8, д. 1773, л. 4-17.

²⁴ Корф М.А. Из записок барона Корфа // Русская старина. 1900. № 2. С. 325-326. Известно, что имение посещалось царской семьей еще до покупки, как это было, например, в 1844 г. (Вос-поминания Марии Александровны Паткуль... СПб., 1903. С. 87-88).

²⁵ Отчет о деятельности Царско-Славянской школы садовод-ства и огородничества за 1895 год. СПб., 1896.

²⁶ Гейслер М.Ф. Постройка зданий С.-Петербургского Ольгин-ского детского приюта трудолюбия 1897-1898 г. СПб., 1900. Выда-ющийся краевед Н.П. Анциферов оставил описание жизни этого приюта — колонии Красная Славянка в 1919 г. (Анциферов Н.П. Из дум о былом. М., 1992. С. 313-323).

²⁷ Краткие сведения об отдельных частях царскославянского

комплекса и близлежащей местности в начале XX в. приведены в кн.: Грузинский К. Павловск. Исторический очерк и описание. СПб., 1911. С. 68.

²⁸ Коган В.М. Судьба старой усадьбы // Ленинградская панорама. 1984. № 3. С. 34-36; Возвращаясь к напечатанному // Там же. № 6. С. 30.

И.Н. Слюнькова

ВЕЛИКОКНЯЖЕСКАЯ ПОДМОСКОВНАЯ ИЛЬИНСКОЕ

Ильинское относится к числу наиболее мемориально значимых усадебных мест Подмосковья. В разное время оно являлось государевым дворцовым селом, вотчиной бояр Стрешневых, имением графа А.И. Остермана-Толстого, летней подмосковной резиденцией царской фамилии — императора Александра II, императрицы Марии Александровны, вел. кн. и генерал-губернатора Москвы Сергея Александровича, вел. кн. Елизаветы Федоровны. Достоянием русской культуры остаются и наваянные Ильинским литературные и поэтические образы. Здесь жили поэт А.И. Полежаев и писатель И.И. Лажечников, некоторое время служивший управляющим имением. Ильинское посещал близкий друг Остермана-Толстого поэт П.А. Вяземский. Его стихотворение "Подмосковная", посвященное имп. Марии Александровне, было написано во время пребывания в усадьбе. XX век, в котором за Ильинским сохранялись первоначальные функции аристократической резиденции, оставил свои мемориальные черты. Приезд В.И. Ленина послужил поводом для переименования ее в поселок "Ильичево". Впоследствии здесь размещалась загородная резиденция Н.С. Хрущева (Приложение 1).

Наряду с выявлением историко-культурной роли усадьбы практически заново предстоит открыть своеобразие архитектурной организации, художественного облика, а также степень сохранности дворцово-паркового ансамбля Ильинское, определить его место в истории русского усадебного зодчества.

"Режимное" использование территории и объектов усадьбы в последние десятилетия закрывало возможность изучения ансамбля. Окутывающая Ильинское таинственность в отношении бытования усадьбы способствует созданию вокруг имения всевозмож-

ных предположений и домыслов о степени сохранности ансамбля. Настоящая работа является первым опытом исследования архитектурно-планировочного развития усадьбы Ильинское.

Основным и наиболее полным литературным источником по истории Ильинского остается монография М.П.Степанова¹. В книге приводятся основанные на архивных материалах подробные сведения о развитии имения и формировании градоформирующего ядра владения — его господской усадьбы, начиная с XVII по XIX столетие. Существуют также краткие публикации об Ильинском в периодических изданиях². В то же время отсутствие в названных трудах необходимых изобразительных материалов в значительной степени затрудняло возможность введения усадебного комплекса в контекст художественной культуры своего времени. Следующий этап изучения памятника становится возможным в связи с приобретением к известным источникам новых, ранее не использованных исследователями архивных графических архитектурных чертежей и рисунков, рукописных текстовых документов. Особую ценность из вновь привлекаемых материалов представляет коллекция чертежей министра императорского Двора графа А.В. Адлерберга, состоящая из генплана Ильинского и 34 листов с изображением планов всех основных построек имения, датируемая втор. пол. 1860-х гг. Чертежи подписаны Удельной конторы землемером, надворным советником Журавлевым, "с натуры снимал и план составлял Московской Удельной конторы сельский мерщик Громов"³.

Облик дворцово-парковой резиденции Ильинское приобрело в период первых десятилетий владения имением гр. Остерманом-Толстым, а именно в 1810-30-е гг., когда за небольшим исключением были возведены все архитектурные сооружения усадьбы и создан садово-парковый ансамбль имения.

Самым старинным каменным сооружением усадьбы является Ильинская церковь, заново отстроенная В.С.Стрешневым на месте прежней деревянной. Храмовданная грамота на возобновление храма датирована 1732 г., а в 1740 г. церковь была освящена. Ильинская церковь является одним из лучших образцов характерного для русского зодчества XVIII в. типа храма "восьмерик на четверике". Замечательные художественные достоинства памятника были отмечены в свое время И.Э.Габарем. Авторство первоначального объема храма приписывается известному зодчему Алексею Петровичу Евлашеву (1706-1760 гг.)⁴.

Остерман-Толстой внес заметную лепту в расширение храма.

В 1818 г. он пристроил к церкви два придела, южный Федоровский и северный Иоанна Богослова, придавшие плану и общему объему церкви крестообразную форму. Затем в 1828 г. по заказу владельца усадьбы была возведена круглая двухъярусная колокольня, увенчанная куполом со шпилем и крестом⁵. Благодаря реконструкции притвор церкви был изменен таким образом, чтобы обеспечить три самостоятельных входа в храм. Центральный западный вход, выгороженный дугообразной линией ограды, предназначался для обитателей дворянской усадьбы, а два боковых входа служили прихожанам села Ильинское и окружающих деревень.

Планировочная композиция ансамбля усадьбы Ильинское отличалась оригинальностью архитектурного решения и во многом противоречила канонам искусства классицизма, господствовавшим в дворцово-усадебном строительстве России XVIII — первой трети XIX в. Изначально, по желанию заказчика, центральной оси дворцовой резиденции Ильинского, на которой обычно, по традиции, располагались друг за другом дворцовый комплекс, парадный двор, регулярный увеселительный сад и парадный въезд в усадьбу, придавалось второстепенное значение. В Ильинском парадное ядро ансамбля оказалось как бы укороченным, не доведенным до полного завершения и ограничивалось только первыми двумя составляющими — дворцом и регулярным садом. Парадный въезд в усадьбу и главная магистраль ансамбля спланированы к востоку от построенного по правилам симметрии ядра имения.

Ось магистрали парадного въезда проведена под острым углом ко дворцу и ориентирована на портик центрального входа в последний.

В самом начале проспект въезда с правой стороны закреплялся сплошным фронтом фасада монументального комплекса конного двора. Далее вдоль аллеи, заглубленные в сторону сада, утопая в зелени деревьев, кустарников и цветников, свободно, в иррегулярном порядке располагались многочисленные жилые и хозяйственные павильоны: справа — "дом для служащих", "кухня для придворных служителей и пекарня", дом "военно-походной канцелярии", комплекс господского кухонного двора; слева — "Миловид", "Пойми меня", "Приют для приятелей". С главной магистрали дворец воспринимался не фронтально, но в сильном ракурсе. Только в конце аллеи внезапно открывался разбитый перед ним просторный партер сада, позволявший увидеть глав-

ный дом целиком, разом оценить достоинства его архитектуры, симметрию трехчастного объема здания,

В дополнение к первой, в той же восточной части усадьбы была пробита другая прямая широкая аллея. Перспектива этой аллеи с запада замыкалась полукруглой лестницей, при входе на террасу галереи дворца, с востока — центральным портиком Ильинской церкви. Ось аллеи совпадала с осью симметрии храма. В результате храм становился существенным элементом композиции ансамбля усадьбы, и его важное композиционное значение в комплексе имения сохраняется до сих пор.

Таким образом, планировочным стержнем восточной половины усадьбы являлось двухлучие не центральной, а периферийной части резиденции, в системе координат которой правильно расположенными оказывались только конный двор и храм, размещавшиеся на границе между господской усадьбой и селом.

Восточная половина усадьбы представляла собой интенсивно застроенную часть ансамбля. Она формировалась по принципу регулярной асимметричной разбивки плана и состояла из различных по назначению участков: зоны экономического сада; служб в комплексе с конным двором; сектора между двухлучием аллеей с двумя жилыми павильонами; парковой зоны вокруг прямой линии протянувшихся до границы усадьбы с селом длинных корпусов оранжереи; украшенного боскетами увеселительного регулярного сада перед парадным фасадом дворца.

Примечательной особенностью композиционного построения восточной половины усадьбы являлась неподчиненность постановки многочисленных, отдельно стоящих жилых павильонов в целом геометрической системе координат планировки территории. Павильоны и небольшие группы хозяйственных строений относительно равномерно и свободно размещались в природном окружении, редко согласуясь с направлениями пробитых мимо них аллей, соседствующих дорог и дорожек. Здесь царит даже не столько продуманная система иррегулярных связей планировки и застройки, сколько непосредственная естественность существования каждого отдельного объекта архитектуры в природе.

В истории русского усадебного зодчества подобный принцип построения архитектурно-планировочной композиции обычно связывают с преодолением тенденций позднего классицизма и становлением новой стилистической эпохи в искусстве, называемой историзмом и относящейся к 1830-1910-м гг. Первым примером асимметричной композиции парадного ядра усадебного

ансамбля принято считать построенную царем Николаем I в восточной части Петергофа новую резиденцию "Александрия" (проект главного дома и планировку парка разработал А.А. Менелас, начало строительства — 1826-1829 гг.)⁶.

В сформировавшемся к 1830-м гг. ансамбле усадьбы Ильинское архитектура дворца и павильонов решена еще достаточно традиционно для стилистики классицизма, но принцип планировки и застройки уже безусловно носит так называемый коттеджный характер. Пример Ильинского показывает, что в частных дворянских имениях, незадолго до Александрии, самостоятельно внедрялись новые, противоречившие правилам классицизма решения планировочной композиции усадебного ансамбля, в какой-то мере опережавшие свое время.

Определенное сходство основных принципов архитектурно-пространственной организации подмосковного Ильинского и Петергофской Александрии, возводившейся на глазах юного наследника престола, в некоторой степени служит объяснением решения императора Александра II (род. в 1818, вступил на престол в 1855 гг.) о покупке Ильинского. Планировалось приобрести для императрицы Марии Александровны подмосковное имение, располагающее к семейному отдыху царской фамилии. Ильинское, очевидно, отвечало необходимым для этого условиям камерности, характерной для стилистики историзма, несло свойственное эпохе мироощущение ценности частной семейной жизни, уюта и спокойного уединения.

Сохранилось подробное описание первого посещения Ильинского Александром II 16 августа 1864 г., во время которого и было принято решение о покупке имения Департаментом уделов. Текст описания передает плохо скрываемое удивление автора письма, начальника Московской конторы указанного Департамента, что несмотря на многочисленные недостатки и неудобства усадьбы, она чрезвычайно понравилась императору⁷. Художественный вкус государя сформировался под влиянием с детства окружавших его образов архитектуры новых петергофских дворцов-коттеджей. Между тем некоторые едва уловимые и, вероятно, интуитивно угадываемые черты стилистики историзма очевидно проступали в архитектуре Ильинского.

Восточная регулярная часть усадьбы, украшенная лиственными породами деревьев, отделялась от называвшейся "сосновым лесом" западной живописной, прямой магистралью липовой аллеи, прочерченной перпендикулярно линии дворца и ориенти-

рованной на место завершения западной галереи последнего. Несколько механистический прием разграничения двух различных по назначению, типу насаждений и архитектурному решению зон имени придавал поперечной магистрали, иначе "прогалине", роль, с одной стороны, ограды между пейзажной и регулярно-коттеджной половинами, с другой — некоего таинственного и иллюзорного занавеса между впечатлениями, полученными от лицезрения разыгрываемых в различных жанрах картин парковой архитектуры.

Западная, иррегулярная половина усадебного комплекса целиком была отведена для пейзажного парка, воссоздающего естественный характер природы, окрашенной романтическим ореолом. Единственным значимым элементом регулярной организации пространства здесь оставалась аллея, ведущая от западной галереи дворца до кромки крутого откоса оврага, и параллельная первой вторая аллея, формирующая линию верхней террасы крутого берегового склона Москвы-реки. В начале первой аллеи, справа от нее, на круглой площадке некогда размещался деревянный павильон "Пустынка". Линии обеих аллей примерно посередине прорезала поперечная дорожка, пробитая от входа в павильон "Не чуй горя". На противоположном конце дорожка первоначально замыкалась грунтовым сараем для вишневых деревьев, впоследствии разобранным.

В пейзажной части усадьбы размещался еще один двухбашенный павильон, названный "Обсерватория". Находился он также справа от аллеи, ведущей от дворца к оврагу, вслед за домом "Не чуй горя". Местом строительства двухбашенного объема Обсерватории была избрана мысовая площадка высокой части парка, в виде стрелки выдававшаяся в сторону реки и оврага. От павильона открывались вид на устье ручья и широкая панорама на Москву-реку, ее противоположные берега. Из глубины оврага готический силуэт Обсерватории, казалось, эффектно парил в вышине, будто господствовал над долиной и уступами берега.

Усадебно-парковая резиденция Ильинское, несмотря на достаточно четкое двухчастное построение — разделение на застроенную жилыми и служебными комплексами регулярно-коттеджную половину и зону пейзажного романтического парка, — представляла собой единый ансамбль. Его образно-символическая основа выявлялась по мере освоения посетителем всей территории имени, от его центральных объектов до самых дальних периферийных уголков. Можно утверждать, что в Ильинском нахо-

дят отражение характерные черты семантики и иконологии художественных образов парковой архитектуры конца XVIII в.

Архитектурный замысел пейзажного парка принадлежал хозяйке Ильинского, графине Елизавете Алексеевне Остерман-Толстой, урожденной Голицыной. В ландшафтной архитектуре западной половины усадьбы выделялись три кульминационных момента и соответственно были расставлены перспективные акценты каждого из основных участков романтического сада. Елизаветинская восьмиколонная ротонда, водруженная на высокую, искусственно насыпанную гору, зрительно подчиняла себе все пространство соснового парка к западу от оврага. Вторая, меньшая по размерам беседка (сейчас на ее месте стоит парковая скульптура) располагалась неподалеку от первой и фиксировала собой мыс оторванного северным разветвлением оврага от главных массивов парка треугольного полуострова территории имения. Третья, березовая, беседка была как бы парным павильоном, отвечавшим стоящему визави, по другую сторону оврага, зданию Обсерватории. Эта беседка служила знаком продолжения парка в западном направлении, несмотря на преграду обширного и глубокого оврага, разделившего береговую линию владения. По всем правилам ландшафтного искусства конца XVIII в., в глубине оврага, напротив парящей на мысу полуострова второй беседки, были также устроены грот, каскад и водопад.

Первые годы пребывания в имении императорской фамилии отличались осторожным и бережным отношением к сохранившемуся парку. В распоряжениях по работам 1864 г. указывалось: "Для парка никаких предположений и проектов не делать и вообще не трогать ни одного дерева, ни одного куста до того времени, когда Государыня Императрица по личном осмотре сама изволит дать указания и затем в сем году исправить только существующие дороги и дорожки, где надобность в том покажется, для приведения их в приличное для гуляния состояние" ⁸. Ранее работавший в Ильинском садовник Цетлин в 1865 г. увольняется и на его место назначается садовый мастер из Дармштадта (родного города императрицы) И. Ланге, получивший должность главного садовника имения. Тем не менее архитектурные элементы парка потребовали значительных подновлений, что следует из смет по Ильинскому 1864 г.: "На устройство беседки, вместо совершенно ветхой, по другую сторону оврага тех же размеров и на том же месте. На возобновление грота и хода на оный, вроде винтовой лестницы" ⁹.

Совершенно заново был спланирован и построен спуск от дворца к реке, образованный системой пандусов и лестничных спусков симметричного рисунка. Особое внимание уделялось аранжировке террас дворца, вертикальному озеленению галерей, что позволяет говорить об устройстве своеобразных висячих садов и введении их в архитектурную композицию дворцового комплекса.

Большие и разнообразные работы проводились по благоустройству имения. В 1864 г. были изготовлены два выбеленных рельефных гербовых орла, предназначенные для завершения столбов главного въезда в имение, "из латунной меди с окраскою". По указанию императора в 1865 г. в шоссе превращаются все дороги, с момента ответвления тракта со стороны Москвы до въезда в имение и все внутренние дороги, соединяющие дворец и жилые павильоны усадьбы с парадным въездом в нее. Велено было также построить мост через овраг "для соединения старого парка с новым", возвести "сельское училище примерно на 60 детей обоого пола". Сохранились чертежи по трем указанным объектам, автором проекта которых являлся архитектор Московской дворцовой конторы Ф.Ф. Рихтер¹⁰. По проектам и инициативе Рихтера была обновлена система водопровода в Ильинском, построены дома для садовых слуг и караульный дом, устроена булыжная мостовая на конюшенном дворе перед сараями и навесом.

Кроме того, в юго-западном конце парка появился новый деревянный павильон Птичник, а в северо-восточном — Ферма, спроектированные А.И. Резановым. Были сделаны досчатые сходы к рыбным садкам; устроены купальни для придворных слуг; дворцовый сад обнесли оградой, которая состояла из рва, вала и на нем живой изгороди из посадок "кратегуса". "На съезде с террасы, ведущей из дворца в купальню, по сторонам на парапетах железные ящики, в которых засеяны цветы. Здесь же ящики стоят на белом камне... садовые диваны деревянные белые... две каменные лестницы на террасы, каждая в 28 ступеней, при них жалюзные решетчатые перила, поручни покрыты лаком" и т.д.

Осуществлявшаяся во второй половине XIX в. реконструкция Ильинского сводилась главным образом к совершенствованию парковой архитектуры имения. Постепенно тема садово-паркового искусства становилась доминирующей в ансамбле усадьбы и подчиняла себе архитектурную значимость объектов застройки.

Последние как бы растворялись в преобразованном в парк имении. Ландшафтное искусство начинало вмешиваться в архитектурное пространство дома, превращая многочисленные флигели-павильоны в элементы сада, а основной господский дом, с обработанными трельяжем длинными арочными крыльями галерей, аранжированными террасами, в главный подиум висячего сада.

Предварительный анализ современного состояния ансамбля позволяет утверждать, что до настоящего времени неизменным остается главный принцип архитектурно-пространственной организации имения, отличавшийся органичным сплавом ландшафтных и архитектурных элементов усадебно-паркового ансамбля. Его облик аккумулировал черты дворцово-усадебного и паркового искусства двух стилистических эпох — классицизма, с его градациями жанров от сентиментализма до романтизма, и историзма. Сохранение усадьбой на протяжении последнего столетия первоначального функционального назначения аристократической резиденции, несмотря на осуществленное строительство шести новых коттеджей, является благоприятной основой для последующего архитектурного развития имения с учетом его планировочной, архитектурно-пространственной и художественной специфики (Приложение 2).

¹ Степанов М.П. Ильинское. М., 1900.

² Исторический вестник. № 6, 1905; Давыдов В. Ильинское. Судьба подмосковной усадьбы // Московский журнал. 1991. № 12. С. 52-57.

³ РГИА. Ф. 485, оп. 1, ед. хр. 137.

⁴ Памятники архитектуры Московской области. Т. 1. М., 1975. С. 187-288; Грабарь И.Э. Русская архитектура первой половины XVIII в. М., 1954. с. 390-393; Грабарь И.Э. История русского искусства. Т. 5. М., 1960. с. 258-260.

⁵ Степанов М.П. Указ. соч. с. 169-172.

⁶ Памятники архитектуры пригородов Ленинграда. Л., 1985. С. 444-458.

⁷ РГИА. Ф. 515, оп. 29, ед. хр. 46, с. 162-166; Степанов М.П. Указ. соч. С. 205-206.

⁸ РГИА Ф. 515, оп. 29, ед. хр. 46, с. 29.

⁹ Там же. С. 122.

¹⁰ РГИА. Ф. 515, оп. 29, ед. хр. 48, с. 40.

¹¹ Там же, ед. хр. 191, с. 247.

Приложение 1

ХРОНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРЯДОК ВЛАДЕЛЬЦЕВ ИЛЬИНСКОГО

Государево дворцовое село с ? по 1634; Василий Иванович Стрешнев 1634 — 1661; Семен Лукьянович Стрешнев 1661 — 1666; Родион Матвеевич Стрешнев 1666 — 1687; Иван Родионович Стрешнев 1687 — 1722; Наталья Львовна Стрешнева 1722 — ? Василий Иванович Стрешнев 1732 ? — 1782; Гр. Иван Андреевич Остерман 1783 — 1811; Гр. Александр Иванович Остерман-Толстой 1811 — ? Кн. Леонид Михайлович Голицын 1845 ? — 1860; Кн. Анна Матвеевна Голицына с дочерью Екатериной Леонидовной Игнатьевой 1869 — 1864; Императрица Мария Александровна 1864 — 1880; Государь Император Александр Николаевич 1880 — 1881; Вел. кн. Сергей Александрович 1881 — 1905; Вел. кн. Елизавета Федоровна (владелица организовала в усадьбе госпиталь) 1905 — 1917; Дом отдыха рабочих мануфактуры 1919 ? — 1924; Дом отдыха "Ильичево" высшей партийной номенклатуры Москвы и Московской области (во время Великой Отечественной войны располагался госпиталь) 1924 — ? Гос. дача Н.С. Хрущева 1953 — ? Пансионат "Ильичево" для проживания председателя Моссовета и высшего руководства МГК КПСС 1964 — 1990; Совместное советско-американское предприятие "Визит-Диалог" 1990 — 1991; Российско-австрийская фирма JBY с 1991.

Приложение 2

КРАТКИЙ ПЕРЕЧЕНЬ СОХРАНИВШИХСЯ ОБЪЕКТОВ УСАДЬБЫ ИЛЬИНСКОЕ

1. Главный дом. В перестроенном виде сохранилось восточное крыло дворца — его восточная галерея, а также фундаменты и цоколь центральной части дома.

2. Фрейлинский дом ("Пойми меня", при Остермане — "Приют приятелей") сохранился, но находится в аварийном состоянии.

3. Военно-походная канцелярия (при Остермане "Сторожевой дом", при вел. кн. Сергее Александровиче "Кинь-грусть") сохранилась с некоторыми искажениями.

4. Дом придворнослужителей (служительский флигель) сохранился в перестроенном виде.

5. Конный двор. Сохранился его главный трехчастный корпус и общие габариты комплекса, отдельные корпуса перестроены заново.

6. Дом Государя наследника Цесаревича ("Не чуй горя", дача Н.С.Хрущева). Первоначальный облик здания частично искажен многочисленными подновлениями и небольшими пристройками к трем фасадам, за исключением главного.

7. Елизаветинский павильон — восьмиколонная ротонда.

Н.И. Завьялова

ТЕРРИТОРИЯ УСАДЬБЫ В КОНТЕКСТЕ ОКРУЖАЮЩЕГО ЕЕ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТА

Анализ историко-картографического материала в промежутке от XVII до начала XX вв. позволяет проследить картину эволюции той или иной исторической территории — динамику ее изменений — формирования, расцвета, деградации. Картографический материал раскрывает перед нами широкую ландшафтную панораму, в центре которой — на самом выгодном, красивом, возвышенном месте среди прочих мелкопоместных усадеб постепенно формируется тот усадебный комплекс, который со временем займет доминирующее положение в окружающем ландшафте. Обычно рядом с селом с храмом на холме, поросшем лесом, создается методом его прореживания усадебный пейзажный парк. Выбор же места для строительства усадебных зданий обусловлен в ряду с прочими предпосылками и наличием видовых точек, от которых открываются широкие панорамы и перспективы на окрестные пашни, луга, деревни и села — свои владения, сколько глаз охватит. Если дальний вид не открывается от усадьбы, то откроется от храма. Примером тому может служить хутор Фленово княгини М.К. Тенишевой Смоленской губернии, где на высоком холме в роще Сосновка к 1912 г. был построен храм Святого Духа. Вот что вспоминала хозяйка имения: "Вид с горы был действительно редким по красоте. По необъятному пространству, по мягким склонам холмов ютились деревушки, среди самых разнообразных и разноцветных полей, разбросанных как ковер, горящих на солнце прихотливыми пятна-

ми во всех направлениях. Кое-где выделялись между ними небольшие перелески, а на горизонте тянулся лес едва заметной тонкой темно-синей полосой. Даль необъятная, теряющаяся в синеватой дымке, простор и покой..."¹. Это описание пейзажа относится к концу XIX в.

Картографический материал конца XVIII — начала XIX в. показывает такие типы ландшафта, как леса, пашни, естественные луговые пространства, села с храмами, сельца с усадьбами, деревни, и все это связано сетью дорог, полевых троп и иногда пересекается большой столбовой дорогой. Со временем трансформируются названия поселений, иногда их несколько. Первоначальное наименование сельца Фленова было по названию речки Холявенки — Хлебенки: Холябцино, Холябцино, Хленово, к концу XIX в. — Фленово.

Крупномасштабные планы дач генерального межевания конца XVIII в. достаточно детализируют ситуацию. Здесь и аллеи с прорисованными деревьями, и дороги, и полевые тропы, и усадебные постройки, и водоемы с мельницами, ручьи, овраги, кустарники, рощи, поля.

На плане 1777 г. сельца Талашкина показана помещичья усадьба, состоящая из пяти усадебных построек, принадлежащих в то время Шишкиным². На противоположной стороне улицы расположились крестьянские дома. Показана ведущая с запада аллея, обсаженная с двух сторон деревьями, которая сохранилась до нашего времени. На вновь выявленном плане 1851 г. изображена несколько изменившаяся, но сохранившая общие черты планировка³. На своем прежнем месте размещается барский дом, а вдоль въездной аллеи устраивается развитый хозяйственный комплекс. Парк получает регулярную планировку. В этот период усадьба принадлежит Н.А. Щупинскому.

В 1893 г. у наследницы рода Щупинских — Е.К. Святополк-Четвертинской — имение покупает ее близкий друг, имя которой стоит в одном ряду с великими просветителями и крупными общественными деятелями России — Мария Клавдиевна Тенишева (1867-1928). Екатерина Константиновна остается совладелицей имения и до конца жизни Марии Клавдиевны ее верным другом, соратником и помощницей.

На протяжении почти четверти века — до начала первой мировой войны — Талашкино было местом интенсивной художественной жизни, средоточием интересом творческой интеллигенции России. "Только на почве таких центров с их чисто художе-

ственной атмосферой, изучением исконно народного творчества может расти истинно национальное наше искусство," — пишет Н. К. Рерих ⁴.

С Талашкиным связан выход русского искусства на мировую арену. Так, в начале XX в. на Парижской сцене в музыкальном театре впервые ставится "Весна священная", созданная И. Стравинским под впечатлением мелодий смоленских рожечников с декорациями Н.К. Рериха. Оба они талашкинцы. Здесь работали А. Бенуа, К. Коровин, М. Врубель, П. Трубецкой, С. Малютин, Н. Ре-

рих, С. Дягилев, И. Стравинский, С. Маковский. Портреты Тенишевой создавали И. Репин, В. Серов, П. Трубецкой. В коллекцию созданного ею музея старины вошли предметы археологии, найденные в результате раскопок, проводимых Сизовым в 1900-е гг. в Смоленщине. Музей дает импульс для создания в Талашкине мастерских ремесел — столярной, керамической, вышивальной.

Из всех усадебных построек на сегодняшний день сохранилась лишь "Скрыня", в которой хранились предметы старины. "Любя страстно русскую природу, я в душе всегда была чисто русским человеком. Все, что касается моей старины, меня глубоко трогало и волновало... За границей все воспето, изучено, иллюстрировано, издано, нам же русским поучиться негде и не на чем", — писала М.К. Тенишева ⁵.

А вот как проистекала художественная жизнь Талашкина, по воспоминаниям М.А. Врубеля: "Роскошная природа, полная свобода действий, веселье, шум — все дышало жизнью и притом не могло не отразиться на настроении, и к тому же общество, где первенствующую роль играли художники, артисты, музыканты, споры и разговоры об искусстве, где каждый занят разрешением какой-нибудь художественной задачи и т.д., похоже было скорее на Италию времен Ренессанса, чем на Россию XIX в." ⁶.

В 1894 г. купив у помещика Красноленского хутор Фленово в 1,5 км от Талашкина, М.К. Тенишева заказывает С. Малютину проект "Теремка", который строится из дерева и в нем располагаются читальни для учителей и учеников сельскохозяйственной школы. По его же проекту совместно с Тенишевой и И.Ф. Барщевским в 1900 г. закладывается первый камень в основание будущего храма Святого Духа во Фленове, а после возвращения Марии Клавдиевны из Парижа, где она была с 1905 по 1908 г., строительство храма продолжается и заканчивается в 1912 г. В это время Н.К. Рерих расписывает интерьеры храма и создает на западном фасаде мозаику Спас Нерукотворный. Фрески погибли,

храм освящен не был из-за нарушения Рерихом православных живописных традиций.

По своей планировочной структуре усадебные комплексы органично вписывались в ландшафт и, являясь его пейзажной доминантой, вместе с тем сливались с ним, составляя единое целое. Так, в Середникове Солнечногорского района Московской области пейзажная часть парка расположена на крутом холме, а южная с регулярным парком — на спокойном плоском рельефе ничем не была отгорожена от прилегающего к нему ландшафта. С этой стороны к усадьбе примыкало открытое луговое пространство, которое пересекала ведущая в южном направлении на протяжении 1 км по лесу еловая аллея, совпадающая с главной планировочной осью. Далее она разветвлялась на две лесные дороги, ведущие к Пятницкому шоссе. По этой аллее и осуществлялся въезд в усадьбу. Луговое пространство, обрамленное лесом с отдельными группами деревьев и кустарников и уходящей в глубину его еловой аллеей, и формировало собой ту картину, которая открывалась с балкона Главного дома и особенно оживала летом во время сенокосов.

В Поречье Уваровых Можайского района (так же как во Введенском Звенигородского района) из Главного дома открывался вид на расположенный в нескольких километрах храм села Никольского (Поречье) и Саввино-Сторожевский монастырь в Звенигороде. В связи с этим главная планировочная ось как бы сбивалась относительно своего первоначального направления и устремлялась в сторону храма, а в соответствии с ней и планировался южный партер, в обоих случаях плавно спускающийся по южному склону. Южная экспозиция партеров способствовала благоприятному росту трав. Вот, что писал о Порецких пейзажах парковый архитектор ЕА. Тительбах: "Великолепный господский дом, построенный в греческом стиле, занимает самое видное место и окружен парком со всех сторон, кроме северной. Перед южным фасадом стелется вплоть до реки обширный покаты́й газон, а за газоном расширенное русло реки образует огромный пруд в 5,5 десятин, посреди которого красуется поросший большими деревьями остров в 2 десятины. Все это вместе образует великолепную перспективу..."¹

Середниковский парк назывался "Лес Беседка", из него в северном направлении открывался вид на расположенную напротив на пологом холме деревню Лигачево, где с конца XIX в. поселяется художник К.Ф. Юон. Множество живописных произведе-

ний посвящает художник окрестностям Середникова: "Август, вечер. Последний луч. Лигачево", "Раскрытое окно. Лигачево", "Сельский праздник. На горе. Лигачево" и многие другие картины.

Известный русский паркостроитель, агроном и писатель А.Т. Болотов, посетивший Никольское-Гагарино (Рузский район Московской области), вспоминал: "Подъезжая к оному и едуци подле большого озера, прилегающего к той горе, на которой построен у молодого князя сего каменный дом, я не мог положением и красою всех окружающих оное озеро мест довольно наслабоваться. Они в самом деле были прекрасны" ⁸.

Окрестности Поречья издавна славились своими лесными богатствами, а в начале XX в. лес называли его "главной ценною доходной статьей". В 1856 г. в окрестностях Поречья выдающимся лесоводом К.Ф. Тюрмером (1824-1900) на большой площади были высажены лиственничные и сосновые леса, которые содержались в отличном состоянии и славились хорошим качеством древесины. За свое личное хозяйство А.С. Уваров был награжден золотой медалью. В северо-западной части парка Тюрмером была создана дендрошкола, состоящая из множества древесных и кустарниковых пород, которые скрещивались, культивировались, выращивались и рассылались по всей России, не исключая Сибири, Манчжурии и Владивостока. На этом памятнике мы встречаемся с культурной деятельностью человека на ниве природы начиная с конца XVIII и на протяжении всего XIX в. Помощниками в организации парков были грабари — выходцы из Малороссии, прекрасную характеристику которым дает академик А.Н. Энгельгардт. "Сравнительное их благосостояние, вследствие большого заработка, или особенности грабарской работы, требующие умственности, тому причиною, но граборы очень интеллигентны и смышлены. Не говоря уже о том, что настоящий грабор отлично определит, как нужно провести канавы, чтобы осушить луг, отлично спустит воду, сделает запруды и стоки..., вычислит емкость вырытого пруда..., поставит лизирки, чтобы нивилировать местность. Замечательно еще и то, что граборы обладают большим вкусом, любят все делать так, чтобы было красиво, изящно. Для работ в парках и садах, при расчистке пустошей, если кто хочет соединить полезное с приятным, граборы — просто клад. Даже немцы-садовники, презирующие "русски свинь мужик", дорожат граборами. В самом деле, стоит только сказать грабору, чтобы он так-то и так провел дорожку, обложил

дерном, перекопал клумбу, сделал насыпь, сточную канаву, и он тотчас поймет, что требуется, и сделает все так хорошо, с таким вкусом, с такой аккуратностью, что даже немец удивляться будет" ⁹.

В отличие от Черноземной зоны с бескрайними степями, естественно-искусственные биоценозы Нечерноземья более разнообразны. Экономика до революции диктовалась местными условиями, зависела от таких факторов, как количество собранных крестьянином в лесу грибов и ягод, высушенных трав, навязанных веников, от сплетенной мебели, корзин. Зависела от выловленной рыбы и от собранных злаков. На местных же условиях базировались те или иные виды народных ремесел — ткачество из льна, посуда из бересты, гончарный промысел и пр. В Нечерноземье народ веками наблюдал выгодность разнообразия природы. Результатом благотворной деятельности человека на ниве природы в исторически обозримом прошлом и явилось формирование естественно-искусственных биоценозов, которые необходимо охранять наряду с объектами архитектуры и градостроительства. К сожалению, русские средневековые ландшафты до сих пор по-настоящему охраняются не самостоятельно, но лишь как фоны памятников истории и культуры. За рамками охраны остается огромный пласт древностей. Сохранять надо и те устроительные начала, которые пронизывали все стороны древнерусской эпохи и обеспечивали гармоничное взаимодействие природы и общества.

Ярким примером взаимодействия усадебного и сельского хозяйства, а также влияния культурной деятельности помещика на крестьян явилось Талашкино. Так, во Фленове М.К. Тенишева открывает школу для местного населения: "Талашкинская низшая I разряда сельскохозяйственная школа княгини Марии Клавдиевны Тенишевой с преподаванием различных ремесел". Школа предусматривала шестилетнее обучение и давала кроме общего образования пять специальностей по сельскому хозяйству, мастерству в кузнечном, шорном, бондарном деле, плетении из лозы и эстетическое воспитание. По словам Н.К. Рериха, в Талашкине переплетались широкая хозяйственная деятельность и производ искусства. В это время во Фленове строятся деревянное здание сельскохозяйственной школы, общежитие для мальчиков, дом для учителей. В старом липовом парке устраивается пасека с пчеловодческим музеем, рядом — сад, огород и фруктовый питомник. За школой — метеостанция. В 1,5 км к юго-востоку

от Фленова у пруда располагался опытный хутор Карпечики, где велось полевое хозяйство, в задачи которого входило: "...вести опытное хозяйство, направляя главным образом к изысканию наиболее удобной формы организации улучшенного крестьянского хозяйства" ¹⁰. Хутор до нашего времени не сохранился.

Задолго до Столыпинской реформы М.Н. Тенишева сделала вывод, что общинное ведение сельского хозяйства и общинное землевладение сдерживают инициативу крестьян. Она предполагала передать хутор в собственность одному из фленовских учеников. Но ничего из этого не получилось, т.к. для ведения единоличного хозяйства необходима техника для обработки земли и достаточное количество семян, чего крестьяне не имели, пользуясь сохой.

Сравнительный анализ картографического материала во времени (томохронограмма) позволяет определить те утраты, которые претерпел ландшафт, что подтверждается и натурными обследованиями. Диспропорции лугов, полей, неестественно крупные их размеры, резкие очертания границ лесов — все эти отрицательные характеристики подтверждаются старыми чертежами. Крайне редко встречаются почти не изменившиеся деревни. Кажется, пройдет несколько десятков лет и от понятия "деревня" ничего не останется. Перенесут отдельные наиболее характерные образцы домов в музей под открытым небом, а на смену деревням придут "коттеджные поселки" — представители западной интродукции. Для сохранения неповторимого облика среднерусской сельской архитектуры необходимо владельцу участка и дома выдавать документ на домовладение, в котором надо отражать те требования, которые он должен выполнять. В том случае, когда дом расположен в условиях исторической территории, это должен быть документ типа охранно-арендных обязательств. Каков должен быть примерный состав его? Описание облика построек, планировка участка, история данного места, преимущества его, описание визуального бассейна, экологическое состояние, ответственные за нарушение видовых точек, в каком режиме содержания (если это зоны охраны) находится участок.

Примером достаточно глубоких и всеобъемлющих проектных проработок исторической территории является усадьба Середниково "Лермонтовские места" и ее окрестности. Можно сказать, что на протяжении более чем 10 лет здесь проводится научный мониторинг. Так, в 1985-1988 гг. разработан, а в 1992 г. утвержден проект зон охраны (архитектор Завьялова Н.И.); предложены

концепции развития территории (Завьялова Н.И., Панкова Н.Б.); проведены экологические обследования (Дронин Н.М.); разработана программа социо-экономического развития (Веденин Ю.А., Шульгин П.М. 1991 г.); проведены историко-географические, палеогеографические исследования (Бердников В.В., Александровский А.А. 1992 г.), археологические исследования (Чернов С.З. 1992 г.); разработана Генсхема развития территории, которая расширяет границы исследования по отношению к проекту зон охраны (гл.арх.проекта Завьялова Н.И. 1992 г.). Проведено подробное ландшафтное обследование территории (Филиппова Н.А. 1992 г.); выданы рекомендации по туристскому обслуживанию, выявлены условия проживания в исторических деревнях (группа Орлова П.Б., Овчаренко Т.И. 1992 г.). НИиПИ Генплана г. Москвы разрабатывает проект заказника "Лермонтовские места" (Бахтина И.К.). В результате многое удалось сохранить: ландшафты от сплошной застройки, от прокладки трасс автодорог, водоводов. Но почти невозможно спасти территорию от ползучей дачной застройки. Необходимо учредить заповедник, либо придать Середникову статус Уникальной исторической территории.

Хотелось бы наметить те мероприятия, которые необходимо выполнить на сегодняшний день в области охраны исторических территорий.

К сожалению, огромное количество памятников по России не имеют зон охраны. Восполнить эту утрату могла бы оперативная разработка проектов зон охраны в масштабе 1:10000. Выбор этого масштаба вызван тем, что у всех землеустроителей имеются планы подобного масштаба и нанесение на них границ не вызвало бы затруднения. Невероятно громоздким является процесс согласования всех планировочных мероприятий в исторических территориях: зон охраны, проектов заповедников, заказников, генсхем, ТЭО и др. Подсчитано, что обойти для этого надо около 20 инстанций. Необходимо утверждать подобные проекты в органах охраны памятников и на места представлять как данность.

Следует проводить открытые конкурсы на пользование усадьбой, конкурсы концепций их дальнейшего существования. В зачаточной форме находится создание геоинформационной системы. Не объединены различные данные о ландшафте в единую динамическую информационную картину, доступную каждому профессионалу и собственнику земли. Не выносятся в красные

линии границы зон охраны. По границам зон не устанавливаются знаки типа знаков дорожного движения, которые в отличие от первых выполняются неукоснительно. Те и другие должны быть в ментальной карте человека.

Было бы своевременным создание ландшафтной полиции, т.к. проводить инспекторский надзор в исторических территориях небезопасно.

Актуальным является современное осмысление территории памятника при проектировании зон охраны, как одной из наиболее строгих по режиму содержания. В среде специалистов возникают дискуссии — что считать территорией памятника. Реформирование понятия является пагубным для сохранения памятника. Определение границ должны диктовать не формальные признаки, такие, как обваловка парка, рельеф, водоемы, даже не его исторические границы, тем более, это не выявление исторически более ценной территории, соответствующей наиболее значимому в мемориальном отношении владельцу. Это и не более ценные посадки или парковые элементы. На сегодняшний день мы должны рассматривать территорию памятника в совокупности всех названных признаков, плюс к этому и такие, часто встречающиеся природные компоненты, как луговые пространства, примыкающие к парку и являющиеся его фоном, его экстерьером. Из него на парк открываются наилучшие видовые точки. Если уничтожить луг методом его застройки — парк замкнется сам в себе. Пропадут те исторически сложившиеся картины пейзажа, дорисовывать которые мы не в праве. В отличие от живописного произведения пейзаж не персонифицирован. Можно сказать, что усадьбы с окрестностями — набор видов, и каждый уникален и должен быть оценен. В территорию памятника также включаются аллеи, ведущие к усадьбе.

В разрабатываемом Законе об охране памятников не совсем ясно определено понятие "Земли историко-культурного назначения", которое родилось в недрах земельного законодательства и должно быть обязательно уточнено и адекватно прочитано в том и другом законодательных документах. Безусловно, земли историко-культурного назначения должны включать в себя все виды охраняемых территорий — зоны охраны, заказники, заповедники, национальные парки, уникальные исторические территории и др. в границах зон охраняемого ландшафта.

¹ Тенишева М.К. Впечатления моей жизни. Л., 1991. С. 141.

² РГАДА, ф. 1354, оп. 455 (1), Т-29. Геометрический специальный план сельца Талашкина... 1777 г.

³ РГАДА, ф. 1354, оп. 455, Ч. 2, Т-33. Геометрический специальный план Смоленской губернии Смоленского уезда дачи сельца Талашкина владения Н.А. Щупинского межев. 1777 г., утвержден 1851 г.

⁴ Рерих Н.К. Письма М.К. Тенишевой // РГАЛИ, ф. 2408, оп. 2, ед. хр. 6-7, 25.IX.1903 г.

⁵ Там же. П. 1. С. 179.

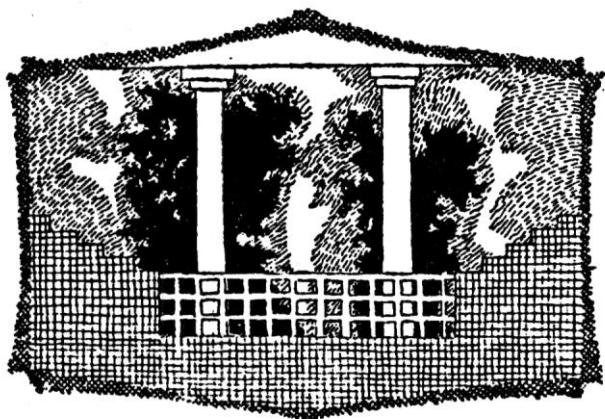
⁶ Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. Л.-М., 1963. С. 250.

⁷ Тительбах Е.А. Описание парка в Поречье // Журнал Российского общества любителей садоводства в Москве. Кн. IV. Т. 4. М., 1864.

⁸ Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова. СПб., 1872. С. 590.

⁹ Энгельгардт А.Н. Из деревни. 12 писем. 1872-1887 г.г. М., 1956. С. 258.

¹⁰ Смоленский заповедник. Архив. Д. 7124/161.



.78.

IV

IV

УСАДЬБА: БЫТ, ОКРУЖЕНИЕ, СВЯЗИ

И.М. Марисина

ПУТЕШЕСТВИЕ В УСАДЬБУ ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII ВЕКА

“Врата столичные затворились, / Все скачут
жить по деревням, / С театром, с балами про-
стились, / Обман наскучил их очам. / Природа
всякого искусства / Художных рук ценней сто-
крат. / В полях все нежит наши чувства; / В
Москве — все маска и наряд“.

И.М. Долгоруков (1790)

“Господи! Какая это мука — путешествовать
по России, даже по главной дороге, между Петер-
бургом и Москвой“.

М. Вильмот (1808)

Путешествие в усадьбу... Современному читателю такое сочетание возможно покажется необычным, особенно когда речь идет, скажем, о поездке в ближайшее подмосковное имение. Но в XVIII столетии перемещение человека из одной географической точки в другую воспринималось и обозначалось несколько иначе, чем сейчас.

Петровские реформы знаменуют конец русского Средневековья и наступление следующего большого исторического периода — Нового времени. Это название, символизирующее кардинальные перемены во всех областях отечественной жизни, несет в себе и оттенок буквального прочтения. Русский человек XVIII в. действительно обретает — вследствие результативных изменений в экономическом и культурном развитии страны — новое время и новое пространство. Точнее, следует говорить об отлич-

ном от предшествующих веков осознании этих категорий в их тесной взаимосвязи. Последняя особенно наглядно предстает путнику во время путешествия — "освоенное" пространство измеряется как километрами проделанного расстояния, так и часами, проведенными в дороге.

XVIII век приносит значительные сдвиги, качественные и количественные, в развитии средств и путей сообщения — материальной основы путешествия. Активно входит в частную жизнь почта, первоначально обслуживавшая в основном дипломатические, военные и административные нужды. "Главный удобства публики относительно почт состоят в том, чтобы каждый частный человек мог безопасно отправить письмо, переслать деньги и вещи и сам переехать из одного места в другое" ¹, полагает Д.И. Фонвизин. Утвердившаяся в русском дворянском быту переписка вносит свои коррективы в привычный уклад поведения: люди начинают с растущей охотой повторять путешествия, проделываемые их посланиями. Одним из наиболее любимых объектов чтения становятся календари, успешно сочетающие в себе ценный источник информации с наглядным воплощением текущего времени.

Сложность стоящих перед русским государством экономических, политических и культурных задач требует большей точности и унификации в отношениях со временем и пространством. Вводятся новые способы их измерения при помощи математических и астрономических приборов. В одних и тех же параметрах исчисляется путь до Рязани, Орла или Тамбова. Вместе с тем, ощущение времени и пространства, условно говоря, индивидуализируется, преломляясь через личностное переживание проведенных в дороге часов и проделанных верст пути. Пестрая палитра накапливающихся дорожных впечатлений и мыслей постоянно пополняет картину представлений современников об окружающем мире.

Развитие международных связей России сопровождается массовыми поездками наших соотечественников за границу. Активизация же передвижений внутри страны была во многом predeterminedena расцветом во второй половине XVIII в. русской усадебной культуры.

Имение, дача, загородный дом (или дворец), подгородное поместье, подмосковная, наконец, деревня — под любым из этих употреблявшихся в XVIII в. определений подразумевалось место, отличное от городского жилья, отстоящее от него на расстоянии

определенного пути и, стало быть, на время определенного путешествия (порой, правда, из-за нехватки средств на жизнь загородный дом превращался в городской, а последний продавался).

Переезды в усадьбу и обратно "со всем своим домом и семейством" являлись значительными событиями, влиявшими на течение всей городской жизни. Они происходили в устойчивые календарные сроки, окончательно сложившиеся к концу XVIII в. Как свидетельствует современник, в начале мая "Москва начинает пустеть: по улицам ежеминутно встречаешь цепи дорожных экипажей и обозов; одни вывозят своих владельцев, другие приезжают за ними. Скоро останутся в Москве только коренные ее жители: лица, обязанные службою, купцы, иностранцы и наша братия, принадлежащая к учащемуся сословию... еще один класс людей не выедет из Москвы: именно класс должников, которых не выпустят кредиторы. Странно, что одна часть города в Москве не пустеет летом, это — Немецкая слобода: она всегда в нормальном своем состоянии" ². Жизнь города в это время оживлялась многочисленными прощальными обедами, которые давали отъезжающие.

Но вот проходило лето, и к концу сентября можно было сказать, что "эпоха первого переселения из деревень в столицу наступила: многие возвратились уже из подмосковных, теперь потянутся помещики из степных деревень..." ³. Семьи, дольше других задержавшиеся в своих усадьбах, возвращались "непреренно к тому времени, как привозят невест, — к Рождеству, с поросятами" ⁴. И снова начинались балы.

Маршрут следования в усадьбу или из нее нередко намеренно удлинялся: заезжали в Петербург или Москву, в попутные поместья друзей или родственников, осматривали близлежащие достопримечательности, чаще всего — монастыри. Так, например, путь Е.Р. Дашковой из Москвы в свое калужское имение лежал близ окруженного лесами "знаменитого дворца графа Разумовского", через поместья "господина Муромцева и князя Голицына с парками, отражающимися в голубых озерах, в которых плавали лебеди, лодки, где наведены пловучие мосты" ⁵. Заехав "к госпоже Небольсиной" и осмотрев ее богатое хозяйство, путешественники отправились "в соседнюю деревню Купавна, чтобы осмотреть мануфактуру князя Юсупова, где выделывают безупречные шали и шелка" ⁶. Следующие несколько дней пути были посвящены "Троицкому монастырю": "мы взобрались на самую высокую колокольню поглазеть на окружающую красоту..." ⁷. За-

тем, после ночлега в Переяславле, последовала остановка в Ростове, где в доме тамошнего архимандрита посетительницы были приятно изумлены, увидев вместо ожидаемой кельи "куполообразные своды, итальянские фрески, череду прекрасно и элегантно обставленных комнат, украшенных великолепными портретами" ⁸. Спутницей Дашковой в этой поездке была англичанка К.Вильмот (ее перу и принадлежат процитированные строки), поэтому можно объяснить желание княгини показать своей иностранной гостье как можно больше. Примерно двумя десятилетиями раньше подобным образом Дашкова возила другую свою английскую приятельницу мадам Гамильтон, но тогда калужская вотчина была отнюдь не конечным пунктом путешествия. "Из Троицкого мы поехали в белорусское имение под Могилевым... Таким образом, моя приятельница увидела большую часть Московской, Калужской, Смоленской и Могилевской губерний" ⁹.

Поездки в дальние усадьбы были, вероятно, не очень частыми. Они не всегда приходились на летнее время и объяснялись, как правило, ознакомительными или хозяйственно-экономическими целями. Однако поводом могло послужить и желание создать себе спокойную творческую обстановку, о чем свидетельствует, например, фрагмент из автобиографических записок Г.Р.Державина. "В течение февраля и марта вздумал он (повествование ведется от третьего лица. — И.М.) съездить в белорусские деревни, дабы, не видав их никогда, осмотреть, сделать как бы распоряжения, или, прямо сказать... то, уединясь от городского рассеяния, закончить в них в уединении начатую им еще в 1780 году... оду "Бог" ¹⁰. Поэтому, доехав до Нарвы и "приметя, что погода начинала портиться", поэт-путешественник удовольствовался тем, что нанял "у одной престарелой немки небольшой покойник... закончил ту оду и еще также прежде начатую под названием "Видение Мурзы" ¹¹ и спустя неделю со спокойной душой возвратился в Петербург.

Отсутствие личной сердечной склонности ко всякого рода переездам и путешествиям ни в коей мере не влияло на отношение к самим средствам передвижения. Изобилие их всевозможных типов удивляло иностранцев. "По дороге (на празднество в Петергоф. — И.М.) встретили такое множество карет, фаэтонов, дрожек, кибиток и колясок, что для разнообразия описания увиденных экипажей нужно владеть пером лучше, нежели я" ¹², — признавалась М.Вильмот. По мере того, как путешествие делалось частой и привычной формой времяпрепровождения, все

большее внимание уделялось внешнему блеску передвижения, достичь которого стремились даже ценой последующего неотвратимого материального краха. Обладание личным выездом удерживало светский престиж подчас уже разоренного владельца на должном уровне. "У него всего состояния и было только: золоченая двухместная карета и пара пегочалых лошадей" ¹³, — вспоминает о своем дядюшке Е.П. Янькова. Поездки по одним и тем же маршрутам в свои усадьбы, несмотря на привычку, все же стоили "многих трудов и беспокойств". Поэтому, как правило, каждый переезд, а в особенности — длительный, с места на место начинался и оканчивался молитвой. "Я перекрестился и благодарил из глубины сердца моего бога за благополучное доставление меня до дома" ¹⁴, — свидетельствует молодой Болотов. М.Вильмот, наблюдавшая, как, по распоряжению Дашковой, служился молебен за успешное путешествие из Троицкого в Москву, отмечает, что "русские всегда чтут этот обычай, который, как мне кажется, заслуживает уважения" ¹⁵.

Путевые неудобства старались максимально смягчить специально предназначенными дорожными вещами. У Е.Р. Дашковой, например, был раскладной сундук, который превращался в кровать с постелью, подушками и всеми удобствами для ночлега княгини. Кроме того, использовались в дороге и аксессуары "оседлого" городского быта, в частности, серебряная посуда. "Я не могла представить, что в дороге возможна такая сервировка — посуды, уложенной в небольшой сундук, хватило, чтобы 6-7 человек обедали, как на изысканном пиршестве: со сменой тарелок, салфеток etc." ¹⁶. Изумление М. Вильмот, вероятно, разделили бы многие современники-иностранцы. Подобная торжественность диктовалась отчасти сословной гордостью княгини, а отчасти — не только ей одной свойственной привычкой постоянно возить за собой определенный набор привычных предметов, обеспечивающих душевный и материальный комфорт.

По окончании сборов процессия путешественников нередко представляла собой весьма внушительное зрелище. "Нам недоставало лишь несколько слонов, чтобы изобразить индийскую армию" ¹⁷, — саркастически замечает К.Вильмот, описывая "кавалькаду" из 8 экипажей, составившуюся при очередном отъезде княгини Дашковой из Москвы в Троицкое.

Свойственная XVIII веку склонность к театрализации собственной жизни проявлялась и в различных индивидуальных "ритуалах" передвижения, которые просто из желания покуражиться

или в силу природной эксцентричности характера создавали для себя некоторые путешественники. Весьма помпезно однажды оставил момент своего приезда в родовое имение один из князей Голицыных. Предварительно уведолив о времени прибытия "величественным" приказом с гербовой печатью, он въехал в свои владения "в зеленой коляске а l'empereur, с двумя лакеями: первый был в ливрее, второй — в военной форме; почему он нарядил его так, он и сам разъяснить не мог. В коляске барина лежал черный водолаз. Сзади его, в другой коляске ехали: секретарь, приживальщик, повар и казачек"¹⁸.

Не углубляясь в область психологических догадок, объясняющих подобные чудачества, отметим, что наряду с единой материальной культурой путешествия существовала и его духовная атмосфера, в каждом случае индивидуальная.

Разумеется, ежегодные дорожные помыслы хозяйки дома о безопасности детей, сохранности багажа и провианта разительно отличались, например, от впечатлений ребенка, совершающего первое сознательное путешествие. Сентиментально-возвышенным чувством "сладкого восхищения" одушевлялась типичная для XVIII столетия сюжетная схема: молодой офицер возвращался в родные места после длительного отсутствия. "Я... не мог довольно насытить зрения своего, смотря на ближние наши поля и все знакомые еще мне рощи и деревья. Мне казалось, что все они приветствовали меня, разговаривали со мною и радовались моему приезду. Я сам здоровался и говорил со всеми ими в моих мыслях"¹⁹.

Благополучное прибытие в усадьбу формально означало конец пути. Но и в спокойной поместной жизни оставалось место для путешествий, правда, уже несколько иного характера.

"Приятно мне уйти от кровов позлащенных / В пространство тихое лесов невозмущенных... / Здесь буду странствовать в кустарниках цветущих / И слушать соловьев, в полночный час поющих"²⁰.

Обширные владения — сама усадьба и окрестные леса, поля, деревни — служили местом частых странствий, принимавших порой неожиданный оборот. "Прекрасный лес — девять миль в длину, четыре в ширину, прилегающий к поместью, полон волков, вчера мы с княгиней заблудились в нем и проблуждали полтора часа"²¹, — сообщает К.Вильмот. В стихах и прозе вто-

рой половины XVIII в. встречается немало описаний — как идеализированных, так и достаточно документальных — деревенской жизни русского дворянина и, в частности, одного из наиболее типичных способов времяпрепровождения:

"Иль в лодке вдоль реки, по берегу пеш, верхом / Качусь на дрожках я соседей с вереницей..."²².

Перемещения в пределах усадьбы были довольно легко осуществимы благодаря наличию разнообразных средств передвижения как по суше, так и по воде (количество их зависело от финансовых возможностей землевладельца). В богатых имениях "более десятка линейек, шарабанов, троек были готовы для выезда гостей. На пруде ждали желающих шлюпки, лыжи, гондолы с гребцами"²³.

Прогулки в сопровождении хозяев имели, как правило, "экскурсионную" цель. М. Вильмот, хорошо изучившая "географию" Троицкого, не раз оказывалась в роли гида. "Я водила свое войско по дорожкам и в конце концов нашла, что показ достопримечательностей — очень интересное занятие. Люди видят одни и те же вещи настолько по-разному, что можно составить себе представление о человеке, если знать, на что он особенно обращает внимание"²⁴. Из троих ее спутников двое мужчин — 60-ти и 30-ти лет — интересовались не столько пейзажами, сколько количеством деревень и доходами княгини. Третий же — 14-летний Петруша Бутурлин — заметил, что хотел бы полюбоваться "этим чудесным местом в разное время дня и в разном настроении, потому что...все меняется, если радуешься или печалишься, грустишь или наслаждаешься жизнью"²⁵. Эти слова юного гостя прозвучали в унисон с чувствованиями самой хозяйки имения, характерно проявившимися однажды в разговоре с К/ Вильмот. Видя, что в превосходном, по ее мнению, зимнем ландшафте Троицкого собеседница не замечает ничего, кроме снега, Дашкова воскликнула: "Однако, дорогой друг, с вашим умом вы могли бы вообразить другое время года!"²⁶.

В границах обустроенного привычного мира дворянской усадьбы действует своя система пространственно-временных координат, частично задаваемая самой планировкой архитектурно-паркового ансамбля. "Не худо, чтоб главные виды (усадебного дома. — И.М.) были на Мартовский и Сентябрьский восход солнца"²⁷, — рекомендует одно из руководств по усадебному строи-

тельству. Подобный расчет изначально связывал восприятие всего комплекса построек и пейзажных видов с циклическими состояниями природы. В максимальной степени он оправдывался при постоянном проживании в имении. Отсутствие такой возможности компенсировалось мысленным "путешествием" из одного сезона в другой, призыв к которому прозвучал из уст Дашковой. Интересно замечание наблюдавшей Троицкое в разную пору М. Вильмот: "Времена года здесь сменяются быстрее, чем у нас, и иностранец с удивлением наблюдает, как происходит переход от снежной зимы к зеленому лету"²⁸.

Усадебные парки располагали и к воображаемым перемещениям в "историческом" пространстве различных эпох. Маршруты прогулок пролегали мимо "итальянских" и "голландских" домиков, "турецких" киосков, "китайских" беседок, "античных" храмов — соответствующий дух придавался и окружающей сооружения местности. Мифологические и аллегорические скульптуры соседствовали с мемориальными объектами в память реальных личностей или событий. Нередко встречались изображения царствующих особ и известных современников, в том числе тех, кто посещал данную усадьбу. Здесь переплетались правда и вымысел, жизненная конкретика и возвышенный идеал, точное следование европейским художественным традициям и "романизированное" представление о разных странах. Знаковая природа пейзажного парка подсказывала множество отправных точек для мысленного путешествия. Остальное зависело от индивидуальной силы фантазии и личного уровня культурно-исторических, географических, литературных познаний, "...если человек, следуя существу своей природы, восхочет жизнь свою учинить длиннее, нежели природою она ему положена, если хочет расширить круг, стесняющий его, и разумом своим пренестися во все времена и во все страны — да соответствует прилежание его его желаниям... Творец наш дал все к тому... нам остается им воспользоваться"²⁹.

И воспользовались. Философия сентиментализма, утверждавшая, что "ослепленным жизнью дворянской Природа самая мертвая"³⁰, возвела любовь к уединенным мечтательным прогулкам по окрестностям своего или принадлежащего близкому человеку имения в признак высокой добродетели. Знакомые ландшафты исправно давали пищу поэтическому вдохновению. Однако не только естественные натурные виды способны были располагать к "утехам мысли".

Одним из традиционных развлечений "жизни Званской" (Званка — имение Г.Р/ Державина) были сеансы "волшебного фонаря".

"Иль в стекла оптики картинные места / Смотрю моих усадьб; на свитках грады, царства, / Моря, леса, — лежит вся мира красота / В глазах, искусств через коварства" ³¹.

Привычные взгляду пейзажные мотивы обретают — благодаря возможностям техники и восприятию владельца — статус произведения искусства. Застывая во времени, они встают в один зрительный ряд с другими "красотами мира", запечатленными в книгах. (Чтение, наряду с прогулками, было одним из обязательных занятий в поместной жизни).

Территория дворянской усадьбы второй половины XVIII в. вмещала в себя, по выражению современника, "экстракт вселенной". Путешествие по ее действительным и вымышленным просторам часто находило завершение у колонны или обелиска с надписью "Край света" или "Пути нет". О другом пути, которым проходят все, издавна напоминало человеку бесконечное движение текущих вод — излюбленной приметы пейзажного парка и пейзажной лирики XVIII в. В "Ежемесячных сочинениях, к пользе и увеселению служащих" можно было прочесть такие строки: "человеческая жизнь, по сказанию Сенеки, подобна путешествию, на котором безпрестанно состояние наше переменяется" ³². Таким образом, цепочка реальных и воображаемых путешествий русского человека второй половины XVIII столетия замыкалась "философским" замком: путешествие, не без помощи Сенеки, возводилось в ранг обобщающей теоретической категории. Наши соотечественники в XVIII в. учились путешествовать во времени и пространстве. Научившись, они полюбили и привыкли к этому занятию. Привыкая, они задумывались над своими ощущениями и записывали свои впечатления. Путешествие вошло в быт, в сознание, в литературу, в искусство. Оно стало активной единицей словарного и понятийного запаса русского человека, узнавшего о самых разных способах передвижения — от полетов на воздушном шаре и плавания на гондолах до езды на оленях ("как ездят барыни зимой в странах сибирских, хладом строгих" ³³). Путешествие выступало как инструмент познания и усовершенствования мира. В утопических романах, обличенных — согласно европейской традиции — в форму путешествия, последнее предстало как необходимый этап достижения идеального состояния общества — настойчивой мечты XVIII

столетия. Осознается и переносный смысл слова: образное сравнение с путником, с ситуацией реального путешествия стало распространенным метафорическим приемом литературного языка XVIII в. Сложение "мифа путешествия" и "мира усадьбы" шло в России почти параллельно. Неизбежное пересечение, взаимодействие этих "культурных пространств" открывает перед нами еще один из многочисленных ликов "столетья безумного и мудрого".

¹ Сочинения Д.И. Фонвизина. Полное собрание оригинальных произведений. СПб., 1893. С. 212.

² Жихарев С.П. Записки современника. Воспоминания старого театрала. Кн. 1. Дневник студента. Л., 1989. С. 86.

³ Там же. С. 123.

⁴ Там же. С. 86-87.

⁵ Дашкова Е.Р. Записки. Письма сестер М. и К. Вильмот из России. М., 1987. С. 311.

⁶ —⁹ Там же. С. 311, 313, 314, 163.

¹⁰ —¹¹ Державин Г.Р. Сочинения. Л., 1987. С. 335.

¹² Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 218.

¹³ Рассказы бабушки. Из воспоминаний пяти поколений, записанные и собранные ее внуком Д. Благово. Л., 1989. С. 31-32.

¹⁴ Болотов А.Т. Записки Андрея Тимофеевича Болотова. 1737-1796. Т. 1-2. Тула, 1988. Т. 1. С. 403.

¹⁵ Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 235.

¹⁶ Там же. С. 264.

¹⁷ Там же. С. 306.

¹⁸ Пыляев М.И. Замечательные чудачки и оригиналы. М., 1990. С. 218.

¹⁹ Болотов А.Т. Указ. соч. С. 403.

²⁰ Русская поэзия 18 века. М., 1972. С. 434.

²¹ Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 295.

²² Державин Г.Р. Указ. соч. С. 202.

²³ Пыляев М.И. Указ. соч. С. 268.

²⁴ —²⁶ Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 408-409, 307.

²⁷ Цит. по: ...в окрестностях Москвы. Из истории русской усадебной культуры XVII-XVIII веков. М., 1979. С. 155.

²⁸ Дашкова Е.Р. Указ. соч. С. 261.

²⁹ Русская философия второй половины XVIII века. Хрестоматия. Свердловск, 1990. С. 247.

³⁰ Державин Г.Р. Указ. соч. С. 111.

³¹ Там же. С. 201.

³² Путешествие жизни человеческит // Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие. 1775. Май. С. 404.

³³ Державин Г.Р. Указ. Соч. С. 70.

Е.Э. Спрингис

ГРАФЫ ОРЛОВЫ В ОТРАДЕ. К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ ГОСПОД И КРЕСТЬЯН

Усадьба Отрада — имение, с конца XVIII в. принадлежавшее гр. Орловым и их прямым потомкам Орловым-Давыдовым, является интересным памятником Подмосковья XVIII — XIX столетий. Основанная в первой половине 1770-х гг., Отрада не стала исключением среди других подмосковных. 1790-е гг. — период ее подлинного расцвета. К этому времени Отрада представляла собой полностью сложившийся комплекс с главным домом и окружавшими его флигелями, оранжереями и теплицами, церковью, находившейся на границе имения, и непременно для любой усадьбы натуральным парком.

До кончины основателя Отрады гр. Владимира Григорьевича Орлова, последовавшей в 1831 г., усадьба сохраняла характерные черты жилища вельможи екатерининского века. Как в эти годы, так и позднее усадебный комплекс продолжал развиваться. Ряд крупных построек и нововведений был связан с именем одной из дочерей гр. В.Г. Орлова — Екатериной Владимировной Новосильцевой. Впоследствии имение перешло в руки внука гр. В.Г. Орлова — Владимира Петровича Давыдова, получившего в 1856 г. право принять имя и титул своего деда (по матери) и потомственно именоваться гр. Орловым-Давыдовым.

Хорошо сохранившийся вотчинный архив позволяет не только изложить историю Отрады, но и более или менее подробно осветить вопрос, касающийся взаимоотношений гр. Орловых и их крепостных.

В настоящей статье охватывается период с последней четверти XVIII в., т.е. со времени основания усадьбы Отрада, до 1861 г.

— года отмены крепостного права в России. При этом необходимо отметить, что следующий период — с 1861 г. до начала XX в. — по отношению к данной проблеме также является небезинтересным, но заслуживающим отдельного рассмотрения.

Основатель и первый владелец усадьбы — гр. Владимир Григорьевич Орлов, один из пяти известных братьев Орловых, директор Академии наук и помощник Президента Академии К.Разумовского, достаточно рано покинул службу и на многие годы поселился в любимом имении.

Образ жизни, избранный гр. В.Г. Орловым в усадьбе, можно назвать "философией сельской жизни", предполагавшей, с одной стороны, уединение, а с другой — интеллектуальные и хозяйственные занятия, а также различные "увеселения". "Философия сельской жизни" не освобождала полностью от привычного городского стиля жизни: многие аристократы, в том числе и В.Г. Орлов, проживая в усадьбе, воспроизводили в миниатюре царский двор, придавая своим вотчинам "почти государственное устройство". Действительно, нужды вотчины обслуживали 200-250 человек. Это были не только обязательные для каждого дома лакеи, кучера, фореиторы и прочие слуги, но и разного рода конторщики, писцы, а также мастеровые: портные, сапожники, шорники, столяры, кузнецы, охотники, садовники и, конечно же, артисты и певчие. Многие из этих людей были специально обученными для исполнения той или иной должности крепостными, другие были вольными, служившими у графа за положенное им жалованье. Среди людей, работавших в Отраде, можно было найти не только живописцев и архитекторов, но даже "астронома", следившего за звездами и докладывавшего об их передвижении графу, а также ученого камердинера, исполнявшего своеобразную роль "богослова" ¹.

До нашего времени дошли два однотипных, но вместе с тем представляющих немалый интерес документа, составленных в 1800 и 1806 гг. — так называемые "Штаты и положения дворовым людям Его Сиятельства Гр. Владимира Григорьевича Орлова, вольнослужащим и церковникам, находящимся при московском и отрадинском домах..." ².

Согласно "Штатам..." 1800 г. наиболее привилегированное положение среди служащих (по получаемому жалованью) занимали "вольные": доктор и лекарь и 3 дамы-иностранки, находившиеся "при Ее Сиятельства Графине", а среди крепостных — конторщики, писцы, парикмахеры и музыканты. Особую группу

служащих графа составили так называемые "разночинцы" — люди, выделявшиеся среди прочих своим образованием. К разночинцам были отнесены, например, Алексей Ратьков — в течение многих лет несменяемый управляющий Семеновской вотчиной гр. Орловых, а также Александр Цуканов, с 1800 по 1830 гг. исполнявший обязанности "домашнего архитектора".

Управление всеми делами вотчины, которая представляла собой, по сути дела, некое миниатюрное государство, осуществляло Семеновское вотчинное правление. Служащих вотчинного правления внук гр. В.Г. Орлова Владимир Петрович Орлов-Давыдов называл "государственными людьми", не только обсуждавшими текущие дела и готовившими резолюции для представления графу, но и имевшими право издания приказов по вотчине³. Для облегчения управления вотчинами гр. В.Г. Орлов в 1796 г. составил оригинальный документ — "Уложение для собственных вотчин", собрав в единый свод все свои приказы за многие годы. Источниками этого документа, по-видимому, послужил "Дух законов" Монтескье (В.Г. Орлов, как истинный человек Просвещения был не чужд подобной литературе), а также сочинение итальянского юриста и последователя французских просветителей Чезаре Беккарии "О преступлениях и наказаниях", которое ранее использовала сама императрица для составления подобного документа, так и не принявшего силу закона.

"Уложение" гр. В.Г. Орлова предусматривало структуру вотчинного аппарата, его полномочия и сферу деятельности. Во главе вотчинного правления стоял бурмистр с 2-мя помощниками; в их обязанности входило наблюдение за исполнением законов, сбор оброка, наказание провинившихся. За помещиком оставался лишь общий контроль за ходом дел в вотчине.

"Уложение" регулировало налогообложение (оброк был дифференцирован в зависимости от материального состояния крестьянской семьи), внутрисемейные отношения, решало вопросы опекунов, оформление всех хозяйственных сделок, а также найма и покупки крестьянами (!) себе работников. Действительно, подобные случаи имели место, что подтверждается сведениями из отрадинского архива о покупке одним из крепостных гр. В.Г. Орлова себе крестьян, которые, в свою очередь, попадали в двойную крепостную зависимость"⁴.

Необходимо отметить, что "Уложение" гр. В.Г. Орлова оказалось настолько жизнеспособным, что использовалось в некоторых имениях вплоть до 1861 г.

Представляется небезынтересной оценка "Уложения", высказанная внуком графа — В.П. Орловым-Давыдовым уже спустя многие годы после упразднения крепостного права: "Этот вполне законченный труд, независимо от своего прямого юридического значения, любопытен в том отношении, что представляет живой памятник стремления самого помещика ограничить свою собственную власть и предоставления крестьянам права голоса в контролировании органов этой власти..."

Так говорила власть, державшая в своем управлении 30 тысяч душ крестьян, вверенных правительством помещику всецело, ибо вотчинники при Екатерине были по существу как бы членами государственной администрации. Немногие, однако, это понимали и исполняли это высшее призвание в той мере, как гр. В.Г. Орлов"⁵.

Таким образом, в начале XIX в. Отрада вместе с близлежащими селами и сельцами, по сути дела, представляла собой миниатюрное государство, вполне способное к самообеспечению. Наряду с кирпичным и восковым заводами, достаточно обычными для крупных вотчин, в усадьбе находилась больница и даже магазины для крестьян.

Идея о создании больницы появились еще в середине 1790-х гг., около 1796 г. началась ее постройка, закончившаяся лишь к 1800 г.⁶. Видимо, тогда же больница и начала действовать.

Одновременно с больницей в Отраде появилось и другое новшество. В начале 1800 г. явившийся в имение дворянский заседатель серпуховского земского суда взял у управляющего подписку о том, чтобы здесь "построены были для сбора хлеба магазины"⁷, роль которых должна заключаться в ссуде или продаже хлеба бедным крестьянам. Обеспечение магазинов хлебом также стало обязанностью крестьян, каждому из которых предписывалось сдать в оные заведения указанное количество продуктов. Спустя некоторое время магазины уже исправно действовали. Так, в 1804 г. управляющий имением писал в Москву о крестьянине, за которым числился "господский и магазейный долг"⁸.

1790-е — начало 1800-х гг. знаменательны для Отрады не только хозяйственными заботами — появлением заводов, больницы, магазинов и пр. Не следует забывать, что хозяева почти ежегодно проводили в любимом имении около полугода — все теплые месяцы, с особым тщанием обустроивая свою летнюю резиденцию. Большой удобный дом, разбитый в новом пейзажном стиле парк, украшенный всевозможными постройками и,

наконец, непрременные, в соответствии со стилем усадебной жизни конца XVIII в., театр и оркестр, состоявшие по преимуществу из крепостных людей графа, — все это было в усадьбе В.Г. Орлова.

О домашнем театре графа Орлова известно совсем немного: в его репертуаре состояли оперы и комедии, разыгрывавшиеся на домашней сцене и после войны 1812 г.

Оркестр в Отраде появился уже в первые годы существования усадьбы. По воспоминаниям В.П. Орлова-Давыдова, музыка всегда звучала во время стола, а по субботам — в бильярдной комнате давались вокальные и инструментальные концерты. Исполнялась музыка Моцарта, Бетховена, Гайдна и других известных композиторов⁹.

В оркестре гр. В.П. Орлова в качестве дирижера и скрипача служил Лев Степанович Гурилев, отец композитора Александра Гурилева, дававший первые уроки музыки своему в будущем достаточно известному сыну.

Оркестр содержался в Отраде в течение длительного времени — почти до самой смерти графа В.Г. Орлова. За эти годы в оркестре сменилось несколько поколений музыкантов. В конце 1830 г. В.Г. Орлов распустил оркестр, даруя музыкантам отпускные¹⁰. Многие из них впоследствии смогли устроиться в различные московские театры, что само по себе говорит о высоком уровне их исполнительского мастерства.

Таким образом, характер взаимоотношений между владельцами усадьбы и их крепостными в эти годы определялся специфическим образом жизни, сложившимся в Отраде при гр. В.Г. Орлове, ставшем не просто крупным помещиком, стремящимся воспроизвести в своем имении роскошь императорского двора, а, как писал впоследствии его внук гр. В.П. Орлов-Давыдов, "как бы членом государственной администрации".

В 1831 г. право на владение усадьбой перешло в руки Екатерины Владимировны Новосильцевой, одной из дочерей гр. В.Г. Орлова, строившей планы больших перемен в Отраде. В это время велась подготовка больших строительных работ, связанных с именами известных зодчих, — Дементия (Доменико) Ивановича Жилярди и его двоюродного брата Александра Осиповича. Первому принадлежит авторство проекта новой усыпальницы гр. Орловых в Отраде, которая была возведена благодаря стараниям второго.

В том же 1831 г. в Отраде было основано и так называемое

"Благотворительное заведение", начало которому положили больница для крестьян, появившаяся здесь еще в начале XIX в. и располагавшаяся в одном из флигелей усадьбы, школа для мальчиков, впоследствии переименованная в училище (1831 г.)¹¹, а также аптека (1832 г.)¹² и богадельня (1834 г.)¹³.

Строительство Благотворительного заведения было поручено Александру Жилярди, чья деятельность в Отраде, видимо, пришлась по вкусу Новосильцевой. Опись отрадинскому Благотворительному дому 1843 г.¹⁴ позволяет судить о том, как выглядело это заведение через несколько лет после постройки: центр этой мини-усадьбы занимал каменный в 2 этажа корпус, по сторонам которого располагались два одноэтажных идентичных друг другу флигеля, а также собственный хозяйственный двор с конюшней, сараями, погребом и другими постройками.

Благотворительный дом в Отраде быстро рос и уже во второй половине 1830-х гг. здесь числилось не менее 100 человек. К этому времени в Отраде было уже два училища: первое — Владимирское — для мальчиков, где обучались как "классические" ученики (их было большинство), так и мастеровые — портные, столярные, сапожные ученики¹⁵; второе — Екатерининское училище — для девочек, которых обучали грамоте и швейному искусству¹⁶. Свои названия — Екатерининское и Владимирское — училища получили по именам своей основательницы Екатерины Владимировны Новосильцевой и ее отца Владимира Григорьевича Орлова.

Занятия в училище проводили специально приглашенный учитель и священник местной церкви, преподававший Закон Божий; кроме того, в отрадинском училище использовалась и ланкастерская система взаимного обучения. Ученики имели немалый стимул к хорошему прилежанию и поведению: в 1833 г. Е.В. Новосильцевой было утверждено правило, позволявшее отпустить на волю наиболее старательных учеников. В Великую Субботу из Владимирского училища отпускали на волю по одному человеку хорошего поведения; при хорошем аттестате бывший крепостной получал в качестве награды 200 руб. В праздник Успения (храмовый праздник отрадинской церкви-усыпальницы) вольную получала одна девушка из Екатерининского училища¹⁷.

В начале 1840-х гг. Благотворительное заведение пришло в заметный упадок: занятия в школе почти прекратились, а число призываемых сократилось со 100 до 50 человек.

Напоминанием о созданном 12-ю годами ранее Благотвори-

тельном заведении послужила просьба крестьян отрадинской вотчины, пожелавших вновь "соорудить богадельню и училище иждивением их из преданности, и к сохранению доброй памяти высокой фамилии владельцев" ¹⁸.

Е.В. Новосильцева очень быстро откликнулась на это предложение, и в день тезоименитства гр. Владимира Григорьевича (ее отца) и Владимира Дмитриевича (ее сына) положила новое прочное основание существованию отрадинского Благотворительного дома, которому были пожалованы собственные источники дохода ¹⁹.

Благотворительное заведение в Отраде быстро приобрело популярность; в училище обучались не только крепостные Е.В.Новосильцевой, но и вольные крестьяне, мещане и лица духовного звания. Выпускники училища становились ремесленниками, торговцами и письмоводителями, наиболее способные из них определялись и "в художества — музыкальное, рисовальное, резное" ²⁰. Действительно, судя по литературе, находившейся при мужском училище, круг изучаемых предметов был весьма широк. Это были не только более или менее традиционные учебники по арифметике, грамматике, церковные буквари или библии, но и учебники по всеобщей истории, географии, руководство по русской истории, руководство ко взаимному обучению и даже учебник сельской бухгалтерии.

К обучению в училище приглашались все желающие. К 1843 г. относится документ, представляющий собой, по-видимому, черновик для рекламного объявления в газете и заканчивающийся следующими словами: "Все желающие — господа, отцы детям и благодетели — могут отдавать в сие училище: первые — людей своих, вторые — детей, третьи — призренников со взносом в год в правление при сем доме имеющееся по 50 рублей серебром на воспитание и содержание" ²¹.

Относительно других составных частей отрадинского Благотворительного заведения — больницы, аптеки при ней и богадельни — следует отметить, что на протяжении многих лет и эти институты успешно действовали. В 1840-е гг. при больнице постоянно находились лекарь и его ученик, несколько фельдшеров и смотрителей, которые вели списки "находящихся в больнице больных, дворовых по домам и приходящих в аптеку крестьян, одержимых разными болезнями" ²².

Дальнейшая судьба Благотворительного заведения оказалась благоприятной: в первом 10-летии XX в. как училища, так и са-

мо заведение еще действовали, располагаясь в тех самых постройках, которые были возведены еще в 1830-х гг. Александром Жиларди.

Итак, в истории взаимоотношений между господами и крепостными в имении гр. Орловых следует выделить два основных этапа.

Первый связан с деятельностью в Отраде гр. В.Г. Орлова, придавшего своей вотчине характер миниатюрного государства, мини-двора с собственным штатом служащих и Уложением — сводом указов и распоряжений графа.

Второй характеризуется благотворительной деятельностью в Отраде Екатерины Владимировны Новосильцевой — основательницы отрадинских училищ и Благотворительного заведения. Начинания Е.В. Новосильцевой в определенной мере были продолжены и ее племянником — гр. В.П. Орловым-Давыдовым.

Однако с середины XIX в. на спокойный мир усадьбы все более настойчивое влияние оказывали изменявшиеся экономические отношения. Финансы и доходы все более волновали владельца имения. К уже существовавшим ранее вотчинным заведениям прибавились новые: мельницы, сдаваемые в аренду, бумажная фабрика, несколько позднее — почтово-телеграфное отделение. Отрада постепенно превращалась в своего рода "центр", к которому "тяготели" окрестные деревни. Это тема другого исследования.

¹ Орлов-Давыдов В.П. Биографический очерк гр. В.Г.Орлова. М., 1778. Т. 2. С. 236.

² РГАДА, ф. 1273, оп. 1, д. 541, 630.

³ Орлов-Давыдов В.П. Указ. соч. С. 15.

⁴ РГАДА, ф. 1273, оп. 1, д. 549, л. 37.

⁵ Орлов-Давыдов В.П. Указ. соч. С. 162.

⁶ РГАДА, ф. 1273, оп. 1, д. 543, л. 22.

⁷ Там же. д. 543, л. 10.

⁸ Там же, д. 578, л. 50.

⁹ Там же, ф. 1273, оп. 1, д. 1108, л. 2.

¹⁰ Там же, д. 1023, л. 70.

¹² Там же, д. 1102, л. 1.

¹³ Там же, д. 1103, л. 2.

- 14 Там же, д. 1174.
- 15 Там же, д. 1162, л. 3.
- 16 Там же, д. 1172, л. 25.
- 17 Там же, л. 1.
- 18 Там же, д. 1061, л. 3.
- 19 Там же, д. 1159, л. 40.
- 20 Там же, д. 1172, л. 10-11.
- 21 Там же, д. 1172, л. 10-11.
- 22 Там же, д. 1216.

Л.А. Козинец

УСАДЬБА РАСТОРГУЕВА-ХАРИТОНОВА В ЕКАТЕРИНБУРГЕ

Усадьба Расторгуева-Харитонова — один из наиболее значительных памятников архитектуры Екатеринбурга первой половины XIX в. Это самый ранний по времени строительства и самый крупный усадебный ансамбль классицизма в городе. Многочисленные легенды, связанные с ее автором и владельцами, красота архитектуры — все это издавна привлекало к ней внимание историков, краеведов, исследователей и просто любителей архитектуры. Однако многие загадки так и не разгаданы: много неточностей и неясностей в датах строительства усадьбы, не известен автор главного дома.

В 1792 г. на возвышении левобережья городского пруда была сооружена Вознесенская церковь, давшая название холму, и разбита площадь. Именно здесь решил построиться купец второй гильдии Лев Иванович Расторгуев. В деле "О даче купцу Расторгуеву разрешения на строительство каменного дома", начатом 2 декабря 1799 г., содержится "объявление" купца о том, что он имеет "недвижимое" имущество, то есть дом, купленный им у вдовы губернского секретаря Исакова за 2 тысячи рублей, о чем свидетельствует приложенная к делу купчая от 18 декабря 1798 г.¹ Основой для дома послужили недостроенные "каменные палаты", заложенные еще в 1794 г. В декабре 1799 г. Расторгуев просит оценить "вновь возводимый двухэтажный каменный дом с каменным подвалом"². Таким образом, вся усадьба начиналась с углового двухэтажного дома, построенного в 1794-1799 гг. 2 января 1814 г. Расторгуев подал в городскую думу прошение о выдаче свидетельства уже на два принадлежащих ему камен-

ных дома, а также на каменный флигель ³. На плане "третьей части г. Екатеринбург", снятом в октябре 1815 г., в составе усадьбы уже изображены все сооружения, существующие поныне, кроме оград, ворот и соединительной вставки между главным домом и флигелем под бельведером ⁴. Помимо названных зданий на плане нанесены: флигель под горой, дворовый флигель, вставка, соединяющая дворовой флигель и флигель под бельведером. На хозяйственном дворе — длинное здание конюшни, также сохранившееся до наших дней. По площади усадьба была невелика. Желание расширить владения возникло у Расторгуева еще в 1808 г., когда он подал прошение начальнику екатеринбургских заводов, в котором предлагал передать ему в "потомственное владение пустопорожнее место", лежащее за валом вблизи церкви Вознесения. Он писал, что место это болотистое, топкое и "от засорения и скопления в нем нечистот причиняет гнилостью воздуха в здоровье человеческом тягость". Расторгуев собирался место это очистить и "довести до того, что, наконец, не будет не только безобразить, но и составит приятный вид сада — украшение города ⁵. К этому времени купец уже заявил свой капитал по первой гильдии, стал владельцем Кыштымского, Нязепетровского, Каслинского заводов, хозяином десяти тысяч приписных крестьян и 500 тысяч десятин земли. Через своих дочерей богатый купец породнился с золотопромышленниками и заводчиками Г. Зотовым и П. Харитоновым ⁶. Однако дело об отводе места под сад длилось довольно долго, и план на первый участок был выдан наследникам Расторгуева лишь летом 1826 г., спустя три года после его смерти. К этому времени владельцем усадьбы стал зять Расторгуева — П. Харитонов, который активно взялся за расширение усадьбы. В 1824 г. главный дом и флигель под бельведером были соединены двухэтажной вставкой, в это же время возведены ограда хозяйственного двора и парадные ворота. На северном склоне Вознесенского холма был разбит сад с искусственным озером, тенистыми аллеями, беседками и гротом, действительно ставший украшением города.

Усадьба стала самой большой в городе. В роскошном доме устраивались шумные балы и богатые обеды, а в саду — гуляние екатеринбургской знати. Наряду с этой внешней парадной жизнью, в усадьбе шла другая, тайная жизнь. В подвалах, в специальных застенках содержались мятежники с заводов. Положение рабочих, принадлежавших Зотову и Харитонову, было совершенно невыносимым. Злодеяния заводчиков были настолько ве-

лики, что в 1836 г. оба они были сосланы в Финляндию в город Кегсгольм (вместо каторги и наказания шпицрутенами) по "Высочайшему Его Императорского величества повелению за покушение к лиходейству" и при этом лишены "доброего имени" ⁷. В 1840-х гг. дом пустовал, затем некоторые помещения наследники стали сдавать в аренду под квартиры и конторы. В начале 70-х гг. XIX в. дворец представлял собой, по словам Д.Н. Мамина-Сибиряка, "великолепную развалину".

В начале XX в. усадьбой Расторгуева-Харитоновва заинтересовалось акционерное общество Кыштымских заводов, которое в 1905 г. "вошло во владение" усадебными постройками, купив их за 61 тыс. рублей ⁸. Парк сдавался в аренду. В годы гражданской войны в доме размещался госпиталь, затем сельскохозяйственная школа и, наконец, в 1935-1937 гг. была проведена реконструкция зданий усадьбы с целью приспособления ее под Дворец пионеров и школьников, который размещается в ней и поныне.

Вопрос об авторе усадьбы сложен, так как не сохранилось никаких документов. Частично проливает свет интересная архивная находка челябинского краеведа И. Борисова, которому удалось ознакомиться с перепиской владельца Кыштымских заводов А.Зотова (одного из наследников Л. Расторгуева) с управляющим заводами Деви. В одном из писем рассказывается о строительстве дома и его архитекторе: "Вы давно интересуетесь судьбой архитектора в строительстве моего дворца, то есть Харитоновского... Со слов моего отца, а он получил эти сведения от моего деда по матери Льва Ивановича Расторгуева и деда по отцу Григория Федотовича Зотова: с начала 1796 года мой дед Лев Иванович решил блеснуть перед екатеринбургской знатью тем, что построит небывалый еще в городе дворец... Денег была уйма, но не было даровитого зодчего. Из Петербурга отказались приехать. Здесь же, в Екатеринбурге, не имелось... Это затруднение дед мой Лев и поведал начальнику канцелярии Пермского губернатора. На это начальник канцелярии ответил, что в тобольской каторжной тюрьме содержится узником один важный государственный преступник и в то же время даровитый зодчий. Если дать кому следует, то в Петербурге могут временно из Тобольской каторги узника отчислить в екатеринбургскую тюрьму в ваше распоряжение на стройку дворца... Расторгуев так и сделал. Через шесть месяцев перевели узника. До свидания деда с зодчим директор тюрьмы предупредил его о том, что ни в коем случае не спрашивать фамилии узника. Он умершим считается, только его

номер можете знать... кроме того, и узник под страхом наказания шпицрутенами 500 ударов не скажет свое имя и тем более звание. Встреча моего деда с узником состоялась. Узник сказал: "Сударь, я даровитый архитектор. Для того чтобы моя фантазия превратилась в действительность, нужны большие деньги. Располагаете ли вы ими?" Мой дед подтвердил. Через 12 лет дворец был готов. Дед обещал освободить талантливого зодчего, но слово не сдержал, и узник был отправлен обратно в Тобольск. Надломленный и обиженный, он впал в ипохондрию и по дороге в Тобольск повесился в тюменской пересыльной тюрьме" ⁹. Приведенная в письме печальная история о зодчем-узнике тобольской тюрьмы объясняет отсутствие документов об авторе расторгнутого дома. Однако это только одна из версий о безвестном архитекторе. В дальнейшем формировании усадьбы, вероятнее всего, принимал участие М.П. Малахов, бывший в то время главным архитектором Екатеринбургских заводов.

В 1824 г. комплекс зданий пополнился двухэтажной вставкой, соединившей главный дом с флигелем под бельведером. Были сооружены также ограда хозяйственного двора и парадные ворота. Эти постройки объединены стиливым единством и отмечены особым "малаховским" почерком. Д.Н. Мамин-Сибиряк в "Приваловских миллионах" описал эту усадьбу. Интересно то впечатление, которое произвела эта реальная постройка на героя художественного произведения, любопытен взгляд писателя на творение уральского зодчего: "Он [дом] занимал собой вершину горы и представлялся издали чем-то вроде старинного кремля. Несколько громадных белых зданий с колоннами, бельведерами, балконами и какой-то странной формы куполами выходили главным фасадом на небольшую площадь, а великолепными воротами в форме триумфальной арки на Нагорную улицу. Непосредственно за главным зданием, спускаясь по Нагорной улице, тянулся целый ряд каменных построек, также украшенных колоннами, лепными карнизами и арабесками. Сквозь железные ворота открывался вид на широкий двор, со всех сторон окруженный каменными службами, великолепной оранжереей. Это был целый замок в помещичьем вкусе: позади зеленел старинный сад, занимающий своими аллеями весь спуск с горы" ¹⁰.

Сегодня усадьба сохранилась почти полностью. В ее композиции успешно решены утилитарные, градостроительные и художественные задачи. Вся территория организована на основе четкого разграничения и взаимосвязи отдельных составных частей

в соответствии с их функциональным назначением. Очевидно, соседство многолюдной церковной Вознесенской площади и центральной улицы города заставили зодчего оградить парадный двор основными объектами усадьбы и в то же время дать возможность созерцать его внутреннее пространство через ажурную решетку ворот. Фасады главного дома и флигелей придают ему торжественный и нарядный вид своеобразного "воздушного" вестибюля. Хозяйственный двор отделен от парадного двумя двухэтажными флигелями с узким проходом между ними; его утилитарная функция отразилась в обособленности и удобном расположении всех построек. Несколькo автономное положение сада объясняется не только городским характером усадьбы, но и тем, что разбит он был значительно позднее основных построек. С возникновением сада усадьба получила свое градостроительное и архитектурное завершение. Сад был разбит в английском стиле со свободным сочетанием регулярной планировки верхней, прилегающей к дому, части и нижней, решенной в живописном плане — извилистые тропинки, насыпные холмы, группы деревьев, беседки, гроты. Сад усадьбы Расторгуева-Харитонова сегодня — единственный образец ландшафтного искусства первой половины XIX в., сохранившийся в Екатеринбурге.

Здания усадьбы образовали единый ансамбль, в котором каждому объему отведено строго определенное место, соответствующее его практическому назначению и роли в общей художественной композиции. Отдельными зданиями в усадьбе оставлены только конюшня и баня на хозяйственном дворе, а также один из флигелей, остальные сооружения соединены между собой различными переходами и вставками. Такая объемная композиция зданий созвучна традиционной схеме древнерусского жилого комплекса с его хоромностью, когда несколько объемов соединялись крытыми переходами и гульбищами в единый живописный ансамбль, имеющий общую художественную уравновешенность. Помимо градостроительных требований, предъявляемых к сооружению как к элементу улицы и города в целом, в усадьбе были учтены потребности частной жизни владельца. Планировка всей усадьбы и внутренняя организация жилища отразили жизненный уклад крупнейшего представителя екатеринбургской купеческой элиты — старообрядца, окруженного многочисленной родней и прислугой.

Во время реконструкции в 1935-1937 гг. планировка помещений была изменена в соответствии с новой функцией зданий. Со

стороны парадного двора был убран вход, вдоль флигеля под куполом пристроен коридор, а внутри двора зрительный зал. Два дворовых флигеля соединились переходом на уровне второго этажа. Изменились назначение помещений, их отделка, однако архивные чертежи дают возможность представить планировку этого купеческого "замка". Внушительная часть помещений была занята различного рода службами, позволяющими разместить многочисленную дворню, а также амбарами и кладовыми. Комнаты, в которых жили хозяева, располагались в зданиях, выходящих на Вознесенскую площадь, в главном доме, двухэтажном флигеле под бельведером, в соединительном флигеле под плоским куполом. Во флигеле под бельведером находилась также домовая старообрядческая церковь.

Интерьеры зданий вследствие переделки утратили свой первоначальный вид, но снаружи ансамбль усадьбы сохранил свой архитектурный облик, за исключением отдельных деталей дворовых фасадов. Самое значительное сооружение ансамбля — главный дом. Фасады, оформленные близкими по высоте, но контрастно разработанными портиками коринфского ордера, составили единую композицию, рассчитанную на восприятие с угла и акцентирующую перекресток. Поставленный на высокую рустованную аркаду, шестиколонный портик южного фасада явился мощным градостроительным акцентом не только главного дома, но и всего ансамбля. Южный фасад ансамбля — это сложная и асимметричная в целом композиция, образованная из разных объемов, каждый из которых имеет свою четко выраженную ось симметрии. Западный боковой фасад, раскрытый на городской пруд, также как и главный, воспринимается из многих точек центра города. Особенность рельефа — крутой спад местности в северную сторону, к руслу речки Мельковки, забранной ныне в бетонную трубу, — прекрасно использована создателями комплекса. Эта живописная панорама с четко выраженной структурой отдельных элементов отличается богатством и разнообразием архитектурных форм классицизма и не имеет аналогов в русской архитектуре первой половины XIX в. Утонченные формы ограды в виде стройной аркады, заполненной ажурной кованой решеткой, сменяются объемом флигеля, боковой фасад которого акцентирован крупномасштабным портиком коринфского ордера. Арочный мотив, многократно повторенный в композиции бокового фасада, достигает наибольшего звучания в построении форм парадных ворот. Парадные ворота, как и ограда хо-

зайственного двора, "смело могут быть отнесены к лучшим и замечательнейшим произведениям архитектуры так называемых малых форм" ¹¹. Парадные ворота имеют вид нарядной триумфальной арки — символа победоносного торжества — мотива весьма распространенного в русской архитектуре после победы в Отечественной войне 1812 г. Нарастание объемов, составляющих композицию западного фасада усадьбы, достигает своей кульминации в основном корпусе главного здания, поставленного в самой высокой точке и доминирующего над всем ансамблем. Четырехколонный портик, высоко поднятый на рустованных столбах, подчеркивает крупномасштабность главного дома. Две величественные колоннады коринфского ордера явились ярким акцентом северного фасада усадьбы.

Крупномасштабные ордерные композиции, многократно повторенные на фасадах основных построек, играют важную роль в создании гармоничного строя сооружения, придают стилевое единство ансамблю. Ордер, примененный в декорировке зданий, трактован по-разному в каждом отдельном случае — в зависимости от его места в композиции. Ведущий ордер — коринфский. Декорировка фасадов находится в полном созвучии с эстетическими принципами зрелого классицизма. Максимальная художественная выразительность ордерных и арочных композиций, а также разнообразие лепных деталей сочетается с экономным использованием их в качестве элементов, подчеркивающих материальность стены. В отделке фасадов применены декоративные кованые решетки изящного строгого рисунка.

Ансамбль усадьбы Расторгуева-Харитонов, органически сливаясь с характером местного природного ландшафта, на протяжении первой половины XIX в. служил эталоном для строительства в Екатеринбурге не только жилых особняков, но и административных зданий.

¹ Государственный архив Свердловской области (ГАСО), ф. 8, оп. 1, д. 4, л. 70-72.

² Там же, л. 78.

³ Там же, д. 408-6., л. 2-3.

⁴ ГАСО, ф. 25, оп. 1, д. 2133, л. 254.

⁵ Там же, д. 2144, л. 7-10-об., 29.

⁶ Берсенева А.В. Городские усадьбы Екатеринбурга // Урал. 1973. № 10. С. 119-125.

⁷ ГАСО, ф. 8, он. 1, д. 763, С. 497, 524.

⁸ Государственный архив Челябинской области (ГАЧО), ф. 172, оп. 1, д. 722, л. 95.

⁹ Дворец-легенда: История Харитоновского дома в Свердловске // Уральский следопыт. 1959. № 6. С. 30.

¹⁰ Мамин-Сибиряк Д.Н. Приваловские миллионы // Мамин-Сибиряк Д.Н. Соч. в 10-ти т. М., 1958. Т. 2. С. 123.

¹¹ Бабыкин К.Т. Из истории архитектуры Екатеринбурга-Свердловска // Материалы первой научной конференции по истории Екатеринбурга-Свердловска. Свердловск, 1947. С. 163.

С.Ю. Семенова

УФИМСКАЯ УСАДЬБА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

Свой исторический путь Уфа прошла от города-крепости XVI в. до столицы Уфимской губернии в XIX в., сочетавшей в себе черты старого административного дворянско-чиновничьего города и торгового центра края. К концу XIX в. в ней насчитывалось до 50 тысяч жителей.

Особенностью социальной структуры города Уфы являлось наличие многочисленного "среднего класса", определявшего архитектурный облик города. В 1886 г. купцы, мещане и дворяне составляли 52,5 % населения и 73,7 % домовладельцев. В пореформенные десятилетия Уфа была городом чиновно-интеллигентским, купеческо-мещанским. Это типичный губернский город царской России, архитектурный облик которого складывался по "Уставу Строительному". Образцовые проекты строений претворяли в жизнь десятки строительных артелей, принадлежавших подрядчикам из сельских районов Симбирской, Владимирской, Ярославской, Вятской и других губерний ².

Жилую застройку города второй половины XIX в. можно условно разделить на три группы: 1) дома-особняки уфимской элиты, преимущественно купечества, 2) жилье "средних" классов, сочетающее в себе типично городскую архитектуру с относительно небольшим размером жилища, 3) постройки бедных групп населения, во многом деревенского типа. Хотя, конечно, четких границ между группами не существовало.

Первые элитные кварталы с особняками богатых купцов и промышленников в Уфе появились только в первые пореформенные десятилетия XIX в., так как раньше просто не было людей, владевших огромным состоянием, в городке со слабой торговлей и полным отсутствием всякой промышленности.

Люди, чей бизнес был неразрывно связан с экономикой Башкирии, на лучших участках в центральных кварталах Уфы воздвигают благоустроенные многоквартирные здания, окруженные целым комплексом хозяйственных построек, а часто и вместе с каким-либо производством. Например, напротив Верхне-Торговой площади Г. Штехер построил фабрику минеральных вод при собственном доме, где приготавливал "искусственные Минводы" в своей лаборатории и продавал тут же в аптеке³. В соседнем квартале купчиха В. Попова построила пивоваренный завод⁴, а купец Козлов — заводик по производству косметических изделий по ул. Успенской⁵. На усадьбе купца А. Блохина располагались каменный дом с небольшим водочным заводиком, деревянный дом с номерами, флигель, различные надворные постройки, сад с элементами паркового хозяйства (аллеи, клумбы, театр, буфет), предназначенный для отдыха горожан за плату⁶.

Но все же основу жилого фонда Уфы составляла индивидуальная застройка, принадлежавшая "среднему" классу: жилой дом со всевозможными хозяйственными постройками, садом, огородом, образующими единый комплекс усадьбы. Размеры усадеб в Уфу были самыми различными и определялись в первую очередь имущественным состоянием домохозяина, а также плотностью застройки данного квартала, рельефа местности. Особенностью усадеб Уфы была ее вытянутость внутрь квартала, большой открытый двор, где привольно раскинулись огороды и службы, по типу деревенской. Внутреннее пространство кварталов в то время обычно не застраивалось.

Усадьбы наиболее богатых уфимцев достигали внушительных размеров. Так, упомянутая усадьба А. Блохина занимала значительную часть квартала, где ныне находится парк им. С.Т. Аксакова с мемориальным памятником, установленным на месте дома, в котором родился писатель в 1791 г. На этой усадьбе уже в XVIII в. был фруктовый сад, парк с прудиками⁷. На другой усадьбе Аксаковых в Уфе был большой двор и "некрасивый" сад⁸.

За недостатком фактического материала можно только предполагать, что в XVIII в. самые богатые уфимские усадьбы, например, владельца металлургических заводов на Урале Е.Н. Де-

мидова⁹ и воеводы¹⁰ имели элементы садово-паркового искусства.

Имеются немногочисленные сведения и о благоустройстве в XIX в. усадеб казенных учреждений, организаций, занимавших большие земельные участки, а то и целый квартал. Например, в районе Соборной площади целые кварталы занимали духовная семинария с садом и архиерейский дом с садом¹¹. Остался не реализованным проект устройства небольшого дендрария на территории губернского музея¹².

Городская усадьба обязательно огораживалась забором (заплотом) и "при них ворота"¹³. "Мотивы и образы старой Уфы, прежде всего высокие, монументальных форм ворота, за которыми скрыт какой-то особый мир, изолированный от внешней среды"¹⁴. "В жизни каждой отдельной усадьбы, всей улицы и даже города в целом они играли важную практическую и художественно-эстетическую роль" и в планировочной структуре как градостроительный элемент. В условиях Уфы со сложным рельефом местности ворота с заборами придавали городу облик регулярности, а каждому двору и усадьбе "замкнутость и уединенность", обозначали границу между личной и общественной территорией, частной и общественной жизнью¹⁵.

Застройка усадеб в общих чертах регламентировалась законами. Согласно Строительному уставу возведение построек у "каждого двора, боковых и задних поперечных заборов производится на общий счет смежных владельцев с дозволения при этом делать таковые внутри дворов, досчатые, бревенчатые, каменные". Регламентировалось и расстояние между постройками. Например, на усадьбе купца Козлова по "Уставу Строительному" постановлено соблюдать разрывы от левой границы двора и от задней при выходе на улицу¹⁶. Но, конечно, в реальной жизни проконтролировать всю массу небольших разнообразных строений было невозможно, и все зависело от воли хозяина.

Среди уфимских усадеб выделялись усадьбы самых богатых горожан. Например, усадьба дворянина А. Евреинова включала дом, два каменных каретника, две конюшни, погреб, амбар, баню¹⁷. На усадьбе мещанина И. Крюкова в 1-й части Уфы на площади 2 тыс. кв. саженей размещались дом, каретник, амбар, флигель¹⁸.

Самой же благоустроенной была усадьба при губернаторском доме. В этом большая заслуга первого гражданского губернатора К.С. Аксакова-сына, выдающегося писателя, по личному распоряжению которого проводились многие работы по созданию ком-

форта для семейной жизни начальника губернии. Усадьба была небольшого размера, здесь помещались каменный двухэтажный жилой дом, канцелярия в деревянном флигеле, каменные службы, коровник, сушильня с черным полом, конюшня, каретник, баня, переносная ретирода, колодец с механическим насосом. Двор был благоустроен настилкой из досок перед сараем, мостиками с канавами, обложенными деревянными пластинами. Усадьба имела и забор с калиткой и двумя воротами. Есть упоминание и о планировке маленького сада¹⁹.

Значительную часть квартала по главной улице города Большой Казанской занимали две усадьбы, принадлежащие купцу 1-й гильдии, лесопромышленнику Ф.Е.Чижову. На одной усадьбе находились двухэтажный каменный дом, деревянный двухэтажный дом, каменный флигель, службы, баня, склад. На соседней — три каменных двухэтажных дома, деревянный флигель с каменным подвалом, баня, службы²⁰. Все каменные дома располагались по красной линии улицы, а хозяйственные постройки — во дворе, который занимал половину территории усадьбы. Другую половину занимал сад, спускавшийся в овраг. В начале XX в. сад был довольно "запущен", "но большой со множеством яблонь, крыжовника и красных лилий. Там почему-то находился чугунный сфинкс, наполовину вросший в землю. (...). Была в этом саду и беседка деревянная, восьмигранная, выкрашенная в горчичный цвет"²¹.

Усадьбы "средней зажиточности" уфимцев выглядели скромнее. Небогатой была усадьба, принадлежащая отцу известного художника М.В. Нестерова, купцу 2-й гильдии В.И. Нестерову: жилой дом, стоящий на красной линии улицы, во дворе каретник, амбар, баня, трехконный флигель, фруктово-ягодный сад²². И уж совсем скромная усадьба мещанина С. Безбородова в 380 кв. саженей (20 x 19) с избой и клетью²³.

Земельная территория усадеб делилась на "двор" и "зады. Например, "двор" усадьбы по главной улице города имел размеры 12 x 40 саженей и в "задах" в глубину усадьбы — 19,5 саж.²⁴ Во дворе располагались хозяйственные постройки, размещение которых регламентировалось по правилам пожарной безопасности: компактной группой или под одну связь отдельно от дома в задней части двора. Например, у мещанина Н. Гладышева под одной крышей находились деревянные строения: сарай, погреб, конюшня²⁵. На других усадьбах встречались при доме каретник и баня или коровник. "На задах" чаще устраивались бани, сады,

огороды, различные службы. Например, Панов на небольшой усадьбе построил питейное заведение и кухню "на задах при ручье"²⁶.

Плотность застройки усадеб к концу 80-х годов в Уфе была достаточно высока. На 100 дворов в среднем приходилось 321 постройка²⁷. В 1875 г. в городе насчитывалось 1453 двора с полными службами, только с каретником, конюшней, погребом — 825, без полных служб — 96, с баней — 1007, всего — 1789²⁸. Среди хозяйственных строений абсолютно преобладали деревянные — 1644 в 1879 г., каменных было всего 46 строений²⁹.

В 1875 г. в городе насчитывалось 238 приусадебных садов³⁰. С каждым годом увеличение численности населения и уплотнение застройки лишали собственных садики обитателей многоквартирных домов. Так, в 1897 г. на главной улице города Центральной насчитывалось только 11 садов и 5 палисадников. В документах налоговой инспекции зафиксировано во всем городе только три сада с беседками³¹. Но, вероятно, было гораздо больше садов с элементами садово-паркового искусства. Судя по воспоминаниям С. Елпатьевского, в Уфе почти каждый дом имел сад или садик, где "пышно росли сирень, жасмины, георгины"³².

Тип городской усадьбы Уфы определялся наличием многочисленного "среднего класса", который стремился к комфорту, но был ограничен в средствах. И во всем крае не было очень богатых людей. Окрестному среднему и мелкопоместному дворянству дворцы были также не по карману. Статистика прошлого века отмечала, что в 80-е годы помещичьи усадьбы в Уфимском уезде "далеко не представляют того блестящего вида, какой имели 25 лет назад", господские дома разрушались, вместо них появились новые усадьбы и хутора, рассчитанные не на "широкую барскую жизнь". Господа жили в простых крестьянских избах, не имели усадьбы и сада³³.

Об имениях, находящихся в окрестностях Уфы во второй половине XIX в., сохранилось немного сведений; также нет научных исследований по данной теме. Поэтому в нашей статье делается попытка дать описание трех помещичьих усадеб по сохранившимся чертежам и натурным исследованиям.

Загородная усадьба отличалась от городской большим размером и свободным планировочным решением, не зависящим от регламентации. Она состояла из господского дома с садом или парком, который выходил к водоему, и хозяйственного двора. Отмечается различное композиционное расположение построек

(чаще симметричное). Господский дом ориентируется на центральную ось улицы с крестьянскими усадьбами.

В большей степени в эстетических целях преобразовывался ландшафт устройством водоемов. Например, рельеф местности определил всю планировку усадьбы в деревне Падеевка (ныне не существует). Она находилась в 7 верстах от железнодорожного вокзала к северу от города. По описаниям, сделанным в 1899 г., "усадьба была мала, но со всеми барскими фантазиями бывалого времени": на возвышенном месте небольшой дом с мезонином, зимний сад, веранда, цветник с солнечными часами, широкая лестница, ведущая в маленький парк с тропинками, холмами, старыми воронками, куда поступала вода по канавам, через которые были перекинуты крутые мостики. На этих прудах плавали лодочки и паромчики. Словом, барщина "создала под Уфой Петергоф"³⁴.

Более значительному преобразованию был подвергнут ландшафт в соседней усадьбе в деревне Миловке. Когда она была куплена ее последними владельцами, купцами Чижовыми, то имела два больших искусственных пруда, двухэтажный каменный дом (ныне он разрушается) с большим парком с аллеями³⁵. По частично сохранившимся аллеям можно предполагать, что большой парк имел регулярную планировку, в композицию которой был включен глубокий овраг, по дну которого протекал ручей. Центральная аллея парка была из вековых елей, а другая из липы. Были и "чудные березы и осины. Маленький мостик соединял обрыв с фруктовым садом и оранжереями, где выращивались персики и ренклоды, делали даже опыт выращивать ананасы. (...). От крыльца, выходящего на площадку, отделенную сиреневыми кустами от конюшни шла дорога мимо парка к плотине с прудом и выводила на усадьбу, где были контора, коровник, конный завод, квартиры служащих и прочие строения. При конном заводе имелся ипподром и манеж"³⁶.

Господский дом композиционно был ориентирован на жилую улицу, центральная ось которой проходила по его геометрическому центру.

Подобную планировку имела и усадьба, принадлежавшая инженеру французского происхождения Н.Г. Тромпетт. За отличную службу граф Дашков пожаловал ему землю в 25 верстах к северу от Уфы (около современного поселка Старые Турбаслы), где Тромпетт построил имение³⁷. Для устройства большого пруда с целью разведения рыбы были вырыты котлован и построена дамба

на речке. Устроен огромный сад, где выращивались на продажу плодовые, древесные, кустарниковые и многолетние растения, среди которых туя и виноград — редкие для нашего климата³⁸.

По фотографическим снимкам этих усадеб (любительские снимки из семейных альбомов потомков бывших владельцев) можно сказать, что были широко использованы приемы благоустройства территории архитектурой малых форм. Например, у дома Тромпетт — фонтан с круглым бассейном, у дома Чижовых — цветники.

За отсутствием архивных данных можно только предположить, что в проектировании уфимских загородных усадеб принимали участие профессиональные архитекторы. Планировка же крестьянских усадеб, по данным статистики, была заимствована у вятских переселенцев.

Характер уфимской усадьбы второй половины XIX в. определяется наличием в крае многочисленного "среднего класса". В традиционном для России архитектурно-планировочном решении усадеб, в основном загородных, отмечалось использование приемов садово-паркового искусства, которые в XX в. не получили такого широкого развития, как в центральных городах России.¹¹¹

¹ Васильев С. Пореформенная Уфа // Из истории феодализма и капитализма в Башкирии. Уфа, 1971. С. 190.

² ЦГИА республики Башкортостан, ф. 139, оп. 1, д. 33.

³ Там же, ф. 9, оп. 1, д. 459, л. 134.

⁴ Там же, д. 459, л. 1343.

⁵ Там же, д. 92. Документ от 9 марта.

⁶ Там же, д. 99, л. 577.

⁷ Аксаков С.Т. Семейная хроника.

⁸ Аксаков С.Т. Детские годы Багрова внука.

⁹ Гудков Г.Ф. и Гудкова З.И. Из истории южноуральских горных заводов XVIII — XIX в. Ч. 2. Уфа, 1993. С. 31.

¹⁰ РГВИА РБ, ф. 349, оп. 1, д. 3691.

¹¹ Национальный музей республики Башкортостан. Оп. 1, д. 36.

¹² Общественное собрание Уфимского губернского статкомитета. 18 сентября 1886 г. С. 12-13.

¹³ ЦГИА РБ, ф. 9, оп. 1, д. 50, л. 850.

¹⁴ Янбухтина А.Г. Уфимские ворота // Башкирский край. Вып. 3. С. 66.

- ¹⁵ Там же. С. 68.
- ¹⁶ ЦГИА РБ. ф. 9. оп. 1. д. 196. л. 111.
- ¹⁷ Там же, д. 21, л. 1214.
- ¹⁸ Там же, д. 50, л. 858.
- ¹⁹ Там же, д. 257, л. 25-30.
- ²⁰ Там же, ф. 132, оп. 1, д. 1698.
- ²¹ Черемшанова (Чижова) О. Воспоминания // Документальный фонд НМРБ. Поступление 1995 г.
- ²² Нестеров М.В. Давние дни. Уфа. 1986.
- ²³ ЦГИА РБ, ф. 9, оп. 1, д. 80, л. 461.
- ²⁴ Там же, д. 35. Документ от 29 апреля.
- ²⁵ Там же, д. 90, л. 142, 148.
- ²⁶ Там же, д. 61, л. 123.
- ²⁷ Сборник статистических сведений по Уфимской губернии. Т. 1. Уфа. 1887. С. 23-25.
- ²⁸ Вестник Уфимского земства. Уфа, 81. Вып. 1. л. 23, 24.
- ²⁹ Гурвич Н. Справочная книжка по Уфимской губернии. Уфа, 1887.
- ³⁰ Вестник Уфимского земства.
- ³¹ ЦГИА РБ, ф. 132, оп. 1, д. 1698.
- ³² Елпатьевский С. Воспоминания за пятьдесят лет. Л., 1929. С. 86.
- ³³ Сборник статистических сведений по Уфимской губернии. С. 40.
- ³⁴ Иванов Д. Уфимские воронки. СПб., 1899. С. 35-36.
- ³⁵ Черемшанова О. Указ. соч. С. 10.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Штехер С.Г. и Н.Г. Воспоминания // Документальный фонд НМ РБ.
- ³⁸ Каталог на древесные, кустарниковые и многолетние растения сада Н.Г. Тромпетт. Уфа. 1898; Штехер С.Г. и Н.Г. Указ. соч.

М.Ю. Меленевская

В УСАДЬБЕ ДЕДА Г.Ф. ГРУШЕЦКОГО. ИЗВЛЕЧЕНИЕ ИЗ “КОРНЯ“

Предвижу недоумение математиков... и все же не могу придумать более подходящего заголовка. Это именно извлечение некоторых сравнительных истин из корней своего рода. Мысленно

перелистала летописи предшествовавших поколений. Смутные, едва различимые образы людей, условно объединенных фамильным гербом дворянского рода Грушецких.

Моя мать Зинаида Георгиевна (или Юрьевна), урожденная Грушецкая. Ее родители — Георгий Федорович и Варвара Сергеевна. В их семье прошли первые 9 лет моей жизни. А начну этот экскурс прыжком в далекое, очень далекое прошлое. Я — гимназистка первого класса частной гимназии-пансиона Е.Е. Констан в Москве. Там же учились мои бабушка и мама. Черед поколений дошел и до меня.

И вот однажды... Видимо, это было году в 1916. Под звон пасхальных колоколов гуляем мы с мамой по Кремлю. Заходим в Архангельский собор. Там находился некрополь членов царской семьи допетровской эпохи. Мама остановилась около одного скромного надгробия, а я с удивлением прочла: "Царица Агафья, урожденная Грушецкая. Житие ее было 18 лет" и рядом — совсем крохотный камешек с надписью "Царевич Илья. Житие его было 6 дней". Так я узнала, что в роду Грушецких, к которому принадлежала моя мать, была... даже царица. Мама мне объяснила, что судьба совсем юной пра-пра-родственницы была трагической. Агафья приглянулась восшедшему тогда на престол Федору Алексеевичу (сыну Марьи Ильинишны Милославской и царя Алексея Михайловича).

Этот эпизод вроде бы выветрился из моей памяти, если бы не одно обстоятельство. В начале 20-х годов я была уже не гимназисткой, а ученицей 111 московской школы 2-й ступени. В школе заговорили об организации комсомольской ячейки. Ко мне в связи с этим обратился партгруппорг Быстров: я считалась одной из самых активных.

— Ты, кстати, расскажи немного о своих предках... Кто родители и тому подобное...

Я быстренько отрапортовала: "Мама моя — просто врач. Вы ее, может быть, знаете? Она у нас в школе член родительского комитета. А вот была у меня пра-пра-какая-то Агафья Грушецкая — так она была даже царицей. Не верите? Я сама видела... в Архангельском соборе в Кремле она похоронена..." Хотела я еще что-то добавить, но... Быстров меня уже не слушал.

— Ладно, — сказал он, — разговор наш окончен... на данном этапе.

Я была очень огорчена и обижена таким оборотом дела. Еще больше огорчилась моя мама. "Вот уж не думала, что ты так..."

Нашла чем хвастаться..." — удрученно сказала она. Но, как говорится, дело было сделано. И в дальнейшем на вопрос "почему ты не комсомолка?" мне оставалось только про себя вспоминать злуполучную царницу Агафью.

Много лет у меня не было поводов вспоминать больше о ней. Но вот однажды, участвуя в работе картографической комиссии ОИРУ, я выискивала сведения о владельцах старинных усадеб в 6-й книге русских дворянских фамилий. Работала я в читальном зале Исторического музея. Там мне и подвернулась страничка о роде Грушецких. Но на этот раз узнала и о многих других своих предках со стороны матери. Особенно меня заинтересовала личность моего прадеда Федора Александровича Грушецкого. Он был участником войны 1812 года. 15-летним юношей покидая объятую пожаром Москву, повстречал генерала — друга своих родителей, был взят им в свой полк. Был участником также войны на Кавказе. Имел многие награды и в 1851 г. уволен со службы по болезни, связанной с ранениями, с сохранением полного жалования и в чине полковника кавалерии. Среди его наград — орден Св. Владимира 2-й степени с бантом (1832 г.), польский знак отличия за военные достоинства 4-й степени, за отличие, оказанное в делах против горцев в Ичкиринском владении, — орден Св. Станислава 2-й степени с императорской короной (27 марта 1843 г.). В воздаяние усердной и ревностной службы награжден орденом Св. Станислава 3-й степени (4 сентября 1837 г.). За беспорочную 25-летнюю выслугу в офицерском чине награжден орденом Св. Георгия 4 класса (17 декабря 1844 г.), за отличную и ревностную службу награжден орденом Св. Анны 2-й степени (17 февраля 1850 г.).

Именем Георгия он назвал своего младшего сына — отца моей матери, моего деда Георгия Федоровича. В семье моих прадеда и прабабушки — Елизаветы Семеновны, урожденной Фроловой, по семейным преданиям, были родственники, причастные к движению декабристов. Некая П.В.Грушецкая, например, была замужем за Иваном Муравьевым-Апостолом — отцом трех братьев-декабристов.

У меня сохранился и фотопортрет прадеда. На него оказался до странности поразительно похожим мой сын Илья, трагически скончавшийся в начале лета 1992 г. Кстати, сохранился и небольшой семейный архив, на который я не раз сошлюсь в этих заметках. Его сберегла и привела в более или менее цивилизованный вид моя дочь Елена Сергеевна. Она — выпускница Мо-

сковского историко-архивного института и взяла на себя роль семейного архивариуса.

* * *

Но вернусь к семейным хроникам. После смерти Федора Александровича и Елизаветы Семеновны, пережившей мужа на 10 лет и умершей в 1880 г., во исполнение ее духовного завещания был совершен раздел имения. Двум старшим сыновьям досталось имение Нечаевка Задонского уезда Воронежской губернии. Какую-то долю получила и замужняя дочь Надежда Мельгунова. Младшему сыну — моему деду Георгию — досталась окраинная часть Нечаевки — пустошь Дерновое, общей площадью в 100 десятин. В отличие от старших братьев, Георгия Федоровича, видимо, не привлекали ни военная карьера (ее избрал Александр Федорович, ставший видным генералом), ни традиционное помещичье земледелие. Георгия интересовали коневодство, новые формы земледелия и хозяйства. Он окончил Петровскую сельскохозяйственную академию. Студентом последнего курса исколесил Германию, Францию и часть Англии. Свободно владея европейскими языками, он легко вступал в контакт, перенимал опыт местных аграриев. Это несомненно помогло ему, дипломированному агроному, создать из своего Дернового удивительный уголок, где было высажено множество деревьев, цветов. Освоение Дернового совпало с тем, что дед женился на дочери помещика, соседствующего с Нечаевкой. Варенька Кожина была красавицей и умницей, ей было 18, а ему 22 года, когда они обвенчались. Первое время жили то в Задонске, то в Москве. Дед взял ссуду в банке (он ее потом выплачивал не одно десятилетие) и приступил к строительству дома. Петровско-Разумовская академия дала ему не только агрономические знания, он был сведущ в архитектуре, строительстве, механике. Во время своих путешествий в Европу изучал ремесла. Свой дом он проектировал сам (фотография этого дома у меня сохранилась). Строительство удалось закончить в 1890 г. До этого в Дерновом жили только летом. Детям — Зине, моей будущей матери, и Феде — было соответственно 8 и 5 лет, когда семейство смогло, наконец, поселиться в своем доме.

От въезда в усадьбу к ее главному дому вела широкая березовая аллея, которую посадили молодожены Георгий Федорович и Варвара Сергеевна. В пору моего детства этим деревьям было

уже около 30 лет. Они были необыкновенно стройными и красивыми. По березовой аллее можно было подъехать к парадному крыльцу не только на тройке в коляске, но даже в карете.

И до этого и несколько зим после они жили в Москве в Доброслободском переулке, близ Разгуляя. В семейном архиве на старой фотографии — семейная группа. Фотографировал дедушка, он всю жизнь увлекался фотографией. Но возвратимся снова в Дерновое. Вернее к памяти о нем. Большого труда и выдумки стоило Георгию Федоровичу создание этого "дворянского гнездышка". Кирпичный дом на высоком белокаменном фундаменте был по фасаду украшен пилястрами. Благодаря высоте фундамента, он казался двухэтажным. От подъезда в дом вела широкая деревянная лестница, увитая диким виноградом. По ней поднимались на террасу, с которой открывался вид на цветущий партер. Здесь дед вырастил великолепный розарий, состоявший (по его словам) из 30 сортов роз. Площадь партера занимала не менее 15 соток. Вокруг были высажены всевозможные виды цветущих кустарников. Там были и жимолость, и жасмин, и сирень, и рябина... Вдоль северной стороны дома как рыцари-стражи стояли пирамидальные тополя. Широкая терраса на западной стороне дома была обсажена липами. В пору цветения деревьев здесь был упоительный запах, и в летнее время на столе всегда по вечерам кипел самовар, пили чай с вареньем. Для варки варенья неподалеку от дома на открытой площадке, окруженной могучими дубами, стояли стол, скамейки и железная плита. Под руководством бабушки Варвары Сергеевны варилось множество видов варенья (уж не меньше 10) — из вишен, клубники, смородины, малины, груш, крыжовника, слив, разных сортов яблок.

А под Рождество родным и знакомым рассылались замороженные тушки индеек. Кому в Москву, кому в Петербург. В Петербурге жила бабушкина закадычная подруга Александра Ивановна Лыкшина. Это была одинокая, но, видимо, влиятельная дама. Из разговоров взрослых я слышала, что она будто бы была фрейлиной при вдовствующей императрице Марии Федоровне. Она считала своим долгом покровительствовать дочке своей подруги, что мою маму немного смущало. В Москве же жила большая семья дедушкиной сестры Надежды Федоровны Мельгуновой. Надежда Федоровна не раз бывала в Дерновом, переписывалась с Варварой Сергеевной.

Дед постоянно занимался какими-то селекционными работами.

Я помню одно сливовое дерево, на котором плоды были величиной с большую грушу и имели нежную золотистую кожицу. Дед всегда был вооружен фотоаппаратом, разными щипцами, ножницами и прочими инструментами для работы с растениями.

* * *

Как я уже сказала, со дня моего рождения меня окружали любящие Грушецкие. И самым главным моим другом был дедушкин брат Николай Федорович. Это был очень мужественный, по своему красивый человек. Хотя в пору моего детства он казался мне почти стариком (был 1850 года рождения, а Георгий Федорович — 1856), но сохранял осанку и бегал быстрее всех, когда затевалась игра в горелки. Впрочем, в семье вспоминали его молодые "чужачества". Одним из таких "чужаеств" родные считали его отказ от дворянских привилегий и решение участвовать в русско-турецкой войне на Балканах в качестве простого солдата. Он очень гордился своим солдатским Георгиевским крестом. Я помню, как он посадил меня, маленькую девчонку на мягкое казачье седло и научил ездить верхом. С ним я ходила охотиться на вальдшнепов, в метель рыскала по полям, выезжая на охоту за лисами. В молодости Николай Федорович увлекался музыкой, играл на скрипке. Потом повредил руку, пальцы утратили гибкость, а скрипка навсегда успокоилась в футляре. А на стене в его комнате печальным воспоминанием всегда висел скрипичный смычок. Я, как и все в узком кругу семьи Грушецких, звала его дядей. Дядей он был и для моей мамы.

Милый мой дядя, кроме всего прочего, замечательно рисовал. Когда я болела скарлатиной, он нарисовал для меня все персонажи киплингского "Маугли". Наклеил их на картон. Потом принес из леса мох. Уложил его на большой поднос. В образовавшийся таким образом зеленый лес поселил зверей, среди которых была изящная фигура мальчика. Уверена, что эта милая игра ускорила мое выздоровление.

Бабушка Варвара Сергеевна была страстной театралкой. В годы, когда семья Грушецких жила в Москве, ее можно было часто видеть в партере Малого и Большого театров. Она до старости хранила подаренный ей мужем театральный бинокль, отделанный перламутром. И для меня игра в театры были игрой долгих зимних вечеров. Конечно, ею всегда руководили взрослые — сведущие в этом деле люди. В доме были игрушки, в кото-

рые играли еще моя мама и ее брат. В отличие от большинства девочек я не любила играть в куклы. Поэтому мое внимание и привлекли эти удивительные коробки. В одной из них был набор декораций и фигурок-персонажей спектаклей Большого театра, в другой — Малого театра. У меня также была постоянно пополняемая коллекция игрушечных лошадок.

Мою собственную живую лошадку звали "Крыло". Это был небольшой, белого окраса конек с черной гривой и черным хвостом. Отчего и получил свою кличку. Я очень подружилась к Крылом. Но вот однажды, когда мне было около 9 лет, произошел такой случай. Мне взбрело в голову на коне въехать на стог сена. Крыло взбунтовался и скинул меня с седла. Ударившись о землю, я, видимо, на секунду потеряла сознание. Очнувшись от прикосновения теплых лошадиных губ. А другой случай — тоже при участии Крыла — был более серьезным. Это было летом 1917 г. Я приехала в Дерновое из Москвы на свои первые каникулы. Бабушка откуда-то сверху в бинокль усмотрела, что на дерновскую землю пустили стадо из соседней деревни Сергиевки: "Сейчас же скачи туда! Скажи, что я велела им убираться с нашей земли..."

Крыло стоял оседланный около дома. Я отправилась выполнять бабушкино поручение. На еще не скошенном участке то ли вики, то ли овса паслось небольшое деревенское стадо. Я заметила группу людей, в основном подростков. С ними был старик с длинным кнутом. "Бабушка велела, чтобы вы уходили..." — сказала я не очень уверенным тоном. Около моего левого уха пролетел не то камень, не то ком земли... кто его бросил, я не заметила. Ко мне подбежал старик: "Ты, барышня, тово... вертай обратно. Да пошибче... Мало ли что..." У меня почему-то похолодели подошвы ног. Но Крыло оказался посмекалистей своей хозяйки. Я едва дотронулась до поводьев, а он уже мчал меня к воротам усадьбы. На другой день за мной приехала мама: каникулы закончились... Я рассказала ей о происшедшем накануне. Она стала вмиг блее лежанки, обустроенной в моей бывшей детской. С бабушкой у нее был серьезный разговор. Говорили они по-французски и негромко. Я услышала только слово "cheval" (лошадь), поняла, что речь идет о Крыле. Я не могла и предположить, что это было мое последнее лето с моим конем. Я долго тосковала потом о моем четвероногом друге, его ласковом ржанье, его черной гриве — крыле. Терзалась, что чудесную лошадку запрягут в плуг.

* * *

Совсем непохожим по стилю поведения и интересам был старший из братьев Грушецких — Александр Федорович. Он пошел по стопам отца, стал служить в кавалерии, отличался необыкновенной храбростью. Был участником русско-турецкой войны 1877-1879 гг. Ему было немногим больше 40 лет, когда он стал генерал-губернатором города Тамбова. Я видела его всего один раз. Он приезжал в Дерновое ранней весной 1912 или 1913 г. Вечером, прощаясь с родными, высокий, статный, в накинутой на плечи генеральской шинели... Родные уговаривали его ехать через Воронеж. "Дон ведь уже тронулся, рискованно..."

"Грушецкому лежачий не страшен. Даже интересно будет. Честь имею". И, позванивая шпорами, спустился к поданному экипажу. У меня нет сведений о том, где и как закончилась его жизнь. А сын его Александр, двоюродный брат моей матери, был известным подмосковным садоводом.

* * *

Итак, мои ранние детские воспоминания — это образы неприхотливой русской усадьбы Дерновое, которая была создана на пустом месте. Место это мой дед превратил в истинно райский уголок.

Моя мать в 1911 г. окончила Петербургский женский медицинский институт. Пока она училась, я была целиком на попечении бабушки Варвары Сергеевны Грушецкой. Решение мамы стать врачом было принято не без влияния большого друга семьи Грушецких Виктора Ивановича Стемповского. Известный политический деятель, член Государственной думы, В.И. Стемповский был врачом по профессии. В Задонском уезде он владел большим и очень благоустроенным имением. Стемповские большую часть зимы проводили в Петербурге, в усадьбе жили только летом. Их усадьба по размерам значительно превосходила Дерновое. Помню, что там был очень большой парк. В парке гуляли павлины, а в вольерах обитали попугаи и еще какие-то редкие птицы. Однажды Виктор Иванович с женой и племянницей прикатили к нам в Дерновое не в коляске, а в большом открытом автомобиле, было это летом 1916 г.

Осенью же 1917 г. мама получила от родителей телеграмму следующего содержания: "Дерновое сожгли, все имущество раз-

грабили". Тогда же была разграблена и Нечаевка, принадлежавшая Николаю Федоровичу. Через некоторое время стали известны и подробности... События того рокового дня развивались так. Рано утром Грушецких разбудил мужик из Нечаевки: "До вечера здесь не оставайтесь. Худо будет. Съезжайте засветло". До этого, несмотря на явные предвестники беды, бабушка Варвара Сергеевна не давала согласия на отъезд. Теперь же мужчины дома — дедушка и дядя — срочно собрали какие-то вещи, приказали запрягать большую коляску. Одеваясь в дорожный плащ, бабушка машинально сунула в ридикюль свой театральный бинокль.

Тронулись в Задонск, где в длинном, занимавшем полквартила пустом доме, разместились наскоро, а на другой день уже отправили в Москву телеграмму о гибели Дернового.

Вечером того дня, когда вовремя предупрежденные Грушецкие выехали из Дернового, туда подошла толпа. Взломали двери, из книжных шкафов вытрясли книги (у деда была большая библиотека), облили их керосином, не пощадили и рояль. Набили мешки всяким добром. Кто-то топором разрубил зеркальный шкаф и (чтоб никому не было обидно) каждой деревенской девушке вручили по "зеркальцу".

Мой дядя Николай Федорович Грушецкий за год до 1917 г. приобрел дом на Большой Разночинской (при советской власти — улица Бебеля) улице. Он считал, что недвижимая собственность — самое верное вложение денег. В это время Грушецкие вовсе не были богатыми, а только среднеобеспеченными людьми. Они постоянно работали.

* * *

В бытность мамы земским врачом в селе Хлевном у нее в больнице сторожем работал нечаевский крестьянин Фрол Зачиняев. Его маме рекомендовал дядя Николай Федорович как человека порядочного и способного. "Ему бы подучиться хорошенько и мог бы работать фельдшером". Переехав на работу в Москву, мама дала Фролу рекомендацию для продолжения работы в Хлевенской больнице. Копия этой рекомендации сохранилась в нашем семейном архиве.

"Могу рекомендовать Флора Тимофеевича Зачиняева из деревни Нечаевки Тешевской волости Задонского уезда как честного и исполнительного служащего. Достаточно грамотен, хорошо знает счет. В бытность мою врачом Хлевенской земской больни-

цы служил сторожем около 2 лет. Врач З. Меленевская. 19 июня 1916 года".

И вот неожиданно, спустя некоторое время после разгрома Дернового и переезда Грушецких в Задонск, моя мама получила письмо от этого самого Фрола Зачиняева. Привожу письмо полностью с сохранением стиля и орфографии.

Письмо Фрола Тимофеевича Зачиняева. 19 января 1918 г.

"Многоуважаемая Зинаида Георгиевна. Извиняюсь пред Вами так как я Вас побеспокоил прошлым годом и хотел туда приехать, но меня крайняя нужда заставила жить здесь в Хлевном и к сожалению своему мне очень жаль, что я там сделал, изменил Вас, но извиняюсь еще раз пред Вами что впредь этого не будет. Уважаемая Зинаида Юрьевна посылаю Вам и Марине привет но привет не товарищеский, а по моей прежней службе и по вашему уважению ко мне. А товарищей ну их совсем, с ними нельзя никаких делов иметь. Это не товарищи, а грабители, расхитители чужого добра и имущества.

Зинаида Юрьевна, к сожалению моему мне очень жаль все Ваши имущества. Что же там сделали Товарищи? Дом растащили и сожгли кухню Цигановы ребята перевезли в Нечаевку конюшни. Все раскрыли и железо увезли. Разве это товарищи, это просто сказать шайка басурманов расточителей чужого добра. И отчасти мне очень жаль и обидно на эти погромы. И Уважаемая Зинаида Юрьевна не подумайте Вы на меня и на наше семейство, что они или я были на этих погромах. Но наше семейство совсем не ходили на эти погромы и даже не слышали и не видали, когда грабили и когда дом сгорел. На утро уж люди говорят, что дом сгорел и дело дошло было и до нас. На нас, на три двора все село стали негодовать и говорят: почему вы не ходите? Но мы только участвовали в общественном дележу, когда в Николая Федоровича [имении] делили на дворе дрова, то мы привезли с этого дележу 1 воз дров, воз соломы пшеничной и воз мякины. Это уже обществом заставили: бери, чтобы и вы были участники. Но эти грабители зачинщики стали уже бояться и трусются, как бы что не было. И их после этого грабежа Филиповками хотели три семьи прямо сходом порезать зачинщиков, но потом решили, какое бы право не было, их выселить от нас. Уважаемая Зинаида Юрьевна, извините, что я Вам так написал и еще раз извиняюсь пред Вами, что я обратился к Вам не так, как ради сичасошнего товарищества, но ради моей прежней службы, как тогда относился к Вам, был готов для Ваших услуг

всегда и сейчас написал письмо Вам ради прежней службы и услуг. В будущем пожелаю Вам всего хорошего и быть в добром здоровье, много лет пожить.

Уважаемый Ваш Служитель Фрол Тимофеевич Зачиняев".

Меня сначала удивило, почему жечь и грабить Дерновое пришли крестьяне из Нечаевки, а не из более близкой Сергеевки. Потом поняла: ведь Дерновое было частью Нечаевки, пустошью, превращенной дедами в цивилизованную, тщательно спланированную усадьбу.

Теперь расскажу, как сложилась судьба братьев Грушецких в новой системе.

* * *

Дедушка Георгий Федорович вскоре после вынужденного переезда в Задонск, после гибели Дернового получил место уездного агронома. Поначалу за ним по утрам даже присылали пролетку. Его дважды арестовывали и держали в тюрьме в заложниках за неуплату контрибуции. А денег практически не оставалось — ведь имущество все погребло.

Хуже стало, когда город стал переходить из рук в руки, и однажды перед приходом белых дедушку с братом Николаем Федоровичем, вместе с другими стариками-дворянами, арестовали и погнали пешком в Воронеж. Вернулись они еле живые. Здоровье дедушки сильно пошатнулось, но он еще продолжал работать в прежней должности. Весной 1919 г. дедушки не стало. Немногим более, чем на один год пережила его бабушка. Оба они были похоронены на Тюнинском кладбище на окраине Задонска. В пустынном, а по сути уже и чужом доме остался один Николай Федорович. Мама уговаривала его все бросить и переехать к нам в Москву. Но Николай Федорович отказался — кто же будет следить за могилами?.. Был он человеком гордым и бескомпромиссным. В то же время Николай Федорович был большим любителем "эпатировать" публику. Он взялся, например, быть главным пастухом городского стада. Это было летом 1919 г. Мы с мамой как раз приехали из Москвы на время ее отпуска. И я была свидетельницей изумительного зрелища. Похожий на библейского пастыря босой седой старик — бывший помещик Грушецкий — шел с огромным кнутом впереди стада, а за ним, поднимая пыль, тянулись коровы, телята, козы и прочий крупно-мелко-рогатый скот, торопившийся к своим город-

ским дворам. Горожане выходили на улицу специально, чтобы поглядеть на этот спектакль. А у власти города с каждым днем нарастало возмущение строптивым баринном, сумевшим из своей беды сделать народное представление.

В письмах из Задонска Николай Федорович отмечал, что современная жизнь была бы даже интересной, если бы его не притесняли. Гордостью Николая Федоровича был его Нечаевский конный завод. В семейном архиве сохранилось незаполненное свидетельство завода с фамильным гербом рода Грушецких. В старом доме в Нечаевке существовала "лошадиная гостиная", на стенах которой были развешены картины и гравюры с изображениями знаменитых рысаков. Рысаки Нечаевского завода с успехом принимали участие в престижных бегах.

Как специалист в области коневодства Н.Ф. Грушецкого привлекали к важному для армии делу — организации поставок лошадей — ремонту. Старший брат Александр Федорович был кавалерийским генералом. У братьев установился деловой контакт. Николай Федорович постоянно колесил по конным ярмаркам средней полосы России, подбирая лошадей, необходимых для кавалерии. Он был человеком не только увлеченным, но и деловым. После революции, естественно, потребность в его работе отпала. О себе, о своей прожитой жизни он говорил: "Я — человек Александровской эпохи", то есть либерал, гуманист. Незадолго до своего последнего ареста в 1926 г. он написал роман из той, прежней, эпохи. Новая же эпоха возмущала его своей безнравственностью: "у нас недавно зарезали учителя и двух крестьян". Я не знаю, где потерялись его следы. Помню только, что кто-то показывал моей маме обрывок чужого письма, написанного кровавым почерком. Это письмо было из лагеря: "Вчера еще одного закопали: Николая Федорова Грушецкого". В семейном архиве хранится паспорт — бессрочный, выданный Н.Ф. Грушецкому в 1895 г. Фотографии в этом паспорте не полагалось, в графе "на основании каких документов был выдан сей паспорт" отмечалось — "лично известен". Понятно, что и примет, как человеку грамотному, тоже не требовалось. С этим паспортом Н.Ф. Грушецкий и путешествовал по своим делам, останавливаясь в гостиницах то Москвы, то Воронежа, то Липецка, Землянска, Ельца или Лебедяни.

Как я уже писала, моя мама Зинаида Георгиевна Грушецкая после окончания женского медицинского института в 1911 г. несколько лет проработала земским врачом в селе Хлевном Воро-

нежской губернии. К тому времени, когда мне нужно было начинать учиться в гимназии, мама в одной газете случайно прочла объявление о том, что Товариществу мануфактуры "Эмиль Циндель" в Москве требуется врач, объявлен конкурс на занятие должности врача в фабричной больнице. Москва для Грушецких многих поколений была родным городом. Мама выслала свои документы на объявленный конкурс, и правление фабрики оставило выбор на ее кандидатуре. Позже ей объяснили, что сыграли роль три фактора: дворянское происхождение, опыт работы земского врача, а также то, что требовался врач для рабочих, большинство которых были женщины.

В Москве маме предоставили большую четырехкомнатную квартиру с ванной и телефоном. Она отдала меня в частную гимназию-пансион. Прочно обосновавшись в Москве, мы постоянно общались с нашими родственниками. В Москве жила семья дедушкиной сестры Надежды Федоровны Мельгуновой, к тому времени вдовой, муж ее был профессором Московского университета. Обе ее дочери были артистками. Старшая Екатерина — драматической, Ольга — младшая — оперной. Ольга даже один сезон пела в парижской "Гранд-Опера", она была очень хороша собой и блистала в партии Кармен. Сын — известный историк Сергей Петрович Мельгунов. В 20-х годах он был выслан из России. Зимой 1916 г. к нам в Москву приезжал дедушка Георгий Федорович. Я до сих пор помню, что дедушка не признавал такого "новшества", как трамвай. И в гости к Мельгуновым, которые жили в Газетном переулке, на Тверской, мы ездили на извозчике. Мне запомнилось, что особенно оживленно дедушка беседовал с племянником Сережей. Из исторических работ С.П. Мельгунова мне удалось прочитать только репринтное издание "Красного террора". Умер С.П. Мельгунов в Париже в конце 50-х годов и, естественно, наши семьи не могли общаться. А в 1916 г. до крушения Российской империи оставался год.

Хотя мы с мамой жили отдельно в Москве, бабушка Варвара Сергеевна продолжала считать нас в составе семьи Грушецких. В одном из писем из Задонска она твердо заявила об этом. "Нас Грушецких — 9 душ". К концу 20-х четверых уже не стало. Что касается понятий имущества и собственности, то они вообще ушли из нашей жизни осенью 1917 г. И печалило не это. Болью отзывался уход из жизни близких, это казалось преждевременным и несправедливым.

В нашем семейном архиве много фотографий. На старом любительском снимке виден подвал дерновского дома, на стене надпись — "Сбейте оковы, дайте мне волю, я научу вас свободу любить". У стены — молодая девушка — моя будущая мать. Распущенные по плечам волосы, восторженное выражение глаз. Она студентка Петербургского женского медицинского института. Снимала ее товарка (так тогда говорили), подруга Маруся Шечкова, гостившая у них в Дерновом. Каждый раз, когда я рассматриваю эту фотографию, мне вспоминается давний разговор мамы с бабушкой, он происходил вскоре после разгрома Дернового. "Ты именно этого хотела, Зинуша?" Конечно же, моя мама не думала о разрушении. Она думала о справедливости. Она, оправдываясь, говорила: "Дерновое могло бы быть прекрасным санаторием для детей. Вот это я бы, пожалуй, сочла справедливым... А пожар, разграбление чужого имущества — варварство".

Много лет спустя, в годы коллективизации маму как врача мобилизовали сопровождать эшелон раскулаченных крестьян из средней полосы куда-то на Север. Она отсутствовала дома больше двух недель и вернулась в подавленном состоянии. Только спустя несколько недель она сказала, что им запретили что бы то ни было об этом рассказывать.

В разные годы мне на работе предлагали то садовый участок, то дачу. На всякий случай я советовалась с мамой по этому поводу. "У нас никогда не должно быть желания владеть чем-то... так спокойнее".

Еще учась в Петербургском медицинском институте, моя мама познакомилась с Юлианом Марьяновичем Меленевским. Энергичный и обаятельный, он происходил из киевской дворянской семьи и учился на юридическом факультете Петербургского университета. Он был фанатиком, убежденным социалистом, называл себя профессиональным революционером и все средства, унаследованные им от родителей, тратил на "дело русской революции". Видимо, он пользовался большим авторитетом среди революционной молодежи, к тому же был способным журналистом. В довершение обладал приятным голосом, за что получил партийную кличку "Басок". Мама вдохновилась его идеями и вопреки просьбам и протестам родителей вышла за него замуж. Вскоре после этого она была исключена из института за участие в студенческой забастовке. За участие в деятельности Северного

комитета РСДРП ей пришлось отсидеть 2 года в Ярославской тюрьме. Освободили ее под залог, внесенный родителями. По выходе из тюрьмы мои родители с 1905 по 1906 год жили за границей, а по возвращении в Россию отца арестовали. Мама удалось избежать ареста только потому, что она ждала ребенка.

Родители моей матери оказались правы в своих опасениях: замужество не принесло ей счастья. К тому же она разочаровалась и в способе, которым хотели привести народ к счастью. Мой отец был приговорен к ссылке в Сибирь и оттуда бежал с паспортом своего умершего брата. Мама пыталась получить развод, подавала прошение в Воронежскую консисторию о расторжении брака. Но ей было отказано.

...Мне было около 28 лет, незадолго до этого меня приняли в штат газеты "Известия". И вдруг в редакцию пришло письмо от... моего отца. Он прочел какую-то мою корреспонденцию и пожелал познакомиться с дочерью, которую "знал как ребенка, а теперь вот она стала участницей строительства социализма". "Понравимся друг другу — будем дружить, не понравимся — конец еще одной сказке", — так лирически заканчивалось это письмо. Письмо, хотя и адресованное лично мне, было вскрыто в отделе кадров редакции. Меня тут же обвинили в том, что я скрыла что-то об отце (мол, писала, что не знает, а он вернулся из-за границы).

В метрике у меня отец значился как дворянин Меленевский Юлиан-Марьян Иванов Марьянов, римско-католического вероисповедания. Теперь он именовался Марьяном Ивановичем. Рассказал, что прожив более 25 лет в Лондоне, решил вернуться на Родину с женой-англичанкой и двумя взрослыми сыновьями. Его сыновья с трудом говорили по-русски.

У Блока есть такие строчки:

"Что же делать, если обманула / Та мечта, как всякая мечта,
/ И что жизнь безжалостно стегнула / Грубою веревкою кнута?"

Моему отцу эта "грубая веревка" обернулась пулей в затылок. Осенью 1937 г. он был арестован. Обвинения были стандартные — "терроризм", "шпионаж". Судила так называемая "тройка". На суде, выслушав приговор, не оставляющий у него надежды на жизнь, отец заявил, что не признает предъявленных ему обвинений, что это — ложь... В своем последнем слове он сказал: "Я — не дворянин, не помещик, не землевладелец... Землю получил в

наследство, продал ее и все вырученные деньги отдал на дело революции в России".

Мама, умершая в 1944 г., так и не узнала о его страшном конце. Мне довелось все это узнать спустя полвека. В документах расстрельного дела, с которым мне дали возможность ознакомиться в Центральном архиве ФСК, не было указано на место его захоронения. Возможно, Южное Бутово, сказали мне. По статьям 58-8, 58-11 и Постановлению ЦИК от 1 декабря 1934 г. отец был приговорен к расстрелу и конфискации лично ему принадлежащего имущества. Приговор был приведен в исполнение в тот же день — 20 января 1938 г.

В начале этого повествования и рассказала о своем неожиданном "знакомстве" с представительницей рода Грушецких — юной царицей Агафьей, жившей в последней трети XVII в. Это было "знакомство", принесшее мне огорчения. Много спустя в сочинениях С.М. Соловьева я нашла любопытные характеристики царицы Агафьи. Оказывается, она обладала живым умом, была по тому времени довольно образованной, знала иностранные языки, пыталась оказывать влияние на укрепление связей двора с иностранцами. Можно также думать, что не без ее доброго участия Федор Алексеевич разрешил своему сводному брату Петру с матерью поселиться в одном из дворцовых помещений Кремля. Все это, вместе взятое, многим могло быть не по нраву... Не случайно Соловьев наряду с официальной версией о том, что молодая царица "умерла родами", привел и другую версию — будто Агафья была отравлена. Кем? От этом история хранит молчание.

Сколько же трагических страниц вплетено в историю рода Грушецких... Собственно на этом и можно было бы закончить извлечения из корня — семейных хроник. В каждом сословии были хорошие и плохие люди. Передовые и замшелые. Представители всех сословий в разные эпохи становились... жертвами. Гибли декабристы, теряли свои "дворянские гнезда" помещики, обрекались на жестокую смерть и помещики и крестьяне... Несметен перечень имен в "расстрельных списках". Бессмысленно разрушалась среда обитания, созданная трудом многих поколений. Вопрос о справедливости будет, видимо, вечен для русских историков. Я благодарна судьбе за то, что годы участия в работе ОИРУ помогли мне правильно понять значение этого важного пласта нашей русской национальной культуры — русской дворянской усадьбы.

Это явление, связанное с творческими корнями Пушкина, Тургенева, Тютчева. В конце концов красота усадеб покорила даже демонов разрушения. Велика национальная заслуга ОИРУ — возродившись из небытия через 70 лет, это общество привлекает к себе и молодые творческие силы. Я уверена, что мои предки Грушецкие порадовались бы этому.

Октябрь 1994 г.

О.Б. Сокольская

ПРОБЛЕМЫ ВОССТАНОВЛЕНИЯ УСАДЬБЫ ВОРОНЦОВЫХ- ДАШКОВЫХ В СЕЛЕ АЛЕКСЕЕВКА ХВАЛЫНСКОГО РАЙОНА САРАТОВСКОЙ ОБЛАСТИ

Есть на Волге село Алексеевка. Расположено оно на нагорной правой стороне (по течению реки) и входит в Хвалынский район Саратовской области.

Первые упоминания о селе относятся к 1687 г., когда началось заселение Хвалынского уезда Саратовской губернии мордвой и татарами. При Петре I, в XVIII в. много земель в Хвалынском уезде получали "разные служивые люди" из русских, а также и татарские мурза. В 1785 г. князю Н.М. Львову была пожалована земля в Хвалынском уезде (Остров Митрополий), поскольку он, как сказано в его прошении, обременен помимо семьи содержанием двух незамужних сестер, а владеет всего 160 крепостными.

В конце XVIII — первые десятилетия XIX вв. село Алексеевка принадлежало княгине Наталье Александровне и князю Ивану Александровичу Голицыным. В "экономических примечаниях", составлявшихся к планам межевания, приводится краткое описание села и его строений: "...В селе церковь деревянная во имя преподобного Сергия Радонежского Чудотворца. Дом господский, казенный питейный дом, деревянные. Два сада с плодовыми деревьями"¹.

Следующим владельцем села была госпожа Карачинская, которая в начале 20-х гг. XIX в. продала его графине И.И. Воронцовой². Она же приобрела первую часть Острова Митрополий и стала обладательницей большого надела земли, более 2 тыс. десятин³. В 1848 г. после смерти графини Воронцовой ей наследовал ее сын, обер-церемониймейстер граф Иван Илларионович

Воронцов-Дашков. Все эти владения оставались у его семьи вплоть до революции 1917 г., т.к. в 1854 г. И.Л. Воронцов-Дашков умер и по завещанию все движимое и недвижимое имение перешло к его единственному сыну, графу Иллариону Ивановичу.

В 1858 г. Илларион Иванович Воронцов-Дашков обратился в Московское Дворянское Депутатское Собрание с прошением о внесении его рода в Дворянскую родословную книгу Московской губернии.

Из найденных архивных документов особый интерес представляет "Список о семействе и состоянии сына покойного д.т.с. графа Ивана Илл., графа Иллариона Ивановича Воронцова-Дашкова". В нем называются все имения Воронцовых-Дашковых в разных губерниях, среди них — имения в Саратовской губернии "... в уездах Саратовском же Тепловская вотчина..., в Хвалынском — Алексеевская вотчина — 1 село, 1 сельцо и 1 деревня — 961 муж. пола, 1003 жен. пола" ⁴.

В 1863 г. была утверждена межевая книга с планом, "сочинены согласно полюбовной сказки... дачи, образовавшиеся по специальному размежеванию под названием первой части Острова Митрополия... во владении Гвардии корнета графа Иллариона Ивановича Воронцова-Дашкова... от всех смежных по сторонам земель... того ж уезда землею дачи, образовавшейся по специальному межеванию под названием второй части Острова Митрополия, владения коллежского секретаря Василия Арсеньевича Семевского..." ⁵.

Сохранилась переписка Ив. Илл. Воронцова-Дашкова (1849-1850 гг.) с управляющим Е.И. Щицем, в результате которой можно представить хозяйственную жизнь Алексеевского имения. В своих письмах граф отдает распоряжения о необходимости неукоснительно следить за всеми хозяйственными работами, как рачительный хозяин проявляет определенную заботу о своих крестьянах, дает указания о постройке каменной овчарни (упоминание о ней встречается в издании "Россия", 1901 г.). Из переписки узнаем о существовании господского дома, о направлении хозяйственной деятельности Алексеевского имения как зернового (выращивались рожь, пшеница, которые затем продавались в Саратове и Царицыне, отправлялись и в другие города Российской Империи) и овцеводческого. Кроме того, владелец имения был большим любителем и знатоком лошадей и имел конный завод. В донесениях управляющего Алексеевской конторой К.К. Шлипка сообщаются сведения о работе паровой мельницы и кирпичного завода.

В 1889 г. Илл. Ив. Воронцов-Дашков и его жена Елизавета Андреевна (урожденная Шувалова) составили записку с распределением недвижимого имущества между детьми (восемь человек — 4 сына и 4 дочери). Этот документ ценен тем, что в нем называются будущие потенциальные владельцы Алексеевского имения: по первому варианту (в случае наследования майората князей Воронцовых старшим сыном, Иваном) оно переходит к Роману Илларионовичу, а по второму — к младшему сыну Алексею Илларионовичу. Кроме того, из документа видно, что все имения, за исключением Алексеевки, были заложены в Дворянском Земельном банке, которому было необходимо выплачивать "капитальный долг".

В последней четверти XIX в. Алексеевское имение получило большую товарно-промышленную направленность с целью получения максимально возможного дохода, что отмечалось в различных изданиях того времени, например, в одном из них говорилось: "...на правом берегу реки Волги лежит село Алексеевка, в котором более 2 тыс. жителей, волостное правление, училище, почта, телеграф, 12 лавок, механические заведения..."

Граф Илларион Иванович владеет здесь своим имением, в котором есть старинная овчарня, промышленный плодовый сад... со школой садоводства и мельница..."⁶, в другом указывалось, что "...здесь зимуют пароходы общества "Самолет"⁷.

Сами владельцы Алексеевского имения бывали в нем редко, предпочитая ему другие имения, такие как Тепловка, Новотомниково или Чапли.

Предположительно к концу XIX в. в Алексеевке уже не было господского дома — деревянный обветшал, а нового могли не строить. Однако в 1894 г. возникла настоятельная потребность в постройке каменного жилого дома, который мог бы сочетать жилую и хозяйственную функции — квартиры управляющего и конторы Алексеевского имения.

Один из первых предложенных вариантов каменного дома для управляющего представляет собой в плане растянутую букву "П" с малоинтересной планировкой. Был и второй вариант, выполненный землемером Гайверовским, который в 1897 г. воплотился в жизнь. К сожалению, полного проекта усадьбы найдено не было. Не сохранились и чертежи фасадов дома. Но на основе найденного плана и дошедшего до нашего времени строения можно представить его облик⁸. Одноэтажный, с небольшим мезонином со стороны дворового фасада, каменный жилой дом, в

плане в виде буквы "П", с двумя боковыми ризалитами на главном фасаде, обращенном к въездной аллее, ведущей от дороги на Хвалынский, и с выступающим объемом — ризалитом по центру дворового фасада. По центру главного фасада сделано парковое крыльцо. Внутри дом двумя помещениями по центру — парадной прихожей и лежавшей за ней "буфетной" — делится условно на две половины, из которых левая (от въезда) жилая, парадная, подразделялась капитальными перегородками на четыре комнаты с заранее обозначенным функциональным использованием: зал, две гостиные, столовая, из последних был выход на летний балкон, который примыкал к столовой и одной из гостиных; правая — домашняя, интимная, здесь находились кабинет хозяина, спальня, сообщающаяся с кабинетом владельца, из которой был выход в кассу и комнату сторожа.

Все названные помещения изолированы от остальной части дома капитальными перегородками и имели автономный выход на боковом фасаде. В правом углу буфетной размещалась винтовая лестница, ведущая в мезонин. Все помещения левой части дома сообщались между собой и с кухней, которая находилась позади столовой и буфетной. К большому помещению кухни примыкали три комнаты для прислуги, одна из которых была темная, справа — небольшая прихожая с двумя чуланами для хранения продуктов. Здесь располагался хозяйственный вход в дом. Здание имело печное отопление. Голландские печи облицованы белым кафелем, камин, русские печи выполнены с большим изяществом.

Перед домом разбит парк. Из-за отсутствия подробного описания и плана трудно определить его масштаб, границы, планировку и пр. Вероятно, парк сочетал в себе утилитарные функции сада-огорода с художественными. Прием архитектурно-планировочной организации территории скорее всего был пейзажным с незначительным регулярным мотивом вблизи главного здания. Имеются исторические сведения о том, что парк был тенистым. В нем насчитывалось 14 видов деревьев и кустарников, среди которых основное место занимали клен, ясень, липа, дуб, сирень, акация желтая⁹. Аллеи прямые и свободных очертаний были обсажены липами и кленами.

В 1916 г. граф Илларион Иванович Воронцов-Дашков умер. К кому из его сыновей конкретно перешло по завещанию Алексеевское имение, неизвестно.

В 1917-1918 гг. имение было реквизировано, в его строениях

разместились различные учреждения, что привело к утратам их первоначального облика и постепенному разрушению — так полностью разрушена деревянная церковь с колокольной, не сохранилась овчарня, исчез плодовый сад — гордость имения, утрачена планировка парка, да и сам он уменьшился из-за затопления, нынешняя его площадь стала около 2 га. Декоративность групповых и аллеиных посадок не сохранилась.

Дом управляющего также претерпел изменения как внутри, так и снаружи — заложены дверные проемы, сделаны новые, изменены некоторые оконные проемы, разобрана часть печей, разрушились крыльца, вход в контору и т. д. И все же к настоящему времени дом сохранил свой первоначальный облик в стиле архитектуры конца XIX в. с элементами модерна (обрамление окон, облицовка камина). Сочетание красного кирпича, белокаменных декоративных деталей, потемневшего от времени дерева придают дому живописный, неповторимый облик.

На протяжении более семидесяти лет усадебный комплекс имел различных арендаторов. В нем размещались и школа, и больница, до недавнего времени располагался сельсовет, а сейчас он находится в запустении, на грани исчезновения как памятник культуры.

Однако возрождение усадьбы Воронцовых-Дашковых может состояться уже сегодня, если проявить к ней должный интерес. Один из возможных вариантов — музеефицировать ее. В окрестностях Алексеевки расположить туристический комплекс, тогда она станет центром притяжения туристов. В доме управляющего сохранить две его функции — жилую и хозяйственную, только первую заменить на выставочную, посвященную истории Алексеевского имения и рода Воронцовых-Дашковых, вторую — на торговую, открыть магазин народных промыслов. Существует и другой вариант использования усадьбы — размещение Дома творчества для работников культуры области. Третий вариант — совмещение перечисленных двух, где музеем могут быть отведенные под него помещения в доме. Только при правильном использовании данного объекта он станет еще одним памятником провинциального "зеленого зодчества".

На основании проведенных предварительных исследований, в 1993 г. разработан на стадии эскизного предложения вариант воссоздания и предполагаемой реконструкции усадьбы Воронцовых-Дашковых.

Ценные качества существующего ландшафта рассматривае-

мой усадьбы и ее окружения, близость природных заказников, Волги и культурного районного центра г. Хвалынска являются важными предпосылками восстановления усадьбы и рациональных приемов рекреационного использования ее парка и здания. Этот вывод был сделан в результате градостроительного анализа условий формирования усадебного комплекса, современного антропогенного и техногенного воздействия на историческую усадьбу и прилегающие территории, архитектурно-ландшафтного анализа усадьбы, а также материалов таксации насаждений в парке. В качестве подхода к решению проблем восстановления усадьбы предполагается комплексное сочетание методов реконструкции и консервации. Реконструкция допускает переустройство отдельных участков парковой территории, но при условии сохранения главной композиционной идеи исторического парка, предусматривающей преемственность функциональных, планировочных и архитектурных приемов в проектном решении. Этот метод как раз целесообразен для сильно разрушенных старинных парков, современный характер использования которых резко изменил образ ландшафта и композиции. Не менее продуктивно и применение метода консервации в той части парковой территории, где ландшафтные условия вполне отвечают прежним, а именно — рядом со зданием.

Рекомендуемый методический подход обуславливает определение характера использования в современной градостроительной ситуации старинного парка и усадебного здания, а также предполагаемое расположение на этой территории зданий и объектов в соответствии с их культурно-исторической ценностью, планировочной и экологической обстановкой.

Проект восстановления усадьбы Воронцовых-Дашковых может быть разработан в два этапа. Первый (аналитический) предусматривает детальные и многоаспектные исследования истории создания и развития усадьбы, условий ее современного использования, состояния насаждений, рельефа и водоемов, почвенных и инженерно-геологических данных. Автором уже был выполнен композиционно-ландшафтный анализ, который определил пространственные качества территорий, ранжировал ее эстетические ценности, выявил особенности визуального восприятия парковых композиций, показав закрытые (по периметру усадебного парка), полуоткрытые (в центральной его части) и открытые (на волжском берегу), сохранившиеся и нарушенные композиционные оси и акценты (само здание усадьбы, группы

деревьев и кустарников, например, акации желтой), основные видовые точки (от здания на берег Волги, через аллею вдоль береговой линии на водную гладь реки, с обводной аллеи на здание усадьбы) и визуальные бассейны от них.

Второй (проектный) этап должен проводиться по архитектурно-планировочному заданию, составленному на основе комплексной оценки градостроительных и исторических условий. Следует нанести на опорном плане границу заповедных, исторических зон; участки парковой территории, требующие применения различных методов восстановления: реконструкции (на территории парка и береговой линии) и консервации (у здания усадьбы в центральной ее части); границы охранной зоны исторического парка; главные элементы парковой композиции (оси, акценты, видовые точки), которые необходимо сохранить или восполнить.

Следует разработать три проектные схемы: историко-культурного и тематического зонирования усадьбы, композиционно-ландшафтного и функционального зонирования территории исторического парка. Архитектурно-планировочное решение будет основано на сохранении главной композиционной идеи исторического парка (парка на ровном рельефе у воды, с элементами пейзажной планировки) и сценарном подходе к его семантике. Реконструкцию подъездов, дорог и аллей парка необходимо решать фрагментарно в соответствии с их исторической трассировкой на участке, прилегающем к усадебному зданию.

Предусматривается восстановление подъездной аллеи, консервация отдельных ландшафтных микрокомплексов. Участки парка, решенные в стиле ландшафтной, свободной планировки, следует возродить на основе воссоздания пейзажных картин.

Выявленные культурное, историческое и экологическое значения данной усадьбы Воронцовых-Дашковых диктуют необходимость комплексного решения проблем восстановления ее, что дает возможность району, да и всей области в целом вновь обрести памятник садово-паркового искусства и благоустроенное место рекреации.

¹ РГАДА, ф. 1355, оп. 1, ед. хр. 116/1372, л. 17.

² РГБ, ф. 58, ед. хр. 1, л. 55 об.

³ СОА, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 77, л. 1, 1801.

⁴ РГИАМ, ф. 4, оп. 13, ед. хр. 68, л. 7.

⁵ СОА, ф. 654, оп. 1, ед. хр. 2323, л. 1.

⁶ Россия. Полное географическое описание нашего отечества. СПб., 1901. С. 462.

⁷ Путеводитель по Саратову. Сост. А.Я. Майзульс. Саратов, 1917. С. 20.

⁸ РГБ, ф. 58, к. 135, ед. хр. 5, л. 4.

⁹ Сокольская О.Б. "Зеленое зодчество" Саратовского Поволжья. Саратов, 1993. (См. Прил. 3, п. 18).



V

СУДЬБЫ УСАДЕБНЫХ ЦЕННОСТЕЙ — СУДЬБЫ ЛЮДЕЙ

М.А. Полякова

ОБСЛЕДОВАНИЕ ПОМЕЩИЧЬИХ ИМЕНЕЙ МОСКОВСКОЙ ГУБЕРНИИ В 1917-1920 ГГ. (ПО АРХИВНЫМ ИСТОЧНИКАМ)

Внимание к русской усадьбе, заметно усилившееся за последние годы среди специалистов и краеведов, привело к появлению целой серии популярных и научных работ по различным проблемам усадебной культуры. Весомым вкладом в исследования художественной усадебной культуры стали работы искусствоведов и архитекторов. Исторических же работ подобного плана значительно меньше. Одна из проблем, к которой обратились историки, — это судьба усадеб, их художественных, архивных и библиотечных собраний в послереволюционные годы. Можно упомянуть работы Е.В. Кончина, Ю.Н. Жукова, В.Ф. Козлова¹. Из архивных публикаций хотелось бы отметить "Книгу регистрации передачи вещей из дворянских усадеб в музеи" (из фонда краеведа П.Н. Миллера, хранящегося в ОПИ ГИМа), опубликованную Л.В. Ивановой в "Памятниках Отечества"².

В послереволюционные годы огромный пласт художественной усадебной культуры был распылен между различными музеями, хранилищами Музейного фонда, конторами, нередко не имевшими даже отдаленного отношения к музеям или учреждениям культуры. Нарушение целостности усадебных коллекций, перестройка, а зачастую и уничтожение архитектурных ансамблей привели к разрушению того усадебного мира, который был характерен для русской культуры второй половины XVIII — XIX вв. Музеефикация ряда усадеб в первые же послереволюционные годы лишь на короткое время сохранила их коллекции — к концу двадцатых годов большинство музеев-усадеб было закрыто, их художественные, бытовые и библиотечные собрания переданы в другие музеи и учреждения. В связи с этим историческая реконструкция усадебных собраний представляется очень важной проблемой не только для более углубленного изучения

усадьбы как многогранного явления русской культуры, но и для рассмотрения самого широкого круга вопросов истории музейного строительства, а также для современной музеефикации некоторых, еще сохранившихся, усадебных построек.

Исследованию данной проблемы поможет целый комплекс документов по усадебной тематике, хранящихся в ОПИ ГИМа. Архивные документы по музеям-усадьбам (отчеты самих музеев, Управления музеев-усадоб и музеев-монастырей) — это достаточно большой объем материала, который может стать темой отдельного сообщения.

Прежде всего хотелось остановиться на отчетах Отдела по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса Российской Федерации, который возглавил обследование помещичьих усадеб и определил основные направления вывоза ценностей. Сохранились его отчеты с 1919 по 1928 гг., причем за 1923 год. — по месяцам (очень подробные), 1926, 1927 годы — по кварталам³.

Анализ отчетов позволяет сделать вывод, что вывоз ценностей из усадеб был процессом сложным и затянувшимся на долгие годы, вплоть до 1928 г. Главной причиной замедления темпов вывоза ценностей было отсутствие необходимого финансирования этой работы. В Отчете за 1924-1925 гг. подчеркивалось, что из-за отсутствия средств не удалось вывезти ценные предметы из Отрады и Поречья. В 1927 г. из некоторых усадеб Московской губернии все еще вывозились художественные ценности (Коралово, Отрада, Полевщина, Чашниково).

Отсутствие необходимых средств особенно отчетливо проявилось в середине 20-х гг., когда усадьбы стали сниматься с учета и переводиться на местный бюджет. От 540 усадеб, поставленных на учет в 1918 г., к 1926 г. осталось только 228, из них — 68 — по Московской губернии⁴. Судьба снятых с учета усадеб, как правило, складывалась печально. Они использовались различными учреждениями, перестраивались, разрушались, нередко просто сгорали.

Кроме отчетов Музейного отдела — этого достаточно яркого материала, характеризующего прежде всего общую обстановку в сфере сохранения и использования памятников в стране, в архиве сохранились более конкретные, имеющие исключительно "усадебный" колорит, документы, отражающие деятельность эмиссаров по обследованию усадеб и вывозу из них ценностей. Это, прежде всего, перечень докладов эмиссаров по усадьбам

России, по которому можно судить, кто из эмиссаров обследовал конкретно какую усадьбу. По Московской губернии работали А.А. Рыбников, Ю.П. Анисимов, В.А. Мамуровский, В.В. Пашуканис, В.М. Любощинский, А.В и Н.Н.Лебедевы и др.⁵

Второй блок документов — это доклады эмиссаров о поездках в ту или иную усадьбу⁶. Доклады (а это скорее краткие справки-отчеты) напечатаны на машинке на бланках Музейного отдела и подписаны эмиссарами. Как правило, они занимают одну страницу текста. Датировка всех этих справок — конец 1918 — начало 1919 г. Они фиксируют состояние архитектурного ансамбля и наличие художественных ценностей, библиотек и архивов и отражают самый первый этап обследования усадеб. По Московской губернии такие доклады-справки сохранились по 19 усадьбам, в том числе по Введенскому, Люблино, Дубровицам, Братцеву, Горкам и др.

Кроме кратких справок-докладов большой интерес представляют выписки из донесений эмиссаров, которые расположены в деле по уездам и дают краткую информацию о наличии ценностей и библиотек в усадьбах (эта информация имеет форму небольших кратких аннотаций на усадьбу, напоминающих материал "Книги регистрации" П.Н. Миллера). Такие выписки есть по Волоколамскому, Коломенскому, Можайскому, Серпуховскому, Клинскому, Дмитровскому, Подольскому, Наро-Фоминскому уездам. Более подробно представлены Коломенский (24 усадьбы) и Можайский (26 усадеб) уезды. В остальных уездах — информация по 5-9 усадьбам⁷.

Эти выписки свидетельствуют о том, что обследование уездов проводилось фронтальное, а не выборочное. Упомянуто довольно большое количество усадеб, которые определены эмиссарами как "не представляющие никакой историко-художественной ценности". Кроме того, среди материала по усадьбам встречается информация о музее (Бородинский музей) либо о ценностях особняков уездных городов.

Обследование проводилось поэтапное, и на первом этапе осматривалось имение, фиксировалось наличие ценностей, составлялись описи. Вывозилось вначале очень немногое — только самое ценное. Большая часть усадебных ценностей, библиотеки, как правило, закрывались в шкафах, ящиках, опечатывались в одной комнате и сдавались на хранение или арендаторам или представителю местной власти. Очевидно, что вещами "закрытой" комнаты часто пользовались учреждения, находившиеся в

усадьбе. Так, в Кривякино, недалеко от Воскресенска, разместились совхоз и детская колония, которые пользовались усадебной мебелью, несмотря на то, что она была опечатана в одной из комнат эмиссарами. А так как вывоз ценностей затягивался иногда на несколько лет, то можно предположить, что многое "закрытое" в шкафу или ящике уже могло и не дожждаться вывоза в местный музей или в центр, в Музейный фонд.

Мебель, предметы декоративно-прикладного искусства, картины, библиотеки нередко вывозились в различные местные учреждения, оседали в конторах и совхозах, коммунах, органах местной администрации. Так, эмиссар В.В. Пашуканис, обследовав в ноябре 1918 г. усадьбу Бодэ-Колычевых, нашел ее частично ограбленной. В его докладе подчеркнуто, что необходимо обратиться в Агрономический отдел (Москва, Садово-Каретная) к Митину и Денисову с "запросом о вывезенных ими 42 картинах и книгах без счету" ⁸.

Все вышеупомянутые документы (доклады-справки эмиссаров, выписки из их донесений) стали основой для подготовки сводного перечня усадеб России с краткой аннотацией на каждую усадьбу ⁹. Расположены усадьбы по губерниям. Причем, Московская губерния представлена в самом большом объеме (124 усадьбы), что, безусловно, свидетельствует о более доскональном обследовании ее по сравнению с другими регионами.

Хронологически материалы перечня относятся к 1918-1923 гг. (последняя датировка — 1.IX. 1923 г.). Можно предположить, что этот сводный перечень готовился сотрудниками Музейного отдела Наркомпроса РСФСР к общему отчету по отделу или для решения проблемы переучета усадеб.

Какая же информация заложена в краткой аннотации на усадьбу? В ней фиксировалась сохранность усадебного ансамбля, наличие художественных ценностей, основные направления вывоза. Отмечалось, как использовалась усадьба.

С первого же взгляда на этот документ становится очевидной связь его с "Книгой регистрации передачи вещей из дворянских усадеб в музей" П.Н. Миллера. Можно предположить, что П.Н. Миллер и автор перечня усадеб пользовались одним и тем же источником. Таким источником вполне могли быть конкретные дела, заведенные на каждую усадьбу (так, нередко в перечне встречается такая запись: "далее движения в деле нет").

В опубликованной "Книге регистрации" П.Н. Миллера в результате отбора, проведенного автором публикации, по Москов-

ской губернии дана информация по 34 усадьбам. В перечне же упомянуты 124 усадьбы. Кроме того, более поздняя датировка перечня — сентябрь 1923 г., по сравнению с ноябрем 1922 г. по П.Н. Миллеру, должна стать аргументом в пользу большей полноты материала перечня усадеб.

Вместе с тем некоторые усадьбы у П.Н. Миллера охарактеризованы полнее, конкретнее. Можно предположить, что привлекался ряд дополнительных источников. Это касается таких усадеб, как Ильинское, Усово, Вороново, Марфино.

По некоторым же объектам, наоборот, перечень дает более полный материал. Приведем пример. Об усадьбе "Любвино" (Рузского уезда, владение Пыльцовой) в "Книге регистрации" П.Н. Миллера читаем: "В.Я. Степанов 23 марта 1922 г. из усадьбы Пыльцовых вывез портрет Голофтеева и портрет неизвестной работы Тропинина, которые отданы в Третьяковскую галерею". Перечень же дает нам следующую информацию: "Вывезено 2 портрета Тропинина в Третьяковскую галерею. Дом интереса не представляет. Интересны несколько мраморных барельефов Екатерины II, Павла I, Александра I, слепков работы Ф.Толстого (эпоха 12 года)"¹⁰.

Таким образом, бесспорно одно, — "Книга регистрации" П.Н. Миллера и сводный перечень обследованных усадеб взаимно дополняют и обогащают друг друга. А если учесть еще и доклады эмиссаров, выписки из их донесений, материалы отчетов музейного отдела, то налицо большой комплекс документов, освещающий, хотя бы частично, этот малоисследованный период в истории русской усадьбы.

Публикация этих документов (хотя бы сводного перечня по Московской губернии) в дополнение к уже увидевшей свет "Книге регистрации" П.Н. Миллера предоставит музейным работникам, историкам, искусствоведам очень ценную информацию, позволяющую ответить на ряд вопросов о масштабах вывозов ценностей из усадеб, о состоянии архитектурных ансамблей и характере их использования, об организации первых художественных и бытовых музеев.

¹ См., например: Кончин Е.В. Революцией призванные. М., 1988; Жуков Ю.Н. Сохраненные революцией: Охрана памятников истории и культуры в Москве в 1917-1921 годах.

М., 1985; Козлов В. Война дворцам // Московский журнал. 1991. № 8 и др.

² Иванова Л.В. Вывоз из усадеб художественных ценностей // Памятники Отечества. 1992. № 25. С. 71-76. (Далее: "Книга регистрации" П.Н.Миллера).

³ ОПИ ГИМ, ф. 54, он. 1, д. 532-545.

⁴ Там же, д. 539, л. 131.

⁵ Там же, д. 375, л. 83-91.

⁶ Там же, л. 106-134.

⁷ Там же, л. 97-105 об.

⁸ Там же, л. 132.

⁹ Там же, л. 139-146 об.

¹⁰ Иванова Л.В. Указ. соч. С. 75; ОПИ ГИМ, ф. 54, оп. 1, д. 375, л. 145 об.

Евграф Кончин

КУРАКИНО, ГОД 1918-Й...

Князь Александр Борисович Куракин любил портретироваться. Его изображений осталось достаточно. Лучшее, бесспорно, принадлежит кисти великого Боровиковского, и оно ныне экспонируется в Государственной Третьяковской галерее. Картина, по справедливому замечанию искусствоведа Т.В. Алексеевой, — "выдающийся образец живописи XVIII века". И она на сто с лишним лет была запрятана в родовом имении князя Куракино, в самой глубинке Орловской губернии. Не экспонировалась даже на Таврической выставке в 1905 г. в Петербурге, на которой было представлено несколько картин из Куракино. Но в восемнадцатом году...

В Центральном государственном архиве России, в протоколах заседания коллегии подотдела провинциальной охраны Музейного отдела Наркомпроса от 30 октября 1918 г. отыскал я запись о том, что в Музейный отдел поступило заявление от Куракинского волостного совета по народному образованию. Сообщалось в нем, что совет взял под свою охрану усадьбу Куракиных со всем находящимся в ней имуществом. Вещи, имеющие историко-художественное значение — картины, гравюры, старинная мебель, фарфор, хрусталь, бронза — описаны, копия описи прикладывалась к заявлению волостного совета.

Факт интересный. В то время, когда лишь образовались губернские и частью уездные отделы народного образования, в Куракино учреждается даже не отдел, а специальный волостной совет по народному образованию, который сразу же приступил к охране культурных ценностей. Притом, заметьте, не только для себя, для своих местных нужд его оберегали. Видите, опись наиболее ценных художественных вещей прислали в Москву. Надо полагать, готовы были поделиться с Музейным отделом своим богатством.

Это тем более поразительно, что обстановка в Орловской губернии не способствовала такому взаимопониманию. В руководстве губземотделом и в большинстве уездных отделов земледелия засели левые эсеры. По их распоряжению имущество бывших помещичьих имений, в том числе имевшее историко-художественное значение, расхищалось, усадьбы опустошались, а то и уничтожались. К августу 1918 г. более половины национализированных помещичьих усадеб были разорены. Поэтому 14 апреля 1918 г. губернская комиссия по охране памятников искусства и старины при Орловском Совете обратилась к населению с воззванием "беречь то, что осталось от поколений, ушедших в вечность, что волновало их ум и сердце, что украшало их жизнь, беречь памятники творчества прошлого..."

Куракинские крестьяне последовали призыву. Когда в марте 1919 г. сотрудник орловской библиотечной комиссии В. Богословский обследовал усадебные библиотеки ряда уездов губернии, то с нескрываемым удивлением отметил, что Куракино представляет собой приятное исключение из общей безрадостной картины. Он указывает в отчете, который мне удалось отыскать в Центральном государственном архиве России, что "бывший усадебный дом цел, его внутренняя обстановка сохранена, небольшая картинная галерея не тронута, библиотека цела и превращена в Некрасовскую читальню. Картинная галерея именуется "музеем"..."

Назвал он и инициатора сбережения этих богатств. Им оказался Патенков — председатель Куракинского волостного отдела по народному образованию, он же директор музея и, похоже, Некрасовской читальни. Именно "его усилиями, — как подчеркивает Богословский, — удалось сохранить и дом, и его внутреннее содержание в целостности и не допустить расхищения имущества". Он же и послал письмо в Музейный отдел Народного Комиссариата просвещения.

Как к нему здесь отнеслись? С полным пониманием. Заявление, как запротоколировано в решении заседания коллегии подотдела провинциальной охраны, "передали В.А. Мамуровскому". В конце 1918 г. Владимир Антонович был лицом, ответственным за сохранность культурных сокровищ провинциальных усадеб и дворцов. Поскольку сотрудников подотдела было два-три и обчелся, то ему самому приходилось исполнять поручения. Да и ездить, похоже, Мамуровский очень любил. О нем стоит сказать несколько подробнее, ибо его заслуги в деле спасения русских усадеб, сохранения их историко-художественных ценностей огромны, как, пожалуй, никого из сотрудников Музейного отдела.

Коренной москвич. Родился в 1890 г. в семье известного врача. Окончил юридический факультет Московского университета. В музейном отделе — с 1 сентября 1918 г. Энергичен. Очень деятелен. Обладал феноменальной памятью. Стоило ему один раз увидеть картину или антикварную вещь — запоминал на всю жизнь. Использовался как живая и самая полная "энциклопедия" по искусству. Похоже, что не вылезал из командировок, притом самых трудных, даже опасных для жизни. Участвовал в сохранении исторических, художественных и книжных богатств, по крайней мере, сотни имений и дворцов по всей России, на Украине и в Белоруссии. Московские (и не только) музеи обязаны ему тысячами своих знакомств. Он нашел "Христа" Рембрандта для тогдашнего Музея изящных искусств, а 1930-е гг. проданного за границу. С риском для жизни вывез из имения Паниных Дугино Смоленской области полотно Наттье "Полтавская битва", что находится в постоянной экспозиции Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Вывозил в холодном ноябре. При переезде через замерзшую речку сани с ящиками провалились под лед. Мамуровский еле спасся. Но он нашел в себе силы вновь забраться в воду и вытащить ящики с картинами, книгами, изделиями прикладного искусства на берег. В другой поездке в Тамбовскую губернию заболел тифом. Еле живым привезли в Москву, и отец спас его от верной смерти. И таких происшествий он мог бы рассказать много...

В 1920-х гг. он заведует музеем в бывшем Донском монастыре. В конце 1930-х гг. репрессирован — ссылается на Север. После возвращения в пятидесятых годах участвует в общественной работе по сохранению памятников Москвы, пишет автобиографические заметки, занимается экспертизой музейных экспонатов. Умер в 1974 г.

...Владимиру Антоновичу Мамуровскому и пришлось отправиться в Куракино. Но вначале об ином...

В протоколе заседания коллегии Музейного отдела за 1 марта 1919 г. встретил я упоминание о том, что на нем рассматривалось письмо А.М. Пешкова (М.Горького), направленное А.В.Луначарскому, в котором говорилось о разграблении в Орловской губернии 17 бывших помещичьих имений. Направлено письмо из Петрограда не позднее 17 февраля 1919 г.

"Анатолий Васильевич! По Орловской губернии находятся в состоянии постоянного разорения и разграбления следующие семнадцать имений. 1. Куракиных. Где хранятся их знаменитый архив и собрание документов, относящихся к истории Франции с 1790 по 1814 г., Пруссии за период наполеоновских войн и России — царствование Павла и Александра I.

2. Шеншина-Фета. Ценная библиотека, переписка с Толстым Л.Н.

3. Скарятин. Огромная библиотека ценнейших изданий XVIII века, масса книжных редкостей, иллюстрированных изданий Франции, Голландии XVI и XVIII веков.

4. Князя Мещерского 5. Голицыных 6. Нарышкиных 7. Давыдовых 8. Вельяминова 9. Олив. — Большие ценные библиотеки, семейные архивы, имеющие огромное историческое значение.

10. Кн. Ухтомских. Собрание вещей и книг по Востоку.

11. Кн. Бярятинского 12. Орлова-Давыдова 13. Краевича 14. Талызина 15. Языкова 16. Кн. Тенишева. — Библиотеки. Архивы.

17. Брасово, бывшая великого князя Михаила Александровича.

По словам местных людей, хотя все эти имения разграблены, но библиотеки некоторых из них еще уцелели. Крестьяне постоянно растаскивают книги, употребляя новые издания на курево, иллюстрированные дают детям и употребляют на оклейку изб или же торгуют ими на базарах Ельца, Мценска, Мало-Архангельска и т.д.

Однако, как утверждают официальные лица, то есть советские работники Орловской губернии, можно спасти множество книжных редкостей и ценнейших документов.

Мое предложение: не найдете ли Вы нужным предложить заведующему библиотечным отделом Комиссариата народного просвещения немедленно организовать группу достаточно грамотных людей и послать их в Орловскую губернию, снабдив документом такого приблизительного содержания:

"В целях сохранения ценных книг, исторических документов

и прочих вещей, имеющих национально-культурную ценность, Комиссариат народного просвещения предоставляет предъявителю сего — имярек — право обследования указанных библиотек и архивов в бывших помещичьих имениях Орловской губернии.

В случае надобности (имярек) имеет право вывоза библиотек — частью или полностью — в Орел, Москву и Петроград для пополнения основных государственных книгохранилищ.

Орловскому губернскому, уездным и волостным Совдепам предлагается оказывать — имярек — полное содействие в этой работе".

Будь Вы найдете нужным организовать это дело — берусь указать Вам хороших исполнителей и дать списки имений по Симбирской и Рязанской губерниям.

Будьте добры ответить возможно быстрее. Жму руку. А.Пешков".

Письмо зарегистрировано в секретариате Наркомпроса 17 февраля 1919 г. В тот же день Луначарский передал его в Музейный отдел. 1 марта, как мы знаем, оно рассматривалось на заседании его коллегии, и 15 марта Горький получил ответ, который опубликован в 14-м томе "Архива А.М. Горького".

"Алексей Максимович!

По поручению народного комиссара А.В. Луначарского в Отдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Наркомпроса было прислано Ваше письмо, адресованное Луначарскому, о необходимости принять меры для охраны 17 имений в Орловской губернии, заключающих много ценных собраний предметов искусства и старины, библиотек и семейных архивов, которым угрожает уничтожение и расхищение. Вследствие этого Отдел, выражая Вам признательность за сообщенные сведения, считает необходимым Вас уведомить, что еще осенью Отделом были завязаны отношения с местным отделом народного образования при посредстве тов. Ермака, которому было поручено принять меры охраны усадеб, представляющих художественный и исторический интерес. Для означенной цели тов. Ермаку было отпущено 60 000 рублей. Кроме того, в Орловскую губернию был командирован сотрудник Отдела Мамуровский, который и посетил ряд усадеб, причем выяснилось, что весь архив и собрание документов Куракиных были вывезены из имения еще несколько лет тому назад в Москву, где и находятся в куракинском доме. (Вот оно — бесспорное доказательство поездки Мамуровского в Куракино! Обратите внимание и на следующие

строки, к ним также не раз придется обращаться. — Е.К.). Некоторые картины были привезены Мамуровским в Москву и здесь были показаны на выставке Отделом музейного фонда. Остальные художественные ценности были вывезены в город Орел, кстати, в дом тех же Куракиных, превращенный в музей. Библиотека Фета, прежде всего, Тургеневская ее часть, доставлена в орловский Музей И.С.Тургенева. Часть книг из собрания Фета, находящихся в его усадьбе в количестве 800 томов, достались орловской губернской библиотеке. Судьба остальных книг неизвестна.

Библиотека в имении Олив оказалась полностью разграбленной. Библиотека Вельяминовых-Зерновых была перевезена в Москву. Библиотека Новосильцевых в имении Война была сохранена. Из усадьбы Брасово часть художественных вещей была скульптором Матвеевым и живописцем Мешковым вывезена в Москву, в хранилище Московского Совета рабочих и крестьянских депутатов.

Вместе с тем Отдел считает необходимым сообщить Вам, что по делам архива Отделом совместно с Архивным Отделом Народного Комиссариата Просвещения послан в Орловскую губернию наш специалист — тов. Терновский. В целях же принятия в отношении усадебных библиотек необходимых мер в Библиотечный Отдел представлена копия Вашего письма..."

Что же Мамуровский вывез из Куракина в Москву? В инвентарных книгах Государственного Музейного фонда, которые хранятся в Государственном архиве литературы и искусства, отыскал я запись о том, что из Куракино поступило "50 мест" — вероятно, ящиков и тюков. В них находились, прежде всего, картины и, очевидно, достаточно высокого качества, если о них говорилось в нескольких важных документах Музейного отдела. Так, в начале ноября 1918 г. на заседании его Коллегии заведующий подотделом провинциальной охраны Трифон Георгиевич Трапезников, докладывая о проделанной работе, заявил, что сотрудники отдела побывали в 50 бывших помещичьих усадьбах и их культурные ценности взяли на учет. Трапезников специально оговорил, что самые значительные художественные собрания имелись в подмосковном имении Дубровицы, Марьино, бывшее Барятинских в Курской губернии и... Куракино в Орловской губернии.

Обратите внимание, из 50 усадеб Трапезников поставил Куракино на третье место. Это означает, что Музейный отдел прида-

вал эвакуации куракинских историко-художественных вещей большое значение. Об этом свидетельствует отчет отдела за ноябрь 1918 г. Этот месяц был насыщен огромными поступлениями в Москву из десятков и десятков имений и дворцов. Но тем не менее в отчете перечисляется "целый ряд прекрасных работ", вывезенных из Куракино. Это "Портрет А.Б. Куракина" Боровиковского, что ныне находится в Третьяковской галерее, полотна Лампи, Вуаля, Ритта, Робертсон, старинный портрет царя Алексея Михайловича кисти неизвестного художника, несколько нидерландских примитивов XV в., портрет инфанты мастера испанской школы XVI столетия, много изделий из бронзы и фарфора.

Куракино упоминается и в статье А. Дауге "Охрана памятников искусства и старины в провинции", опубликованной в № 1 журнала "Художественная жизнь" за 1919 г. "Наибольшее количество вывезенных в Москву художественных ценностей, — пишет он, — дали следующие усадьбы: Поречье, бывшее графа Уварова, Дубровицы, бывшее князей Голицыных, Ивановское, бывшее князей Барятинских, Куракино, бывшее князей Куракиных, Большие Вяземы, бывшее князя Голицына, гомельский дворец Паскевича-Эриванского".

Дауге ввел Куракино в пятерку наиболее значительных хранилищ изобразительного искусства. Он добавляет к уже известным мне работам картины Бромптома и Тропинина.

А теперь напомним, что в ответе Музейного отдела А.М. Горькому говорилось: "Некоторые же картины были привезены Мамуровским в Москву и здесь были выставлены на выставке Отдела музейного Фонда". Эта выставка открылась 7 ноября 1918 г. в бывшем доме Берга на Арбате. Имела большой успех. Газета "Правда" писала о ней: "В память великих октябрьских дней 1917 года Коллегия по делам музеев и охраны памятников искусства и старины Народного Комиссариата Просвещения устроила настоящую выставку-музей произведений искусства, освобожденных пролетарской революцией из царских дворцов, помещичьих усадеб, монастырей и особняков..." Был выпущен каталог выставки. Текст к нему написал вероятнее всего И.Э. Грабарь. "Настоящая выставка-музей, — сообщает он, — имеет своей задачей ознакомить широкие круги с теми произведениями искусства, которые в течение последнего года со всех концов России стекались в Национальный Музейный Фонд. Этот Фонд задумывался и осуществлялся Коллегией по делам музеев и охраны памятников

искусства и старины в качестве мощной художественной сокровищницы, в виде гигантского резервуара, из которого щедро рукой, в государственном масштабе, с соблюдением интересов общерусского искусства и разумной художественной политики, должны распорядиться предметами искусства и старины по всем русским музеям, как столичным, так и провинциальным..."

Выставка стала наиболее интересной из художественных явлений, подготовленных в Москве к годовщине Октябрьской революции. Она сыграла исключительную роль в культурной жизни столицы того времени.

Произведения, "освобожденные" из Куракино, на ней были представлены весомо. Перечисляю их так, как они указаны в каталоге, лишь с некоторыми моими комментариями.

Вл.Боровиковский. "Портрет кн. А.Б. Куракина".

Анри Вуаль, французский портретист. "Портрет кн. Александра Куракина". Справа внизу на фоне — надпись: "Voille. 1790." (В бумагах Куракино сохранилось письмо художника от 22 октября 1790 г. Вуаль сообщал, что вручил управляющему "ваш портрете". Я горячо желаю, чтобы вы остались довольны. По крайней мере, могу заверить Вашу светлость, если бы, к несчастью, мне не удалось Вам угодить, то это случилось бы не от недостатка рвения и усилий с моей стороны. Только из исключительного желания создать для Вас отличную вещь, в пределах моего слабого таланта. Имею честь Вам сказать, что, на мой взгляд, требуется еще доработать лицо". Е.К.)

Ришар Бромптон, английский портретист. "Портрет кн. Александра Борисовича Куракина".

Август Ритт (1769-1799). Миниатюрист, работал в России с 1781 по 1799 гг. "Портрет княгини Наталии Ивановны Куракиной", рожденной Головиной (1766-1831). Жена Александра Борисовича Куракина. Об этом портрете, написанном в 1797 г., искусствовед Н.Н.Врангель отозвался, как о "восхитительном портрете" — Е.К.)

Неизвестный художник голландской школы XV-XVI вв. "Поклонение волхвов". Исполнено на меди.

Мастер конца XV в. "Портрет девочки".

Доменико Бранди (1683-1736). "Домашние птицы. Куры". Слева внизу на фоне — надпись: "Domcus Brandi p. Neapoli. 1731".

Всего семь картин. Другие холсты из куракинского собрания не попали в экспозицию. Это "Портрет Екатерины II" неизвестного художника XIX в., очевидно, копия со старого оригинала,

"Портрет Куракиной" английской художницы Х. Робертсон, "Портрет неизвестного в малиновом плаще" английского автора XVII столетия, "Портрет кн. А.Б. Куракина" неизвестного живописца прошлого века.

Где теперь находятся картины, вывезенные Мамуровским из Куракино в Москву? Наиболее значительные остались в столичных музеях. В Государственной Третьяковской галерее кроме "Портрета А.Б. Куракина" Боровиковского находится также "Портрет царя Алексея Михайловича", созданный около 1675 г. Произведение это широко известно, вошло в шестой том "Истории русского искусства", выпущенный И.Э. Грабарем и А.И. Успенским в 1916 г. "Хочется думать, — писал Грабарь, — что это один из современных оригиналов. Есть какая-то необыкновенная жизненность во взгляде и во всем облике царя, наводящая на мысль, что мы имеем перед собой "парсуну", списанную, быть может, с натуры... Куракинский (портрет. — Е.К.) исполнен, вероятно, в последний год его жизни — он здесь намного старше".

В Третьяковскую галерею попал "Портрет А.Б. Куракина", исполненный в 1780 г. Ришаром Бромптомом. "Портрет кн. Куракиной", написанный в 1841 г. Х. Робертсон, передается в Государственный Музей изобразительных искусств, отсюда — в 1936 г. в Государственный Эрмитаж.

В Государственном Музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина осталась картина "Поклонение волхвов" кисти неизвестного художника голландской школы. Вскоре она была определена Т.Г. Трапезниковым как старинная копия со средней части знаменитого триптиха Иеронимуса Босха, который находится в мадридском музее Прадо. Нынешнее местонахождение работ А. Вуаля, А. Ритта, В.А. Тропинина, Д.Бранди мне неизвестно.

В музее "Кусково" я обнаружил коллекцию куракинского фарфора — более 170 прекрасных изделий.

Архив усадьбы Куракино, судя по ответу Музейного отдела А.М. Горькому, был еще до революции перевезен в Москву. В 1918-1919 гг. поступил в Исторический музей и был назван "богатым в него вкладом".

Часть книг из Куракино попала в московские библиотеки. Орловский краевед Алексей Серафимович Захаров, по моей просьбе, побывал в бывшей усадьбе. Познакомился, как пишет мне, "с милой женщиной, бывшей учительницей Екатериной Александровной Патенковой, ныне пенсионеркой". Она рассказала, что ее родственник Патенков — да, да, тот самый, который в те годы

заведовал волостным Советом по народному образованию, в начале 1920 г. перевез часть книг в Орел, другую — в Москву.

...В конце жизни Владимир Антонович Мамуровский из бесчисленных своих поездок в 1918-1920 гг., пожалуй, больше всего вспоминал командировку в Куракино. Написал даже о том рассказ и сдал его в Исторический музей. К сожалению, отыскать мне его в архиве музея не удалось. Но в другой своей рукописи, обнаруженной там, он сообщает о своей поездке в куракинское имение Надеждино Саратовской губернии, а также имение Новосильцевых Война, откуда забрал три больших полотна, которые и доставил в Москву. В октябре 1918 г. он передал их в филиал хранилища Румянцевского музея, расположенный на Садово-Черногрязской улице, 6. Что это были за картины? Где они теперь пребывают. Не знаю.

Вновь обращаюсь к переписке Музейного отдела с А.М. Горьким. "По делам архива Отделом совместно с Архивным отделом — говорится в ней — послан в Орловскую губернию наш специалист — тов. Терновский". Из протокола заседания Коллегии подотдела провинциальной охраны, которое состоялось 8 мая 1919 г., узнаю, что пробыл он там два месяца. Не только организовал охрану художественных вещей и архивов в больших усадьбах, но часть их вывез в Орел. Он учредил также в губернском центре подотдел по делам музеев и охраны памятников искусства и старины, что являлось его главным заданием. Видимо, неплохо с ним справился, если Коллегия постановила выдать ему денежное вознаграждение. Не без содействия Терновского в начале 1919 г. в Орел вывозится большое количество картин, гравюр, изделий прикладного искусства, старинная мебель — все это теперь составляет основу собраний областной картинной галереи.

Кто же такой Терновский? В Центральном Государственном Архиве Октябрьской революции нашел его "личное дело". Выяснил, что Николай Николаевич Терновский — москвич, окончил юридический факультет Московского Университета, служил помощником присяжного поверенного. 5 февраля 1919 г. зачислен инспектором в Главное Управление по архивному делу республики. Сразу же направляется в Орловскую губернию, затем в Тамбов и Тулу. Но более всего он пробыл на Орловщине. Летом 1920 г. Терновский уезжает в Ташкент и назначается главным инспектором Центрального Управления архивным делом при ТурЦИК. Часто ездит в командировки. После 20 июля 1923 г. о нем никаких сведений больше не встречал.

Таковы только некоторые факты из истории усадеб после революции и штрихи биографий людей, которые самоотверженно спасали художественные ценности русской усадьбы.

Е.И. Щулепникова

УТРАТЫ УСАДЕБНЫХ АРХИВОВ В ГОДЫ РЕВОЛЮЦИИ И ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ

События революции и гражданской войны нанесли значительный урон архивному наследию России, важную часть которого составляли частновладельческие архивы, сосредоточенные, главным образом, в усадьбах бывших помещиков. Еще до октября 1917 г. в стране начались массовые крестьянские восстания, сопровождавшиеся разгромами дворянских имений. Позже комбеды, сельсоветы, другие учреждения, не зная, что делать с архивом или коллекцией рукописей, выбрасывали бумаги на улицу, топили ими печи или сдавали на бумажные фабрики.

Находясь в эмиграции, известный русский библиограф, писатель и общественный деятель С.Р. Минцлов составил список русских библиотек, архивов и коллекций, погибших в годы великой войны и революции¹. Указав, что список этот, названный по православной церковной традиции "Синодик", далеко не полон, С.Р. Минцлов насчитал около сотни фамилий владельцев, чьи книжные, документальные или художественные собрания были разграблены и сожжены.

Многочисленные свидетельства об уничтожении усадебных архивов содержат и другие источники, связанные с деятельностью учреждений, занимавшихся их спасением и охраной. Большое внимание работе с частными фондами уделяло созданное сразу после опубликования декрета СНК РСФСР от 1 июня 1918 г. "О реорганизации и централизации архивного дела в РСФСР" Главное управление архивным делом (ГУАД). В ноябре 1918 г. оно обратилось к волостным и уездным исполкомам местных советов с просьбой обратить внимание на факты гибели таких архивов и принять по возможности меры к их спасению². 20 января 1919 г. в помещении бывшего особняка графа Шереметева открылось хранилище частных архивов, составившее 3-е отделение IV секции Единого государственного архивного фонда (ЕГАФ). Уже в январе — апреле хранилище приняло фонды

Н.В. Мятлева, Головиных, Яковлевых, Мещерских, Хованских, Филиппевых, Двигубских, Олсуфьевых, Граббе, Бакуниных, Озеровых и других владельцев³.

Охраной усадебных собраний занималась и инспекция Главархива. 24 апреля 1919 г. была утверждена инструкция для инспекторов по осмотру частных архивов, автором которой был А.М.Фокин. Инструкция предписывала инспектору осмотреть усадебный архив и принять меры к его перевозке в Москву, а если это не было возможным — временно поместить в безопасном месте⁴. В отчетах инспекторов ГУАД, его уполномоченных и заведующих губернскими архивными бюро, отложившихся в фонде Главархива ГАРФ (ф. 5325) и "Архиве архива" (ф. 6900) РГИА, можно найти ценные сведения о судьбе документов усадебных архивов. Информацию о них публиковал и журнал "Архивное дело".

Не остались в стороне от судьбы частных архивных фондов и многочисленные местные краеведческие организации и научные общества. Например, члены Костромского научного общества по изучению местного края организовывали экспедиции с целью их выявления и спасения⁵. Переславль-Залесский историко-художественный и краеведческий музей, возглавляемый М.И. Смирновым, брал на хранение документы и книги из разоренных имений⁶. Статьи и публикации местных краеведческих изданий 1918-1920-х гг. являются ценным источником по проблеме сохранности архивных материалов русских усадеб⁷.

Однако, несмотря на огромную работу по охране усадебных архивов, проведенную Главархивом, Отделом науки Наркомата просвещения, учеными Академии наук⁸, краеведами, представителями интеллигенции, жившими и работавшими в разных регионах страны, гибели многих ценных архивных комплексов все же не удалось избежать. На I конференции архивных работников в 1921 г. В.И. Пичета вынужден был констатировать: "Несомненно, много усадебного материала было уничтожено революционным пожаром"⁹. Проиллюстрируем это на нескольких характерных примерах.

В селе Корсунском Малоархангельского уезда Тамбовской губернии был уничтожен семейный архив В.Вельяминова-Зернова, включавший письма XVIII — XIX вв. и древние столбцы¹⁰.

Во Владимирской губернии, по свидетельству М.И. Смирнова, пострадал архив имения Нарышкиных¹¹.

Архивист М.С. Вишневецкий сообщил о гибели архива Тол-

стых-Милославских в селе Мурзиха Лоишевского уезда Казанской губернии, где революционно настроенные матросы под угрозой расстрела вынудили местных крестьян разгромить усадьбу. После разгрома архив и богатая библиотека были выкинуты в кладовую, откуда позднее извлекли до 500 изданий и 12 рукописей времен Анны Ивановны¹².

Весной 1919 г. ассистент Академии материальной культуры А.А. Семенов сообщил Главному управлению архивным делом о необходимости принять меры к охране находившихся в усадьбе Глазовка Моршанского уезда Тамбовской губернии архива и библиотеки известного русского ученого, дипломата, деятеля русского паломничества в Палестину Б.П. Мансурова. Архив содержал письма К.П. Победоносцева, иерусалимского патриарха Никодима, копии с арабских документов, материалы археологических раскопок, планы и чертежи. Библиотека включала книги по истории, искусствоведению и востоковедению. Командированный в Тамбовскую губернию инспектор А.М. Фомин констатировал почти полную утрату книг и документов: "Во время революции — писал он в отчете — начались крестьянские восстания, очень много книг мансуровской библиотеки было утрачено, пока некоторые представители отдела народного образования не вывезли оставшиеся книги. Дело это было в глубокую осень 1918 года в сырую погоду. Библиотеку привезли в город и свалили большую ее часть в огромные кучи на полу в темное сырое помещение, не стряхнув с книг снега и сырости, часть книг поместили во внешкольном подотделе, а остальные вместе с семейным архивом сложили в помещении бывшей уездной земской управы... Все это оставалось без присмотра и ценнейшие издания или сгнили в сырости или растаскивались на заготовки разнообразной публикой". Последняя часть библиотеки и архива, оставленная в Глазовке, сгорела 21 мая 1919 г. вместе с усадьбой¹³.

В Тамбовской же губернии в Кирсановском уезде погиб архив имени Хилкова, содержащий документы XVI в., письма Александра II, генерала Скобелева и других лиц¹⁴.

Случаи гибели усадебных архивов были и в Подмосковье. В селе Нагорное Дмитровского уезда в усадьбе Кристи, бывшей некогда вотчиной известного историка М.М. Щербатова, разместилась детская колония, что привело к почти полной гибели архива. "Я имел возможность в этом убедиться, — писал член Исторического общества при Московском университете, впоследствии сотрудник ГУАД А.М. Фокин, — находя листы в парке, по дороге

в деревню, в деревне на стенах изб среди похищенных из усадьбы фотографий дам в платьях с кринолином и рысаков завода Кристи... Я набрел на чердаке на большой и ценный архив графов Толстых за период от конца 20-х до конца 50-х годов XIX столетия. Архив был сложен владельцами в 5 больших ящиков, из которых в настоящее время вытащен и устилает пол на пространстве 20-25 квадратных сажений, отсюда его брали для разных хозяйственных надобностей" ¹⁵.

В Клинском уезде воспитанники детской колонии уничтожили архив усадьбы Олениных ¹⁶, а крестьяне — архив князя Гагарина, в состав которого входили письма Г.А. Потемкина и древние рукописи ¹⁷.

Ниже приводится список усадебных архивов, находившихся на территории европейской России и утраченных в годы революции и гражданской войны, сведения о которых автору удалось найти в разных источниках. Список этот, разумеется, далеко не полон и вопрос о сохранности архивных документов русских усадеб нуждается в дальнейшем изучении.

Воронежская губ. Острогожский уезд	Архив В.В.Пассека	Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 48.
Казанская губ. Лоишевский уезд с. Мурзиха	Архив Толстых- Милославских	Вишневский М.С. Указ. соч. С. 86.
Калужская губ.	Архив имения Бело- сельских-Белозерских	Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 44.
Курская губ.	Архив имения "Ивановское" кн. Барятинских	Там же. С. Сведения о погроме усадьбы см.: Булгаков Г.И. Четыре года краеведческой работы в Курской губ. // Известия Курского губернского общества краеведения. Курск, 1928. N 6. С. 96-105.
Львовский уезд с. Колпаково	Архив Дондуковых- Изьединовых	Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 45.
Рыльский уезд	Архив В.Н. Полянского.	Там же. С. 49.
Щигровский уезд	Архив усадьбы "Девичье" художника В.Г. Шварца.	Там же. С. 50.

Московская губ. Дмитровский уезд с. Нагорное	Архив усадьбы Кристи	ГАРФ. Ф. 5325. Оп.9 Д. 27. Л. 42.
Звенигородский уезд	Архив имения Кутайсовых	Там же. Д. 233. 12—13
Клинский уезд	Архив имения кн. Гагарина Архив усадьбы Олениных	Там же. Л. 1 Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 45. ГАРФ. Ф. 5325. Он. 9. Д. 47. Л. 40.
Орловская губ. Ливенский уезд	Архив АН. Потоцкого	Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 50.
Малоархангельский уезд	Архив В. В. Вельяминова- Зернова	Там же. С. 44; РГИА. Ф. 6990. Оп. 1. Д. 62. С. 40.
Самарская губ.	Архив имения Зубриловка князя Голицына-Прозоровского	Минцяов С.Р. Указ. соч. С. 45.
Саратовская губ. Саратовский уезд	Архив имения Губаревка	Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 49
Тамбовская губ. Кирсановский уезд	Архив усадьбы Хилково	Там же. С. 49
Моршанский уезд	Архив имения Глазовка Б.П. Мансурова	ГАРФ. Ф. 5325. Оп.9 Д. 7. Л. 116.

¹ Минцлов С.Р. Синодик // Временник Общества друзей русской книги. Париж, 1925. Вып. 1. С. 44-51.

² РГИА, ф. 6900, он. 1, д. 89, л. 5.

³ ГАРФ, ф. 5325, он. 9, д. 27, 32.

⁴ Сборник декретов, циркуляров, инструкций и распоряжений по архивному делу. М., 1921. С. 73-75.

⁵ Отчет Костромского научного общества по изучению местного края за 1918 г. Кострома, 1919. С. 8-9; Провинциальная хроника // Дела и дни. 1920. Кн. 1. С. 571.

⁶ Смирнов М.И. Справка о переславских архивах // Труды Переславль-Залесского историко-художественного и краеведческого музея. Переславль-Залесский, 1929. Вып. X. С. 65-66.

⁷ О работе краеведческих организаций в деле спасения и сохранения архивов см.: Филимонов С.Б. Краеведческие организации Европейской России и документальные памятники. 1917-1930. М., 1991.

⁸ См.: Соболев В.С. Архивные материалы о деятельности Академии наук по охране документальных памятников в первые годы революции // Археографический ежегодник за 1990 год. М., 1992. С. 131-136.

⁹ 1-я Всероссийская конференция архивных деятелей (29 сентября — 3 октября 1921 г.) // Архивное дело. 1923. Вып. 1. С. 116-117.

¹⁰ Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 44.

¹¹ Смирнов М.И. Указ. соч. С. 66.

¹² Вишневский М.С. Летопись архивной жизни провинции за 1920 год // Архивное дело. 1923. Вып. 1. С. 86.

¹³ ГАРФ, ф. 2307, оп. 8, д. 19, л. 133; ф. 5325, оп. 9, д. 7, л. 116.

¹⁴ Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 49.

¹⁵ ГАРФ, ф. 5325, оп. 9, д. 47, л. 54.

¹⁶ Там же, л. 40.

¹⁷ Минцлов С.Р. Указ. соч. С. 45.

Е.К. Савельева

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ А.В. И В.В.ЛЕОНТЬЕВЫХ ПО ИЗУЧЕНИЮ УСАДЕБНОЙ КУЛЬТУРЫ САРАТОВСКОГО КРАЯ

В последнее время возрождается интерес к русской усадебной культуре. Возникнув когда-то на рубеже веков, он очень своеобразно воплотился в искусстве и литературе "серебряного века". Тогда же были предприняты первые попытки научного изучения и осмысления одного из феноменов русской культуры. Вторая волна интереса пришлась на середину 1920-х гг. и была связана с возникшим в Москве Обществом изучения русской усадьбы (ОИРУ), деятельность которого еще ждет достойной оценки, поскольку репрессии 1930-х гг. оборвали и судьбы многих ученых, и преемственную связь в науке "усадебоведения". Забыты имена исследователей, собранные ими материалы рассеяны по архивам и музеям, печатные источники стали библиографической редкостью. И практически совсем не известна работа про-

винциальных краеведов, которые, несмотря ни на какие внешние обстоятельства, пытались сохранить и спасти уцелевшие в революционных бурях остатки дворянских гнезд.

Саратов обладает в этом смысле интереснейшими материалами, введенными в научный оборот далеко не в полном объеме. Это уникальная коллекция негативов и фотографий, запечатлевших облик шести усадеб Саратовской губернии, исполненная во второй половине 1920-х гг. А.В. и В.В.Леонтьевыми. Частично и без точных датировок они вошли в качестве иллюстраций в некоторые издания ¹. Целиком фотоматериалы не воспроизводились, не использовались современными исследователями и публикации Леонтьевых, прошедшие в малотиражных изданиях ², совсем не известны некоторые документальные материалы, хранящиеся в Государственном архиве Саратовской области ³.

Леонтьевы приступили к обследованию усадеб, уже имея опыт подобной работы. Известно, что в 1920-1921 гг., только начав заниматься всерьез краеведением и фотографией, они выезжали в экспедиции по Саратовской губернии для изучения церковной архитектуры. Архитектурой, судя по всему, они интересовались всегда, были достаточно осведомлены в этой области, хорошо знали специальную литературу. Увлечение усадебной темой было несомненно связано и с любовью к творчеству В.Э. Борисова-Мусатова. Когда возникла необходимость обследовать усадьбы и описать их сохранность, выявить и собрать вещи из усадебных коллекций, лучших исполнителей трудно было найти.

В рамках данной публикации мы рассматриваем лишь один из аспектов краеведческой работы А.В. и В.В. Леонтьевых. Их жизнь и деятельность заслуживают специального исследования. Первой его попыткой является статья В.Н. Семенова "Подвижники саратовского краеведения" ⁴.

Считаем необходимым уточнить некоторые биографические сведения, опираясь на документы, хранящиеся в архиве Саратовского художественного музея имени А.Н. Радищева.

Леонтьев Александр Владимирович (1893, Казань — 1962, Саратов). Учился в ремесленных училищах Казани, Сарапула, Камышина. Закончил три класса Боголюбовского рисовального училища в Саратове (1916-1917). С 1920 г. работал на разных должностях в Губернском отделе народного образования, занимаясь изучением и охраной памятников. В 1927-1933 гг. был сотрудником Саратовского Губмузея, в 1933-1939 гг.

— Радищевского музея, после 1939 г. — дома-музея Н.Г. Чернышевского.

Леонтьев Виктор Владимирович (1898, Казань — 1965, Саратов). Учился в реальном училище Сарпула, реальном училище Камышина, Пензенском художественном училище (1914-1918), Боголюбовском рисовальном училище (1918-1920). Руководил художественной студией в Саратове (1919). С 1920 г. работал вместе со старшим братом.

В конце июля 1925 г. Леонтьевы срочно выехали в Сердобский уезд, славившийся живописным ландшафтом, плодородными землями, которые охотно выбирали для строительства усадеб многие знатные фамилии России. Поводом для немедленного начала работы послужили вести, которые пришли в Саратов весной 1925 г. Репьевский волысполком вознамерился продать на слом полуразрушенное здание дворца в усадьбе Зубриловка Голицыных-Прозоровских "ввиду ветхости, непригодности для жилья и расхищения со стороны местного населения" ⁵. Неутешительные новости о разрушающемся Надеждинском дворце, возведенном для "бриллиантового князя" А.Б. Куракина, сообщал и уполномоченный по охране памятников старины в Сердобском уезде М.М. Черемисинов ⁶.

Две замечательные усадьбы, возникшие в конце XVIII в., пользовавшиеся общероссийской известностью, упомянутые в справочниках, словарях, географических описаниях, мемуарах, обладавшие немалыми архитектурными достоинствами, а некогда и прекрасными художественными коллекциями, ценнейшими фамильными архивами, библиотеками, грозили превратиться в груды строительного мусора.

Больше всего внимания Леонтьевы уделили Зубриловке, в которой побывали дважды: в 1925 и 1927 гг. Черновое описание усадьбы заняло, по собственному свидетельству исследователей, двести страниц записной книжки, которая, вероятно, не сохранилась. В письменном отчете они очень профессионально оценили архитектуру усадебного комплекса и первыми сослались на авторитетное предложение И.Э. Грабаря о причастности к его созданию Джакомо Кваренги ⁷. Однако мнение того же Грабаря о том, что Зубриловка фактически погибла во время пожара 1905 г., сочли не совсем справедливым: "Тишина, поросшие травой и полевыми цветами полукруглые площадки перед домом, соседство старого уютного парка, остов памятника последней четверти XVIII века..., может быть, одного из самых привлекательных и

значительных памятников этой эпохи во всем Нижне-Волжском крае, и сейчас еще производит сильное впечатление" ⁸.

Леонтьевы обнаружили уцелевшие остатки мраморных скульптур, украшавших прежде лестницу южного фасада дворца: Помону и Гермеса, мужской и женский торсы, вазу, льва, двух амуров — лежащего и опирающегося на урну. Вероятно где-то недалеко от дворца стояли коленапреклоненная женская фигура и скульптура женщины с двумя детьми и змеей, тоже запечатленные на фотографиях.

Спасо-Преображенская церковь была закрыта в 1921 г., убранство интерьеров было снято и сложено внутри. Былым великолепием сиял лишь искусственный мрамор, светло-желтый, белый, розовый, светло-серый, заставляя внутреннее пространство церкви "светиться долго после заката солнца" ⁹. Леонтьевы обследовали захоронение Голицыных в крипте церкви, сфотографировали предметы церковной утвари, образа из иконостаса, пасхальное священническое облачение с вышитыми инициалами В.В. Голицыной, жены основателя усадьбы. В Саратов были привезены серебряные кадило, потир и дарохранительница, напрестольный крест, финифтяные образки с фигурками евангелистов и очень редкая резная костяная икона-миниатюра с сюжетами главных православных праздников, хранящаяся теперь в Радищевском музее.

По-прежнему был хорош зубриловский парк, хотя парковые постройки неумолимо разрушались. Так, незадолго до приезда Леонтьевых, были уничтожены так называемые "вислые камни", находившиеся недалеко от усадьбы на берегу Хопра, на них был выбит вензель с инициалами одного из Голицыных. На плане были обозначены детский и китайский домики, молочная, въездные ворота, которых уже не существовало в действительности. Только на окраине парка продолжала возвышаться среди зелени романтическая башня-руина, предназначенная для уединенных раздумий о тщетности мирских забот, построенная согласно местным легендам пленными французами.

Фотографий в Зубриловке за два приезда было сделано более 120. В первый раз были засняты все объекты усадьбы: дворец, церковь, колокольня, часовня, виды парка. Вторая поездка дала возможность произвести более детальную фиксацию состояния дворца, церкви, башни-руины. Многократно фотографируется круглый водоем, сложенный из дикого камня, с покрытой мхом скамьей, питающийся ключами, бьющими на дне оврага. "По

тишине, спокойствию и уюту это место выделяется даже в "Зубриловке"¹⁰, — замечают Леонтьевы. При съемке они пытаются уловить мотив, использованный Борисовым-Мусатовым в "Водоеме": небо, облака и деревья, отраженные в зеркале воды. Дворец фиксируется с тех точек, с которых он вошел в композиции мусатовских произведений¹¹.

Следует заметить, что сам процесс съемки был весьма трудоемким, использовалась большая стационарная камера и стеклянные негативы, в основном размером 12 x 16. Съемками занимался А.А. Леонтьев, младший брат помогал ему в выборе ракурсов, установке камеры, занимался ретушированием готовых негативов. Сам В.В. Леонтьев делал и в Зубриловке, и во всех последующих поездках небольшие карандашные зарисовки, наброски сангиной архитектуры, пейзажей. Что же касается фотографий, то они, сочетающие точность исследовательского взгляда с поэтичностью истинных художников, заслуживают особой похвалы.

Состояние усадьбы Куракиных Надеждино отличалось от Зубриловки немногим. Знаменитых парковых построек: храмов Терпения, Славы, Дружбы, Благодарности, китайской беседки и много другого, известного по альбому гравюр с рисунков В.П. Причетчикова и Малютина, давно уже не существовало. Парк с многочисленными аллеями и просеками вырубался. Коллекция произведений искусства и архив были вывезены в подмосковные имения Куракиных еще до революции. В Надеждинском дворце с 1919 по 1923 г. были расквартированы сначала беженцы, потом военные.

Попытки сохранения архитектуры усадьбы были предприняты в 1920-1922 гг. М.М. Черемисиновым, который, живя в Сердобске, имел возможность постоянно выезжать в Куракино. Он проделал целый комплекс работ, который должен был завершиться ремонтом и реставрацией дворца. Были сделаны рисунки, планы этажей, чертежи фасадов и разрезов здания с фиксацией цветового решения, изучена история усадьбы¹². Вероятнее всего, что Леонтьевы знали об этом, поэтому Надеждину досталось меньше внимания, хотя там они побывали тоже дважды: в 1925 и 1927 гг., отсняли около 80 фотографий, привезли в Радищевский музей некоторые предметы из церкви.

В 1926 г. кроме Надеждино Леонтьевы посетили Беково, принадлежавшее богатейшей семье Устиновых. Архитектура Бековской усадьбы была подробно отснята еще в конце XIX — начале XX в. П.П. Пятницким, П.М. Ушаковым, Н.П. Еникеевым. На ее

территории существовало два здания: одно, построенное в духе классицизма и относящееся к первой четверти XIX в., другое, более позднее, — дом-башня, дань увлечению готикой. Главный усадебный дом Леонтьевы застали разрушающимся, без крыши и второго этажа, и тщательно, как всегда, "запротоколировали" его состояние. Из 30 негативов, сделанных в Беково, особый интерес представляют пересъемки со старых фотографий с интерьерами дома и коллекций художественных произведений, принадлежавших Устиновым. На стенах хорошо просматриваются три живописных пейзажа с видами усадьбы, несколько портретов, в том числе портрет главы рода М.А. Устинова, жанровые композиции. Два пейзажа, женский портрет и несколько прикладных вещей, остатки усадебного архива Леонтьевы привезли в Саратов.

Во время выездов в Сердобский уезд в 1927 г. Леонтьевы обследовали Отрадино Кривцовых-Орловых-Котляревских, находившееся недалеко от Зубриловки, где было сделано всего восемь фотографий, так как архитектуру усадьбы они сочли поздней, не очень значительной и интересной, а подробными сведениями о владельцах, вероятно, не располагали ¹³.

В конце августа 1927 г. возглавляемый П.С. Рыковым Губмузей, занимавшийся организацией экспедиций по губернии, был ликвидирован. Начались структурные преобразования, и инспектура по делам музеев и охране памятников старины была восстановлена только через год. В 1928 г. были обследованы еще две усадьбы: принадлежавшая потомкам известного государственного деятеля К.В. Нессельроде Царевщина в Вольском уезде и Лесная Нееловка в Саратовском уезде, самым знаменитым владельцем которой был двоюродный дед М.Ю. Лермонтова А.А. Столыпин.

В фондах Саратовского музея краеведения хранятся два альбома с фотографиями ¹⁴, наклеенными на серые картонные паспарту с уже традиционным для Леонтьевых тематическим набором съемок: усадебные постройки, парк, виды села, церковь с интерьерами, отдельные предметы церковной утвари, вещи из художественных коллекций. Несмотря на отсутствие подписей и другого текстового материала ¹⁵, сам изобразительный ряд у Леонтьевых информативен. Внутри каждого блока фотографий всегда можно выделить съемки "с натуры" и пересъемки с документов, старых фотографий, топографических планов, содержащие сведения об истории усадеб и их владельцах.

Царевщинская усадьба находилась в запустении. Леонтьевы последними отсняли дом, заросший травой и кустарником, который в конце концов был уничтожен. Усадьба в Нееловке предстала на фотографиях в двух разновременных видах, датировать которые пока затруднительно, поскольку неизвестно, восстанавливался ли усадебный дом после пожара 1905 г.

И в том, и в другом случаях Леонтьевы фотографируют множество пейзажных мотивов в духе Мусатова. Но самыми любопытными и загадочными в царевщинском и нееловском альбомах являются фотографии живописных работ и произведений декоративно-прикладного искусства, теперешнее местонахождение которых неизвестно. Вероятнее всего, они утрачены безвозвратно.

Уже после всех поездок ¹⁶ негативы, имевшие отношение к усадьбам, были помечены авторами "ВФ" и датированы. Введена сквозная нумерация с "1" примерно до "400". Более точных сведений о количестве привести невозможно, так как число негативов и число отпечатков не совпадают ¹⁷. Некоторые негативы разбиты, некоторые — попали в частные коллекции ¹⁸. Работу по идентификации негативов и отпечатков, с учетом собственноручных надписей на отпечатках и нумерации на негативах можно провести, объединив усилия двух музеев — Радищевского и краеведческого, поскольку "усадебная" коллекция Леонтьевых разделена между ними.

Поездка 1928 г. была последней. В конце 1920-х гг. на краеведов начинаются гонения, прекращает свою деятельность ОИРУ, с которым Леонтьевы поддерживали отношения. В 1930 г. братья пережили недолгий арест, продолжавшийся около месяца, о причинах которого пока ничего не известно. После этого их работа сосредоточилась в пределах Саратова.

Значение сделанного Леонтьевыми для обследования усадеб и спасения остатков художественных коллекций трудно переоценить. Их профессионализм и работоспособность вызывают неизменное уважение, а нравственный аспект их деятельности не нуждается в многословных комплиментах. Благодаря Леонтьевым современные реставраторы, архитекторы-ландшафтники, искусствоведы, историки получают богатый и разнообразный материал для исследований и практической работы.

¹ Ежова И.К. Зубриловка. Надеждино. Дворцово-парковые ансамбли Поволжья конца XVIII — начала XIX века. Саратов, 1979; Сокольская О.Б. "Зеленое зодчество" Саратовского Поволжья. Саратов, 1993.

² Леонтьевы А. и В. Зубриловка. Саратов, 1928: сообщения в разделе "Хроника" в "Сборниках ОИРУ": Вып. 3. 1927. С. 24; Вып. 4. 1928. С. 32.

³ Отчет Леонтьевых о командировке в Зубриловку // ГАСО, ф. 521, оп. 1. ед. хр. 2188, л. 14-18.

⁴ Годы и люди. Вып. 2. Саратов, 1986. С. 150-157.

⁵ ГАСО, ф. 521, оп. 1, ед. хр. 1617, л. 1.

⁶ Черемисинов Модест Михайлович (1888-1967). Учился в Петербургской Академии художеств. До 1930 г. жил и работал в Сердобске, служил в земстве в отделе гражданских сооружений, преподавал изобразительное искусство. После 1930 г. жил в Саратове, работал в университете.

⁷ Леонтьевы имели ввиду высказывание И.Э. Грабаря на страницах "Истории русского искусства" (Вып. 15. М., Изд. Кнебель. С. 414): "Быть может, в отдаленнейших закоулках России... еще сыщется какая-нибудь усадьба, выстроенная по чертежам Кваренги. Сам он не мог отрываться от множества построек, которые непрерывно вел в Петербурге, ибо съездить куда-нибудь в Саратовскую или Тамбовскую губернии было тогда не слишком просто, но давать чертежи он, конечно, мог. Здание, как водится, лишалось в таких случаях остроты кваренгиевской архитектуры и теряло свой строгий стиль. К таким провинциальным "Кваренги", быть может, следует отнести недавно разгромленный дом в Зубриловке, имении Прозоровских-Голицыных, в Саратовской губернии. В нем есть детали, не встречающиеся ни у одного из тогдашних зодчих, кроме Кваренги..."

⁸ Леонтьевы А. и В. Зубриловка. Саратов, 1928. С. 3.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

¹¹ Западный фасад изображен в "Гобелене", северный и южный — в "Прогулке при закате" и "Призраках". Зубриловские мотивы есть во многих работах Борисова-Мусатова. Башня-руина, водоем, один из амуров, стоявших на лестнице дворца, возникает в "Сне божества", мраморный лев — в "Летней мелодии" и

картине "В парке", фрагмент скульптуры Гермеса и очертания самого дворца — в "Реквиеме".

¹² Материалы М.М. Черемисинова хранятся в Саратовском музее краеведения (планы этажей — НВСП 22438/1-3, рисунок пастелью южного фасада дворца — 15325), в СГХМ им. А.Н. Радищева (чертежи фасадов и разрезов — Г-4330), переписка М.М. Черемисинова с Губмузеем и еще некоторые документы, касающиеся состояния Надеждино в середине 1920-х гг., находятся в ГАСО (ф. 521, оп. 1, ед. хр. 2186). Там же хранятся два номера журнала "Наш край", издаваемого научным кружком краеведения и уездным музеем Сердобска со статьями М.М. Черемисинова о Надеждино.

¹³ См. об этом статью Л.В. Пашковой "Усадьба Отрадино".

¹⁴ Царевщинский альбом — 20829, Нееловский альбом — НВСП 22714.

¹⁵ Есть свидетельства, что существовали записные книжки Леонтьевых 1928 г. См. об этом: Прокопенко Л. Неизвестная страница в биографии Лермонтова // Земля родная. Пенза. 1957. кн. 17.

¹⁶ Основание для этого утверждения дает тот факт, что зубриловские и надеждинские негативы разного времени пронумерованы последовательно.

¹⁷ Сведения самих Леонтьевых, опубликованные в сборниках ОИРУ, приблизительны, особенно это касается съемок в Зубриловке и Надеждино. Очевидно, что их было больше.

¹⁸ Среди саратовских краеведов распространена версия о существовавшем якобы подробном списке негативов. Документально она пока ничем не подтверждается. Точно известно, что Леонтьевы хранили негативы в коробках с подписями, но они тоже не сохранились.

Л.В. Иванова

ТРАГИЧЕСКИЕ СУДЬБЫ ЧЛЕНОВ ОБЩЕСТВА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ УСАДЬБЫ

На рубеже 1920-1930-х гг. вновь произошло ужесточение политики Советского правительства и Коммунистической партии по отношению к интеллигенции и, соответственно, ее общественно-научным объединениям. Пресловутая теория обострения классов-

вой борьбы в ходе строительства социализма требовала "подтверждений". В итоге начались репрессии и гонения на московские общества, ставившие своей целью сохранение и изучение культурного наследия России.

В 1930 г. прекращается деятельность общества "Старая Москва", основанного еще в 1907 г. гр. П.С.Уваровой при Московском Археологическом обществе. Археологическое общество сделало необычайно много ценного, но было закрыто еще в 1922 г., и вот в 1930 г. настала очередь "Старой Москвы", по существу и объему работы выполнявшей функции государственного органа защиты памятников старины, изучения и сбора документальных, изобразительных и мемуарных материалов по истории Москвы. Начиная с 1929 г. все в более жесткие командные рамки ставилась деятельность Комитета по охране могил выдающихся деятелей науки и искусства. Благородным безвозмездным трудом его участников были приведены в порядок основные исторические кладбища, выявлены более 17 тысяч могил для учета, предложены на государственную охрану более 700 могил, но... последовала ликвидация Комитета в 1930 г.

Многообразная плодотворная деятельность начиная с 1922 г. Общества изучения русской усадьбы — обследование и фиксация усадеб, научная, издательская и просветительская работа, знаменитые экскурсии в "подмосковные" — привлекала симпатии и широкое общественное внимание. И, по-видимому, вызывала раздражение и подозрения у властей, которые ничем не помогали Обществу в его работе в 20-е гг.

Поскольку не существовало явных, объективных поводов для обвинений в адрес общественных организаций, постольку судьбы их были решены иным способом — арестами многих их участников.

В 1930 или 1931 г. был арестован и сослан в Соловецкий лагерь особого назначения председатель ОИРУ Алексей Николаевич Греч. Как нам удалось установить \ в ОИРУ в 20-е гг. было около 100 членов. Это подтверждают и данные "Всей Москвы" на 1927 и 1930 годы ². Так вот из этого числа, по неполным данным, 17 человек подверглись необоснованным репрессиям, еще большее количество находилось под подозрением, "проходя", в частности, по следственным делам арестованных.

Первые документальные публикации на основе архивов бывшего КГБ СССР, в частности по "делу славистов" ³, показывают, как безжалостно машина репрессий затягивала и губила людей,

ни в чем не виноватых, а напротив, всеми силами служивших обществу, охраняя его культурные богатства. По обвинению в создании "Российской национальной партии", взгляды участников которой якобы были фашистскими, а цели — антисоветскими и даже террористическими, в 1933-1934 гг. были арестованы члены ОИРУ А.В. Григорьев, Н.И. Милонова, Б.С. Пушкин, Г.А. Тюрк, А.А. Устинов. Среди арестованных находились известные ученые лингвисты и филологи Н.Н. Дурново, М.Н. Сперанский, В.Н. Петретц, А.М. Селищев, В.В. Виноградов, искусствовед Н.П. Сычов, архитектор-реставратор П.Д. Барановский и другие. Аресты по этому "делу", как и по другим, парализовали деятельность Общества изучения русской усадьбы.

У нас нет пока сведений (работа в архивах еще предстоит) о том, что арестованным прямо ставилось в вину участие в работе ОИРУ. Но как вспоминал Д.С. Лихачев, отбывавший некоторое время ссылку в Соловках вместе с А.Н. Гречем, ему и другим "инкриминировалось, что они сохраняют музейные ценности, чтобы потом при благоприятных обстоятельствах передать их бывшим хозяевам, которые уехали за границу" ⁴. Во всяком случае, А.В. Григорьеву, которого следователи КГБ решили сделать главой террористической группы на том основании, что он некоторое время работал в милиции и владел оружием (хотя оружие и не было найдено), предъявили обвинения в том, что он "возбуждал любовь к прошлому", подучал "к подаче коллективных заявлений на предмет восстановления памятника в его первичном виде" ⁵. К чести А.В. Григорьева, также как Н.И. Лебедевой и Г.А. Тюрка, — они не признали себя виновными, достойно вели себя на суде ⁶. 26 октября 1964 г. решением Московского городского суда все обвиненные по делу "Российской национальной партии" были признаны невиновными и реабилитированы: как оказалось, такой партии в действительности не существовало.

Но, увы, о реабилитации узнали лишь немногие. Не о всех незаконно репрессированных членах Общества изучения русской усадьбы у нас есть сведения. Точно известно, что погибли А.Н. Греч, А.И. Некрасов, В.К. Клейн, А.И. Пенчко, А.Н. Тришевский, Г.А. Тюрк, А.А. Устинов. Вернулись, отбыв ссылку, М.А. Ильин, И.М. Картавцов, В.Н. Колобов, Н.И. Милонова, В.А. Мамуровский, Б.С. Пушкин, Ю.Б. Шмаров.

Мы приводим далее краткие (известные на сегодня) биографические сведения о репрессированных членах Общества изучения русской усадьбы для того, чтобы напомнить об

этих достойных людях, наших предшественниках по изучению усадьбы.

АДОЛЬФ Викентий Андреевич родился в Москве, в семье основателя и директора известной частной мужской гимназии А.В. Адольфа. Был преподавателем, краеведом. Член "Старой Москвы" — возглавлял ее Протокольную комиссию, выступал с докладами. В ОИРУ занимался составлением первой усадебной карты Подмосковья. В связи с "делом славистов" на него было заведено в 1934 г. "особое производство". После этого сведений о нем нет.

ГРЕЧ (Залеман) Алексей Николаевич. Родился в Петербурге в 1899 г. Окончил Московский университет и в 1926 г. защитил диссертацию на тему о творчестве А.П. Антропова. Затем работал в Институте археологии и искусствознания РАНИОН и Гос. Академии художественных наук. Один из учредителей ОИРУ, он с 1927 г. стал его председателем. Автор ряда работ по усадьбам. В 1930 или 1931 г. был арестован и сослан в Соловки. Расстрелян.

ГРИГОРЬЕВ Александр Васильевич родился в 1895 г. в Москве. Окончив Александровское коммерческое училище, до 1920 г. работал счетоводом, служил в Красной Армии, затем работал в Моссовете и Наркомпросе. Интерес к истории привел его в ОИРУ, где он прослушал курсы по истории русского искусства и стал заведующим научно-популяризаторской частью, организовывал экскурсии. Активным был он и в "Старой Москве" и в Обществе изучения Московской губернии. 4 октября 1933 г. его арестовали, сослали в Соловки, позднее (дата неизвестна) расстреляли.

ИЛБИН Михаил Андреевич (1903 — 1981, Москва). Историк русского искусства, автор многих трудов, в том числе по усадьбам. Был другом В.В. Згуры и активным участником работ ОИРУ. В 30-е гг. подвергся аресту и ссылке в Казахстан. Позднее работал в Москве, был участником Великой Отечественной войны. Трудился в Институте истории искусств АН СССР, а с 1960 г. — профессор Московского университета.

КАРТАВЦОВ Илья Михайлович родился в Курске в 1895 г. Библиограф и генеалог, он много лет работал в Книжной палате. С 1922 г. стал активным членом ОИРУ, возглавил его Библиографическую комиссию, составил указатель "Усадьбы Московской области" (1927). В 30-е гг. был арестован, после возвращения из ссылки снова работал в Книжной палате. Сохранил и передал в 1959 г. часть архива В.В. Згуры в РГАЛИ. Умер в Москве в 1971 г.

КЛЕЙН Владимир Карлович — москвич, родился в 1883 г.

Историк и искусствовед, он интересовался также русской усадьбой и сотрудничал с ОИРУ. Участвовал в экскурсиях по "подмосковным". Работал в Гос. Академии истории материальной культуры (заведовал лабораторией). Был арестован и 4 декабря 1935 г. умер в Бутырской тюрьме.

КОЛОБОВ Владимир Николаевич родился в 1894 г. в Москве. Был известным музейным работником, в частности заместителем заведующего Воскресенским московским губернским музеем (Новый Иерусалим). Активно участвовал в работах "Старой Москвы" и ОИРУ, а также Общества изучения Московской губернии. Был арестован, но затем вернулся, умер, предположительно, после 1954 г.

МИЛОНОВА Наталья Ивановна родилась в Москве в 1897 г. Получила медицинское образование, работала фотолaborантом в Кремлевской больнице. Увлечение фотографией сделало ее добровольным помощником ОИРУ: она снимала усадьбы, интерьеры. Была арестована 22 марта 1935 г. по "делу славистов", осуждена на три года ссылки, вернулась в Москву в 1943 г. Умерла, по-видимому, после 1964 г. Ее фотоархив поступил в архив Управления госконтроля охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы.

МАМУРОВСКИЙ Владимир Антонович (1893-1974). Родился в Москве, окончил юридический факультет Московского университета. После революции активно работал в Музейном отделе Наркомпроса, в качестве его эмиссара вывозил из усадеб художественные и книжные ценности. Был членом ОИРУ. 4 апреля 1935 г. арестован по "делу славистов", выслан. Вернулся в Москву, работал в области охраны памятников. Умер в 1974 г.

НЕКРАСОВ Алексей Иванович — москвич, 1885 г. рождения. Искусствовед, профессор МГУ, МВТУ, МИФЛИ. Действительный член ГАИМК, ГАХН, Академии архитектуры. Автор многих трудов, в том числе по истории усадьбы. Активный член ОИРУ, руководитель экскурсий. Арестован 19 апреля 1938 г., затем повторно в 1948 г. Умер в 1950 г. в ссылке в пос. Венгерово Новосибирской обл. В 1994 г. вышла его фундаментальная работа "Теория архитектуры", написанная в ссылке.

ПЕНЧКО Ануфрий (Онуфрий) Иванович родился в 1896 г. Был членом "Старой Москвы" и Общества изучения русской усадьбы. Выступал с докладами. В ОИРУ занимался организацией экскурсий. Был арестован и расстрелян (более подробных сведений нет). Год смерти неизвестен.

ПУШКИН Борис Сергеевич (1879 — 1939, Москва). Архивист, декабристовец, москвовед. Более 25 лет проработал в архивах Москвы. В "Старой Москве" возглавлял Кладбищенскую комиссию и много сделал для изучения и сохранения московского некрополя. Активный член ОИРУ. 7 декабря 1933 г. арестован по "делу славистов" и выслан в Казахстан на три года. О последних годах жизни сведений нет.

ТРИШЕВСКИЙ Александр Николаевич родился в 1882 г. Был банковским работником. Принимал активное участие в деятельности ОИРУ, был его казначеем. Арестован и расстрелян (обстоятельства неизвестны).

ТЮРК Густав Адольфович (1878-1937). Детский врач. Член ОИРУ и участник его экскурсий. Последнее место работы — амбулатория Бауманского района. 22 февраля 1934 г. был арестован по обвинению в участии в "Российской национальной партии". Виновным себя не признал. Расстрелян 27 октября 1937 г.

УСТИНОВ Александр Андреевич родился в Смоленске в 1882 г. Жил и работал в Москве — банковский работник, экономист. С 1922 г. стал учредителем и активным участником всех работ ОИРУ. Возглавлял основную — Картографическую комиссию, которая вела обследования усадеб и подготовила издание "Памятники усадебного искусства. I. Московский уезд" (1928). Арестован по делу "Российской национальной партии" 27 сентября 1933 г. Расстрелян 8 декабря 1937 г.

ШМАРОВ Юрий Борисович (1898-1989). Юрист, генеалог, коллекционер. Был активным членом ОИРУ, работал в составе Картографической комиссии. Собирал материалы по усадьбам, участвовал в изданиях ОИРУ. 17 апреля 1933 г. был арестован, отбывал заключение на Севере, где долгое время оставался жить и после реабилитации в 1956 г. По возвращении в Москву продолжал формировать коллекцию русских портретов, руководил краеведческим кружком в Ленинском районе Москвы. Сохранил часть материалов ОИРУ.

ШЕРЕМЕТЕВ Павел Сергеевич (1871-1943). Историк, художник, музейный работник. Граф. С 1923 г. был участником ОИРУ, организовал и возглавил музей-усадьбу Остафьево (1918-1928). Автор путеводителя по усадьбе. В 1927 г. был лишен гражданских прав как лицо дворянского происхождения, отстранен от руководства музеем, вместе с семьей выселен из усадьбы. Арестовывался. В 1933 г. по делу "Российской национальной партии" на него было заведено особое производство. Таким образом был

длительное время под надзором органов КГБ. Умер в годы войны от голода.

Жизнь и деятельность первых исследователей русской усадьбы в советские годы еще таят в себе много вопросов. Наш научный и нравственный долг — помнить о своих предшественниках. Недавно опубликованная тюремная рукопись А.Н. Греча "Венок усадьбам"¹ прозвучала не только как реквием дворянским усадьбам, но и как гимн во славу людям, которые, как и он сам, любовно и самоотверженно трудились над тем, чтобы сохранить в памяти россиян историю и культуру русской усадьбы.

Надеемся, что и наши скупые строки послужат венком репрессированным участникам Общества изучения русской усадьбы.

О том, какими были некоторые из этих людей в жизни, рассказывает Марина Юлиановна Меленевская, ныне почетный член ОИРУ, а в конце 20-х гг. — активный участник Общества изучения русской усадьбы и "Старой Москвы". Она уже выступала с воспоминаниями о В.В. Згуре и ОИРУ на страницах первого (возобновленного) выпуска "Сборника Общества изучения русской усадьбы", а теперь обращается к своей памяти о тех, кто пострадал в связи с "делом славистов".

¹ См. список "Действительные члены ОИРУ (1922-1931 гг.), составленный Л.В. Ивановой и ГД. Злочевским и опубликованный в спецвыпуске "Вестника Российского международного фонда культуры" — "Возрождение русской усадьбы". М., апрель 1992 г. С. 41-44.

² Вся Москва на 1927 год. М., 1927. С. 231; Вся Москва на 1930 год. М., 1930. С. 136.

³ Ашнин Ф.Д., Алпатов В.М. "Дело славистов". 30-е годы. М., 1994; Гуськова Анна. В.В. Виноградов и дело "русских фашистов" (1933-1934) // Наш современник. 1995. № 1.

⁴ См. интервью с Д.С. Лихачевым в газ. "Советская культура", 20 октября 1987 г.

⁵ Ашнин Ф.Д., Алпатов В.М. Указ соч. С. 9, 10.

⁶ Гуськова Анна. Указ. соч. С. 186.

⁷ Памятники Отечества. Альманах ВООПИК. 1994. № 3-4. Вып. 32.

О ТЕХ, КОГО УЖ НЕТ...

Я всматриваюсь в блеклые очертания лиц на старой любительской фотографии. Двадцатые годы. На снимке участники одной из многочисленных экскурсий Общества изучения русской усадьбы. Среди них те, кого давно уж нет, о которых хочется рассказать по долгу памяти. Одни заплатились жизнью за несовершенные преступления, другие были обречены на годы страданий.

Итак, представим себе утро золотой осени 1928 года в полузаброшенной подмосковной усадьбе Волынское.

Густав Адольфович Тюрк, детский врач, человек самой мирной профессии. Среднего роста, плотноватого сложения, розовощекий, в забавной тирольской шапочке. Очень добродушный и приветливый. Его хобби было увлечение стариной, архитектурными памятниками Москвы и Подмосковья. Он пристрастился участвовать чуть ли не во всех экскурсиях ОИРУ. Незадолго до этого он побывал в Германии — ездил к родне, привел оттуда невиданные еще у нас тюбики с разными вкусными наполнителями и радушно угощал всех желающих.

Тюрк опекал участницу экскурсий Наталью Ивановну Милову. Она была замужем за его другом Борисом Владимировичем, впоследствии знаменитым хирургом-онкологом. Сама Наталья Ивановна из-за рождения сына не закончила полный курс Медицинского института, она работала хирургической медицинской сестрой. В 20-х гг. Наталья Ивановна была хрупкой женщиной, с миловидным благообразным личиком. Ее все живо интересовало, также как и сопутствующего ей в экскурсиях сына-подростка. Она прислушивалась к советам Александра Васильевича Григорьева, выбиравшего ей наиболее удачные точки для фотосъемки архитектурных памятников. Она же помогала Григорьеву при обследовании некоторых подмосковных усадеб, которыми он занимался по какому-то заданию свыше.

Одним из таких мест было Волынское, впоследствии ставшее дачей Сталина. Напрашивается предположение, что именно это последнее послужило поводом для ареста их обоих. Александр Васильевич Григорьев на первый взгляд был неприметен. Но стоило ему заговорить, как слушатели мгновенно проникались обаянием его самобытной талантливой личности. Он понимал толк в музыке, был постоянным посетителем всех примечатель-

ных симфонических концертов, трепетно любил архитектуру. На книжных развалах и в магазинах он покупал книги по теории и истории архитектуры. Он был честолюбив и поставил перед собой планку невысказанного прыжка. Прыжок не состоялся. Вряд ли кто помнит сейчас Григорьева. Не осталось ни записей его голоса, ни больших публикаций. Нет и могилы. Его кумиром и образцом для подражания был известный искусствовед, талантливый ученый и блестящий оратор — Николай Иванович Брунов. Но Александру Васильевичу не хватило по крайней мере десяти лет, чтобы хоть немного приблизиться к уровню тех, у кого он учился, кому, быть может, втайне завидовал.

Не знаю, когда именно, но в начале 30-х годов стало известно, что Григорьев арестован. Тогда же были арестованы Устинов, Тюрк, Шмаров и Милонова. Местом заключения первых трех называли Соловки. Н.И. Милонова была сослана. Мне довелось вновь встретиться с Н.И. Милоновой в начале 60-х гг. Иду как-то по правой стороне Большой Полянки в сторону центра. Около невзрачного старого домика толпятся люди: разглядывают необычное окно-оранжерею — лимонные деревца, сенполии, орхидеи. И среди этого цветущего великолепия выглядывает Наталья Ивановна, располневшая, но сохранившая свою милую приветливую улыбку. Машет рукой, приглашает зайти. Ни одного слова о прошлом: короткая справка о тяготах заключения. Она была освобождена в конце 1956 г., долгое время не имела права вернуться в Москву, вынуждена была жить за пределами 100-километровой зоны от Москвы. По возвращении из ссылки она, словно глухим занавесом, отделила себя от тех 20-х гг., когда бегала на экскурсии, щелкая фотоаппаратом. Ни разу не упомянула она и о Григорьеве. Все эти тяжелые годы смогла пережить благодаря своему преданному мужу. Он заботился о сыне, посылал ей посылки. Еще в ссылке она увлеклась цветоводством. А после возвращения в Москву стала участником ВДНХ, вела многочисленную переписку с цветоводами-любителями. Только на закате жизни им удалось получить отдельную квартиру. Наталья Ивановна ненадолго пережила Бориса Владимировича. Ее сын Олег, с которым она была так дружна и который, так же как отец, был хирургом-онкологом, ненадолго пережил свою мать. Судьба уберегла ее хотя бы от материнского горя.

Александр Андреевич Устинов был человеком замкнутым и малоразговорчивым. Жизнь свою делил пополам. В одной половине — служба (ответственный работник Госбанка); в другой —

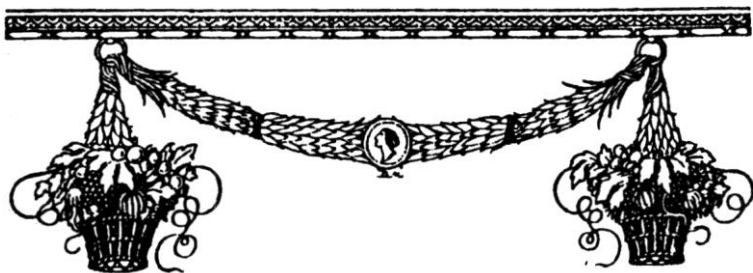
любимые занятия: в свободное время — ученый секретарь комиссии "Старая Москва" и руководитель Картографической комиссии ОИРУ. Высокий, худощавый, в очках, Александр Андреевич никогда не расставался с фотоаппаратом. Говаривал как-то: "Мечтаю издать фотоальбом "Сто взглядов на русскую усадьбу". Он был воплощением корректности, советов чужих не любил. Ему претило краснбайство Григорьева, но он дружелюбно раскланивался с ним. Разве мог он предположить, что спустя несколько лет судьба сведет их в соловецком заточении.

Юрий Борисович Шмаров — совсем тогда молодой. Вот он изысканно вежливо беседует со старушкой в дореволюционной шляпке. Получив утвердительный ответ, достает из бокового кармана блокнот и, найдя нужную страницу: так я, с вашего позволения, побываю у вас — разрешите записать адрес — назовите удобный для вас день и час. Прямо XIX век. Шмаров работает следователем МУРа, а в свободное время — собиратель старинных портретов. Человек веселый и беззаботный, совсем не предвидящий черных изменений в своей жизни. Пройдет немного времени и он тоже "загремит". Разная степень несчастий уготовлена этим людям. По крайней мере двое из них были расстреляны, но не признали себя виновными. Это Устинов и Тюрк. Григорьев же, по одним источникам, был тоже расстрелян, хотя некоторые уверяли, что он умер в Соловках от воспаления легких. Из них уцелели только Наталья Ивановна Милонова и Ю.Б. Шмаров.

О смерти Ю.Б. Шмарова и о том, что он завещал свою коллекцию старинных портретов Музею А.С. Пушкина, я узнала много позднее. Таким образом, несмотря на все злоключения, ему удалось завершить дело всей жизни.

Может быть, когда-нибудь состоится и выставка коллекции Ю.Б. Шмарова, на которой внимательный экскурсовод не преминет рассказать людям о судьбе собирателя. Старинные портреты надежно сохраняют память о Шмарове. Вспомнят ли в павильоне цветоводства на бывшей ВДНХ о волшебных руках Натальи Ивановны Милоновой, научившей цветы расти в водном растворе минеральных солей на гидропонике. И уж совсем не вспомнят о блистательном ораторе-самоучке Александре Васильевиче Григорьеве. Об Александре Андреевиче Устинове из Госбанка, о докторе Тюрке. Всех их объединяло увлечение стариной, подмосковными усадьбами, потерянным прошлым.

Январь 1995 г.



VI

ХРОНИКА ОБЩЕСТВА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ УСАДЬБЫ

* 25 июля 1994 г. в Рыбинске состоялась презентация первого выпуска "Сборника Общества изучения русской усадьбы", продолжившего традицию ОИРУ 1920-х годов. Подготовленный в Москве, он был напечатан на средства Администрации Рыбинска, где 25-27 июля проходила международная конференция "А.И. Мусин-Пушкин и его потомки в истории России". Участники конференции, в том числе наши зарубежные соотечественники, побывали в усадьбах, связанных с родом Мусиных-Пушкиных. В решениях конференции намечено воссоздание элементов усадебной культуры в 5 усадьбах Рыбинского края с помощью французской международной ассоциации "Рыбинск" и фонда Мусиных-Пушкиных.

* 22-24 ноября 1994 г. в Пушкинских Горах дирекция Музея-заповедника А.С. Пушкина организовала выставку и конференцию на тему "Усадьба в русской культуре XIX — начала XX веков". Анализ истории усадеб Псковского края дополнили доклады из Рыбинска, Больших Вязем (Московская обл.) и Москвы (от ОИРУ). Планируется издание материалов конференции.

* 21-22 января 1995 г. в усадьбе Большие Вяземы прошли II Голицынские чтения "Хозяева и гости усадьбы Вяземы". Готовится публикация.

* 23-24 января 1995 г. в Москве состоялась третья научная (и одновременно отчетная) конференция ОИРУ. По проблеме "Культура русской усадьбы выступили более 30 человек. Фирма "Пилигрим" и Саратовская телестудия показали интересные фильмы об усадьбах.

После отчета был избран новый состав Правления Общества изучения русской усадьбы: Л.В. Иванова (председатель), М.А. Полякова, В.С. Турчин, Л.В. Тьдман (заместители), В.А. Агалцова, В.Ю. Афиани, Ю.А. Веденин, А.П. Вергунов, В.П. Выголов (скончался в июне 1995 г.), М.К. Гуренок, Т.П. Каждан, Е.И. Кириченко, М.Ю. Коробко, Л.Н. Маковский, М.Б. Михайлова, М.В. Нащокина,

* Продолжение. Начало см. в "Сборнике ОИРУ" N 1 (17). М. — Рыбинск, 1994.

В.М. Рудченко, В.В. Синдеев, Н.А. Филиппова, С.В. Фицева (секретарь), А.И.Фролов, Е.П. Щукина.

Участники конференции обратились в руководящие органы с тревожными сигналами о состоянии усадеб Архангельское под Москвой и Борщовка в Ивановской области.

* 22 февраля 1995 г. на кафедре музейного дела Российского гос. гуманитарного университета обсуждались "Проблемы создания каталога "Подмосковные усадьбы"" с помощью ОИРУ и студенческой молодежи.

* 22 марта 1995 г. ОИРУ и музей-усадьба Остафьево провели конференцию "История и культура подмосковных усадеб". Важное место занял "круглый стол", на котором впервые обсуждалась проблема создания музея истории русской усадьбы. Одобрив выдвинутую ОИРУ идею, участники конференции (по этому вопросу выступили 20 человек) призвали к коллективной разработке концепции подобного музея и выразили пожелание в каждом музее-усадьбе видеть реализованными некоторые элементы истории усадьбы данного региона, России в целом, а также истории изучения усадеб.

* 29-31 марта 1995 г. Саратовский гос. художественный музей им. А.Н. Радищева в рамках Боголюбовских чтений организовал выставку "Отзвук славного былого..." и конференцию, посвященную усадьбам области, на которой выступили и члены ОИРУ.

* 12-13 мая 1995 г. в Карабихе прошла 3-я межмузейная конференция на тему "Русская усадьба XVIII — начала XX веков. Проблемы изучения, реставрации и музеефикации".

* Май 1995 г. Специальный выпуск альманаха ВООПИК "Памятники Отечества" (№ 32) опубликовал рукопись председателя ОИРУ 1927-1930-х годов А.Н. Греча "Венок усадьбам". Впервые сообщение о найденной в архиве Исторического музея рукописи прозвучало в апреле 1992 г. на учредительной конференции ОИРУ.

* Летом 1995 г. подписана в печать книга научно-популярных очерков "Мир русской усадьбы" (издательство "Наука"), в работе над которой участвовали Институт российской истории РАН и Общество изучения русской усадьбы.

* 20-21 июня 1995 г. в музее-усадьбе Останкино была проведена конференция на тему: "Останкино и русская усадебная культура XVIII века. История. Проблемы. Перспективы", посвященная 200-летию первого спектакля на сцене Останкинского театра.

* 26 октября 1995 г. проблемы сохранения и возрождения уса-

дебных комплексов в современных условиях хозяйствования об-суждались в музее-усадьбе Остафьево с участием ОИРУ. Минист-ру культуры Е.Ю. Сидорову были адресованы предложения: сформировать целевую программу сохранения памятников уса-дебной культуры, провести круглый стол руководителей музеев-усадеб совместно с ОИРУ.

Л.В. Иванова

Правление Общества изучения русской усадьбы просит при-сылать сообщения о всех важных событиях в жизни усадеб и истории их изучения. Составляя Хронику, можно общими уси-лиями подготовить фактологическую основу для истории изуче-ния усадьбы в нашей стране. Сведения можно посылать в адрес любого члена Правления ОИРУ, а также председателя Ивановой Людмилы Васильевны: 117036, Москва, Дм. Ульянова, 19. Инсти-тут российской истории РАН. Центр истории отечественной культуры.

В.И. Плужников

ПАМЯТИ В.П. ВЫГОЛОВА (1929-1995)

7 июня 1995 г. скончался Всеволод Петрович Выголов — док-тор искусствоведения, главный научный сотрудник Государствен-ного института искусствознания, председатель Общества изуче-ния русской усадьбы с апреля 1992 по январь 1995 г.

Перечисленные титулы отнюдь не вмещают в себя огромный неформальный авторитет В.П. Выголова. Дипломник М.А. Ильина и аспирант И.Э. Грабаря, соединивший дисциплинированную ра-ботоспособность, безупречный искусствоведческий анализ и глу-бокое знание истории, он мог бы достичь высот профессиональ-ного признания, даже не выходя за пределы древнерусского зод-чества, которому посвятил свои основные публикации. Но Всево-лodu Петровичу было тесно даже в этой обширной и сложной области искусствознания, и, сохраняя ее приоритет в своих заня-тиях, он основательно исследовал прикладное искусство и про-блемы интерьера XX века, а к докторской степени вышел через детективное сопоставление словесных свидетельств о давно ис-чезнувших раннемосковских храмах. Экстенсивное распростране-ние интересов и эрудиции постепенно вбирало в сферу профес-

сионального труда В.П. Выголова новые и новые зоны и периоды российской художественной культуры. Свидетельство тому — и его книги о городах к северу от Москвы, и заботливый интерес к усадьбам классицизма. В последние годы жизни Всеволода Петровича они по-новому связали две важные ветви его деятельности: беспристрастное изучение с аналитической фиксацией многих сотен архитектурно-художественных памятников, зачастую еще не известных науке, и их бескомпромиссную защиту через экспертные заключения для государственной охраны историко-культурного наследия.

В традиционное академическое, спокойное и нескованное искусствоведение В.П. Выголов с успехом внедрил четкую, максимально объективную систему оценок и характеристик, реализовав ее в Своде памятников художественной культуры. К работе над Сводом, изнурительно-трудоемкой и неблагодарной для личной славы, Всеволод Петрович обратился из гражданских побуждений. Почти тридцать лет он был главным нервом, главной мозговой клеткой в большой группе людей, отдававшей Своду свои усилия и способности. Менялись официальные руководители общесоюзного Свода, придававшие государственное звучание этому делу, но идейное наполнение огромной пчелиной работы, впервые совершаемой в нашей стране, принадлежало все эти годы именно ему — Всеволоду Петровичу Выголову.

Превращение искусствоведческих описаний разнохарактерных объектов в энциклопедический ансамбль требовало профессионального аскетизма и от коллег, и от него самого. Он был нетерпим к дряблему и лукавому языку, к любым проявлениям пустословия. Часто он был пугающе требовательным, но по сути очень отзывчивым в делах, которым мог помочь, особенно в таких, где мог проявить редкостную широту и надежность своих научных знаний.

Всеволод Петрович не был вузовским преподавателем, но роль учителя и наставника он с блеском выполнял в течение четырех десятилетий. Это не только вдумчивое и пронизательное воспитание аспирантов. Педагогическое воздействие Всеволод Петрович оказывал и как редактор Стройиздата, и как рецензент книг для издательства "Искусство", и как эксперт по паспортам на архитектурно-художественные памятники в наиболее сложных и насыщенных регионах России, которые он курировал, занимаясь Сводом. Будучи мастером высшей квалификации, Всеволод Петрович с внимательной благодарностью фиксировал все

критические замечания по поводу его собственной работы, и они никогда не превращались в злопамятный осадок, довольно характерный для узких специалистов.

Он был специалистом, но совсем не узким. С присущей ему серьезностью, с акцентированной точностью в словах и делах, Всеволод Петрович интересовался и политикой, и спортом, и художественной литературой, и находками в других, неискусствоведческих отраслях науки. А свою область науки он достойно представлял не только в СССР, но и за границей.

Российское искусствознание потеряло яркого ученого с убежденной целеустремленностью, которую не могли пошатнуть никакие конъюнктурные соображения. В этом залог долгой памяти о нем среди коллег — искусствоведов, архитекторов, реставраторов, археологов, работников музеев и охраны историко-культурного наследия нашей Родины.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ

Волкова Наталья Павловна — искусствовед. Управление гос. контроля охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы.

Горбатенко Сергей Борисович — сотрудник Управления гос. контроля использования и охраны памятников, Санкт-Петербург.

Добрицына Ирина Александровна — канд. арх., НИИ теории архитектуры и градостроительства (НИИТАГ).

Докучаева Ольга Владимировна — канд. искусствоведения, Музей Царицыно.

Евангулова Ольга Сергеевна — докт. искусствоведения, Исторический факультет Московского университета.

Евсина Наталья Александровна — канд. искусствоведения, Государственный институт искусствознания.

Завьялова Надежда Иосифовна — ландшафтный архитектор, Российский институт культурного и природного наследия.

Иванова Людмила Васильевна — докт. ист. наук, Институт российской истории РАН.

Каждан Татьяна Павловна — канд. искусствоведения, Государственный институт искусствознания.

Карякина Татьяна Дмитриевна — канд. искусствоведения, Музей Царицыно.

Каткова Светлана Сергеевна — искусствовед, Костромское спец. научно-реставрационное управление.

Козинец Лидия Александровна — канд. арх., доцент Уральского архитектурно-художественного института, Екатеринбург.

Кончин Евграф Васильевич — журналист, газета "Культура".

Марисина Ирина Михайловна — канд. искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств.

Меленевская Марина Юлиановна — журналист, почетный член Общества изучения русской усадьбы.

Михайлова Мария Борисовна — канд. искусствоведения, НИИТАГ.

Михайлова Наталья Ивановна — докт. филол. наук, Музей А.С. Пушкина.

Морозов Валерий Францевич — архитектор, доцент Белорусской гос. политехнической академии, Минск.

Лотарева Дарья Дмитриевна — науч. сотр. Института российской истории РАН.

Нащокина Мария Владимировна — канд. арх., доцент, НИИ теории архитектуры и градостроительства (НИИТАГ).

Острова Елена Викторовна — искусствовед, институт "Спецпроектреставрация".

Пашкова Людмила Васильевна — науч. сотр. Саратовского гос. художественного музея им. А.Н. Радищева.

Перфильева Людмила Александровна — искусствовед, институт "Спецпроектреставрация".

Петухова Ирина Леонидовна — науч. сотр. Московского музея-усадьбы Останкино.

Плужников Владимир Иванович — докт. искусствоведения, Государственный институт искусствознания.

Полякова Марта Александровна — канд. ист. наук, факультет музеологии РГГУ.

Рязанцев Игорь Васильевич — докт. искусствоведения, НИИ теории и истории изобразительных искусств Академии художеств.

Савельева Елена Константиновна — науч. сотр. Саратовского гос. художественного музея им. А.Н.Радищева.

Семенова Галина Викторовна — сотрудник Управления государственного контроля использования и охраны памятников, Санкт-Петербург.

Семенова Светлана Юрьевна — науч. сотр. Национального музея республики Башкортостан, Уфа.

Слюнькова Инесса Николаевна — канд. арх., Российская академия архитектурных и строительных наук.

Сокольская Ольга Борисовна — аспирантка ЦНИИ по градостроительству, науч. сотр. Саратовского управления охраны памятников.

Спрингис Екатерина Эдуардовна — науч. сотр. Московского музея-усадьбы Останкино.

Стернин Григорий Юрьевич — докт. искусствоведения, Государственный институт искусствознания.

Турчин Валерий Стефанович — докт. искусствоведения, Исторический факультет Московского университета.

Тыдман Леонард Владиславович — канд. искусствоведения, Управление гос. контроля охраны и использования памятников истории и культуры г. Москвы.

Фролов Александр Иванович — канд. ист. наук, факультет музееологии РГГУ.

Щулепникова Екатерина Ильинична — канд. ист. наук, Российский фонд гуманитарных исследований.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ, ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ДЛЯ ОФОРМЛЕНИЯ СБОРНИКА

А. Болотов. Богородск — имение графа А.Г. Бобринского в Тульской губ. 1786 (обложка)

К.Сомов. Обложка журнала "Мир искусства". 1900. N 1-12. (фронтиспис)

А. Якимченко. Журнал "Весы". 1905. № 7. (раздел I)

М. Добужинский. Журнал "Аполлон". 1910. № 10. (раздел II)

В. Белкин. Журнал "Аполлон". 1909. № 4. (раздел III)

Н. Феофилактов. Журнал "Весы". 1905. № 5. (раздел IV)

Неизвестный художник. Журнал "Аполлон". 1910. № 12 (раздел V)

М. Добужинский. Журнал "Аполлон". 1909. № 1. (раздел VI)

СОДЕРЖАНИЕ

Л.В. Иванова. Предисловие..... 7

I. КУЛЬТУРА РУССКОЙ УСАДЬБЫ: ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ.

Г.Ю. Стернин. Об изучении культурного наследия русской усадьбы..... 10

В.С. Турчин. Аллегии будней и празднеств в "сословной иерархии" XVIII — XIX веков: От усадебной культуры прошлого до культуры наших дней (эссе)..... 15

М.Б. Михайлова. Усадьба как ключевой элемент градостроительной композиции (XVIII — первая треть XIX в.)..... 28

Н.А. Евсина. Усадебная тема в архитектурных изданиях рубежа XVIII — XIX веков..... 35

О.С. Евангулова. Изображение и слово в художественной культуре русской усадьбы..... 42

И.А. Добрицына. Особенности интерьера дворцовых усадеб Петровской и Елизаветинской эпох 51

Т.Д. Карякина. Неоготика в русском усадебном интерьере первой половины XIX в..... 59

Д.Д. Лотарева. Русская усадьба и масонство. Заметки на полях..... 64

А. И. Фролов. Частные коллекции дворянских усадеб (вторая половина XIX — начало XX вв.)..... 69

Т.П. Каждан. Некоторые особенности русской купеческой усадьбы конца XIX — начала XX века 78

II. СОЗДАТЕЛИ УСАДЕБ

Л.В. Тьдман. Роль заказчика в формировании художественной культуры XVIII — XIX веков..... 91

В. Ф. Морозов. Гомельская усадьба Румянцевых-Паскевичей в конце XVIII — первой половине XIX века..... 101

И.Л. Петухова. Осветительные приборы парадных интерьеров Останкинского дворца как отражение вкуса владельца..... 111

Н.П. Волкова. К истории создания ансамбля росписей дворца в Архангельском..... 122

С. С. Каткова. Дом поэта П.А. Катенина в усадьбе Колотилово Чухломского уезда Костромской губернии 130

Л.В. Пашкова. Усадьба Отрадино..... 137

Е.В. Острова, Л.А. Перфильева. Черемушки: к истории создания дворца в усадьбе Меншиковых.....	147
М. В. Нащокина. К интерпретации образной структуры усадьбы Грачевка.....	159

III. САДОВОЕ УСАДЕБНОЕ ИСКУССТВО И ИСТОРИЧЕСКИЙ ЛАНДШАФТ

О.В. Докучаева. Индивид и общество в русском пейзажном парке второй половины XVIII — начала XIX века	172
И.В. Рязанцев. Образный строй садовой скульптуры России XVIII — начала XIX века.....	183
Н.И. Михайлова. Пушкин и природа. Размышления к выставке парковой скульптуры.....	190
Г.В. Семенова. Великокняжеские дачи города Павловска.....	197
С.Б. Горбатенко. Шведская мыза и графская резиденция (Карлберг-Царская Славянка)	204
И.Н. Слюнькова. Великокняжеская подмосковная Ильинское.....	215
Н.И. Завьялова. Территория усадьбы в контексте окружающего ее историко-культурного ландшафта.....	225

IV. УСАДЬБА: БЫТ, ОКРУЖЕНИЕ, СВЯЗИ

И.М. Марисина. Путешествие в усадьбу во второй половине XVIII века	236
Е.Э. Спрингис. Графы Орловы в Отраде. К вопросу о взаимоотношениях господ и крестьян.....	246
Л.А. Козинец. Усадьба Расторгуева-Харитоновна в Екатеринбурге.....	254
С.Ю. Семенова. Уфимская усадьба во второй половине XIX века.....	261
М.Ю. Меленевская. В усадьбе деда Г.Ф. Грушецкого. Извлечение из "корня".....	268
О.Б. Сокольская. Проблемы восстановления усадьбы Воронцовых-Дашковых в селе Алексеевка Хвалынского района Саратовской области	284

V. СУДЬБЫ УСАДЕБНЫХ ЦЕННОСТЕЙ — СУДЬБЫ ЛЮДЕЙ

М. А. Полякова. Обследование помещичьих имений Московской губернии в 1917 — 1920-х гг. (по архивным источникам)	293
---	-----

Евграф Кончин. Куракино. Год 1918-й.....	298
Е.И. Щулепникова. Утраты усадебных архивов в годы революции и гражданской войны.....	308
Е.К. Савельева. Деятельность А.В. и В.В. Леонтьевых по изучению усадебной культуры Саратовского края.....	313
Л.В. Иванова. Трагические судьбы членов Общества изучения русской усадьбы.....	321
М.Ю. Меленевская. О тех, кого уж нет.....	328

VI. ХРОНИКА ОБЩЕСТВА ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ УСАДЬБЫ

Л.В. Иванова. Хроника Общества изучения русской усадьбы.....	332
В.И. Плужников. Памяти В.П. Выголова (1929-1995).....	334
Коротко об авторах	336
Список иллюстраций, использованных для оформления сборника	338

Русская усадьба
Сборник Общества изучения русской усадьбы
Выпуск 2 (18)

Редакционно-издательская группа:

Горный В.А.
Иванов В.Ю.
Сафронов Н.В.
Ушаков А.И.

Printed in Russia

ЛР № 030620 от 11.11.94

Подписано в печать с оригинал-макета 26.03.96

Формат 60x88 1/16. Бум. офс. Печать офсетная

Усл. печ. л. 20,5. Тираж 1000 экз.

Заказ 4244

«АИРО-XX»

119034, Москва, ул. Остоженка, д. 7, кв. 69.

Отпечатано с оригинал-макета
в Московской типографии № 2 РАН
121099, Москва, Шубинский пер., 6

