

ПЕТЕРБУРГ
АФС



МУЗЕЙ
И
ГОРОД



WINDMILL



РОССИЙСКИЙ ЖУРНАЛ ИСКУССТВ
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ВЫПУСК (№ 2)

МУЗЕЙ И ГОРОД



АО «Арсис»

Санкт-Петербург
1993

**Авторы этого номера — в основном сотрудники
Музея истории Санкт-Петербурга,
отмечающего вместе с 290-летием города
75-летие одной из важнейших вех
своей истории.**

Главный редактор В. Ф. ШУБИН

Редакционный совет:

**Б. М. КИРИКОВ, А. Г. МАШЕВСКИЙ, А. Г. МИНИНА,
В. Г. ПЕРЦ, И. Г. РАЙСКИН, В. А. ФРОЛОВ**

Художник В. А. БАКАНОВ

Технический редактор Т. П. ГЛАДЫШЕВА

Корректоры Л. Н. БОРИСОВА, А. В. БЫСТРОВА

Фотокорреспонденты Ю. М. МАТВЕЕВ, А. М. ХАН

© Журнал «АРС», 1993

**Издается с июля 1989 года (до 1992 года выходил под названием
«Искусство Ленинграда»).**

**Зарегистрирован Министерством печати и массовой информации
РФ (свидетельство № 1185 от 10 октября 1991 года).**

Учредитель: трудовой коллектив редакции.

Издатель: АО «Арсис».

СОДЕРЖАНИЕ

	4	Юбилей в преддверии юбилея
Альбина Павелкина	10	Музей Старого Петербурга
Галина Попова	16	Музей Города
Лев Лурье, Александр Кобак	23	Рождение и гибель петербургской идеи
Ирина Силантьева	32	Возвращение в прошлое
Сергей Степанов	37	Крепость и люди
Борис Кириков	42	Петропавловский собор <i>Истоки архитектурного образа</i>
Альдина Барабанова, Сергей Трофимов	50	Храм и некрополь
Галина Васильева	53	Летописец столичной жизни
Людмила Мясникова	57	Уличные типы
Юлия Галанина	60	Наперекор судьбе
Людмила Аксенова	66	Клад
Людмила Кашпур	72	Нищенский промысел
Виктор Белов	80	Глазами художников
Владимир Фролов	84	Майолика: цвет и жизнь
Елена Обатнина	92	Канцеляриус Обезвельволпала
Елена Коржевская	96	Парфе из пармских фиалок
Федор Настин	99	Нулевой цикл, или Где быть Центру русского авангарда?
Валентина Демидова	105	Музей печати
Галина Игнатьева	106	Тайны Шлиссельбургской крепости

ЮБИЛЕЙ В ПРЕДДВЕРИИ ЮБИЛЕЯ

КРУГЛЫЙ СТОЛ В ДИРЕКЦИИ МУЗЕЯ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«В Петербурге — около 100 музеев и постоянно действующих выставок, в которых сосредоточено свыше 14 миллионов памятников материальной культуры». Эту фразу можно услышать в любой экскурсии по городу. И любая экскурсия начинается с рассказа о Петропавловской крепости — колыбели Петербурга, в которой размещается Музей истории города.

Весной нынешнего года город отметил день рождения — свое 290-летие, дату «круглую», но в нашем восприятии не юбилейную, тем более что вот уже несколько лет живем мы в некотором ожидании большого юбилея — 300-летия со дня его основания.

Осенью не должен пройти незамеченным для города и горожан другой день рождения — 75-летие Музея истории Санкт-Петербурга. Возраст для музея — зрелый, да и сама дата, по всем канонам, юбилейная. Но есть обстоятельство, придающее ей, пожалуй, особое значение: преддверие большого юбилея города в 2003 году.

Мы привыкли жить ожиданием какой-то даты, за которой маячит образ светлого будущего. Не о том, конечно, здесь речь. А о том, что музей призван помогать формироваться нашим отношениям с городом. И сейчас, когда до гармонии в этих отношениях далеко, когда, вернув городу историческое имя, сами мы никак не можем почувствовать себя петербуржцами, эта роль музея особенно важна.

Семьдесят пять лет (а на самом деле немного больше, о чем еще будет сказано) музей пристально и кропотливо изучает город — его архитектуру, историю, культуру, быт. Старательно собирает все, отмеченное знаком своего времени, — от вещей обыденных до художественных шедевров. Семьдесят пять лет (а на самом деле немного больше) музей рассказывает нам о людях, живших на нашем месте.

Правда, на протяжении семидесяти лет, по известным причинам, музей вынужден был рассказывать не все, что знал, и не все, что считал необходимым. Так и вошел он в последнее пятилетие своей жизни — с грузом «идеологического» прошлого, а заодно и хозяйственно-экономических проблем. Этот груз не мог не «придавить» ряд его постоянных экспозиций, которые потребовалось закрыть — в виду аварийного состояния какой-нибудь из технических систем и в связи с появившимися возможностями и потребностями их обновления.

Так что свой юбилей музей встречает не в будничных хлопотах. Здесь заново глубоко всматриваются в собственное прошлое, в котором накоплен уникальный, подчас забытый или долго скрывавшийся опыт. Здесь ищут пути наиболее полной реализации могучего потенциала, которым обладает музей и который столь необходим культуре в нынешних условиях жизни. Здесь помнят очевидную истину, что юбилей это не только поздравления и заздравные тосты, но и смотр сил, время подведения итогов и коррекции дальнейшего пути. Здесь пытаются понять свою роль и место в процессе осмысления трехвековой истории города, в процессе, пробужденном приближением 2003 года. Здесь, одним словом, идет серьезная разработка концептуальной реконструкции всего того грандиозного комплекса, который называется Музеем истории Санкт-Петербурга.

Весной 1993 года, во время подготовки этого номера журнала, в дирекции музея за круглым столом встретились специалисты разных профилей с тем, чтобы обсудить нынешнее состояние музея и пути его дальнейшего развития. В беседе приняли участие:

Александр Давидович Марголис, генеральный директор Международного благотворительного фонда спасения Санкт-Петербурга,

Александр Валерьевич Кубак, первый заместитель председателя правления Санкт-петербургского фонда культуры,

Лев Павлович Тихонов, заместитель председателя президиума совета петербургского городского отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры,

Владимир Федорович Шубин, главный редактор журнала «Арс».

От Музея истории Санкт-Петербурга:

Наталья Леонидовна Дементьева, директор,

Наталья Кирилловна Дубова, заведующая научно-экспозиционным отделом,

Борис Михайлович Кириков, заместитель директора по научной работе,

Борис Серафимович Аракчев, заместитель директора по капитальному ремонту и реставрации,

Марина Георгиевна Козырева, секретарь секции истории города при музее.

Разговор начался с истории самого музея.

Б. Кириков. Свой 75-летний путь наш музей ведет от Музея Города, основанного в 1918 году, — уникального научно-культурного учреждения, занимавшегося изучением глобального феномена городской цивилизации, в том числе и старого Петербурга. Кажется, это был беспримерный музей чуть ли не в мировой истории...

А. Марголис. Это именно так. И добавлю: музей являлся еще и научно-исследовательским и проектным институтом.

Б. Кириков. Да, там велись градостроительные проектные разработки под руководством Льва Александровича Ильина, директора, который больше известен как архитектор. Мне думается, что именно Музей Города, преемствующий Музею Старого Петербурга и идеям миранскуничества и ретроспективизма, хоть и был очень современным по своему урбанистическому мышлению на тот период, своей программной деятельностью очень способствовал сохранению Ленинграда. Потому каток разрушительной реконструкции не проехал по нашему городу так, как по Москве.

Но история нашего музея замечательна и своей предысторией. И наш век можно отсчитывать от Музея Старого Петербурга, основанного в 1907 году видными деятелями русской культуры — Павлом Сюзором, Владимиром Курбатовым, Александром Бенуа, Николаем Лансере, Иваном Фоминым... Это они заложили основу нового отношения к Петербургу, впервые определив историко-художественную значимость петербургского феномена. Это они сформировали коллекцию, которая перешла в наш музей и, потонув в массе новых материалов, остается сегодня, может быть, самым ценным из того, что мы храним.

А. Марголис. Я бы решительнее высказался о преемственности с Музеем Старого Петербурга. Это очевидно и с формальной точки зрения, и по сути. В 1907-м музей начинался как историко-архитектурный, и самым блестящим его достижением, помимо коллекции, была «Историческая выставка архитектуры» 1911 года. Музей Города, основанный новой властью как новая структура, во многом продолжал те же идеи. Он и был разгромлен той же

властью в конце 1920-х — начале 1930-х годов. И вот, заметим, гримаса судьбы: сейчас в составе Музея истории Санкт-Петербурга находится Музей С. М. Кирова, руководителя того самого разгрома.

В начале 1970-х силами нового поколения музейных работников в Петропавловской крепости была создана историко-архитектурная экспозиция, преемствующая выставке 1911 года. Не будет преувеличением сказать, что на протяжении более десяти лет она органично вписывалась в контекст городской культуры.

Н. Дементьева. К сожалению, Инженерный дом, в котором она экспонировалась, нуждается в защите от влажности. Он ушел в землю чуть ли не на метр и требует проведения очень сложных работ. Хранить в нем архитектурную графику — жемчужину нашей коллекции — преступно. По этим причинам экспозиция и была разобрана. Конечно, ее нужно восстанавливать в новых формах и с учетом новейших достижений науки. К нам приезжают туристы из других городов и спрашивают: где же ваша замечательная экспозиция, которую мы видели несколько лет назад? И конечно, я полностью согласна с Александром Давидовичем, что без ощущения преемственности с лучшими традициями Музея Старого Петербурга и Музея Города наше существование невозможно.

А. Марголис. В опыте предшественников мне представляется чрезвычайно важной консолидирующая роль музея, особенно ярко проявившаяся в 1920-х годах. И сегодня музею необходимо занять центральное место в историко-краеведческих исследованиях городского масштаба.

М. Козырева. В какой-то степени музей давно решает эту задачу. Ведь уже более тридцати пяти лет при нем существует наша секция, объединяющая энтузиастов-краеведов. Однако этого недостаточно. Музей призван помогать организации общественных музеев в районах, курировать там краеведческую работу. Думаю, что не может он оставаться в стороне и от недавно возникшей проблемы, вызванной введением во многих школах курсов по истории города. Людям, взявшимся за эту работу, нередко требуется методическая помощь, да и уровень их знаний не всегда оказывается на должной высоте.

В. Шубин. Порой это может быть вызвано доморощенными представлениями о краеведении, которое давно уже приобрело в глазах многих характер частного приложения к истории, архитектуре или литературе. И это наблюдалось при том бурном развитии краеведения, которое пришлось на 1960—1980-е годы! Парадоксальная складывалась картина: краеведением увлечены многие и многие, а слово «краевед» звучало синонимом слова «неудачник». Литературным краеведением, например, по мнению распространенному, занимались в основном неудавшиеся филологи. Отчасти так оно и было. Но несть числа и другим примерам, когда к краеведению обращались люди, понимавшие его как самостоятельную область научного знания...

А. Кобак. ...со своим источниковедением, кругом вспомогательных дисциплин...

В. Шубин. ...и со своими «отцами» — Гревсом, Анциферовым, и со своим «золотым веком», сжавшимся в узкие границы 1920-х годов. Но, кажется, я уже начинаю пересказывать заслуживающую особого внимания статью Александра Валерьевича и его соавтора, которая публикуется в этом выпуске журнала. Скажу только, что полностью согласен с авторами, считающими, что в последние годы значительно снизился общественный интерес к краеведению. О причинах сказано в статье. Но ведь и музей, надо полагать, не защищен от их воздействия?

А. Кобак. Конечно. Проблемы музея и проблемы петербургского краеведения — общие. И на мой взгляд, кризис переживает не только краеведение, но и музей, но и, например, экскурсионные организации, и краеведческая редакция Лениздата, где прекратился выпуск таких массовых еще в недавние годы изданий, как «Зодчие нашего города», «Выдающиеся деятели...» и т. д. То же с семинарами, конференциями и т. п. На поверхности — экономические трудности, но глубже — обстоятельства идеологического характера. А результат — отток общественного интереса. Не буду повторять то, что сказано в статье, отмечу лишь, что для человека естественно и свойственно интересоваться тем местом, где он живет. Вот почему, на мой взгляд, массовый интерес к краеведению должен возродиться. Но сама наука и, конечно, музей сейчас должны воспользоваться этой «передышкой», взяв на вооружение концептуальный подход к историко-краеведческим исследованиям, заложенный в 1920-х годах.

Здесь уже говорилось о необходимости усиления консолидирующей роли музея в краеведческой работе. Сейчас это особенно важно. Музей должен противостоять оттоку энтузиастов. Если говорить более конкретно — расширять доступ к фондам, архивам, создать открытую библиотеку по городской тематике...

Н. Дементьева. Я согласна, что краеведение переживает смутный период и музей в какой-то степени ответствен за его исход. Но, увлекшись идеологической составляющей нынешнего кризиса, мы как-то забыли о хозяйственной и экономической. Последняя может быть обозначена всем опостылевшим словом «выживание». Приходится забывать, что в международном кодексе музейной этики записано, что музей — не коммерческое учреждение. Это декларировано! Но Министерство культуры вынуждено постоянно напоминать: ищите пути приличной коммерциализации, потому что спасательный круг бюджетного финансирования завтра-послезавтра может быть утрачен. Поэтому хорошо, что наш музей — на острове, в крепости, все-таки какая-то защита...

С другой стороны: а кто на этом острове хозяин? Вот вам еще одна — хозяйственная — составляющая кризиса, корнями уходящая в застойные времена. В 1974 году в Москве было отклонено предложение об объявлении Петропавловской крепости заповедной зоной. А вообще-то эта идея пробивает себе дорогу с 1956 года. Очень надеюсь, что ко времени выхода журнала в свет вопрос с заповедником решится (сейчас документы рассматриваются правительством).

В первую очередь речь идет о сохранении крепости. Вы видите, что экспансия города, промышленных и торговых структур (имею в виду нецивилизованные виды торговли) захлестнула центр города. Статус заповедника позволит музею установить на острове необходимый порядок. Здесь говорилось, например, о необходимости открытия библиотеки. Для нее требуется отдельно стоящее, сухое здание. Такое здание есть, но занимает его сторонняя организация. В крепости должны остаться два хозяина: музей (на первом месте!) и Монетный двор, разместившийся здесь еще в начале XVIII века. Причем статус заповедника будет регламентировать хозяйственную жизнь Монетного двора. А то ведь сегодня часть памятника превращена им в какую-то промстройплощадку. Монетный двор должен наконец осознать, где он находится, и все, что не относится к основному производству, вынести за пределы острова. Без заповедного режима крепость может встретить свое трехсотлетие в весьма плачевном состоянии.

Б. Аракчеев. Предоставление статуса заповедника позволяет впервые подойти к большой проблеме комплексной реставрации и восстановления памятников Петропавловской крепости. Сейчас по нашему заданию в «Ленпроектреставрации» работает специальная группа, состоящая из профессионалов различных направлений. Им поручено разработать концепцию восстановления крепости в целом и дать проектные предложения по конкретным памятникам. Когда мы будем знать, в каком виде предстанет перед нами то или иное здание, мы сможем решать, какую разместить в нем экспозицию.

Л. Тихонов. При этом не хотелось бы, чтобы вы отдавали архитекторам на откуп всю концепцию... Что же касается музейного заполнения крепости, то в первую очередь, на мой взгляд, необходимо восстановить утраченные экспозиции: об истории Петербурга до 1917 года, находившуюся прежде в Комендантском доме, историко-архитектурную, о которой тут уже упоминали, экспозицию по истории строительства крепости, демонтированную в связи с захоронением великого князя Владимира Кирилловича. Думаю, в крепость целесообразно перенести обновленную экспозицию советского периода в истории города, размещавшуюся прежде на Английской набережной. И конечно, не стоит забывать о кафе, о зрелищной стороне, например о приемах музейной театрализации, успешно внедряемых в музеях разных стран.

В. Шубин. К сожалению, у нас даже талантливо оформленные музеи порой напоминают друг друга. Я уж не говорю о неисчислимом количестве скучнейших музеев, разбросанных по стране. Статус идеологических учреждений накладывал свой отпечаток, а слово «шоу» по отношению к музейной практике звучало неприлично. Сегодня музейщики хорошо знают, к примеру, что можно не цитировать в экспозиции последний доклад руководителя страны, но новое содержание нередко требует и новых форм. А эту проблему решить труднее, чем снять со стенда обязательную цитату. И тут я полностью солидарен с Львом Павловичем: в крепости хочется видеть не только витрины, рамки, цитаты, но и живое действо.

А. Марголис. Это как раз те самые иноземные приемы, которые достойны вдумчивого подражания...

Н. Дементьева. Мы мечтаем о том, чтобы в недалеком будущем петербургская семья, пришедшая в крепость утром, не захотела уходить отсюда раньше вечера. Мы планируем создать здесь крупный музейный комплекс с выставками, экспозициями, кинозалом, в котором будем демонстрировать исторические фильмы. С библиотекой. И конечно, с кафе, с катанием на лодке вокруг острова, с сувенирами, снабженными, например, музейным

30 апреля 1993 года

Советом Министров - Правительством Российской Федерации

принято решение

о создании на территории Заячьего острова

историко-культурного заповедника

”Петропавловская крепость –

Государственный музей истории Санкт-Петербурга”.

сертификатом, подтверждающим, что подлинник приобретенной вещи хранится в наших фондах.

Н. Дубова. Крепость дает нам большие возможности для осуществления этой идеи. Мы можем и должны представить на ее территории всю историю города. Здесь нужно возродить и упоминавшуюся экспозицию, посвященную советскому периоду...

Н. Дементьева. Наши фонды, с их разнообразием вещей повседневных, бытовых, позволят показать в крепости быт петербуржца разных сословий, быт петроградца, блокадного ленинградца, быт наших шестидесятников или горожан времен застоя...

В. Шубин. Помнится, подобная идея в рамках темы «Старый Петербург» лежала в основе грандиозного проекта «Квартал 100», о котором, в частности, писал и наш журнал...

Н. Дементьева. Считаю, что это была блестящая разработка. Она не осуществлена по причине технических трудностей. Но мы серьезно думаем об использовании идей, разработанных применительно к району Миллионной улицы и Аптекарского переулка (так называемый «квартал 100»), в Петропавловской крепости.

В. Шубин. Писал наш журнал и о проекте Музея декабристов...

Б. Кириков. Вы говорите о проектах, которые не могли быть реализованы без участия города. По причине безучастия города они и остались проектами, но в какой-то мере мы надеемся к ним вернуться. Однако осуществление этих и некоторых других проектов, в том числе сегодня упомянутых, в границах Петропавловской крепости мне представляется проблематичным.

В составе нашего музея — две крепости: Петропавловская и Орешек. Одна у истока Невы, другая в ее устье. Они соединены рекой, они объединены историей, и музейное их решение должно определяться общей концепцией. А в основе ее хотелось бы видеть понимание нашего музейного комплекса как единого из двух крепостей.

А. Марголис. Мне кажется, эта идея очень плодотворна для концепции развития Музея истории Санкт-Петербурга. И сами крепости в первую очередь интересны как крепости, и в этом качестве их необходимо показывать. Не стоит размещать в них случайные экспозиции...

Н. Дементьева. Мы много говорили об утратах музея, его проблемах. Кризисная ситуация, в которой оказалась наша культура, а с ней и музей, налицо. Это не утешение, а объективная данность. Но наша беседа отражает все же не растерянность перед обстоятельствами, а рабочее настроение, поиск, в отдельных вопросах — сшибку идей, плодотворную для дальнейшей работы. И еще — сегодня, в наш юбилейный год, мы сверяем часы, по которым будем встречать трехсотлетие города.

Надеюсь, беседа окажется небезынтесна и читателям. Как и сам журнал — о нашем уникальном музее, отражающем великую и драматическую историю Петербурга — Петрограда — Ленинграда.

Записал ФЕДОР НАСТИН

Музей Старого Петербурга

АЛБИНА ПАВЕЛКИНА

«...Представить возможно полную картину жизни Петербурга во все последовательные эпохи...»¹ — такая цель была поставлена перед Музеем Старого Петербурга, основанным при Обществе архитекторов-художников в октябре 1907 года. Цель широкая, интересная, захватывающая — как оценивали ее инициаторы и организаторы музея.

Основанию музея предшествовали годы нарастающего интереса к недавней русской старине, к культурному и художественному наследию XVIII — первой трети XIX века. Огромная роль в этом принадлежала кругу творческой молодежи, входившей в художественное объединение «Мир искусства». Их активные выступления в печати, организация ретроспективных выставок способствовали широкому распространению в обществе увлечения минувшим. Модным стало собирать произведения искусства, предметы ушедшего быта, старинные документы, книги. Создавались крупные частные художественные коллекции. Выходило много изданий и журналов, посвященных искусству и старине. В эти годы было положено начало научному изучению памятников искусства XVIII — первой трети XIX века. Особое внимание привлекал Петербург как самое яркое воплощение художественных устремлений того времени.

«Эрой культа нашей петербургской старины» назвал А. Н. Бенуа² конец XIX — начало XX века. Городом восхищались, превозносили его красоту. «Мы... не устанем твердить, что Петербург удивительный город, имеющий себе мало подобных по красоте», — писал Г. К. Лукомский³, «самым красивым городом Европы» называл его И. Э. Грабарь⁴. Отдавая дань своеобразной красоте Петербурга, деятели культуры со страстью выступали в его защиту. Для этой цели использовалась печать, трибуны различных заседаний. С. К. Маковский в статье «Тщетные вопли» с тревогой писал: «...ежегодно стираются остатки былой красоты Петербурга... один за другим исчезают или портятся старые памятники столицы»⁵. Общество архитекторов-художников для систематического изучения города и сохранения его своеобразной красоты создало Комиссию по изучению и описанию старого Петербурга. Возглавил ее А. Н. Бенуа. Члены этой Комиссии и явились инициаторами организации Музея Старого Петербурга.

Мысль о музее, посвященном Петербургу, возникла в ходе подготовки исторического отдела Международной выставки архитектуры, открытие которой намечалось на 1908 год. Группа, созданная из членов Комиссии во главе с А. Н. Бенуа и И. А. Фоминым, выявила и отобрала в архивах, частных коллекциях, в различных ведомствах и библиотеках богатейший материал.

¹ Положение о Музее Старого Петербурга. СПб., 1908. С. 3.

² Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928. С. 45.

³ Лукомский Г. К. Старый Петербург. Свободное искусство. Пг., 1917. С. 21.

⁴ Грабарь И. Моя жизнь. М.; Л., 1937. С. 65.

⁵ Старые годы. 1911. № 4. С. 318.



Дом П. Ю. Сюзора на Кадетской линии

Непосредственно соприкоснувшись с подлинными чертежами архитекторов и строителей, старинными видами, моделями зданий и памятников, устроители выставки были поражены сложившейся картиной. Главный комиссар выставки И. А. Фомин писал: «Все настолько ново, невиданно, ценно и интересно, что действительно выставка эта явится событием. <...> Мы так мало знаем свою отечественную архитектуру и так мало, к стыду нашему, до сих пор ею интересовались, что не только для публики, но и для специалистов архитекторов и художников найдется много нового, бесконечно интересного и поучительного...»⁶ Обилие и значительность собранного материала побудили устроителей отказаться от идеи показа его на Международной выставке. Решено было готовить отдельную большую историко-архитектурную выставку, которая и была позднее, в 1911 году, открыта в Академии художеств. Первым же «детисцем» проделанной плодотворной работы стал Музей Старого Петербурга.

В журнале «Старые годы» за ноябрь 1907 года сообщается, что на заседании Комиссии по изучению и описанию старого Петербурга «...был решен в высшей степени интересный вопрос об организации музея Старого Петербурга, вроде парижского Carnavalet. Музей будет заключать все, относящееся к истории нашей столицы и ее ближайших окрестностей...»⁷ Учредителями музея стали все члены Комиссии. Председатель Общества архитекторов-художников П. Ю. Сюзор предоставил новому музею помещения в собственном доме на Васильевском острове (дом № 21 по Кадетской линии). Сюзор сделал и один из первых вкладов в музейную коллекцию. В декабре 1907 года он подарил два великолепных урважа по строительству Александровской колонны (1836) и Исаакиевского собора (1845).

⁶ Старые годы. 1908. № 6—9. С. 579.

⁷ Там же. 1907. № 11. С. 578.

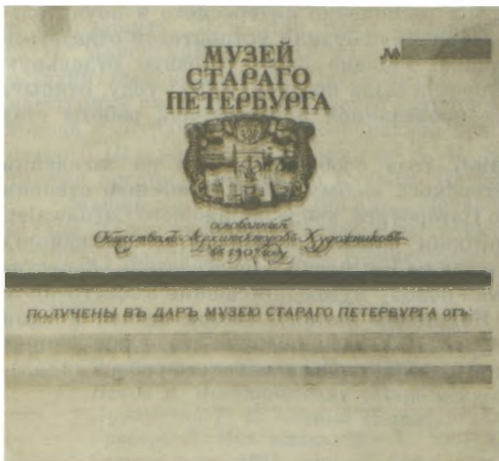
Оба издания богато иллюстрированы чертежами и литографиями, выполненными по рисункам автора построек — архитектора О. Монферрана. Тогда же известным собирателем князем В. Н. Аргутинским-Долгоруковым было подарено ставшее первым в музейном собрании живописное полотно художника А. Н. Раковича с видом Троицкого собора лейб-гвардии Измайловского полка. Написана картина была в 1835 году, сразу после завершения строительства собора архитектором В. П. Стасовым. Гравюры и литографии с петербургскими видами преподнесли А. Н. Бенуа, П. П. Вейнер, М. Л. Нейшеллер и другие. И хотя Музей Старого Петербурга еще не имел официального статуса, основание коллекции было положено.

В марте 1908 года на заседании учредителей музея был принят устав, утвержденный Министерством внутренних дел 12 декабря. По нему управление музеем осуществлялось особым советом, в который входили все учредители и лица, выбранные советом «из художников разных отраслей искусств, ученых историков, археологов, писателей, лиц, известных своей любовью к художествам и своими заслугами по изучению истории Петербурга»⁸. Для непосредственного ведения музейных дел на три года избиралась дирекция, состоящая из руководителей совета, хранителя и еще четырех членов. На заседании под председательством П. Ю. Сюзора 7 октября 1909 года в первый состав совета и дирекции избрали: председателем — А. Н. Бенуа, товарищами председателя — В. Н. Аргутинского-Долгорукова и В. А. Покровского, секретарем — И. А. Фомина, хранителем — А. Ф. Гауша, членами дирекции — П. П. Вейнера, В. Я. Курбатова, В. А. Щуко, Н. Н. Врангеля. Через три года председателем стал П. П. Вейнер, товарищем председателя — И. А. Фомин, секретарем — Н. Е. Лансере.

Все это были хорошо известные в художественной среде лица, разносторонне талантливые, инициативные. Их активная деятельность во многом определяла культурно-художественную жизнь общества. Иван Александрович Фомин — известный архитектор, один из ярких представителей неоклассицизма, увлеченный исследователь классического стиля; Владимир Яковлевич Курбатов — большой энтузиаст изучения русской архитектуры, автор статей и книг о Петербурге и его пригородах, по образованию химик и физик; Николай Николаевич Врангель — историк искусства, инициатор и деятельный организатор многих выставок, написал ряд ценных работ по искусству; Владимир Николаевич Аргутинский-Долгоруков — увлеченный, тонко разбирающийся в искусстве, «одержимый всепоглощающей страстью собиратель»⁹; Александр Федорович Гауш — художник-пейзажист, постоянный участник художественных выставок; Петр Петрович Вейнер — издатель и редактор ежемесячника «Старые годы», знаток прикладного искусства. Но самой выдающейся личностью, увлекшей и сплотившей единомышленников, был Александр Николаевич Бенуа.

⁸ Положение о Музее Старого Петербурга. С. 6.

⁹ Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 4. С. 337.



Марка Музея Старого Петербурга.
Художник Е. Лансере. 1910-е



Ему принадлежала исключительная роль во многих блестящих художественных начинаниях того времени. «Ваша судьба уже такова: в России, что бы ни задумалось, что бы ни рождалось, так или иначе относящееся к искусству, без Вашего участия — и участия деятельного — не обойтись», — писал к Бенуа издатель З. И. Гржебин¹⁰.

Одна из важнейших и первоочередных задач музея — собрать коллекцию. Так и было определено в уставе: «§ 1. Музей основан с целью: а) собирать предметы, относящиеся к истории Петербурга: его основанию, застройке и расширению, а также истории его окрестностей». Чтобы привлечь внимание к новому музею, дирекция выпустила обращение «...к любящим искусство и старину с просьбой помочь музею пожертвованием гравюр и оригинальных рисунков, чертежей, книг, скульптурных и архитектурных деталей...». Обращение было приложено к декабрьскому номеру журнала «Старые годы» за 1909 год. Архитекторам и строителям рассылались напечатанные на бланке музея просьбы: «...если в Вашей практике окажутся случаи сломки или переделки каких-либо старых строений, в которых обыкновенно имеются детали некоторого художественного значения... то Музей надеется, что Вы не откажетесь предоставлять ему в дар таковые части».

Эти призывы находили отклик в обществе. Музею дарили книги, планы, виды города, предметы, архитектурные фрагменты, фотоснимки. Коллекция музея постоянно пополнялась. В 1911 году она насчитывала свыше 1000 экспонатов, в 1912 году — 1457, в 1916 году — 2273. Особенно ценные и крупные вклады в музей сделали В. Н. Аргутинский-Долгоруков и П. П. Вейнер. Из богатого собрания Аргутинского-Долгорукова в разные годы поступило много высокохудожественных произведений оригинальной и печатной графики, картины. В 1911 году он пожертвовал музею большую часть «редчайших листов», экспонировавшихся на Исторической выставке архитектуры. Это подлинные чертежи архитекторов Ф.-Б. Растрелли, А. Д. Захарова, Ч. Камерона, редкие рисунки второй половины XVIII века. П. П. Вейнер помимо большого количества различных экспонатов подарил музею целую коллекцию — свыше двухсот листов, чертежей и рисунков Д. Кваренги, — купленную им в 1911 году в Италии.

Денежные средства музея складывались из ассигнований Общества архитекторов-художников, субсидий правительственных и общественных учреждений, взносов «друзей Старого Петербурга», платы за вход и лекции, доходов от продажи разных изданий и каталогов. Тратились они главным образом на заказы и приобретение экспонатов. Музей продолжал начатые Комиссией по изучению и описанию старого Петербурга работы по фотографированию, обмерам и зарисовкам зданий, предназначенных к перестройке или сносу, организовывал перевозку фрагментов архитектурного декора, решеток, фонарей, домовых знаков. На собственные деньги хранитель А. Ф. Гауш заказал удобные шкафы для растущей коллекции. Но скапливались и громоздкие экспонаты. В помещениях, любезно предоставленных П. Ю. Сюзором, стало тесно для хранения, не говоря уже об экспонировании. «Русская художественная летопись» писала в 1912 году: «Музей Старого Петербурга... настолько сейчас интересен и богат, что настоятельно требует специального помещения...»

¹⁰ Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. Л.; М., 1965. С. 80.



Экспозиция Музея Старого Петербурга. Зал второй половины XVIII века

Но, конечно, и город, и общество должны пойти навстречу этому частному предприятию, столь успешно и быстро развивающемуся»¹¹. Журнал «Архитектурно-художественный еженедельник», комментируя отчет хранителя А. Ф. Гауша за 1914 год, с грустью отмечал: «Приходится лишь бесконечно сожалеть, о том, что до сих пор все эти прекрасные вещи не могут быть развернуты, распределенные по эпохам, в соответствующих залах»¹².

Поиски подходящего помещения и переговоры с властями велись с момента создания музея. В 1908 году, когда предполагалось использовать здание Тучкова буяна для художественных целей, архитектор И. А. Фомин разработал проект его приспособления для Музея Старого Петербурга. Проект осуществлен не был. Обсуждался вопрос о размещении музея и в Доме городских учреждений на Кронверкском проспекте, 49, строительство которого по проекту архитектора М. М. Перетятковича началось в 1912 году. Ни один из вариантов не осуществился. Отдельный дом музеев получил значительно позже.

Несмотря на трудности с помещением, Музей Старого Петербурга был с самого начала открыт для публики. Вначале два раза в неделю, а с 1912 года ежедневно. Сотрудники давали посетителям объяснения. Иногда с экспонатами знакомил хозяин дома, П. Ю. Сюзор, за энергичную помощь и «душевный интерес» к музею избранный в почетные члены совета. Даже после начала войны 1914 года интерес к музею в широких слоях общества отнюдь не падает, «а, напротив, подымается с каждым годом, об этом свидетельствуют все более и более учащающиеся посещения его публикой»¹³. Проводились и выездные экскурсии с осмотром старинных зданий.

Деятельность музея не была замкнутой в тесных стенах дома на Кадетской линии. Члены совета и сплотившиеся вокруг него «друзья Старого Петербурга» были активными участниками общественной жизни. Занимаясь изучением неисчерпаемой петербургской

¹¹ Русская художественная летопись. 1912. № 5. С. 69.

¹² Архитектурно-художественный еженедельник. 1915. № 2. С. 15.

¹³ Там же. С. 13.

тематики, они широко популяризировали результаты своих исследований. Особенно плодотворной в этом отношении была деятельность В. Я. Курбатова. Его статьи и заметки, посвященные Петербургу и окрестностям, часто публиковались в периодической печати. Читались доклады: «Старинные планы Петербурга», «Значение Петербурга в общей истории архитектуры» и т. п. Среди авторов журнала «Старые годы» часто встречаются имена Н. Н. Врангеля, П. П. Вейнера, П. Н. Столпянского и других.

Большое место в жизни музея занимала живая творческая работа по организации выставок. И наиболее показательно здесь горячее, полное энтузиазма участие в подготовке «Исторической выставки архитектуры» 1911 года. Сотрудники музея входили в комитеты по устройству выставок «Ломоносов и елизаветинское время» (1912), к 300-летию дома Романовых (1913) и других.

Много времени и сил у руководителей Музея Старого Петербурга отнимала борьба с «вандализмом», с разрушением и искажением городских памятников. Совместными усилиями с Обществом архитекторов-художников, Комиссией по изучению и описанию старого Петербурга, Академией художеств удавалось отстоять тот или иной памятник. Действовать приходилось по-разному: посылали протесты в различные инстанции, к кому-то ездили, убеждали, писали разоблачительные статьи. Так были предотвращены снос Тучкова буяна, засыпка Лебяжьей канавки, отклонены предположения о строительстве здания для Военно-инженерного училища на месте павильонов Михайловского замка, о постройке Католического собора на месте бывшего дома Державина (набережная р. Фонтанки, 118), восстановлена историческая окраска зданий Университета, Сената и Синода, Адмиралтейства. Критике подвергали бесконтрольность декорирования жилых домов, окрашенных в «колористические комбинации, объяснимые лишь дальтонизмом гг. маляров и домовладельцев»¹⁴.

Если перестройка была неотвратима, как в случае с Введенским, Пантелеймоновским и Михайловским (Садовым) мостами, совет музея участвовал в рассмотрении проектов и принимал наиболее подходящий вариант. Музей заказывал обмеры назначенных к сносу наиболее ценных архитектурных памятников (дача Строганова в Новой Деревне, Старый Гостиный двор на Васильевском острове), фотографировал характерные для прошлых эпох жилые дома, собирал фрагменты декора, образцы решеток.

Совет музея не остался в стороне и при обсуждении подготовленного Министерством внутренних дел законопроекта об охране памятников. На одном из заседаний было принято решение о поддержке резолюций, выработанных съездами художников и архитекторов, в которых говорилось о необходимости коренной переработки законопроекта с привлечением представителей художественной и научной интеллигенции.

В 1910 году Н. Н. Врангель выступил инициатором создания Общества по сохранению памятников искусства и старины в России с филиалами в других городах. Таким образом, рамки забот о сохранении отечественного наследия расширились.

Разносторонней и наполненной была жизнь музея в первое десятилетие его существования. В 1914 году И. Э. Грабарь в письме к инициатору организации Музея Старой Москвы писал: «„Музей Старого Петербурга“, делавший вначале не мало ошибок, — как это вполне естественно — понемногу наладил свою деятельность так хорошо, что Москва могла бы взять его просто за образец во многих отношениях...»¹⁵

В 1918 году музей был передан Музею Города, созданному по декрету Совета народных комиссаров от 4 октября. Ему предоставлялась некоторая самостоятельность и сохранялось название — отдел «Музей Старого Петербурга». Заведующим до 1925 года оставался П. П. Вейнер. Музей получил дом № 35 по набережной р. Фонтанки, бывший дом Серебряниковых, где впервые появилась возможность показать публике богатую коллекцию петербургских материалов.

Открытие экспозиции состоялось 11 ноября 1920 года. В восемнадцати комнатах «путем характеристики творчества великих зодчих»¹⁶ была представлена картина развития Петербурга. Экспозиция была сделана «со знанием дела и истинной любовью», писали «Известия» 19 ноября 1920 года. Знание дела, истинная любовь к городу — вот те слова, которые кратко характеризуют деятельность основателей и первых сотрудников музея, преемником которого является Государственный музей истории Санкт-Петербурга.

¹⁴ Мир искусства. 1902. № 8. С. 138.

¹⁵ Грабарь И. Письма. М.; Л., 1974. С. 299.

¹⁶ Музей Города к октябрю 1927. Л., 1928. С. 103.

Музей Города

ГАЛИНА ПОПОВА

В отличие от людей, бурно переживавших первую послереволюционную зиму 1917 года, дворцы и особняки Петрограда, покинутые хозяевами, «умирали» тихо и безропотно, без человеческого тепла и заботы. Среди многочисленных проблем, в буквальном смысле навалившихся на новую власть, одной из самых специфических была задача уберечь от разрушения архитектурные шедевры столицы России, сохранить огромное богатство предметов искусства и старины, существовавших в музеях, императорских дворцах, аристократических особняках.

Несомненно, одной из таких драгоценных архитектурных жемчужин был для Петербурга Аничков дворец, с которым неразрывно связана судьба Музея Города в период с 1918-го по 1935 год. Идея создания музея принадлежала людям, не только на словах глубоко преданным Петербургу, но и на деле озабоченным его будущим. Для архитекторов, историков города эти имена хорошо знакомы. Еще в марте 1918 года В. Я. Курбатов обратился к своему коллеге по Петербургскому обществу архитекторов Л. А. Ильину с предложением по заданию Наркомпроса принять участие в обследовании ряда особняков для определения характера их дальнейшего использования. Одновременно обсуждалась возможность создания муниципального музея — крупного научного и просветительского центра города. Эту идею поддержала В. Р. Менжинская, работавшая в аппарате Наркомпроса. Она же возглавила Учредительную комиссию по созданию музея, члены которой помимо того занимались другими вопросами, требовавшими немедленного решения. Предстояло провести большую работу по устройству музея в Аничковом дворце, следуя главному требованию: не нарушая планировки и отделки помещений, разместить в нем экспозиции, кабинеты, различные службы. К сожалению, этот опыт разумного и бережного отношения

к дворцу не послужил примером для следующих поколений.

Основу фондообразования музея составили экспонаты бывшего Музея городской управы, материалы Дрезденской и Всероссийской гигиенических выставок, чуть позже на правах самостоятельного отдела вошел Музей Старого Петербурга, созданный в 1907 году Обществом архитекторов-художников, имевший уникальный по своей ценности материал, в том числе архитектурную и художественную графику, живопись, предметы декоративно-прикладного искусства, редкие книги, фотографии, архитектурные фрагменты и детали.

Декрет об учреждении Музея Города был подписан А. В. Луначарским и опубликован в газете «Северная коммуна» 4 октября 1918 года. Музею передавался не только Аничков дворец, но и здания всей усадьбы, включая «Кабинет его величества» (набережная р. Фонтанки, 31), а также дворец великого князя Сергея Александровича (Невский пр., 41/42), и в 1919 году — особняк графини Н. Ф. Карловой (набережная р. Фонтанки, 46).

Официальное открытие музея состоялось в конце ноября 1918 года. В декабре коллегия — высший руководящий орган музея — единогласно избрала первого директора. Им стал Л. А. Ильин, его заместителем — В. Я. Курбатов.

Вскоре музей стал крупным многофункциональным учреждением, в которое на равных правах входило семь отделов, а практически — семь самостоятельных музеев с экспозициями, фондом, библиотекой и кабинетами для приема посетителей. Одним из крупнейших был Отдел архитектуры и городского строительства с секциями планировки, застройки и садово-паркового искусства, располагавшийся в Аничковом дворце. Надо сказать, что коллегия музея в момент размещения в Аничковом дворце приняла



*Л. А. Ильин, первый директор Музея Города.
Конец 1920-х*

решение сохранить часть помещений первого и третьего этажа как наиболее характерных для показа интерьера и бытового уклада жизни высших слоев дворянского общества Петербурга второй половины XIX века. В комплекс Исторических комнат (жилая половина Александра III и Марии Федоровны) входил и личный музей царя, аннотированный во многих путеводителях по Петербургу. Вместе с сервизным корпусом дворца они образовали основу музейного отдела «Искусство в жизни города». Другим крупным подразделением был Отдел коммунальной и социальной гигиены, во главе которого встал профессор З. Г. Френкель — один из ведущих специалистов этого научного профиля в Петербурге. Его экспозиции разместились в левом корпусе «Кабинета», а в правом, со стороны Невского проспекта, — фундаментальная библиотека и Информационно-библиографический отдел. Для показа коллекций Музея Старого Петербурга был выделен дом № 35 по Фонтанке (бывший дом Серебряниковых), примыкавший к усадьбе Аничкова дворца.

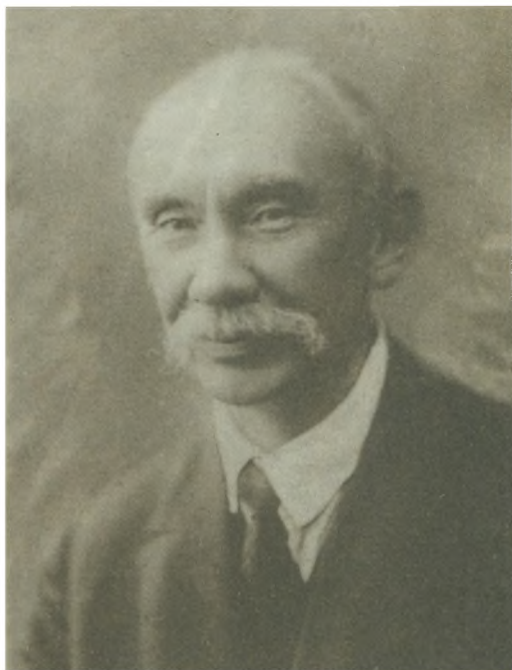
Первые четыре года в зимнее время здания музея не отапливались, сотрудникам вместо пятидесяти восьми выдавалось сорок

восемь продовольственных пайков (делившихся затем на необходимое количество) и по десять поленьев дров для обогрева жилищ. Несмотря на такие условия, уже в январе 1919 года в Манеже Конюшенного корпуса Аничковой усадьбы была открыта первая и весьма успешная выставка «Виды Петербурга и его окрестностей», затем «Москва и ее окраины», «Архитектура за пять лет». Одним из создателей экспозиции произведений мирискусников был А. Н. Бонуа, менее чем через год покинувший Россию, как оказалось — навсегда.

Несомненно, большой историко-художественный интерес имела Секция внутреннего убранства жилья, развернутая в особняке графини Н. Ф. Карловой. Само это здание представляет собой типичную загородную усадьбу конца XVIII — начала XIX века, располагавшуюся, в числе прочих, на берегах Фонтанки. В последние годы XIX века дом приобрел герцог Г. Г. Мекленбург-Стрелицкий, внук великого князя Михаила Павловича, брата Николая I. По заказу герцога возводится дворцовый корпус, предназначенный для размещения библиотеки, широко известной в Петербурге своими уникальными изданиями, в частности по садово-парковому искусству. Книжное собрание герцога насчитывало более двенадцати тысяч томов, в том числе с авторскими рисунками и гравюрами, в роскошных сафьяновых переплетах. Забегая несколько вперед, скажу, что в 1928 году библиотеку постигла участь других музейных сокровищ нашего города: она была практически полностью передана в Экспортный фонд на аукционную продажу. Помимо ценной библиотеки Мекленбург-Стрелицкий владел редкими сериями литографий, произведениями живописи, коллекцией фарфора и серебра; большинство предметов было в свое время перевезено в особняк на Фонтанке из Михайловского дворца. Выросший в музыкальной атмосфере, окружавшей его бабушку, великую княгиню Елену Павловну, Георгий Георгиевич сам слыл одаренным пианистом, содержал известный в Петербурге струнный квартет. Уже в довольно зрелом возрасте герцог страстно влюбился в Наталью Вонлярскую, служившую при его матери, великой княгине Екатерине Михайловне. Возможное супружество царственным родственникам представлялось безусловным мезальянсом, однако, несмотря на их упорное сопротивление,morganaticкий брак был заключен, а Наталья Федоровне был пожалован графский титул. Она и была последней владелицей особняка. В 1917 году, покинув

революционный Петроград, Наталья Федоровна с двумя дочерьми и сыном поселилась на юге Франции, лишившись родины, своего дома и привычной семейной обстановки, напоминавшей о счастливой супружеской жизни (Георгий Георгиевич неожиданно скончался в 1909 году).

Хранила особняк, как и все имущество, составившее фонд Музея Города, Лидия Николаевна Мерчанская — библиотекарь графини, автор полного научного каталога изданий книжного собрания. Впоследствии Лидия Николаевна, принятая в штат музея, приложила много творческих усилий для описания и учета коллекций особняка, в том числе и ценных предметов обнаруженного в январе 1923 года тайника. Ценность его была настолько велика, что в момент вскрытия и первоначального обследования было принято решение создать специальную комиссию (в ее состав, в частности, вошел и Виктор Карлович Клингенберг, хранитель Исторических комнат Аничкова дворца, педагог по образованию; он в свое время готовил сына Н. Ф. Карловой для поступления в Реформатское училище, за что и был уволен из музея по результатам проверки кадровой политики в 1928 году). Длительная работа комиссии завершилась составлением десяти актов и восьми описей на нескольких десятках страниц с перечислением и описанием высокохудожественных предметов. В частности, в них значились уникальные фарфоровые изделия: единственный экземпляр настольного украшения, изготовленного по специальному заказу в Мейсене в начале XVIII века в ознаменование окончания войны Норвегии со Швецией; фигуры мифологических персонажей, птиц — авторские работы И. И. Кендлера, по словам С. Н. Тройницкого, очень редкие произведения XVIII века, сохранившиеся в России. Среди великолепно выполненных столовых, чайных и кофейных сервизов из серебра производства фирмы Фаберже особо выделены шесть блюдец с эмалью. В описях перечислено огромное количество ювелирных украшений из золота и платины с драгоценными камнями, иконы в серебряных окладах, образцы старинных вышивок и многое, многое другое. Претензии на владение этой коллекцией стали предметом разногласий в музейной среде, разгорелись споры и письменная полемика, в которую были втянуты многие видные искусствоведы, в том числе сотрудники Музейного фонда, в первую очередь желавшие пополнить уникальный фарфор. Однако руководство Отдела коммунального хозяйства (в ведении которого с 1920 года находился музей) отказало в передаче ценных предме-



В. Я. Курбатов, один из инициаторов создания Музея Города. Конец 1920-х

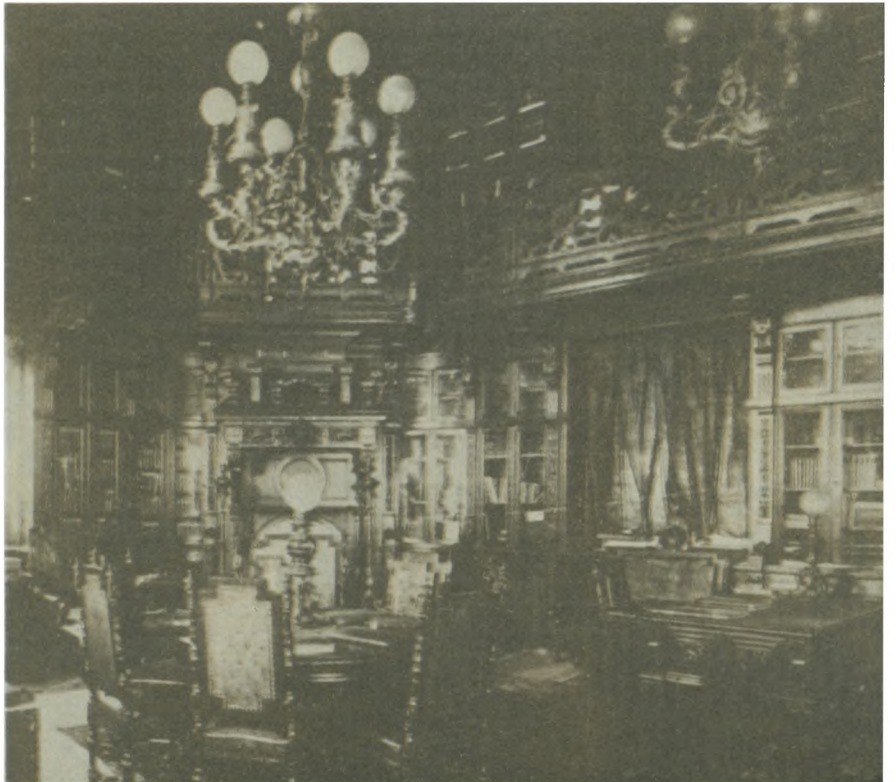
тов какому бы то ни было учреждению культуры. Практически целостный музейный фонд произведений декоративно-прикладного искусства, длительное время находившийся в Сервизном корпусе Аничкова дворца, ожидал, как оказалось, не будущей выставочной жизни, а поступления в Экспортный фонд для реализации с аукционов Берлина и Парижа. Та же участь постигла и имущество самого особняка. Еще в марте 1928 года (до ликвидации музея) на заседании Комиссии по отбору и оценке музейных ценностей для экспорта обсуждался вопрос о необходимости в ближайшее время произвести осмотр дома Карловой с целью замены предметов, имеющих экспортное значение, на менее ценные¹. В этом же году экспозиция была закрыта, причем без письменного постановления или какого-либо решения, а всего лишь по личному указанию заведующего Откомхозом Рудакова. Трудно сказать, какое количество предметов тогда ушло за границу, во всяком случае, к концу 1928 года не заинтересовавшие иностранных антикваров и их посредников фарфор, мебель, постельное белье были переданы

¹ ЦГА СПб.. Ф. 2556, оп. 7, д. 10, л. 141.



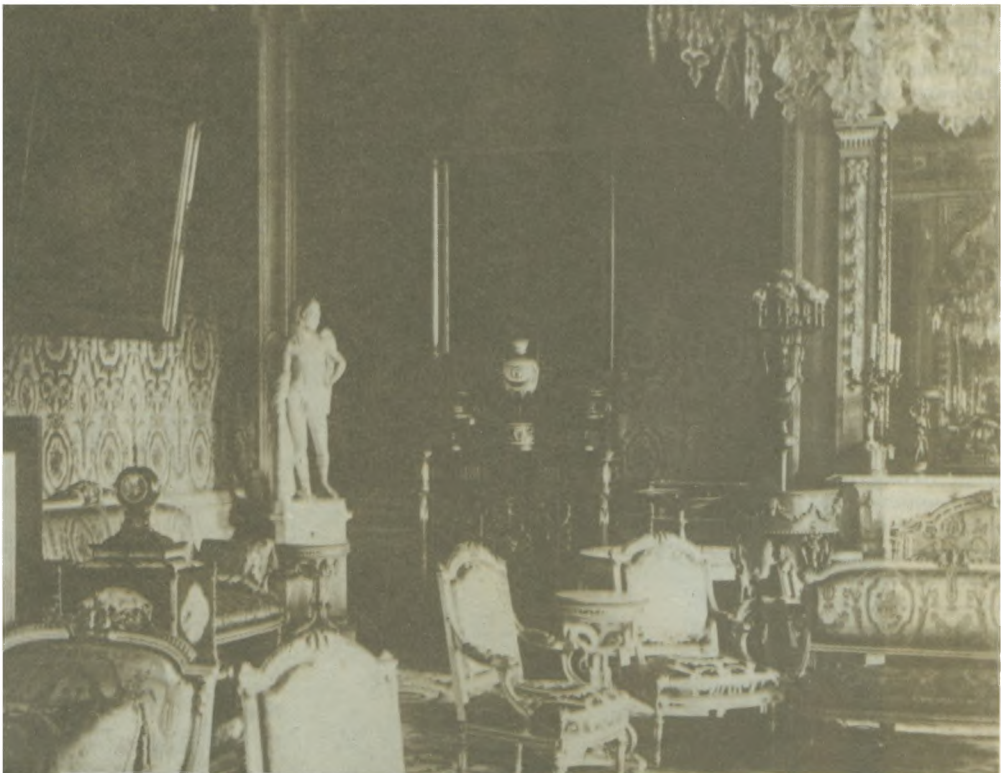
Выставка «Виды Петербурга и его окрестностей». Январь 1919

Библиотека Архитектурного отдела Музея Города. 1928





Интерьеры Исторических комнат Аничкова дворца. 1928



городскому тресту гостиниц. С аукциона продана некогда знаменитая библиотека, утрачен личный архив графини, состоявший из десяти сундуков с рукописями, письмами и фотографиями XIX века, клуб им. М. И. Калинина украсился голубыми и малиновыми шелковыми портьерами в стиле Людовика XVI...

С твердой уверенностью можно сказать, что за первые пять лет советской власти музейщиками была проделана поистине грандиозная работа по сохранению ценнейших памятников, в том числе и уникального предметного мира, доставшегося новым правителям, оказавшимся, увы, неспособными сбросить это наследие. По существу, огромное национальное достояние, состоявшее из замечательных произведений искусства, послужило базой первоначального накопления капитала. Однако было ли это столь необходимым? История доказала, что распродажа музейных ценностей в двадцатых — тридцатых годах явилась акцией беспрецедентной по аморальности, преступной с точки зрения права и экономически бессмысленной.

Острая политическая борьба с троцкистской оппозицией в ВКП(б) в 1926—1927 годах отразилась на и без того сложной жизни музеев страны. Как известно, отдел музеев Главнауки возглавляла Н. И. Троцкая — жена Льва Давидовича. Нетрудно догадаться, чем закончилась тотальная проверка деятельности отдела и непосредственно музеев, носившая скорее политический, нежели профессиональный характер. В подготовленных материалах для Совнаркома указывалось на необходимость согласования работы музеев с требованиями Главполитпросвета, в результате чего музеи расценивались как плацдарм идеологического воздействия на широкие массы. Именно с этого времени определилась главная целевая установка деятельности музеев: сближение с основными задачами социалистического производства и его обслуживание.

Одним из первых тревожных «звонков» в судьбе Музея Города явилась ликвидация Исторических комнат Аничкова дворца. Мотивируя это необходимостью размещения управленческих структур Губисполкома, музею в ультимативной форме предъявили требование в трехдневный срок разобрать экспозицию Исторических комнат, в том числе и личного музея Александра III.

С волнением перелистывая архивные документы — переписку Главнауки, Музейного фонда, Музея Города, выступивших в защиту уникального историко-художественного комплекса: срочно созывается сове-

щение представителей Эрмитажа, Русского музея, Академии наук. В пылу полемики Удаленков, заведующий реставрационной мастерской, заявляет, что уничтожение Исторических комнат на десятом году революции было бы вандализмом, а хранитель Гатчинского дворца Макаров называет это преступлением. В кампании по защите включается даже уполномоченный Наркомпроса по Ленинграду Б. П. Позерн, рассылая во властные органы телеграммы о необходимости сохранения музея; искреннюю тревогу и заботу проявил заведующий Главнаукой Ф. Н. Петров, приостановив эти действия. Вроде наступило затишье... Но с высоты времени понимаешь тщетность всех этих попыток предотвратить неизбежное, поскольку оставалось немногим больше месяца (23.01.1928) до принятия правительственного решения (правда, до недавнего времени секретного) о мерах по усилению экспорта и реализации за границей предметов старины и искусства, на основании которого распродажа национального достояния России получала статус государственной политики. И если поначалу составлялись описи предметов для распределения их по музеям Ленинграда, Москвы и провинции, то впоследствии, при определении задач по выполнению вышеназванного постановления, специальным комиссией вменялось в обязанность оптовое выделение музейных ценностей не только на экспорт (для чего устраивались выставки для западных коммерсантов), но и для продажи антиквариата за валюту на внутреннем рынке. Например, имущество Сервизной кладовой Аничкова дворца было полностью признано имеющим экспортное значение. Организованная кампания по ликвидации Исторических комнат Аничкова дворца проходила на фоне расформирования музейного фонда, деятельность которого оказывалась совершенно излишней для властей, но это уже другая, не менее трагичная страница истории нашего города. В архиве кинофото-документов и фондах Музея истории Санкт-Петербурга хранятся уникальные фотографии интерьеров Исторических комнат, помеченные 17 января 1928 года, фактически последним моментом жизни музейной экспозиции, помнившей не только царственных особ, но и многочисленных посетителей, прошедших по ее залам за десять лет существования. Оставалось всего пять месяцев до того момента, когда ежедневные газеты запестрели громкими лозунгами: «РКИ сняла с работы за бесхозяйственность 28 человек», «Бывшие царские придворные нашли себе убежище в Музее Города», «Дворян-

ское гнездо на проспекте 25 Октября» и т. д., и т. п. Подобные заголовки появились и на страницах московских газет.

На заседании Коллегии РКИ по результатам обследования музея в адрес Л. А. Ильина были выдвинуты обвинения в неправильной, не соответствующей «текущему моменту» кадровой политике, отсутствии материалов, отражающих достижения социалистического Ленинграда, но самым невероятным для Льва Александровича, как и всех сотрудников, было обвинение в причастности к разбазариванию имущества Аничкова двора. По мнению партийной комиссии, «сразу чувствовалось, что здесь (в музее. — Г. П.) творятся ненормальности, которые можно классифицировать наподобие шахтинских дел (хотя это и не производственная единица) под флагом нашего советского научного учреждения как Музей Города»². И далее — «инициатор создания музея Ильин имел одну цель: сохранить всю усадьбу со всеми зданиями и царским имуществом, рассчитывая на приход старых хозяев всех этих богатств». В целом ряде обвинений звучало и такое: «В Музее 95 % дворяне, партийной ячейки нет, профсоюзной организации не существует. В общем, Музей представляет из себя учреждение, которому надо было быть в центре Варшавы, а не в городе Пролетарской Революции»³. В качестве решения первым пунктом было записано: «Музей Города как таковой ликвидировать».

В защиту музея поднялись многие учреждения, средства массовой информации опубликовали протестующие заявления архитекторов, историков, искусствоведов, а в музей направлялись все новые и новые комиссии. Лев Александрович Ильин, как и следовало ожидать, прежде всего начал борьбу по защите своих сотрудников, отдавших много физических и душевных сил, творческой энергии любимому детищу. В докладной записке на имя заведующего Отделом коммунального хозяйства Рудакова он писал: «Весь служащий состав музея прошел через две комиссии по чистке, которым было все точно известно о прошлом этих лиц, однако эти комиссии не нашли нужным увольнять их. Меня же как ответственного за работу музея сотрудники интересовали прежде всего со стороны их работы и полезности для музея»⁴. В числе подлежащих увольнению сотрудников были Л. Н. Мерчанская, В. К. Клингенберг, П. В. Ковальская-Ильина, Е. А. Полякова, Ю. Н. Султанов, «заклейменные» дворянским происхождением. Досталось и низшим чинам музея: сторож Акулов служил швейцаром у императрицы Марии

Федоровны. Всего из пятидесяти восьми сотрудников был уволен двадцать один. Но самое тяжелое бремя морального давления лежало на Льве Александровиче. Читая его многочисленные объяснительные записки, испытываешь жгучий стыд за всех, кто посмел усомниться в его порядочности и бескорыстии.

Надо сказать, что до революции, приобретя земельный участок на Аптекарском острове, он построил по своему проекту особняк, получивший высочайшую оценку коллег-архитекторов. В 1917 году дом сгорел, и Лев Александрович поселился в квартире на Фонтанке, 50, куда перевез и свою известную в Петербурге коллекцию первоклассных произведений живописи, декоративно-прикладного искусства, редких книг (многие из которых он передал музею). Трудно сказать, что руководило людьми, обвинявшими Льва Александровича в присвоении дворцового имущества, скорее всего зависть, столь характерная для выживших новой власти. К сожалению, к этому был причастен пришедший в 1927 году на должность заместителя (без согласования с Л. А.) Г. А. Голландский, занявший пост директора музея в июле 1928 года (в числе первых его распоряжений было указание выдать фарфор для реализации).

Вероятно, нет надобности рассказывать о распылении целостной коллекции, о полной реорганизации структуры музея, утрате традиций и высокопрофессиональных специалистов. Так завершилось первое десятилетие Музея Города.

В дальнейшем, оставаясь в Аничковом дворце до 1935 года, имея всевозможные наименования (от «Выставки-музея строительства и городского хозяйства» до «Музея социалистической реконструкции»), музей выполнял заданную официальными властями установку: служить целям и задачам социалистического производства. Однако, несмотря на многочисленные сложности, связанные с реорганизациями и переименованиями, музейщикам нескольких поколений удалось сохранить основное ядро уникальных коллекций, которое позволило в послевоенный период, в частности в 60—70-е годы, создать экспозиции по истории нашего города... Но это — уже другая страница истории музея.

² ЦГА СПб.. Ф. 3199, оп. 2, л. 201, л. 11.

³ Там же, л. 12.

⁴ Там же, л. 56.

РОЖДЕНИЕ И ГИБЕЛЬ ПЕТЕРБУРГСКОЙ ИДЕИ

ЛЕВ ЛУРЬЕ, АЛЕКСАНДР КОБАК

Одним из характерных явлений современной культурно-политической ситуации в России является исчерпание «запаса» оппозиционных идей, приведших к падению коммунизма. Пришедшие к власти в посткоммунистических странах оппозиционные силы оказались в своеобразном идеологическом вакууме, что значительно ослабляет их политические позиции.

Широкий спектр оппозиционных концепций, от крайне националистических до целиком прозападных, окончательно сложился в 1970-е годы. Эти идеи противостояли тотальной коммунистической идеологии и, по существу, выдвигали взамен коммунистического мифа некую иную идеологическую реальность. Совершенно ясно, что они не могли быть проверены конкретной политической практикой и носили характер абстрактных идеологий.

В настоящей работе авторы рассматривают одну из таких идей — идею петербургского регионализма. Возникшая в начале XX века как своеобразное культурное поветрие в узком кругу петербургской столичной интеллигенции, она неожиданно приобрела актуальное политическое значение в 1920-е годы, «овладела массами» в 1960—1970-е, сыграла важную роль в первые годы перестройки и оказалась скомпрометированной и исчерпанной в постперестроечный период. Если региональное самосознание сибиряков, казачества или поморов имело многолетнюю, а иногда и многовековую историю, то феномен петербургского регионализма представляется достаточно молодым и в некотором роде парадоксальным мировоззрением.

Полный вариант статьи опубликован на немецком языке в сборнике статей «Современная Россия: взгляд изнутри», посвященном 10-летию Института Восточной Европы при Бременском университете.

Региональная идея, своеобразный смягченный вариант идеи национальной, состоит в том, что на место борьбы с иноземным захватчиком-угнетателем выдвигается противопоставление региональных интересов союзному коммунистическому центру. Москва как воплощение коммунистической диктатуры представлялась «регионалистам» как бы ставкой завоевателя, куда уходили дефицитные продукты, где происходили наиболее важные события, куда уезжали даровитые земляки. Не случайно многие наблюдатели отмечали настороженное отношение к москвичам в провинции и армии, связанное с представлением о том, что жителям столицы несправедливо достаются блага, отсутствующие в глубинке.

Идея освобождения от власти центра, всегда склонного управлять провинцией, как метрополия колонией, и чуждого региональным интересам, желание обрести истинное региональное самоуправление сыграли роль мощного детонатора в борьбе с коммунистической номенклатурой на местах.

Мы рассмотрим этот феномен на примере второго по величине города России — Петербурга. Наша работа носит эскизный характер и является первой попыткой анализа этой темы. Ее дальнейшее изучение, по мнению авторов, представляет значительный интерес, так как рассматриваемый нами локальный миф за относительно короткий исторический период прошел все этапы, которые на наших глазах проходят в России гораздо более влиятельные политические доктрины.

И в национальной, и в региональной идеологии в противоположность позитивистско-коммунистическому мифу о прекрасном будущем важнейшую роль играет миф о прекрасном прошлом, золотом времени благоденствия и процветания. Если в национальном варианте это обычно пред-

ставление о временах государственной независимости, то в региональном — воспоминание о былом процветании города, как правило тоже относимом к докоммунистическому прошлому.

Как всякая идеология, имеющая основание в прошлом, региональный патриотизм обосновывается его носителями прежде всего исторически. В условиях недавней жесткой цензуры региональная (равно как и национальная) идея и не могла выражаться иначе, как в исторических и этнографических трудах, собирании фольклора, культивировании традиционных ремесел и т. д. Поэтому всякий исследователь регионализма должен прежде всего обратиться к литературе по краеведению, игравшему для региона ту же роль, что национальная история для страны в целом.

Петербургское краеведение занимает в этом смысле особое место. Первые полтора столетия Петербург представлялся «городом без истории», осознавшим себя как столица по преимуществу, то есть административный центр страны. Петербургское краеведение как особая форма исторической рефлексии и общественного самосознания возникает лишь к началу XX века. Разумеется, работы по истории города существовали и раньше, но они не являлись краеведческими по духу.

Труды, написанные в XVIII веке (от Феофана Прокоповича до Георги), по своему тону напоминают оды Ломоносова или Державина. В них есть что-то от путеводителя по выставке достижений народного хозяйства: они восторженны и сухи одновременно. В первой половине XIX века появился новый тип изданий, близкий современным путеводителям. Он имел конкретную цель — гимназический преподаватель, чадлюбивый отец семейства или заезжий провинциал могли совместить осмотр петербургских достопримечательностей с некоторыми естественнонаучными наблюдениями и идеологемами в духе уваровской «триады» (Бурьянов, Пушкирев, Булгарин — автор выражения «Северная Пальмира»).

Быстро меняющийся исторический ландшафт пореформенной России вызвал потребность в изучении и закреплении исторических корней. Российское краеведение становится формой отыскания в прошлом уроков настоящему. Московское рождается и существует как одна из форм славянофильства (Забелин, Погодин), украинское ориентировано на воспоминания о бывлой вольнице времен гайдаматчины (Костомаров).

Краеведческий историзм частично затронул и Петербург (Пыляев, Шубинский, отчасти Лесков и Мельников-Печерский). Но для молодой столицы, не много пережившей в сравнении с Киевом, Москвой или Нижним Новгородом, тоска по минувшему еще не слишком актуальна. С некоторой исторической дистанции мог рассматриваться только XVIII век, впервые открытый для изучения. Со свойственной петербургской школе точностью и внеэмоциональностью, историки взялись за первую половину XVIII века (Пьярский, Семевский, Грот, особенно Петров).

Во второй половине XIX века Петербург видится как воплощенная реализация антиутопии. Город перестает быть предметом любования и гордости. Объектом наблюдения становятся по преимуществу «язвы» Петербурга (Достоевский, Некрасов, Салтыков-Щедрин, Крестовский, особенно Михневич). Мировоззренческой основой такого взгляда, намеченного в основной части «Медного всадника», была славянофильская идея о чуждости петровских реформ национальному духу.

К концу прошлого века такой подход настолько укоренился, что на его фоне идеи мирискусников прозвучали как эпатаж. Петербургофильство, впервые возникающее у мирискусников как законченное мировоззрение, стало своеобразной рецепцией западничества. Поколение «Мира искусства» было одним из первых поколений петербуржцев по рождению, со своеобразной местной родословной (часто космополитической). Их любовь к северной столице находилась в общем русле культуры того времени с ее отказом от народнических идеалов, предпочтением города деревне, подчеркнутым европеизмом. Если Бенуа и Грабарь научили любить город от Трезины до Росси, то их младшие современники и ученики увидели в новом неоклассическом Петербурге продолжение непрерывной линии развития, заданной Петром Великим. Отсюда, из Петербурга, пошло понимание архитектуры XVIII — начала XIX века как явления, заслуживающего специального изучения и охраны. До того времени губернские архивные комиссии и археологические общества включали в число памятников только допетровские постройки.

В работах о Петербурге мирискусников мы имеем редкий случай наслаждения ростом. Вдохновлявший их импульс тесно связан с мощным всплеском столичной культуры 1910-х годов: неоклассицизм в архитектуре и живописи, акмеизм в поэ-

зии, балет. Певцы бурного цветения «блистательного Санкт-Петербурга» (Н. Агнивцев) будто предчувствовали кратковременность этого мощного злета.

Литература — чаще всего тоска по утраченному — детству, любви, укладу. То же и с краеведением. Его настоящий расцвет приходится на 1920-е годы — период краха петербургской культуры. Потеря столичного статуса, фактическое закрытие порта, а с ним упадок международной торговли и промышленности, уникальный даже для того времени по жестокости красный террор, опустошительный голод 1918—1919 годов, огромная эмиграция, массовые высылки. Все это можно сравнить лишь с 1727 годом, когда двор Петра II переехал в Москву и казалось, что пророчество царицы Авдотьи — «Петербургу быть пусту» — сбывается. Отсюда мощный всплеск ностальгии.

Интеллектуальным ресурсом «золотого десятилетия» петербургского краеведения стала высококвалифицированная гуманитарная интеллигенция, фактически лишившаяся профессиональных занятий. Вытесненные в краеведение медиовисты, классики, историки церкви, востоковеды принесли в него, с одной стороны, высокий профессионализм, с другой — естественную тоску по утраченной гармонии. Русское краеведение превратилось под их влиянием в самостоятельную область исторического знания.

В отличие от западноевропейской, русская историческая наука, прежде всего в трудах государственной школы (Соловьев, Ключевский, Милоуков), шла от общего к частному, от истории государства к истории народа. Краеведение 1920-х годов попыталось перейти от дедукции к индукции, то есть синтезировать историю России как историю отдельных местностей и групп населения (локальный метод).

Другую причину того, почему в краеведение устремилась творческая интеллигенция, особенно четко сформулировал П. П. Муратов в статье «Задачи краеведения». События 1917 года и гражданской войны, по его словам, показали трагическое непонимание интеллигенцией социальной психологии народа. Краеведение, изучая обычное право, быт, местные легенды, хозяйственную жизнь, способно трезво оценить политические и экономические установки русского народа, вовлекая его в самопознание и способствуя просвещению. В этом смысле оно становилось в один ряд с кооперацией, статистикой, демографией, педагогией, синтезируя их всех.

В панораме русского краеведения 1920-х годов петербургская школа заняла особое место. Экскурсионный институт и общество «Старый Петербург» стали центрами российского краеведения. Петербуржцы отличались от провинциалов и москвичей самим объектом своих занятий. Для тех прошлое и настоящее, при всем их различии, представляли собой часть единого процесса. Архангелогородец или пермяк в двадцатые годы еще не ощутили происшедшее как полный разрыв с прошлым. Население было в значительной степени тем же, в торговле, как и прежде, преобладал частник, приходская жизнь, при всех трудностях, продолжалась, в советских школах преподавали прежние гимназические учителя. Не то с Петербургом. Ленинград — это не просто новое название. Это новая реальность. Былая жизнь покинула невскую дельту, остались предания и камни. Изучение города стало сродни изучению некрополя. Отсюда попытки удержать, запечатлеть душу Петербурга, не дать ей исчезнуть окончательно.

Годы великого перелома положили конец русскому краеведению и его петербургской школе. Выжило только насаждавшееся сверху производственное краеведение — одна из составляющих социалистического реализма.

В 1930—1950-е годы гуманитариям можно было выжить только в периферийных областях. Для литературы это был перевод, для историков — вспомогательные и специальные дисциплины, для филологов — текстология, для философов — логика. Краеведы ушли в историю архитектуры и собиране сведений о местах «жизни и творчества». Поколение, получившее образование в 1910—1920-е годы, учившееся у старых профессоров и гимназических преподавателей, знавших иностранные языки, создало в сталинские, да и в первые хрущевские годы ряд выдающихся работ по частным вопросам истории города (Яцевич, Голлербах, Предтеченский, поздний Анциферов).

В особом положении оказались исследователи архитектуры петербургского классицизма. Их высокая квалификация была востребована, потому что новая империя пыталась выразить себя в монументальных формах ампира (Лансере, Ильин, Гримм, Петров). К тому же в послевоенные годы начались широкие реставрационные работы, требовавшие более тщательного обследования памятников.

К 1960-м годам от старого Петербурга воистину осталась лишь классическая архи-

текстура, несколько не спаленных в блокаду коллекций и библиотек, кафе «Норд» (переименованное, впрочем, в «Север») и Анна Андреевна Ахматова. На этой «кембрийской глине» начинают произрастать скудные пока побеги петербургского патриотизма. Поразительным образом город, дух которого, казалось, полностью уничтожен, начал медленно обретать историческую память. Объектом исторической ностальгии постепенно становится время «Бродячей собаки» и «башни» Вячеслава Иванова (как в свое время для славянофилов эпоха Алексея Михайловича).

Зияющий разрыв между десятками и шестидесятыми годами постепенно заполняется прежде незаметными фигурами. Кузмин, Вагинов, Хармс, Стерлигов, Осмеркин в этой частной ленинградской системе координат получают большее значение, чем общепочитаемые в период «оттепели» Маяковский, Брехт, Мейерхольд и Эрэнбург. Акмеизм, снова оказавшийся в центре внимания, неизбежно должен был породить интерес к материальной культуре последнего петербургского цветения, к архитектуре и быту времен модерна и неоклассики.

Появление танков на Вацлавской площади в Праге обозначило начало времени застоя. Туристские походы и песни у костра вытесняются философскими беседами в «Сайгоне» и в курилке Публичной библиотеки. Как физиков, так и лириков сменяют кочегары. Торшер с пластмассовым абажуром, фотопортрет Хемингуэя и трехногий журнальный столик вытесняются живописью под старину, горкой в стиле второго барокко и хрустальными люстрами.

В Ленинграде в специфической форме проявилась общероссийская тенденция, возникшая на пересечении нескольких экономических и идеологических потоков.

Начавшаяся инфляция подталкивала быстро растущую прослойку состоятельных людей вкладывать деньги в антиквариат, который возрастал в цене еще и потому, что мог быть вывезен за границу. Ленинград для советского антикварного рынка всегда имел ключевое значение: этот относительно бедный город (по сравнению с Тбилиси, Одессой и даже Москвой) обладал огромными залежами уцелевших предметов XIX — начала XX века. В городе возникает довольно обширный круг лиц, зарабатывающих на перепродаже икон, старой живописи, антикварной книги, марок, монет, ювелирных изделий. Узкий круг профессиональных искусствоведов из отвлеченных знатоков быстро превращается

в потенциально важных рыночных экспертов.

Значительную роль играли и общеевропейские тенденции в искусстве 1970-х годов — переход от авангарда к постмодернизму, всеобщее возрастание интереса к прошлому. Детант и эмиграция сближают Россию и Запад, занося европейскую моду в ленинградские элитарные круги, а новейшее русское искусство постепенно вводя в контекст европейского.

Следует отметить еще одну важную черту в восприятии предреволюционного Петербурга людьми 1970-х годов. Ими, не принимавшими все или почти все, сделанное после 1917 года, вещественная и литературная среда Петербурга начала XX века воспринималась как нечто непосредственно им предшествующее и прямыми наследниками чего они являются. Если для европейца этого поколения искусство начала XX века виделось почти с такой же исторической дистанции, как барбизонцы или рококо, то для петербургского семидесятника Лидваль или Гумилев были так же актуальны, как для их западных сверстников Сартр или Антониони.

Историческая наука тех лет была или чистой фальсификацией, или настолько закамуфлирована идеологическим новоязом, что прорваться через него было мучительно трудно. Зато расцвела сфагристика, много было сделано в изучении длинных курганов, подлинного расцвета достигло исследование латинского курсива и исторической метрологии. Подобные дисциплины, так же как и краеведение, находились вдали от бдительного ока идеологического отдела обкома КПСС. Но если первые лишь поддерживали профессиональную мускулатуру историков, то краеведение было — и об этом теперь уже можно сказать прямо — настоящей идеологической диверсией.

В краеведении, казавшемся властям не более чем формой культурного досуга советских трудящихся, было позволено больше. Сюда поэтому пришло новое поколение молодых и честолюбивых исследователей. Петербургские краеведы (отчасти вследствие большего идеологического прессинга), в отличие от московских, сосредоточились прежде всего на фактах и в научном отношении сделали за 1970-е годы очень многое. Был освоен и сведен в каталоги огромный пласт до того не исследованной архитектуры эклектики и модерна, атрибутированы многие постройки классического Петербурга, город как бы насселился писателями, художниками, учены-

ми, подпольщиками. Началось исследование отдельных исторически сложившихся местностей, этнографии города.

Своего рода реакцией на десятилетия всеобщего мнимого равенства стало отыскание собственных семейных (прежде всего петербургских) корней. Поколение семидесятников предпочитало вспоминать не об отцах — полковниках, врачах и инженерах, а о дедушках и прадедушках — акцизных чиновниках, корнетах и гимназических учителях.

Забитый прежде ленинградский исторический архив на Псковской улице стал привлекать множество любителей и исследователей. Дореволюционные книги о Петербурге стократно выросли в цене на черном рынке, а библиотеки вынуждены были перевести их на микрофильмы из-за огромного спроса. Специальные и довольно сложные лекции А. Л. Пунина и Б. М. Кирикова о малоизвестных прежде петербургских архитекторах стали популярны, как премьеры в Большом драматическом театре.

Бум вызывали выставки А. В. Повелихиной в Музее истории Ленинграда, посвященные петербургским вывескам и архитектуре модерна. Коллекционирование вырезок из краеведческих разделов ленинградских изданий превращается во всеобщее хобби. Профессия экскурсовода, каторжная и плохо оплачиваемая, становится неожиданно модной. Появляются бродячие гиды-добровольцы.

Углубленные занятия краеведением позволяли мысленно населить сохранившиеся декорации старого Петербурга другими персонажами, играющими другую историческую пьесу, окрашенную в романтические тона. Они позволяли найти легальный путь для самореализации, изучения истории, воспитания детей на приемлемых исторических образцах, для обеспечения преемственности культуры.

На основе собранных поколениями краеведов сведений постепенно складывается своеобразное пассеистическое петербургское мировоззрение, которое включает представление о былом величии города и близкую к эпосу историю его послереволюционного падения. Законченную форму идеи петербургского патриотизма приобретают к концу 1970-х годов, вместе с возникновением оппозиционного государству гражданского общества, постепенно наращивающего свои параллельные структуры.

Культивированию идей петербургского регионализма помогала реальная культур-

но-политическая ситуация в городе в 1970-х — начале 1980-х годов. Отсутствие прямой связи с Западом (иностранные корреспонденты, дипломаты и т. д.), всегда имевшей значение для партийно-карательных органов, способствовало большому произволу власти, пресекавшей в зародыше все попытки политического протеста. В Москве постоянно существовала почти официальная оппозиция, широко обсуждавшая правозащитные, политические, национальные, религиозные идеи. КГБ преследовало тех, кто прямо выражал протест государственной власти, тогда как под прикрытием диссидентского движения существовала широкая либерально-культурная среда. Если в Москве жертвами политических процессов становились редакторы «Хроники текущих событий», участники демонстраций на Красной площади, руководители московской Хельсинкской группы, то в Ленинграде ситуация была гораздо более тяжелой. Здесь сажали Бродского — за стихи, Хейфеца — за предисловие к сборнику Бродского, Пореша — за издание религиозного журнала «Община», Рогинского — за составление исторического сборника «Память», Митяшина — за хранение запрещенной литературы. Да время от времени КГБ раскрывало действовавшие в глубоком подполье конспиративные группы (дела ВСХСОН, В. Рыбакова и О. Волкова, Р. Евдокимова и др.).

С другой стороны, ленинградские научные и творческие организации всегда были гораздо более боязливы и оказались практически закрытыми для следующего за шестидесятниками поколения. В отличие от Москвы ленинградские власти почти не предпринимали попыток социализировать поколение 1970—1980-х годов в рамках официальных структур, или плата за это назначалась морально невыполнимая. Начиная с так называемых «ахматовских сирот» (Бродский, Бобышев, Рейн, Найман) возможности самореализации в официальной культуре были ничтожны.

Возникает мощная, ориентированная на прошлое ленинградская субкультура. Для ленинградской «второй культуры» играла роль не столько связь с Россией и Москвой, где дискутировались диссидентские и национальные идеи, сколько историческое обоснование своей принадлежности к особой, петербургской культуре. Это особенно заметно по самиздатской литературе, которая в Москве носила по преимуществу политический и религиозный характер, тогда как в Ленинграде имела подчеркнутую культурную ориентацию.

Общественные сдвиги второй половины восьмидесятых годов, казавшиеся стороннему наблюдателю столь неожиданными, в сущности, были целиком подготовлены общественными процессами брежневской эры. Все идеологические направления, ставшие разрешенными в эпоху перестройки, окончательно сложились к началу восьмидесятых годов. Одной из таких идеологий был цельный миф о Петербурге 1913 года, включавший в себя несколько важнейших составляющих.

Прежде всего, это представление о специфическом петербургском характере: скромном, спокойном, благородном, мужественном, способном на самопожертвование ради идеи. Эти качества противопоставлялись главным образом характеру московскому, который представлялся поверхностным, корыстным, ориентированным на внешний успех.

Петербургец 1913 года казался европейски образованным и изысканно вежливым человеком. Особо подчеркивался контраст между агрессивной бескультурностью нынешнего ленинградского населения и необычайным бытовым благородством старых петербуржцев, исчезающим буквально на глазах. Акцентировалась отрицательная роль приезжих (ср. отношение к мигрантам в прибалтийских странах), которые «понаехали после войны», заняли квартиры коренных ленинградцев и принесли с собой несвойственные городу элементы бытового хамства. Понятие о специфически петербургской культурности дополнялось представлением о старой петербургской интеллектуальной элите (университетские профессора, литераторы и т. д.) как весьма влиятельной части дореволюционного городского населения.

Сама петербургская жизнь предреволюционного десятилетия воспринималась как чрезвычайно богатая, разнообразная и разумно устроенная. Самый пышный европейский двор, блестящая гвардия, напряженная интеллектуальная и культурная жизнь, церковное благолепие и конфессиональная свобода, развитая благотворительность, высочайший уровень архитектуры, мощная промышленность и банковская система, богатая и разнообразная торговля, состоятельная и независимая буржуазия, склонная к меценатству и благотворительности, разумная и естественная топонимика, закон и порядок — все это противопоставлялось послереволюционному упадку города. Теневые стороны дореволюционной жизни, которые на протяжении десятилетий муссировала официальная историческая

наука, практически не принимались во внимание.

Послереволюционная история города представлялась как целенаправленная и сознательная политика центра по уничтожению петербургской культуры, коренящаяся в демонической ненависти Москвы к Ленинграду. В этот ряд укладывались и ленинско-сталинские репрессии, и миграция ленинградской элиты в Москву (в действительности по большей части добровольная), и перемещение в новую столицу учреждений и культурных ценностей, и ленинградская блокада, и строительство вредной дамбы, призванной защитить город от наводнений, а на самом деле наносящей страшный экологический ущерб (ср.: «окно в Европу залепили дерьмом» — Д. А. Мачинский). Такие взгляды имели под собой несомненные исторические основания, но при этом игнорировалось, что Ленинград не был ни единственным, ни даже самым пострадавшим в советские годы регионом страны.

Именно на этом петербургском мифе в значительной степени воспиталось поколение будущих политических деятелей горбачевской эпохи. К середине 1980-х годов идеи петербургского патриотизма сформировались как массовая идеология и с самого начала перестройки стали едва ли не единственной формой проявления массового протеста и недовольства.

Первым рубежом, на котором был дан бой городским властям, оказалась проблема комплексного капитального ремонта. В 1970-е годы начинается массовый ремонт старых зданий, при котором полностью уничтожалось убранство интерьеров, зато жители получали отдельные квартиры. Огромные, прежде барские апартаменты, ставшие многонаселенными коммуналками, делились на несколько маленьких квартир, рассчитанных на одну семью. Комплексный капитальный ремонт предусматривал не только реконструкцию старых зданий, но и снос тех из них, которые было дорого или невозможно реконструировать. С точки зрения общества шестидесятых годов (да и большинства жителей коммуналок) это воспринималось как несомненное благо.

Обсуждение плюсов и минусов комплексного капитального ремонта с середины семидесятых годов сделалось предметом дискуссии специалистов. Для пассеистического авангарда первых лет перестройки эта проблема стала одной из главных в его противостоянии власти и неожиданно приобрела общественную и даже политическую значимость. С некоторой временной

дистанции отчетливо видно, что сила протеста явно не соответствовала довольно скромному размаху реконструкции, уступающей по масштабу любому европейскому городу или циклопическим планам перепланировки Ленинграда 1930—1950-х годов.

Первая неразогнанная и по существу оппозиционная демонстрация за семьдесят лет советской власти прошла в Ленинграде 19 октября 1986 года. В связи со строительством новой линии метро городские власти решили снести рядовой дом начала XIX века в начале Загородного проспекта, у самой Владимирской площади. Изощренные не только в законодательстве, но и в истории Петербурга, члены группы «Спасение» обвинили власти в сознательном вандализме, так как в этом доме некоторое время жил лицейский друг Пушкина литератор А. А. Дельвиг. Городская интеллигенция, журналисты и не испытывавшие ни малейшей симпатии к власти горожане поддержали требования демонстрантов, а дезориентированная неполитическим характером требований и противоречивыми указаниями из Москвы городская администрация отступила. Дом не был разрушен.

Эта демонстрация стала прелюдией к мощному выступлению, всколыхнувшему весь город несколько месяцев спустя. В начале 1987 года стало известно, что согласно договору между горсоветом и одной из финских фирм предусматривается комплексная реконструкция двух гостиниц на Исаакиевской площади: роскошной «Астория» и малопрезентабельной «Ленинградской» (бывший «Англетер»). При этом здание «Англетера» предполагалось снести и отстроить заново, полностью воспроизведя фасады старой постройки. Уже известная в городе группа «Спасение» решила по этому поводу дать решительный бой городским властям. При этом выдвигались три главных аргумента в защиту старого «Англетера»: традиционный — разрушение вещественной среды старого Петербурга; мемориальный — в «Англетере» в 1925 году повесился С. А. Есенин; и новый — здание в центре города практически продается иностранной фирме под валютную гостиницу, закрытую для простых горожан. Этот комплекс причин вывел на Исаакиевскую площадь множество людей разной идеологии и возраста, объединенных чувством оскорбленного петербургского патриотизма.

Хиппи и студенты стояли рядом с оставшими военными и пенсионерами — борца-

ми против иностранного засилья, однако основную массу протестующих составляли те сорокалетние инженеры, которые в будущем внесут решающий вклад в победу демократов на выборах. Масштаб и продолжительность демонстрации под окнами горсовета ввергли городские власти в шок. Для охраны стройплощадки были привлечены крупные силы милиции. Ходили слухи о концентрации внутренних войск для разгона демонстрации. Партийные идеологи и КГБ пытались различными способами дискредитировать демонстрантов, утверждая, что это сионистская вылазка, или — наоборот — затея русских шовинистов из «Памяти», или хулиганство бездельников и наркоманов из «Сайгона». Вузовских преподавателей обязали уговаривать студентов разойтись, угрожая исключением из комсомола и институтов. Позиция ленинградской прессы, еще контролируемой Смольным, была враждебна демонстрантам.

Итоги событий вокруг «Англетера» были противоречивыми. Обманув бдительность демонстрантов и обеспечив надежную охрану стройплощадки, строители все же снесли здание. Но сочувственные статьи в центральной прессе («Известия», «Советская культура», «Строительная газета») и последовавший (видимо, из Москвы) прямой запрет репрессий против участников демонстрации создали в общественном мнении ощущение нерешительности и морального поражения городских властей.

Таким образом, ленинградское пассивистическое движение дало толчок самой мощной политической демонстрации начального периода перестройки. Итоги демонстрации сыграли важную роль для оппозиционного движения в городе в целом. Они обеспечили ему легальные лозунги, придали уверенность в своих силах. Городские власти вынуждены были легализовать экокультурное движение (вначале в ДК им. Ильича, затем при городском Фонде культуры) и тем самым предоставить ленинградской оппозиции официальную трибуну.

Безнаказанность участников демонстрации привела к тому, что петербургская идея становится быстро расширяющейся зоной открытой оппозиционности. Прежде не произносимое вслух (хотя и подразумеваемое) противопоставление «прекрасное прошлое — унылое настоящее» начинает обсуждаться открыто. Огромную роль в этом сыграла статья Д. А. Гранина в «Литературной газете» «Великий город с областной судьбой», публикации Д. С. Лихачева, статьи в «Огоньке», телевизионные

передачи Максимовых «Общественное мнение», а вскоре «Пятое колесо» Б. Курковой и «600 секунд» А. Невзорова.

Ленинградская интеллигенция использовала в борьбе против местной номенклатуры весь потенциал некоммунистической культуры города от Растрелли до Бродского. Наряду с бедственным положением памятников архитектуры, все активнее обсуждались еще три греха местной власти — экология, экономика, положение творческой интеллигенции.

Общественность упрекала городскую номенклатуру в безумных многомиллиардных тратах на строительство дамбы, призванной защитить город от наводнений. Этот так и не достроенный монстр, потребовавший огромных затрат, привел, по мнению большинства экологов, к необратимой порче воды Невы и Финского залива. Особенно активна в борьбе с дамбой была группа «Дельта».

В оценке экономического состояния города внимание все больше концентрировалось на его «колониальном» положении. Сторонники этой точки зрения доказывали, что город отдает в госбюджет несравненно больше, чем получает оттуда обратно.

Наконец, достоянием гласности постепенно становились те преследования, которым подвергалась творческая интеллигенция города, — от известного доклада Жданова об Ахматовой и Зощенко до изломанных судеб деятелей второй культуры семидесятых — начала восьмидесятых годов. Утверждалось, что эти гонения носили и носят прямо «антипитерский» характер (показательно в этом смысле название одного из докладов в обществе «Мемориал» — «Изнасилованный город»).

К началу 1989 года — избирательной кампании по выборам народных депутатов СССР — все эти темы встали в центр общественного внимания. Идеи ленинградского регионализма составили ядро избирательных программ тех умеренно либеральных кандидатов, которые прошли через сито избирательных комиссий и противостояли ставленникам аппарата. Особенно удачно использовал петербургский миф будущий мэр города А. А. Собчак.

Тяжелейшее поражение, которое потерпел аппарат на выборах в Ленинграде (проваленными оказались первый и второй секретари обкома, председатель Ленгорисполкома и первый секретарь горкома партии), заставило Смольный предпринять неуклюжие попытки по оседланию региональной идеи. В то время как общественное сознание уже переросло региональные

рамки, обком попытался использовать ее как последнюю линию обороны. Новое руководство идеологического отдела обкома начало искать контакты с местной «Памятью» и родственными ей организациями, в значительной степени заимствуя их лозунги и аргументы. Упадок города в этой новой модели приписывался интригам и давлению Москвы и космополитическим силам (прежде всего евреям). Главными рупорами этих идей были журналы «Ленинградская панорама» и «Диалог» (бывший «Блокнот агитатора»). Неудачной попыткой привлечь на свою сторону общественность стало создание экологического общества «Нева — Ладога — Волхов». Обком решил даже «подставить» городской исполком, обвинив его в попытке распродавать памятники архитектуры иностранцам.

В конечном итоге все это потерпело провал. Если в некоторых республиках национал-большевикам удалось прийти к власти на выборах, то национал-региональная идея в Ленинграде оказалась скомпрометированной именно тем, что ее использовали коммунисты. Это со всей очевидностью показали выборы народных депутатов РСФСР и местных Советов весной 1990 года.

В результате у власти в городе оказались люди, в значительной степени выступавшие с программой демократического регионализма. К этому времени, с расширением спектра политической жизни, региональная идея все больше стала восприниматься как центристская. Однако это не помешало сделать ее ядром своей программы А. А. Собчаку, избранному летом 1990 года председателем городского Совета. В основе его программы лежала идея свободной экономической зоны. Главный пафос этой идеи состоял в декларировании возможности превращения Ленинграда в кратчайшие сроки в европейский город, искусственно изолированный от экономики всей страны.

Сами того не ведая, авторы этой концепции предприняли попытку материализации петербургского мифа. Однако вскоре выяснилось, что идея регионального патриотизма, будучи спроектирована на экономическую плоскость, утратила значительную долю своей привлекательности. Предполагалось, что, освобожденный от обременительных обязанностей по отношению к остальной России, Петербург начнет автономное существование и вернется к цветущему состоянию начала века. Новый Верховный Совет РСФСР одобрил эту идею, и началась работа над подробным экономи-

ческим обоснованием проекта и созданием соответствующих структур управления.

Между тем структура городской промышленности никогда не располагала к подобному рода иллюзиям. Промышленность дореволюционного Петербурга состояла по преимуществу из гигантских казенных заводов, работавших, прежде всего, на военные заказы. Военная продукция составляла большую часть заказов и на частных заводах.

В городе, действительно, было много иностранных предприятий. Но приток иностранных инвестиций был вызван факторами, которые к нашему времени оказались безвозвратно утраченными. Промышленный Петербург работал на иностранном сырье (кардиффский уголь, египетский хлопок), ввозившемся через порт. Русское сырье (прежде всего лес) тоже шло в город по воде. Рабочая сила была необычайно дешева по тогдашним европейским стандартам, а высокооплачиваемые рабочие и мастера на иностранных предприятиях в значительной степени сами были иностранцами. К тому же со времен Витте высокий ввозной тариф на готовые изделия и низкий на комплектующие в соединении с конвертируемостью рубля и емкостью рынка делал экспорт капитала в Российскую империю чрезвычайно выгодным.

С тех пор ситуация радикально переменялась. С начала 1930-х годов промышленность города окончательно переориентировалась на донбасский и воркутинский уголь и среднеазиатский хлопок. Неконвертируемость рубля и отсутствие валютных резервов делают обратный процесс чрезвычайно затруднительным. Трудно представить себе и вытеснение местных квалифицированных рабочих и инженеров иностранцами без тяжелых социальных последствий.

Таким образом, идея превращения нынешнего Петербурга в подобие Калькутты

или Сан-Паулу (а именно это предполагает концепция свободной экономической зоны) была изначально иллюзорна. Она отчасти напоминала сталинскую идею о построении социализма в отдельно взятой стране и довольно быстро стала скептически восприниматься практиками. Попытки городских властей ввести нечто вроде таможенных ограничений довольно быстро выявили всю экономическую уязвимость Ленинграда. Область не в состоянии обеспечить город продовольствием. Для ввоза продуктов питания из-за границы экспортные возможности города оказались недостаточными. Система централизованного снабжения была для Ленинграда более выгодна, чем для провинциальных городов. С ее развалом повысилось значение рынков, однако таможенные ограничения лишили рыночных торговцев возможности вывезти что-либо из города взамен ввозимого продовольствия. В результате в 1991 году Ленинград сделался одним из самых дорогих и небогатых городов в стране. Для создания туристской индустрии — одна из основных идей свободной экономической зоны — требовалось вложение огромных средств в строительство гостиниц, благоустройство дорог, развитие транспорта и т. д. Для этого у города не оказалось ни финансовых, ни организационных возможностей.

В сентябре 1991 года городу было возвращено историческое имя. Подавляющее большинство горожан, в том числе и прежде пассивно настроенная интеллигенция, встретили это событие довольно равнодушно или слегка иронично. Было ясно, что этот символический акт совпал по времени с полным исчерпанием идеи петербургского регионализма. Петербургский миф, зародившийся в начале XX века, угас к его концу. Скорее всего, на новом витке истории он вновь будет востребован и обретет актуальность, однако в настоящее время его политическая энергия исчерпана.

Возвращение в прошлое

ИРИНА СИЛАНТЬЕВА

Выставка под названием «Возвращение в Петербург» открылась в феврале 1992 года в Инженерном доме Петропавловской крепости. Это первая попытка показать музейное собрание в его богатстве и многообразии, дать представление о Музее истории Санкт-Петербурга как хранилище предметов истории и культуры города от основания до наших дней.

Фонды музея обширны, они насчитывают более миллиона экспонатов. В некотором роде наше собрание уникально. Особенность его состоит в сочетании разнохарактерных, разноплановых предметов. Не располагая большим числом шедевров в полном смысле этого слова, мы имеем коллекции произведений поистине высокого искусства — живописи, графики, декоративно-прикладных изделий. Наряду с этими старейшими коллекциями, которые легли в основу формирования фондов, собран большой комплекс предметов сугубо утилитарного, бытового характера. Именно эта часть коллекции наиболее активно пополнялась в последние десять — двадцать лет усилиями большого коллектива сотрудников, и прежде всего хранителя фонда историко-бытовых коллекций Л. А. Аксеновой. Ни один музей города не собирает и не хранит памятники городской культуры и быта такого широкого диапазона.

Несколько лет тому назад оказались закрытыми на длительное время две основные стационарные экспозиции в Петропавловской крепости — по архитектуре Петербурга и по истории города. Музей организовал немало выставок, но за их пределами оставалась большая часть оригинальных предметов, поступивших в последние годы. Тогда у сотрудников фондов и возникла идея создать выставку, насыщенную подлинными, наиболее яркими и выразительными экспонатами. Мы сознательно шли на создание рекламной выставки, так как хотели привлечь внимание к нашему собранию и, следовательно, к музею.

Основная идея выставки — показать тот высокий уровень городской бытовой культуры, который был свойствен в прошлом Петербургу. Такое намерение совпало с общей атмосферой конца 1991 — начала 1992 года, когда общественность была воодушевлена идеей возрождения петербургской культуры прошлых лет. Отсюда и родилось название выставки — «Возвращение в Петербург». Она возвращает зрителя к художественной и повседневной жизни некогда великого города. В этом ее смысл и значение.

Кроме того, мы хотели подчеркнуть, что многочисленные памятники прошлого не исчезли бесследно, как это ошибочно представляется многим горожанам, что они бережно сохраняются и реставрируются и могут служить образцами для подражания, для создания новых явлений в культуре города, если мы действительно хотим возродить ее в лучших формах и проявлениях. Выставка подтолкнула многих петербуржцев, ее посетителей, к тому, что они стали приносить сохраняемые в своих семьях старые предметы и вещи.

Что же представлено на этой выставке?

В первом разделе мы рассказываем о художественной культуре Петербурга со второй половины XVIII до начала XX века на примере коллекций изобразительного и декоративно-прикладного искусства, сочетая давно хранящиеся музейные предметы с



Блюдо «Садко». По рисунку М. Врубеля. Начало 1920-х. Майолика. Завод «Горн»
(б. Керамические мастерские Гельдвейна — Ваулина в Кикерино)



Изделия русских фарфоровых заводов с видами Петербурга и окрестностей. 1-я половина XIX века



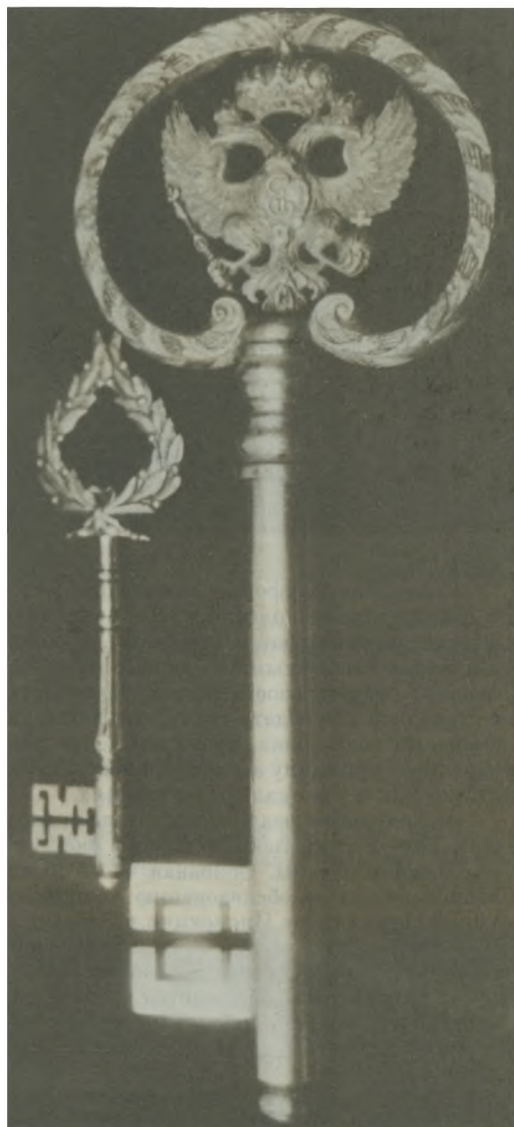
Уголок петербургской дамы. Костюм начала XX века. Фрагмент экспозиции



Музыкальный салон-магазин начала XX века. Фрагмент экспозиции



Вывеска и витрина мелочной лавки. Начало XX века. Фрагмент экспозиции



*Ключи Санкт-Петербурга.
1770-е. Бронза, дерево. Литейный двор
Императорской Академии художеств*

новыми поступлениями последних двух-трех лет. В вводном комплексе представлены два старейших экспоната: Жалованная грамота столичному городу Санкт-Петербургу 1786 года и ларец для хранения ключей с символическим ключом города. Здесь же можно увидеть интересный живописный портрет Петра I, поступивший в музей совсем недавно. Видовая живопись из фонда живописи и графики истории города показывает, как менялся облик столицы со второй половины XVIII до начала XX века и как менялось восприятие его художниками.

Мы показываем также виды Москвы, Нижнего Новгорода, Пскова, западноевропейских городов. В прошлом эти картины находились в различных петербургских дворцах и особняках, например во дворце Лейхтенбергских, великого князя Владимира Александровича и других. Сейчас они хранятся в фонде живописи и графики городов мира и России.

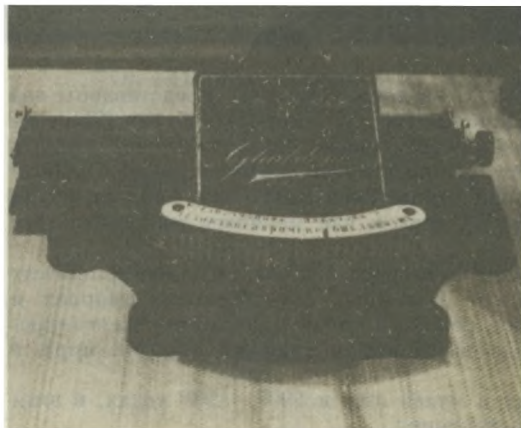
Наряду с произведениями, поступившими в музей еще в 1907—1928 годах, в этом разделе демонстрируются и крупные новые поступления.



Бра. 1880-е. Металл, литье, штамповка

Коллекция фарфора, включающая изделия фактически всех известных частных заводов России второй половины XIX века, значительно расширилась в последнее время. На выставке экспонируются предметы из коллекций Н. В. Ростовцева и В. В. Лукьянова. Совершенно необычным для нашего музея было поступление в фонд тканей и костюма, что позволило создать своего рода «уголок петербургской дамы». Для демонстрации платьев мы старались воссоздать среду, соответствующую периоду модерна, с гобеленами, ковром, элементами обстановки, хранящимися в фонде историко-бытовых коллекций. Аксессуары отобраны по принципу занимательности, такие «изюминки» редко встречаются на выставках костюма или в специальных изданиях.

В следующем разделе представлен фонд архитектурных деталей — сравнительно молодой, хотя его коллекции начали формироваться еще Музеем Старого Петербурга, но затем были утрачены. Основная часть ныне существующего фонда собрана в результате большой работы по обследованию идущих на капитальный ремонт домов, проводившейся группой сотрудников Инспекции по охране памятников и музеев по решению Ленгорисполкома в 1970—1980-х годах. После расселения домов демонтировались детали декоративного оформления квартир, лестничных площадок, дверная и оконная фурнитура, печной прибор. Работа эта продолжается и сейчас, но в меньшем масштабе. Этот раздел выставки представляется нам наиболее петербургским, так как почти все экспонаты связаны с

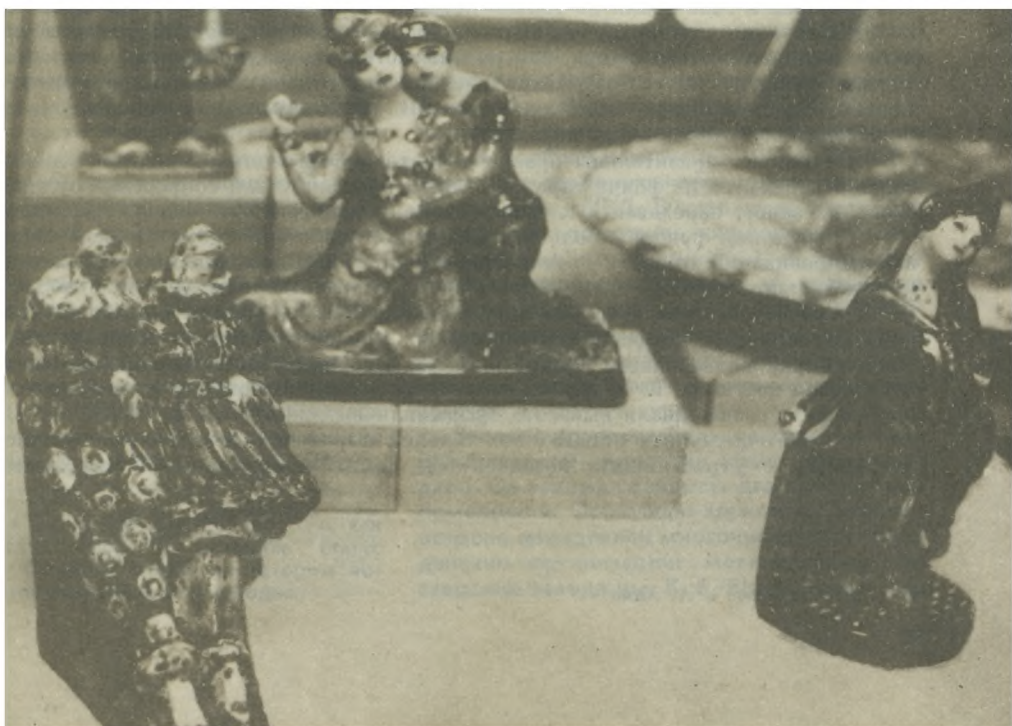


Дорожная механическая пишущая машинка с единым литероносителем типа «Гладстон». 1910-е. Германия, Берлин



Изделия ремесленного и кустарного производства — предметы широкого бытования в хозяйстве городского дома. Начало XX века

Ф. Брик. «Арлекин и Коломбина», «Молодая пара в восточных костюмах», «Женщина в восточном костюме». 1910-е. Майолика. Керамическая мастерская Гельдвейна — Ваулина в Кикерино



конкретными адресами. Так, один из ранних петербургских витражей с изображением аллегории живописи привезен из дома № 7 по улице Марата. Печные изразцы саксонского керамического завода «Мейсен», из которых собрана облицовка одной из печей, продавались торговым домом «Коппельман и сыновья» на Измайловском проспекте, 22. В зале можно увидеть также изразцы финских керамических заводов Або и Раккола-ниоки, широко распространенные в облицовке печей петербургских квартир начала XX века.

Быстро растущим является фонд науки и техники, предметы из которого показаны в следующем зале. Это пишущие и швейные машинки, оптические и измерительные приборы. Отдельный стенд посвящен известному Акционерному обществу электротехнических заводов «Сименс и Гальске», игравшему крупную роль в развитии петербургской промышленности в конце XIX — начале XX века. В 1991 году в Петербурге вновь открылось представительство фирмы «Сименс».

Далее посетитель попадает в обстановку типичного для своего времени музыкального салона-магазина. В начале XX века в Петербурге таких салонов насчитывалось до ста. Наиболее известным был салон Юлия Генриха Циммермана на Морской улице, 34. Многие из представленного на выставке — музыкальные шкатулки, патефоны и граммофоны — можно было купить в этом салоне-магазине. Там же посетители могли слушать музыку, новые записи, голоса известных певцов. Музыкальные салоны отличались высоким уровнем обслуживания, вниманием к посетителям и были не просто торговыми заведениями, но и центрами культуры. В оформлении салона на выставке использованы материалы из кладов, обнаруженного в 1985 году на 2-й Красноармейской улице в доме № 16 и хранящегося ныне в музее. Представленные нами музыкальные инструменты отреставрированы и звучат на лекциях-концертах.

Предметы промышленного, ремесленного и кустарного производства, экспонируемые в следующем зале, рассказывают о том, как великолепно была оснащена кухня городского дома. Все типы посуды, из которых многие утрачены, обилие хозяйственного инвентаря, выполненного на высоком уровне мастерами-умельцами, являлись предметами широкого массового распространения и использования. Следует отметить, что подобный материал хранится только в нашем музее. Он очень важен при создании мемориальных комплексов, мемориальных квартир, и к нам за предметами такого рода нередко обращаются другие музеи.

Последний зал посвящен торговой уличной рекламе, среди которой основное место занимают вывески. Наша коллекция живописных вывесок уникальна, в таком объеме она никогда не демонстрировалась. В прошлом их собирал только Музей Города, затем ряд из них оказался в других музеях, но в 1970-х годах многие опять вернулись к нам. Мы видим определенную логику в том, что заканчиваем выставку этой яркой торговой рекламой, которая в свое время не только показывала товар лицом, но и играла большую роль в формировании облика города. Выполненная на высоком художественном уровне известными мастерами этого жанра, она раскрывает интересную страницу в этой своеобразной области русского искусства. Некоторые вывески относятся к конкретным петербургским местам, как, например, серия художника В. С. Степанова — к магазину готового платья Ф. Кузьмина в Апраксином переулке.

Не менее выразительны броские печатные торгово-промышленные плакаты, афиши балов и концертов из фонда тиражированной графики. Они сопровождают экспозицию нескольких залов, передавая дух своего времени, конца XIX — начала XX века.

Сотрудники фондов с большим увлечением работали над выставкой. Она создавалась как импровизация, иногда — путем проб и ошибок и была сделана как бы на одном дыхании и в довольно короткий срок. При общем художественном решении под руководством Я. Н. Грачева, многие сотрудники приложили немало усилий к созданию тех или иных комплексов: хранитель фонда архитектурных деталей А. А. Дутов складывал печи, В. М. Сыров подбирал и компоновал предметы науки и техники, Е. В. Мещерякова шила манекены и надевала костюмы, Г. Б. Васильева и Л. А. Аксенова создали экспозицию заключительного зала — развешивали вывески, оформляли витрины.

В многочисленных отзывах посетителей выражены удивление и чувство радости от знакомства с утраченными, казалось бы, памятниками прошлой городской культуры.

КРЕПОСТЬ И ЛЮДИ

СЕРГЕЙ СТЕПАНОВ

Осиротевший шпиль Петропавловского собора особенно пронзительно воспринимается в тусклом небе над крепостью в осеннее время года. И город словно осиротел, лишенный на несколько лет своего ангела-хранителя. Образ архангела Михаила еще со времен Петра Великого считался символом экономического и духовного возрождения России (в контексте самой идеи строительства Петропавловского собора), хотя в известный период советской власти, когда вершились великие «переломы», совсем другие символы освещали «дорогу к храму». В архиве Управления государственной инспекции по охране памятников (УГИОП), в переписке за 1938 год, хранится уникальный документ — письмо трудящихся Ленинграда к Жданову: «Дорогой Андрей Александрович! (...) Этот ангел становится вовсе нелепым теперь, когда куранты Петропавловской крепости вскоре начнут исполнять могучий Интернационал. Мы — ИТР, рабочие и такелажники Монтажно-теплотехнической конторы — вносим предложение снять со шпиля Петропавловской крепости ангела с крестом и увенчать шпиль пламенной звездой Советов по типу звезд, венчающих башни Кремля в Москве». Комитет по охране памятников при Президиуме ВЦИК сразу откликнулся на «призыв трудящихся» — «против снятия креста и фигуры ангела со шпиля Петро-

павловской крепости возражений не имеется». В том же году заведующий отделом охраны памятников при Ленгорисполкоме тов. Победоносцев рапортовал своему московскому начальству об изготовлении модели звезды. Но, видимо, рубинов в нужном количестве не нашли или Бог помог — ангел остался на своем месте...

В общих очертаниях сохранилась и сама Петропавловская крепость; в 1918 году она была объявлена народным достоянием. В интересах народа, по-видимому, ее и стал в 1920-х годах использовать Ленинградский военный округ (ЛенВО), занявший шестьдесят один процент зданий и сооружений. В бывшем здании Военно-исторического архива на территории Алексеевского рavelина разместилась типография газеты «На страже Родины». В Комендантском доме поселилось командование частей особого назначения (ЧОН). В 1930-х годах всю северную часть крепости отвели под службы НКВД. В казематах бастионов и куртин появились конюшни (ЧОН), свинофермы с курятниками и крольчатниками, овощные склады и хранилище для горюче-смазочных веществ (НКВД). Деревянные сараи, пристройки и ведомственные заборы оказались «неотъемлемой частью» целостного архитектурного ансамбля.

Вторым крупным пользователем в Петропавловской крепости был Монетный двор. Он занимал двадцать два процента ее помещений. Остальные здания на Заячьем острове арендовали многочисленные гражданские организации: механические мастерские завода им. К. Е. Ворошилова, ма-

Эта статья была написана еще до того, как Петропавловская крепость получила статус заповедника. Однако затронутые автором вопросы остаются актуальными и сегодня.



Демонтаж шара-«яблока» со шпиля Петропавловского собора. Июль 1992

стерские «Кинооптики», книжный фонд библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Музей Революции, детский сад и т. д. Перед Великой Отечественной войной крепость насчитывала тридцать два хозяина. Их преступно-небрежное отношение к арендованным памятникам превратило последние в руины. Площади утопали в грязи и навозе. Петропавловский собор находился в аварийном положении: пол был покрыт перьями и голубиным пометом, кирпичная крошка запылила позолоченные детали иконостаса, в окнах барабана купола гулял ветер, а красочный слой настенной живописи собора покрывался инеем. До 1952 года в крепости не было милицейского поста. Меншиков бастион, по воспоминаниям жильцов крепости, к пятидесятым годам превратили в притон, где в дневное время шла карточная игра и пьянство, а ночью — «сплошной разврат».

После войны появилась возможность музеефикации крепости. Но отдел культурно-просветительской работы Ленгорисполкома не пожелал брать на свой баланс зда-

ния-памятники. Петропавловский собор еще и в 1953 году (после того как из него выехал Музей Революции) оставался безхозным и фактически никем не охраняемым. Начальник ГИОП Н. Белехов в мае 1953 года направил Н. С. Хрущеву письмо, в котором писал: «Музей Революции отошел в подчинение Института Маркса — Энгельса — Ленина. Этот институт не хочет брать на баланс Петропавловский собор, считая Петропавловский собор, Ботный дом, Усыпальницу не имеющими по теме прямого отношения к новому Музею Революции. ГИОП считает это глубоко ошибочным и несовместимым с диалектическим пониманием истории. Нахождение на одной территории крепости места захоронения русских царей и места заключения борцов против царизма является ярким моментом экскурсии. Исключение собора из эксплуатации Музея Революции ведет к обеднению темы и искусственному отрыву собора от общего исторически сложившегося комплекса крепости».

В 1954 году Петропавловский собор,

Ботный дом, здание Великокняжеской усыпальницы, здание бывшей тюрьмы Трубецкого бастиона и Зотов бастион были переданы Управлению культуры Ленинграда. Два года спустя исполком Ленсовета принял важнейшее для судьбы крепости решение: в целях создания общегородского музея-заповедника и в соответствии с постановлением Совета Министров РСФСР комплекс зданий и сооружений Петропавловки от ЛенВО передавался на баланс городского хозяйства. Военные должны были покинуть крепость (однако еще и в 1960 году около шестидесяти процентов крепостных помещений по-прежнему принадлежало военным ведомствам). Итак, в 1956 году главные постройки крепости достались в наследство Музею истории города (они составили одиннадцать процентов от полезной площади). Большинство зданий и сооружений на Заячем острове оказалось во владении Треста нежилого фонда. Но именно Музей истории города начал борьбу за создание музея-заповедника и взял на себя основные работы по восстановлению и благоустройству крепости.

Сколько в связи с этим было подготовлено проектов решений и самих решений! В российский и союзном правительствах из года в год корректировался текст постановления об объявлении Петропавловской крепости заповедником. Пятилетки успешно сменяли друг друга, прошла и «перестройка», а воз и ныне там. Камнем преткновения стала проблема выселения из крепости арендных организаций. До сих пор казематы и отдельно стоящие здания занимают не имеющие никакого отношения к музею и истории самой крепости типография газеты «На страже Родины», лаборатория Института радиационной гигиены, ресторан «Аустерия» и др. Арендная политика Треста нежилого фонда превратила крепость еще в 1950-х годах в огромный склад промышленной продукции. Музей потратил десятки лет, добиваясь передачи на свой баланс зданий и сооружений крепости, с тем чтобы, получив юридические права пользователя, самому разобраться с горе-арендаторами. С 1966 по 1976 год удалось получить всего четыре здания — Инженерный дом, Командантский дом, здание Казначейства и жилой дом. Но уже в 1980 году, во время Олимпийских игр, когда Монетный двор изготовил серию олимпийских медалей, Трест нежилого фонда значительно расширил его владения, передав ряд зданий и Никольскую куртину. Процесс освобождения помещений крепости для нужд музея был прерван. К 1981 году из тридцати

построек только восемь принадлежали музею и находились под охраной государства. Еще девять общей площадью 6000 квадратных метров были переданы музею Трестом нежилого фонда в аренду.

В последние годы после изнурительной борьбы с трестом-балансодержателем музей получил Государев бастион и Невскую куртину. Ждут своей очереди Нарышкин бастион и Иоанновский рavelин. Однако и арендаторы не дремлют. Коллектив ресторана «Аустерия» стал акционерным и приватизировал свое производственное оборудование в Иоанновском рavelине. Теперь ресторан имеет право арендовать помещения в крепости целых пятнадцать лет. Не желают выезжать из Кронверкской куртины сотрудники лаборатории радиационной гигиены, устраивая пикеты и забастовки.

За весь советский период в крепости не было ни одного постоянного землепользователя, то есть ни одного юридически ответственного за сохранность ее территории лица или организации. Объявленная народным достоянием, она принадлежала сразу всем и никому конкретно. Поэтому не приходится удивляться, что памятники дошли до нас в аварийном состоянии.

Генеральным заказчиком ремонтно-реставрационных работ в крепости являлся все тот же Трест нежилого фонда. Ремонт чаще всего носил косметический характер, причем выборочный. Невысоким оставалось и качество работ. В 1970-е годы ГИОП даже понуждала штрафными санкциями Трест продолжать ремонт фасадов зданий. Функционирование промышленного производства в крепостных сооружениях тоже не благоприятствовало успешной деятельности реставраторов. А ведь еще в 1966 году Ленгорисполком запретил размещение предприятий производственного характера в зданиях-памятниках.

Далеко не всегда Трест нежилого фонда на правах балансодержателя осуществлял надлежащий надзор за соблюдением арендаторами Закона об охране и использовании памятников истории и культуры. Например, администрация ресторана «Аустерия» затеяла возводить в Иоанновском рavelине пристройки для хранения тары, против чего не возразило прежнее руководство ГИОП. Не кто иной, как сам начальник Государственной инспекции по охране памятников города И. П. Саутов, в 1977 году разрешил во внутреннем дворе «Аустерия» устроить торговый зал, оформленный под зимний сад и перекрытый остекленной крышей.



Снятие фигуры ангела. Фото Александра Дроздова. 1992

Одной из сложнейших проблем оказалась несогласованность в действиях заказчиков и подрядчиков проектных и реставрационных работ. В разные годы в крепости работали бригады различного ведомственного подчинения. Генеральными подрядчиками по проектированию работ выступали «Ленгипроинжпроект», «Гипроттеатр», «Ленжилпроект» и т. д. Заказывали реставрацию памятников и Главное управление культуры, и Трест нежилого фонда, и Музей истории города. В 1974 году, к примеру, на одном из заседаний Ленгорсовета рассматривался вопрос о том, что работы в Петропавловской крепости, выполняемые шестью проектными организациями и шестью строительными производственными учреждениями, при четырех не зависящих друг от друга заказчиках, никем не координируются и не контролируются.

Следующий большой вопрос — полная неразработанность научной концепции проведения в крепости комплексной реставрации памятников архитектуры и военно-ин-

женерного искусства. Еще и в начале 1992 года специалисты не до конца понимали, в какой последовательности и на какой определенный исторический период надо вести реставрационно-восстановительные работы. Сейчас не вызывает сомнений необходимость привести к единому знаменателю перспективные планы музеефикации крепости с проектами ее комплексной научно и методически обоснованной реставрации. При этом надо учитывать реальные сроки выезда из крепости арендаторов.

Разумеется, за четыре послевоенных десятилетия специальными научно-реставрационными производственными мастерскими (СНРПМ) была проведена огромная работа по реставрации памятников Петропавловской крепости. Под руководством архитектора И. Н. Бенуа в 1956—1957 годах на подлинно научной основе были проведены комплексные ремонтно-реставрационные работы в Петропавловском соборе, приуроченные к празднованию 250-летия Санкт-

Петербурга. Она же в 1965—1969 годах возглавляла реставрацию Зотова и Государева бастионов. Под надзором И. Н. Бенуа в 1967 году реставраторы произвели консервацию эскарповых стен Трубецкого бастиона. Большой интерес представляет и созданный Ириной Николаевной в 1960 году проект реставрации Инженерного дома. Музей не может обойтись без консультаций И. Н. Бенуа и сегодня.

С 1991 года генеральным подрядчиком по проектированию всех реставрационных работ в Петропавловской крепости стал институт «Ленпроектреставрация». При институте создан научно-методический совет во главе с архитекторами И. Н. Бенуа и Е. Г. Араповой. Каждую неделю, во вторник, они приходят в музей и проводят совещания в кабинете заместителя директора по капитальному ремонту Б. С. Аракчеева. Это ему удалось собрать коллектив единомышленников, вдохновившихся идеей возрождения памятников Петропавловской крепости, когда-то давшей жизнь нашему городу.

С 1986 года в Петропавловском соборе проводятся реставрационные работы специалистами СНПО «Реставратор». Им осталось перезолотить иконостас и покрасить фасады. Скорее всего, еще в этом тысячелетии вновь увенчают шпиль отреставрированные крест и медный ангел. На все эти работы только в 1993 году, согласно проектно-сметной документации, понадобится более 30 миллионов рублей. Ну а пока суть да дело, музейщики успели показать выставку «Встреча с ангелом». Иконостас почти целиком переехал на выставку в стены Комендантского дома. Период реставрации в соборе стал удачным моментом для посетителей — они смогли вблизи рассмотреть уникальные вещи.

Особенно сложными в крепости оказались задачи, связанные с высотными работами. В 1989 году, когда встал вопрос о реставрации фигуры ангела и техническом обследовании металлических конструкций шпиля, музей обратился за помощью к альпинистам. Последний раз детальный визуальный осмотр шпиля на предмет его технического состояния, как и наблюдение за его правильной эксплуатацией, проводилось еще до 1917 года. Только в 1957-м на шпиль обновили позолоту. И вот теперь всерьез за него взялись альпинисты. Саша Белов и Олег Бритов организовали малое предприятие «БМП КОМПАКТ», объединив молодых людей, овладевших методом промышленного альпинизма. Бригада Белова — Бритов

ва обеспечила безопасность доступа специалистам «Ленпроектреставрации» на флагшточную башню Нарышкина бастиона. Там все рушится. Верхолазы сами, без строительных лесов, произвели ее обмеры, сэкономив музею десятки кубометров пиломатериалов. Дирекция музея подписала с «БМП КОМПАКТ» контракт о текущем ремонте куртин и бастионов, их кровли, а также о постоянном обслуживании всех высотных объектов и наблюдении за их правильной технической эксплуатацией с целью продления междуреставрационных периодов. Надежно закрепившись страховочными подвесными системами, верхолазы почти ежедневно совершают свой головокружительный путь вверх по шпилю. За предельно короткий срок они произвели демонтаж фигуры ангела, шара-яблока и креста. «БМП КОМПАКТ» принял самое активное участие в подготовке здания Великокняжеской усыпальницы к погребению великого князя Владимира Кирилловича. Вопрос о возвращении Усыпальнице великих князей ее первоначальной функции был решен на совещании у мэра города 5 мая 1992 года. Проект восстановления ее интерьера обязался подготовить институт «Ленпроектреставрация», а подряд на выполнение этих реставрационных работ получил «БМП КОМПАКТ». Авторский надзор осуществляет И. Н. Бенуа. На практике школу реставрации прошли альпинисты Р. Юринов, Б. Герасимов, А. Юриков, А. Тарасов, Я. Савин, А. Роголев, А. Аничков и другие.

Если так можно выразиться, памятники крепости потихоньку «приходят в себя». Судьба же самого заповедника пока не ясна. Без статуса заповедника не выселить арендаторов, а значит, и не создать новых экспозиций и фондохранилищ. В богатейших запасниках Музея истории города более миллиона «единиц хранения». Еще десять лет назад требовалось для фондохранилищ около 9,5 тысяч квадратных метров площади — в два с лишним раза больше, чем располагает музей ныне.

Межведомственная череспособица мешает и экскурсионной деятельности. Экскурсоводы не могут в достаточной мере показывать фортификацию, так как на некоторые объекты вход им запрещен. Например, самое мощное сооружение крепости — Головкин бастион с находящимся на его территории Кавальером — арендуется Монетным двором. Музейщики надеются, что в 1993 году Петропавловская крепость станет заповедником истории и культуры. В конце концов, все зависит от людей...

ПЕТРОПАВЛОВСКИЙ СОБОР

БОРИС КИРИКОВ

Крупнейшая доминанта петровского Петербурга — собор, возведенный в 1712—1733 годах Доминико Трезини по замыслу Петра I, стала главным символом северной столицы, ярчайшим памятником эпохи радикальных государственных преобразований. Собор с его дерзновенной колокольной олицетворял утверждение России на приневских и прибалтийских землях, являясь смысловым и пространственным фокусом всего города. В нашем сознании Петропавловский собор запечатлелся настолько привычным и непреложным первоэлементом исторического образа Петербурга, что кажется: таким он был всегда. И хотя общеизвестно, что собор претерпел ряд существенных переделок, здание, которое мы видим сейчас, в литературе нередко характеризуют как постройку Трезини. Между тем оно многим отличается от первоизданного.

Судить об изначальном облике собора позволяют гравюры, выполненные до его пожара 1756 года. Из них наиболее достоверны и информативны вехи М. И. Махаева, прежде всего — панорама «Проспект вверх по Неве-реке от Адмиралтейства и Академии наук», награвированная Е. Г. Виноградовым (1753).

Это поистине драгоценные свидетельства самого документально точного петербургского видописца той поры. Без них было бы невозможно расшифровать оригинальную авторскую концепцию собора. И тем самым определить источники и слагаемые архитек-

турного образа, особенности первоначальной композиции, а также отличия от существующего здания.

Если внимательно всмотреться во внешний облик собора, то в нем обнаружится немало странного, противоречивого. Прежде всего — несоразмерность стройной и величавой колокольни, полной неудержимого устремления ввысь, и легкого изящного купола, слишком хрупкого и миниатюрного, чтобы сбалансировать общий силуэт. Эту диспропорцию или же неудачное расположение купола отмечали И. Э. Грабарь, Б. Р. Виппер, В. И. Пилявский, В. Ф. Шилков. Так, Пилявский, указывая на малую весомость купола и расположение его у восточной стены, писал: «Трудно допустить, чтобы Трезини в первоначальном проекте задумал такую странную композицию»¹.

Действительно, немасштабное, случайное соотношение венчающих частей сложилось в результате последующих перестроек. Достаточно взглянуть на панорамы Махаева, чтобы убедиться: у Трезини оно было иным. Колокольня со шпилем значительно уступала по размерам существующей (известно, что она поднималась «всего» на 106 метров), а барабан и купол были более массивными, лаконичными по детализовке. До пожара 1756 года основной трехнефный объем собора завершала высокая крыша с двойным переломом. Она скрывала основания колокольни и барабана, маскировала изнутри завершения торцовых фасадов. Сегодня барабан неуклюже вырастает оголенными гранями из простой двускатной кровли, над которой неожиданно вздымается и тыльная сторона восточного фигурного аттика.

В основу статьи легли наблюдения и выводы, сделанные в ходе совместной двадцатилетней давности работы с В. С. Воиновым. См.: *Воинов В. С., Кириков Б. М.* Там, где начинался город // *Строительство и архитектура Ленинграда.* 1975. № 10.

¹ *Пилявский В. И.* Петропавловская крепость. Л., 1987. С. 100.



Петропавловский собор. Современный вид

По сравнению с продольными ракурсами строго фронтальные композиции торцовых фасадов впечатляют законченностью и слитностью частей. Особенно — западный. Здесь с редкой последовательностью и убедительностью проведена тема динамичного нарастания убывающих по ширине ярусов, форсированно переходящих в легкое парящее завершение двумя малыми куполами и фонариками и наконец в пронзительный взлет шпиля-иглы. Ступенчатые ярусы сопряжены крупными волютами, установленными в двух уровнях. Они сплывают основной объем здания с собственно колокольной, превращая их в неразрывное целое. И, словно мощные пружины, выталкивают объемы вверх, ускоряя вертикальный бег архитектурных масс.

Исследователи не раз говорили о высокой образной выразительности и структурной целостности колокольни, подмечая «непрерывное» (Б. Р. Виппер) единство ее динамичных форм. Но мотив сквозного движения, подчеркнутый двумя ярусами волют, является как раз искажением трезиниевской композиции. До послепожарного восстановления колокольни имелась лишь одна — ниж-

няя — пара волют, которая соединяла первый ярус со вторым, решенным в pendant аттику восточного фасада. Этот второй ярус, располагавшийся на уровне высокой крыши и основания четырехгранной колокольни, был завершен посередине пологим треугольным фронтоном.

Казалось бы, отличия не принципиальны. На самом же деле они в корне меняли характеристику западного фасада. Одна пара волют и фронтоном придавали самостоятельность и законченность его нижней части. На аксонометрическом изображении собора, показанном на юбилейном «Плане столичного города Санкт-Петербурга...» М. И. Махаева (1753), ярус с волютами и фронтоном выглядит прислоненным к низу колокольни, которая воспринимается вполне автономной частью сооружения.

Таким образом, трезиниевский западный фасад отчетливо и даже несколько механистично делился надвое. Внизу — уплощенно фронтальная композиция торца самого собора, сочлененная декоративными стенками и затейливыми профилированными волютами (позднее они получили примитивно огрубленную форму). Над ней — двухъярусная башня, отсеченная фронтоном от нижней части.

Впоследствии весь каменный фасад превратился в плоский экран, очерченный сплошной пульсирующей кривой. Он изображает сквозное движение убывающих звеньев, маскируя строение элементов реальной объемно-тектонической структуры. Декоративные стенки второго яруса и две пары волют являются своего рода архитектурными обманками, причем эта «откровенная ложь» обнаруживается сразу при взгляде с другой стороны.

Противоположный фасад, замыкающий прямоугольный алтарный выступ, сохранился без больших изменений. Когда-то он ясно корреспондировал нижней части западного. Но из-за меньшей ширины алтарного выступа восточный фасад отличается вертикальной собранностью композиции. Волюты, смягчающие переход от основания кверху, имеют более сложный, причудливо изломанный абрис. Как бы под их сжимающим усилием верх аттика упруго выгибается лучковым (не треугольным) фронтоном. Скульптурное убранство, наделявшее алтарную часть острой выразительностью силуэта, погибло, но уцелел единственный оригинальный портал с овальным окном над ним в сочном лепном обрамлении. (Сильно поблекшая роспись аттика выполнена в 1873 году.)

По общей структуре и силуэту, по расстановке и пространственному звучанию



Петропавловский собор. Фрагмент гравюры по рисунку М. Мазаева. 1753

скульптурного ансамбля восточный фасад собора вторил парадным Петровским воротам крепости. В этом триумфальном сооружении, возведенном Д. Трезини в 1714—1716 годах², та же композиционная схема (с пилястрами и нишами, аттиком, волютами и лучковым фронтоном) дана более приземистой, соподчиненной с горизонталью куртины. Ворота сориентированы точно на восточный фасад собора, который при подходе к куртине включался, как в раму, в просвет глубокой арки. Визуальная взаимосвязь двух повторяющихся композиций составляла стержень всего первоначального ансамбля. Теперь эта эффектная перспектива закрыта зданием цейхгауза и разросшимися деревьями.

Основной горизонтальный объем собора решен в спокойном нейтральном характере. Инертность и строгость его форм составляют контраст динамичной вертикали колокольни и легкому изяществу алтарной части. Продольные фасады, раскрытые высокими прямоугольными окнами, организованы ровным ритмом пилястр со слабыми креповками антаблемента. Слитый со стеной ордер слу-

жит лейтмотивом композиции. Шаг пилястр отвечает расположению пилонов внутри трехнефного зального пространства. Архитектуру лежащего массива собора можно было бы считать чисто трезиниевской, если бы не колонные портики-паперты, пристроенные, видимо, в конце XVIII века. В трактовке продольных стен особенно наглядно проявилась тяга Трезини к уплощенной фасадности и ритмической упорядоченности.

Мысленно воссоздав внешний облик допожарного собора, сняв с него поздние слои, мы можем перейти к вопросу об истоках его композиции. Эта проблема очень важна для верного прочтения архитектурного образа храма и — шире — для понимания процессов становления стиля петровской эпохи. Она занимала многих историков искусства. «Еще не замолкли споры о том, где следует искать первоисточники трезиниевской колокольни и ее шпиля», — писал Б. Р. Виппер в 1940-х годах³. Они не замолкли и по сей день.

В литературе прошлых десятилетий, от И. Э. Грабаря и В. Я. Курбатова до А. В. Бунина и В. И. Пилявского, прототипы и аналогии Петропавловского собора отыскивались в североевропейском ареале — Скандинавии, Голландии, Прибалтике. Такую позицию ясно сформулировал Виппер: «Разумеется, основной репертуар форм и мотивов, использованных в колокольне, Трезини вывез из Западной Европы. Но, во-первых, следует подчеркнуть, что этот репертуар целиком принадлежит сфере североевропейской бюргерской архитектуры (Голландии, Скандинавских стран, Гамбурга, Риги), и, во-вторых, что самая идея высокой башни была подсказана мастеру, с одной стороны, петербургским пейзажем, а с другой — традициями древнерусских кремлевских и монастырских ансамблей»⁴.

Стремление оттенить генетическую связь с древнерусским градостроительным опытом, отдавая приоритет западному влиянию, было вполне обоснованным. О скрещении базиликального, вернее, зального типа храма, далекого от памятников отечественной старины, с приемами национального зодчества писали В. И. Пилявский, В. Ф. Шилков, М. В. Иогансен. Вслед за Грабарем

² Датировка уточнена Ю. М. Овсянниковым. См. его книгу «Доминико Трезини» (Л., 1978. С. 38).

³ *Bunper B. P.* Архитектура русского барокко. М., 1978. С. 45.

⁴ Там же.

многokrатно повторялось сравнение Петропавловского собора с Меншиковой башней в Москве (1701—1707, приписывается И. П. Зарудному) — сооружением, стоявшим у истоков новой петровской архитектуры.

Однако исследователи долгое время проходили мимо иного круга прообразов — итальянского барокко, вскользь вспоминая о нем лишь применительно к Петровским воротам. Кажется, первой обратила внимание на этот источник И. М. Блянова⁵. О претворении римских и скандинавско-прибалтийских прототипов, о значении Меншиковой башни более конкретно говорилось в нашей статье, подготовленной вместе с В. С. Воиновым⁶. Римские образцы вновь упомянул К. И. Логачев (без ссылок на предыдущие работы), дополнив ряд более поздних параллелей Петропавловского собора церквями Лондона и Берна⁷.

Но желание найти отечественные истоки Петропавловского собора осталось достаточно стойким. Об этом свидетельствуют две книги И. И. Лисевич⁸, которая, наряду с западноевропейской готикой и прибалтий-



Церковь Иль Дезу в Риме

Петропавловский собор. Западный фасад



скими сооружениями, называет памятники Москвы, начиная с храма Вознесения в Коломенском. Еще более любопытна публикация Н. А. Нарышкиной. Она пишет: «Гораздо большую роль в создании его архитектурного образа сыграли, на наш взгляд, традиции древнерусского искусства, сказавшиеся и в ступенчатости ярусов колокольни и в декорировке экстерьера вазами и скульптурами», считая, что и влияние «северной школы шатрового зодчества достаточно очевидно»⁹.

На самом деле этого влияния не было и не могло быть. Обнаруживаемое некоторыми авторами сходство трезиниевской колокольни с древнерусской системой убывающих ярусов весьма надуманно. Соборная башня

⁵ Блянова И. М. Доменико Трезини: Жизнь и творчество. Л., 1965, (Рукопись) // ИБА РАХ. Ф. 11, оп. 2, д. 744.

⁶ Воинов В. С., Кириков Б. М. Ук. соч.

⁷ Логачев К. И. Петропавловская (Санкт-Петербургская) крепость. Л., 1988. С. 79, 80.

⁸ Первый архитектор Петербурга. Л., 1971; Доменико Трезини. Л., 1986.

⁹ Нарышкина Н. А. Архитектурный ансамбль Петропавловской крепости (историкографический аспект) // Вопросы отечественного и зарубежного искусства. Л., 1986. Вып. 3. С. 162.

представляла собой вертикальный параллелепипед постоянного сечения, а ее игловидное венчание разительно отличалось от пластичных объемов каменных или деревянных шатров. Тема большого ордера, фронтальность фасадных композиций, строгая регулярность и графичность форм — все это имело мало общего с допетровской архитектурой.

Предвзято отыскивая архитектурные корни Петропавловского собора в древнерусском зодчестве, исследователи подменяют сравнительный анализ весьма отдаленными ассоциациями. К тому же они сводят понятие национального только к традиционной самобытности, отрывая его от идейного содержания петровской эпохи. Такой подход по сути антиисторичен. Он противоречит западнической ориентации петровских преобразований, которые преследовали цель вывести Россию на орбиту передовых европейских стран.

Несомненно, Петропавловский собор создавался как программный образец новой архитектуры новой столицы России. Уже поэтому он не должен был иметь прямых аналогов в отечественном зодчестве допетровской поры. Но так же как политика Пет-

ра I была глубоко национальной, поскольку решала задачи форсированного развития России путем освоения европейского наследия и современного западного опыта, так и Петропавловский собор стал истинно национальным произведением, олицетворявшим приобщение России к западноевропейской культуре. Этот храм-памятник знаменовал разрыв со старомосковскими заветами, которые в период строительства Санкт-Петербурга оказались более чужеродными, чем иноземный опыт.

Невская столица мыслилась новым Римом и вторым Амстердамом. «Подлинность Петербурга как нового Рима состоит в том, что святость в нем не главенствует, а подчинена государственности»¹⁰. Из Голландии Петром I была заимствована идея веротерпимости. Приоритет светской власти над православием, толерантность в отношении различных конфессий обусловили плюрализм прообразов петербургского культового зодчества. Поэтому и в православных храмах стало возможным использовать и соединять типологические черты католической и протестантской архитектуры.

Можно сказать, что Трезини персонифицировал стилиевый универсализм петровского зодчества. Выходец из итальянской Швейцарии, из окрестностей Лугано, он близко соприкоснулся с римской и североитальянской школами барокко. Но в Россию он был приглашен из Копенгагена, где работал в 1699—1703 годах как «инженер при дворе Датском». Трезини выступал продолжателем разных линий западноевропейской архитектуры: католической и протестантской, барочной и классицистической, живописно-декоративной и утилитарно-рационалистической. Не обладая сильной художественной индивидуальностью, не будучи приверженцем определенного стиля, он умело применял свой разносторонний творческий репертуар к реальным задачам строительства северной столицы.

«Обращение на Запад началось у Петра в области архитектуры с Северной Европы — Петр стал искать образцы для застройки Петербурга прежде всего в Голландии, Дании, Швеции и Англии»¹¹. Это объяснялось и общеполитическими предпочтениями царя, и сходством топографических условий

Петропавловский собор. Восточный фасад



¹⁰ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого. (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // Художественный язык средневековья. М., 1982. С. 241.

¹¹ Виппер Б. Р. Ук. соч. С. 43.

северных городов. Особенно для немецких, прибалтийских и скандинавских городов был характерен тип базиликального храма с высокой башней и шпилем (вспомним хотя бы таллинские Олевисте и Нигулисте). Там же получили распространение зальные постройки, представлявшие собой модификацию базилики с равными по высоте нефами. Причем для католика Трезини, проектировавшего православный собор, видимо, не имело значения, что в основном это были протестантские церкви, архитектура которых зачастую восходила к готике.

Такой тип храма и был перенесен на берега Невы. Североевропейское влияние обнаруживается как в общей структуре Петропавловского собора (далекой от русских трехчастных церквей), так и в геометрической четкости его объемов, мерной ритмике фасадов с высокими проемами. Шпилевидное завершение могло быть навеяно сооружениями Копенгагена и Лондона. Деревянную конструкцию шпиля выполнил голландский инженер Х. ван Болеос.

В Копенгагене Трезини видел только что возведенную церковь Спасителя (1682—1697, архитектор Л. ван Хавен). Надо думать, ему запомнилась классицистическая композиция этой церкви с чередованием пилястр простого рисунка и больших окон, с всеченной в основной объем прямоугольной башней. Скорее всего, Трезини был знаком с творчеством знаменитого английского мастера Кристофера Рэна. Среди его разнообразных по планировке лондонских церквей с высокими прямоугольными колокольнями и сравнительно небольшими шпилями (Сент-Магнус, Сент-Мэри-ле-Боу, Сент-Брайдз и другие) следует выделить церковь Сент-Мартин на Ладгейт Хилл (1677—1684). Ее встроенная башня, увенчанная куполом, фонариком и острым шпилем, сопряжена с нижней частью здания парой волжуг. Не исключено, что эта постройка послужила одним из ориентиров и для Руперта Бинденшу, воздвигнувшего в 1690-х годах барочную башню над готической церковью св. Петра в Риге.

Вполне вероятно, что рижский храм с его широкими волжугами, ярусами ажурных фонариков, высоко возносящих легкий шпиль, явился одним из прямых прототипов Петропавловского собора. Косвенным подтверждением тому служит чертеж этой церкви, выполненный в 1714 году Бурманом и присланный в Петербург¹². Оба здания очень близ-

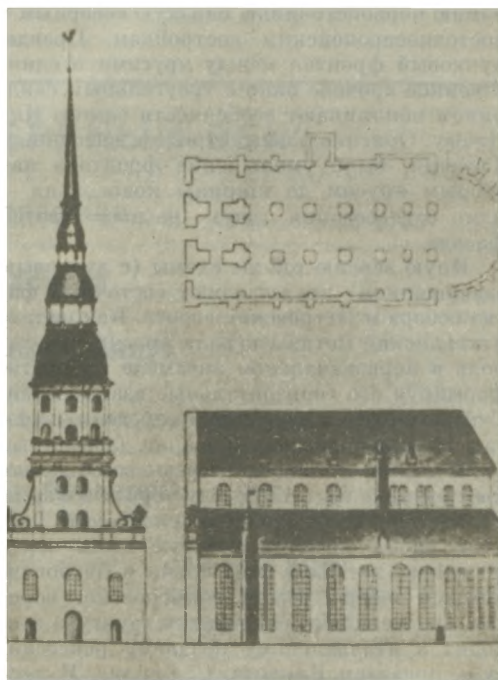
ки и по планировочному решению (за исключением алтарных частей). Обращение к этой церкви представляется логически обоснованным. Она посвящена апостолу Петру и является ведущей доминантой Риги — самого западного центра петровской России, расположенного на берегу широкой Даугавы.

Рижский памятник замыкает круг североевропейских предшественников Петропавловского собора. Но двухъярусные торцовые фасады петербургского храма имели совсем иное происхождение — они связаны с традицией раннего римского барокко конца XVI — начала XVII века, закрепленной в строительстве иезуитских церквей.

Роль итальянского наследия (периодов позднего ренессанса и барокко) в формировании первоначального ансамбля крепости вообще недооценивалась. Систему укреплений обычно сравнивали с фортификационными усовершенствованиями французского инженера С. ле Претра Вобана, не замечая сходства шестибастийной структуры с проектом идеального города-крепости Франческо де Марки (XVI век). По его схеме было сооружено несколько крепостей (например, Нове-Замки в Словакии, 1580—1585).

Исходным пунктом в развитии европейского барокко стала римская церковь Иль

Церковь св. Петра в Риге. 1714. Чертеж



¹² Михайлов А. И. Национальный характер русской архитектуры XVIII и начала XIX в. // Русская архитектура. М., 1940. С. 76, 77, ил. 2.

Джезу (1568—1584), начатая Дж. Бароцци да Виньола и законченная Дж. делла Порта. Двухъярусный ордерный фасад с волютами, образующими переход от боковых частей к повышенному среднему нефу, завершен треугольным фронтоном. Подобная схема варьируется в римских церквях Санта Сусанна (фасад — 1605, К. Мадерна), Санта Мариа делла Витториа (1605—1620, К. Мадерна и Д. Сориа) и других.

С экспансией католицизма в XVII веке Иль Джезу, главный храм Ордена иезуитов, становится определяющим ориентиром. Разнообразные перемены темы его фасада появляются в Париже (церкви Сорбонны и Сен-Рош, монастырь Валь-де-Грас), в Антверпене (церковь Карла Борромея), в германских городах — южном Мюнхене (церковь Театинцев) и северном Мюнхенере, в шведском городе Кальмаре (собор) и т. д. Широко распространяется та же композиция в иезуитском ареале Восточной Европы: костелы в Несвиже и Львове, костел апостолов Петра и Павла в Кракове, церковь св. Тересы в Вильнюсе.

Для итальянского швейцарца, католика Трезини тип здания, восходящий к Иль Джезу, был, вероятно, символом храма вообще. Он воспроизвел эту схему в нижней части главного — западного — фасада Петропавловского собора. Однако архитектор отказался от пластической насыщенности римского барокко и дал упрощенную модификацию первоисточника, близкую северным и восточноевропейским постройкам. Правда, лучковый фронтон между ярусами и единственное арочное окно с треугольным сандриком напоминают особенности самого Иль Джезу. Оригинальным штрихом, внесенным Трезини, было уменьшение фронтона над вторым ярусом до ширины колокольни — для согласования двух разных частей фасада.

Иную версию той же схемы (с лучковым завершением) представляют восточный фасад собора и Петровские ворота. Как видим, итальянские мотивы играли организующую роль в первоначальном ансамбле крепости, формируя его горизонтальные взаимосвязи. Считается, что в каменных Петровских воротах Трезини повторил прежние деревянные (1708), которые, в свою очередь, воссоздавали построенные им в 1705 году ворота в Нарве. Это подтверждает стойкую ориентацию Трезини на те образцы, которые лишь через несколько лет были претворены в Петропавловском соборе. Говоря о Петровских воротах, следует отметить, что их структура восходит к итальянскому позднему ренессансу — проектам Виньола, С. Серлио. В ран-

ний период барокко подобные композиции использовались в разных сферах строительства. Примеры — фонтан Медичи в Люксембургском саду в Париже (1620-е, С. де Бросс), декорировка лоджии дворца Валленштейна в Праге (1627, Дж. Пьерони).

И наконец, о куполе собора, в котором исследователи (В. Ф. Шилков и другие) усматривали отражение русской традиции. Первоначальную форму купола можно представить не только по изображениям М. И. Махаева, но и по существующей Благовещенской церкви Александро-Невской лавры (1717—1722), где Трезини дал, конечно, близкое решение. Восьмигранный световой барабан и фонарик с мелкими волютами вполне сопоставим, например, с упомянутым костелом в Кракове. Так что и этот элемент родствен сооружениям круга Иль Джезу.

Итак, архитектурный образ собора сложился в результате скрещения северо-европейского типа башенного зального храма с барочными «итальянскими» фасадами. Что касается московских сооружений петровского периода, то они обнаруживают сходство с Петропавловским собором в отдельных деталях, но не более. И то лишь потому, что в старой столице шел аналогичный процесс освоения европейских стилевых форм, перелавшихся там на более привычный язык. Для Трезини это вряд ли имело важное значение, так как он знал западную архитектуру «в подлиннике».

Особое место в ряду московских памятников той поры принадлежит Меншиковой башне — церкви Архангела Гавриила. В ней воссоединились традиционная ярусность и новые формы: ордер, волюты, шпиль. Меншикова башня стала символом новой, петровской Москвы, и это возводило ее на уровень образца. И хотя общая структура ее отлична от Петропавловского собора, такие особенности, как прямоугольный алтарь и высокий шпиль с парящим ангелом (сгорел еще в 1723 году), могли многое подсказать Трезини.

Впечатление от Меншиковой башни сильнее отразилось в проекте собора Александро-Невского монастыря, составленном Трезини в 1715 году (известен по гравюре А. Ф. Зубова). Это был как бы вариант крепостного собора. Главная особенность монастырского храма — восьмигранная форма колокольни, подобная Меншиковой башне. Но у Трезини нет убывающих кверху восьмериков, к тому же восьмигранное сечение имела и двухэтажная башня церкви св. Петра в Риге. Кстати, И. Э. Грабарь подметил сходство восточного фасада монастырской церкви с

Иль Джезу¹³, хотя оно менее очевидно, чем в первоначальном Петропавловском соборе.

Мы невольно вернулись к тем же прообразам, которые уже назывались в качестве наиболее вероятных. Нужно учесть, что обращение к ним было отчасти подготовлено опытом ранних лет строительства Петербурга. Первая деревянная Петропавловская церковь в крепости (1703—1704), запечатленная в непохожих друг на друга изображениях, выглядела скорее шведской или голландской, нежели старорусской. Непосредственные предшественники каменного крепостного собора — башня Адмиралтейства, Троицкая церковь и церковь Воскресения Христова в усадьбе А. Д. Меншикова — развивали новую для отечественной архитектуры тему прямогольных башен с игловидными шпилями. Они стали главной приметой петровского Петербурга, насыщая силуэт равнинного города острыми вертикалями, перекликавшимися с мачтами плывущих по Неве кораблей.

Произведение Доминико Трезини создавалось как собирательный образ европейского храма. Следование прототипам не позволяет упрекнуть его в компиляторстве или эклектичности. Зодчий ничего не копировал буквально, а ориентация на образцы отвечала и архитектурному методу эпохи, и каноническому характеру культового строитель-

ства. Для России это был поиск новых путей европеизированной национальной архитектуры.

Смелость Трезини заключалась уже в решительном объединении разнородных по происхождению элементов, сплавленных в новое целое. Он дерзко водрузил прямо над «итальянским» фасадом «северную» башню. Идея высотности получила здесь оригинальное выражение: гигантский шпиль словно поглотил ярусную форму покрытия и превратился в ведущий акцент композиции. Спокойному характеру архитектурных членений контрастно противопоставлен динамичный резной иконостас И. П. Зарудного — апофеоз петровского барокко.

В облике собора многое от барокко, но черты этого стиля переплетены с классицистическими и подчинены духу строгости, трезвого рационализма. Плоскостность и графичность не снижают общего впечатления монументальности, достигнутого благодаря крупному масштабу форм. Образ здания — полистилистичен. И эта его особенность выражает сущность архитектуры петровского времени, условно определяемой как раннее петербургское барокко.

¹³ *Грабарь И.* История русского искусства. [М., 1912]. Т. 3. С. 60.

ГАЛЕРЕЯ "СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК"

Живопись, графика

Мелкая пластика

Литографированная книга

Подарочные издания в кожаных переплетах

Книги, журналы, брошюры

**Музей Анны Ахматовой
в Фонтанном Доме
(вход с Литейного пр., 53)**

**с 12 до 18 часов
кроме понедельника
телефон 272-2211**

ХРАМ И НЕКРОПОЛЬ



АЛЬДИНА БАРАБАНОВА, СЕРГЕЙ ТРОФИМОВ

16 мая 1703 года на Заячьем острове, в только что занятой русскими войсками дельте Невы, началось строительство крепости. 29 июня, в праздник святых первоверховных апостолов Петра и Павла в их честь в центральной части острова была заложена деревянная церковь, а крепость получила свое имя — Санктпитебург. Так с сооружения крепости и храма началась история одного из прекраснейших городов мира.

Юный, едва начинавший застраиваться город вскоре стал столицей Российской империи, а ровно через девять лет после закладки деревянной церкви, по проекту и под руководством архитектора Доминико Трезини, приступили к сооружению грандиозного собора во имя тех же святых апостолов Петра и Павла. Каменные стены храма возводили вокруг старой церкви, а ее саму через некоторое время разобрали и перенесли в солдатские слободы на Городском острове (сейчас на этом месте сквер при пересечении Большой Пушкарской и Кронверкской улиц).

По воле Петра I храм, носивший имя его небесного покровителя, должен был стать кафедральным собором новой столицы. Однако императору не довелось увидеть окончания строительства. При жизни Петра завершена была только колокольня собора, ставшая самым высоким сооружением в России — 112 метров, что на 32 метра выше колокольни Ивана Великого в Москве. Указ, официально придававший собору статус кафедрального, издала уже в 1731 году (когда строительство подходило к концу) императрица

Анна Иоанновна, а торжественно освящен собор был лишь 29 июня 1733 года.

Но к этому времени в истории храма произошли события, повлиявшие на его дальнейшую судьбу и предопределившие ту роль, которую он стал играть в жизни Петербурга и всей Российской империи.

В 1708 году в возрасте полутора лет скончалась дочь Петра I Екатерина, которую похоронили в церкви Петра и Павла. С началом же строительства собора умерших членов царствующего дома стали хоронить в нем. К 1733 году в храме уже покоился прах царевича Алексея Петровича, его жены кронпринцессы Шарлотты-Христинины-Софии, царицы Марфы Матвеевны, которая была женой старшего брата Петра I Федора Алексеевича, а также малолетних детей Петра I — Маргариты, Павла и двух Наталий. Важнейшим же событием для собора стало погребение в нем императора Петра I в 1725 году. Тем самым собор Петра и Павла взял на себя функции, ранее принадлежавшие Архангельскому собору Московского Кремля, в котором хоронили великих князей московских и русских царей, и стал императорской усыпальницей. В Петропавловском соборе находятся могилы всех российских императоров и императриц, за исключением Петра II и Николая II, и именно этим определялось его значение для Петербурга, пока собор был действующим.

В работах Ю. Лотмана и Б. Успенского выявлены определенные аналогии между Петер-

бургом и Римом, которые существовали как в сознании строителей города, так и в восприятии современников. С этой точки зрения собор Петра и Павла для Петербурга был тем же, чем собор святого Петра для Рима. И если в римском соборе, воздвигнутом над могилой апостола Петра, расположены гробницы римских пап, то в соборе Петра и Павла, построенном над могилой императора Петра, помещались могилы российских императоров.

В то же время собор был кафедральным храмом Санкт-Петербургской епархии. С 1737 года в нем начинают регулярно проходить архиерейские служения, отправлявшиеся высшими иерархами русской церкви, которых Синод на определенный срок назначал для службы в Петербурге. На архиерейских служениях обязательно присутствовало духовенство соборных церквей столицы, а в отдельных случаях для сослужения приглашались и приходские священники. Нередко кафедральные службы в соборе проводили члены Синода.

В соборе Петра и Павла как епархиальном центре производили священнослужителей в архиепископский сан и рукополагали санкт-петербургских митрополитов. Первую свою службу новый митрополит должен был проводить сразу после рукоположения здесь же в соборе.

Однако можно определенно сказать, что со второй половины XVIII века собор Петра и Павла начинает постепенно утрачивать свое кафедральное значение. Одной из причин тому было перемещение центра городской жизни с Городского на Адмиралтейский остров, где находился Зимний дворец, шла интенсивная застройка территории домами знати и обывателей, и кафедральные службы все чаще и чаще проводились в храмах, более близких к новому центру. Одним из них стала церковь Казанской Божией Матери (с 1811 года Казанский собор), пользовавшаяся большим расположением императорской семьи благодаря иконе Казанской Богородицы, считавшейся покровительницей дома Романовых. Весной же и осенью, во время ледохода и ледостава, собор Петра и Павла оказывался совершенно отрезанным от левобережной части города, и в документах, объяснявших причины переноса кафедральных служений, непосредственно указывалось — «за опасность Невы». Определенную роль в падении кафедрального значения собора сыграл крупный пожар 1756 года, после которого ремонтные работы продолжались около двадцати лет.

Но главная причина заключалась в том, что значение собора как императорской усыпальницы играло все большую и большую роль в его жизни, а сочетать с этим функции кафедрального становилось все сложнее. В 1858 году императорским указом кафедральным собором столицы был объявлен новоотстроенный собор Исаакия Далматского, а в 1883 году собор Петра и Павла вместе с причтом был передан в ведение Придворного Духовного ведомства при Министерстве императорского двора. С этого времени собор получил свое современное название — Петропавловский и стал придворным собором.

Уже с момента возникновения Петропавлов-

ского собора вся его церковно-служебная жизнь была в значительной мере обусловлена тем, что он являлся императорской усыпальницей, а с течением времени отправление поминальных служений по усопшим особам императорской фамилии стало важнейшей стороной деятельности петропавловского причта. Тем не менее следует отметить, что священнослужители собора не имели полной самостоятельности в этой сфере. По преимуществу заупокойные службы проводились высшими церковными иерархами Российской империи, а соборный причт участвовал в сослужении. Расписание заупокойных служений в основе своей сформировалось к середине 50-х годов XIX века и в дальнейшем лишь корректировалось в зависимости от дат смерти членов императорской фамилии. Поминальные службы отправлялись в дни рождений, тезоименитств и в дни кончины императоров и императриц, похороненных в соборе. Поминание же остальных членов императорской семьи, погребенных здесь, приурочивалось к ближайшей дате в расписании, но в отдельных случаях проводилось и независимо.

Порядок заупокойных служений регламентировала «Табель поминовений в сем соборе, повседневно совершаемых в разных месяцах и числах по Великих государех императорах и императрицах и по Высокой их фамилии». В табели обязательно указывалось, на каком церковно-иерархическом уровне должна проводиться та или иная служба. В конце XIX века дни поминовения приурочивались к числам, на которые падали дни памяти тех императоров, императриц, цесаревичей, великих князей и княгинь, ближайшие родственники которых были еще живы и могли выразить желание присутствовать на поминальных служениях. Исключением из этого правила были лишь службы в дни памяти Петра I, которые в знак уважения к основателю нашего города проводились отдельно.

Особый статус собора накладывал значительный отпечаток на всю его жизнь как православного храма. В Петропавловском соборе никогда не отправлялись такие христианские таинства, как крещение и венчание, а отпевали здесь только членов царской семьи и как исключение тех комендантов Петропавловской крепости, которых хоронили на Комендантском кладбище в ограде собора.

Обычные ежедневные богослужения в соборе стали подчиняться определенному порядку только с 1883 года, однако он часто нарушался заупокойными службами, как определенными расписанием, так и внеочередными, отправлявшимися по желанию родственников царя. Простые богомольцы далеко не всегда могли попасть в собор, так как его часто посещали члены царской семьи. О таких визитах причт собора заранее извещался гофмаршалом через коменданта Петропавловской крепости. В зависимости от времени прибытия представителей дома Романовых переносились или вовсе отменялись обычные богослужения, из здания удалялись всех посторонних, а помещение убрали коврами.

К особенностям деятельности причта собора можно отнести его обязанность обслуживать гарнизон Петропавловской крепости, заключенных,

находившихся на ее территории, и служащих Монетного двора. В основном эта деятельность сводилась к проведению обряда говения во время Великого поста. Для солдат и офицеров гарнизона крепости и служащих Монетного двора составлялось расписание, по которому они небольшими группами в установленной очередности исповедовались и причащались, но не в главном помещении собора, а в приделе святой великомученицы Екатерины. Заключенных же, пожелавших говеть, священнослужители для отправления обряда посещали в казематах. Кроме того, по мере необходимости священники собора приводили к присяге солдат и служащих Монетного двора.

Петропавловский собор, в отличие от большинства других церквей, не имел прихода, то есть общины верующих, содержащей церковь — здание и причт. Он всегда находился на полном обеспечении государства. Строительство здания производилось на казенные средства, ремонт, как правило, тоже. Лишь некоторые работы с разрешения царя брали на себя старосты собора — богатые купцы. Церковная утварь и облачения духовенства поступали в виде пожертвований, обычно царских, иногда — частных. Хозяйственными припасами собор всегда снабжался на казенный счет. Еще в 1737 году императрица Анна Иоанновна утвердила ежегодный отпуск для нужд собора натурою: воску 16 пудов, светильни 22 фунта, ладану 1 пуд 12 фунтов, вина для причастия 12 ведер, для просфор и кутья 25 пудов муки, по 32 фунта сахара, изюму и пшена. Впоследствии вместо припасов стали выдавать деньги, которых, как правило, не хватало, и священники, например, в 1820 году жаловались митрополиту, что получаемые средства «сделались совершенно недостаточными... а для дополнения сего недостатка, как Петропавловский собор бесприходный, свечная продажа маловажная, а кошелекового сбора, по значимости места, нет и с основания собора введено не было, никаких других средств не имеется». Повелением Николая I в 1828 году и затем Александра II в 1858 году выдачи были значительно увеличены. С переходом собора в придворное ведомство на хозяйственные надобности ассигновалось до 6000 рублей, а после постройки в 1908 году примыкавшей к собору великокняжеской усыпальницы — более 8000 рублей.

Еще в 1737 году Синод обратился к императорской власти со всеподданнейшим докладом о том, что в главном храме столицы надлежит быть «достойным, ученым, искусным и доброжелательным людям, не скудному числу», и просил об определении состава служителей Петропавловского собора с достаточным жалованьем из государственных средств. Резолюцией Анны Иоанновны было установлено первое штатное расписание причта. В дальнейшем оно утверждалось высочайшими повелениями в 1858 и 1902 годах. Менялось оно при этом мало. Настоятель собора имел сан протоиерея, один из трех или четырех священников занимал должность ключаря, то есть помощника настоятеля. Еще было два диакона и один протодиакон. Все они составляли высшую

группу причта. Низшая до середины XIX века состояла из четырех-пяти дьячков и такого же числа пономарей, а позже из четырех псаломщиков. В состав причта входили также звонари и просвирня.

Если в первые годы деятельности собора, по свидетельствам современников, священники были «все люди неученые», то в дальнейшем служителями храма становились «ученые и искусные» в своем деле специалисты. Из двадцати восьми иереев и протоиереев собора XIX — начала XX века, чьи документы сохранились в архиве, лишь восемь были только с семинарским образованием, остальные двадцать окончили Духовную академию. Восемь имели степень кандидата, шесть — магистра, два — профессора. Двое были действительными членами Императорской академии наук. Почти все они преподавали в духовных и гражданских начальных, средних или высших учебных заведениях. Среди предметов, которые они вели, не только законом божьим, но и языки: греческий, латинский, славянский, русский, французский, немецкий, еврейский, а также математика, история, риторика, поэзия, география, пение. Многие из них были членами разных общественных комиссий, занимались литературным трудом. Вот несколько примеров.

А. А. Дернов (в соборе служил с 1888 по 1914 год) преподавал в гимназии и педагогическом институте, а также был одним из редакторов журнала «С.-Петербургский духовный вестник», затем — «Православного русского слова» и членом постоянной комиссии народных чтений. И. С. Кочетов (с 1832 по 1854 год), бывший бакалавром гражданской истории и доктором богословия, не только входил в правление Духовной академии, но и состоял членом конференции Царскосельского лицея, где вел наряду с законом божьим психологию и логику. Копенгагенское королевское общество изыскания северных древностей считало его своим членом. Священник И. Г. Флеров (с 1804 по 1879 год), преподававший языки и историю, издал книгу «О православных церковных братствах». Он был одним из редакторов журналов «Дух христианина», «Духовная беседа», «Христианское чтение», где поместил пятнадцать своих статей. Д. И. Флоринский (с 1853 по 1888 год) — не только учитель греческого языка, географии, арифметики и пения, но и автор двух книг о Петропавловском соборе.

Священники и их семьи, включая вдов и сирот, жили в трехэтажном каменном доме, принадлежавшем собору. Он находился на углу бывшей Малой Дворянской (ныне Мичуринской) улицы и Петровской набережной.

Оплата труда членов причта Петропавловского собора производилась только из государственной казны. Первые пятьдесят лет жалованье выдавалось деньгами и натурой в виде ржи и овса. Например, священникам полагалось в год по 250 рублей и по 80 четвертей зерна. Затем зерно заменили деньгами, а в начале XIX века сумма выплат значительно увеличилась за счет введенных «квартирных» и «на дрова». Однако содержание священников оставалось недостаточным.

ЛЕТОПИСЕЦ СТОЛИЧНОЙ ЖИЗНИ

ГАЛИНА ВАСИЛЬЕВА

Василий Семенович Садовников стал известным и модным художником в Петербурге сразу после того, как в магазине художественных произведений Андрея Премо появилась в продаже «Панорама Невского проспекта». Такого прекрасного «портрета» главной улицы российской столицы еще не было в истории города. В 1830 году перед петербуржцами предстала левая сторона Невского проспекта, а через пять лет — правая. На панораме все было изображено с удивительной тщательностью: мосты, фонари, деревья, архитектурные детали домов и убранство их фасадов: вывески, витрины магазинов. «...Ни одна вывеска не забыта», — писал современник. Зритель словно сам прогуливается по Невскому, разглядывая ту самую улицу и тех самых прохожих, которых увековечил молодой Н. В. Гоголь в повести «Невский проспект»: «Сколько ног оставило на нем следы свои! И неуклюжий грязный сапог отставного солдата, под тяжестью которого, кажется, трескается самый гранит, и миниатюрный, легкий, как дым, башмачок молоденькой дамы, оборачивающей свою головку к блестящим окнам магазина, как подсолнечник к солнцу, и гремящая сабля исполненного надежд прапорщика, проводящая на нем резкую царпину, — все вымещает на нем могущество силы и могущество слабости».

На панораму Садовникова попали многие примечательные петербургские жители. На фоне дома Голландской церкви шагает А. С. Пушкин; быть может, он только что вышел из этого дома, где размещалась первая постоянная публичная выставка русских художников и где А. Премо показывал и продавал изданную им «Панораму Невского проспекта». Среди привычных фигур проспекта Садовников изобразил бывшего кастеляна Михайловского замка чудака И. С. Брызгалова в мундире павловского времени. В экзотичном восточном платье направляется по своим делам петербургский ростовщик Маджарам Мотомолов, послуживший Н. В. Гоголю прототипом мистического пер-

сонажа повести «Портрет». Гоголь не остался равнодушен к «Панораме»: в 1836 году он послал ее в подарок матери на Украину. Можно представить себе, с каким любопытством разглядывали провинциалы столичные дворцы и храмы, как замирали сердца при виде роскошных выездов, лихо скачущих гвардейцев, зеркальных окон иностранных магазинов с модными товарами. Посвоему были занимательны на панораме и огромный воз сена, завернувший на главную улицу столицы, и обыкновенные мужики и бабы, спешащие с поклажей, потому что для Садовникова все прохожие на Невском проспекте — реальные действующие лица того повествования о Петербурге, которое он будет создавать несколько десятилетий.

Судьба Садовникова удивительна. Только в тридцать восемь лет, удостоенный Академией художеств звания свободного неклассного художника, он получил от сына своей помещицы княгини Н. П. Голицыной (прототипа пушкинской Пиковой дамы) волюную. По-видимому, влияние на формирование личности художника оказал его старший брат Петр Семенович, ученик известного петербургского архитектора А. Н. Воронихина. Не имея возможности получить профессиональное образование, В. С. Садовников добился успеха, известности благодаря таланту и упорству. Более сорока лет Садовников был единственным в своем роде летописцем Петербурга. Зрителю, рассматривающему его произведения, передается то радостное настроение, с которым художник создавал эту свою петербургскую летопись. Наследие его обширно. Акварели и литографии, исполненные по его рисункам, находятся во многих музейных собраниях России.

В Музее истории Санкт-Петербурга хранятся: «Панорама Невского проспекта», литографированные серии «Костюмы и виды Санкт-Петербурга и окрестностей», «Cris de Petersburg» («Выкрики разносчиков Петербурга»), а также коллекция акварелей и рисунков художника. Наряду с тонкими,



Мясник. Литография П. Иванова по рисунку В. Садовникова. 1833



Разносчик апельсинов. Литография П. Иванова по рисунку В. Садовникова. 1833

законченными акварелями Садовникова особый интерес представляют его эскизные жанровые зарисовки. Именно эти эскизы, исполненные акварелью, иногда пером и тушью на протяжении 1830—1860-х годов, дают возможность понять художественные приемы мастера (см. внутренние стороны обложки).

Наиболее ранний лист с набросками, хранящийся в музее, относится к 1830-м годам. На небольшой поверхности ватмана изображено около семидесяти миниатюрных фигурок. Совсем крошечные, до одного сантиметра, и покрупнее, более четырех сантиметров высотой, все фигурки очень живые и выразительные. Садовников заполнял лист постепенно, видимо по памяти, наносил тушью или акварелью фигурку за фигуркой. Военные, гарцующие на стройных лошадях,

франты в экипажах, шарманщики, трубочист, водовозы, извозчики, крестьянки, дети, торговцы-разносчики. И во многих местах — бегущие собачонок, головы лошадей. Тут же художник изобразил жанровые сценки: рабочие на мостовой, бредущие музыканты. Многие из этих персонажей в тех же позах встречаются в «Панораме Невского проспекта». Ведь для того чтобы изобразить сотни людей на панораме, Садовников должен был изо дня в день присматриваться к петербургскому населению, изучать характерные позы и жесты людей, быстро и точно фиксировать их.

На протяжении всей жизни художник делал свои наброски с натуры и жанровые рисунки в мастерской. Петербуржцы присутствуют на всех его картинах. В 1833 году по заказу Общества поощрения художников



Цветочник. Литография П. Иванова по рисунку В. Садовникова. 1833



Птичник. Литография П. Иванова по рисунку В. Садовникова. 1833

Садовников исполнил серию «Cris de Petersbourg». В ней знакомые нам по эскизам торговцы-разносчики изображены крупным планом на фоне петербургских улиц. И птичник с клетками в руках, и мясник, и зеленщик, и разносчик с огромной корзиной апельсинов на голове, и калашник. По мотивам этих рисунков в начале 1840-х годов на заводе братьев Корниловых в Петербурге были изготовлены фарфоровые тарелки с ярко-зеленой и золотой полосами по краю, а в центре — с изображением торговца на фоне условного архитектурного пейзажа. Жанровая тематика была в моде не только в графике и живописи, но и в фарфоре: на заводе Гарднера выпускали статуэтки — прелестные фигурки петербургских типов.

До старости Садовников остается верен себе, интерес художника к людям и собы-

тиям не ослабевает. Он фиксирует уличные впечатления в десятках листов, используя бумагу с обеих сторон, заполняя поверхность разными сюжетами, — таков был метод работы художника. Исполненные широкой кистью, в отличие от миниатюрной манеры 1830-х годов, эти зарисовки изображают жанровые сцены, пеструю разноликую толпу. Иногда внимание Садовникова привлекает деталь костюма — воротник военного мундира или дамская шляпка, а рядом зарисованы украшенные цветами окна дома. Эта коллекция деталей была своеобразной копилкой художника, которую он постоянно пополнял и из которой черпал.

Желание запечатлеть события городской жизни порождало десятки эскизов, из которых в дальнейшем возникали законченные листы. Разнообразные столичные торжества,



В. Садовников. Открытие памятника императору Николаю I на Исаакиевской площади. 1859. Бумага, акварель

военные парады, религиозные праздники, траурные церемонии — вот темы многочисленных работ Садовникова. В коллекции музея хранятся две акварели, датированные 25 июня 1859 года и изображающие открытие памятника императору Николаю I на Исаакиевской площади. Продумывая композиционное решение листа, художник оставляет пустое место на переднем плане, в законченном варианте там появятся толпы зрителей, свидетелей события. Художник стремится передать радостное и праздничное оживление, охватившее всех. Торжественный кортеж из членов царской семьи и придворных около памятника — центр композиции, туда устремлены взоры всех присутствующих. Художник выделяет его светом, направляя яркий луч, пробившийся сквозь тучи, в центр события. Это один из самых звонких по цвету и выразительных листов позднего Садовникова в собрании музея.

Несомненный интерес представляет лист, заполненный художником с обеих сторон карандашом и акварелью. Изображена про-

цессия освящения Исаакиевского собора в день памяти преподобного Исаакия Далматского 30 мая 1858 года. На обороте — эскиз церемонии крестного хода из Исаакиевского собора в Казанский 30 августа 1859 года, в праздник перенесения мощей благоверного князя Александра Невского.

Фиксируя события петербургской жизни, художник оказал потомкам неоценимую услугу: он не только запечатлел события, но и сопроводил эскизные изображения подписями, уточняющими детали. Когда и где происходила церемония, кто на ней присутствовал, в какой последовательности шествовали полки на параде и в каком мундире был государь. К сожалению, творчество Садовникова еще недостаточно изучено. Эту большую работу предстоит осуществить. Изображая жителей, город, интерьеры дворцов и церквей, Садовников создал яркую, щедрую на подробности картину петербургской жизни и, сам того не представляя, стал летописцем того времени, которое отразилось в поэзии и прозе его блестящих современников.

Уличные ТИПЫ

ЛЮДМИЛА МЯСНИКОВА

Эта тема вызывала большой интерес в XIX — начале XX века. Ей посвящались альбомы, журналы с рисунками русских и иностранных художников.

Что же представляли собой уличные типы и кого к ним относили? Разносчики, точильщики, посыльные, ремесленники, трубочисты — это был широкий круг людей, которых можно было постоянно видеть на улицах, — таков был их род занятий, их профессия.

Интересно, что торговля с рук на центральных улицах не разрешалась, и уличные торговцы, разносчики ходили по окраинным улицам; какой-то специальной формы одежды для них не было, но белый фартук с нагрудником считался обязательным. Носили они свой товар на лотках, висящих на ремнях на шее. Во время торговли подставляли под лоток толстую палку в виде буквы «Т». Как и у всех торговцев, у них был свой язык с прибавлением к каждому слову буквы «с»: «прикажете-с», «чего изволите-с». Этим демонстрировались воспитанность и уважение к покупателю.

РАЗНОСЧИКИ чаще всего торговали пищевыми продуктами, весьма разнообразными: например, рыбой — свежей и копченой, квасом и сбитнем, к которому предлагались свежие булочки. Булочки обычно носили в берестяной корзинке, сбитень — в специальном сосуде с длинным горлышком. У сбитенщиков были пояса с гнездами для стаканов.

Торговали разносчики и деревянными резными игрушками, как правило, они их делали сами. Обычно это были крестьяне из тех мест, где бытовали промыслы: из Нижегородской губернии — ложкари, из Подмоскovie — продавцы игрушек. И когда они ходили по дворам, выкликая свой товар, вокруг, словно стая воробьев, собиралась детвора из близлежащих домов.

По дворам ходили и ТОЧИЛЬЩИКИ. Привычным был их выкрик: «Точить ножи, ножницы!» Обычно поверх одежды у них были надеты клеенчатые или кожаные фартуки, а на ремешке через плечо висел кошель.

На центральных улицах Петербурга у больших магазинов, гостиниц и ресторанов стояли ПОСЫЛЬНЫЕ. Основной деталью их одежды была красная шапка или фуражка (в зависимости от времени года) с черным козырьком, медной пластиной на окованной с надписью «посыльный» и номером. Посыльного можно было нанять для какого-нибудь поручения — доставить домой покупку, отнести по адресу письмо, цветы или еще что-то. Посыльные объединялись в артели, которые несли за них материальную ответствен-

ность. Обычно посыльными становились люди пожилые, чаще всего неудачники, претерпевшие житейские невзгоды, как говорят, люди «тертые». Тем не менее, по воспоминаниям, работа посыльных была хорошо налажена, как правило, они четко и добросовестно выполняли свои обязанности, были немногословны, расторопны, весьма учтивы и исполнительны.

Ходили по дворам и предлагали свои услуги ПИЛЬЩИКИ ДРОВ. Обычно они ходили парами, с пилой и топорами за поясом. Зубья пилы зажимали дощечками и перевязывали веревками, чтобы нечаянно не задеть прохожих. Как правило, это были крестьяне, приехавшие в город на сезонные заработки.

По дворам ходили также МАЛЯРЫ с ведром, нацепленным на кисть с длинной ручкой. Особой формы одежды у них не было, но обычно на них можно было видеть картуз, какой носили рабочие и мастеравые, и передник.

На улицах дореволюционной России можно было часто встретить ТРУБОЧИСТОВ. Лица их были испачканы сажей, костюм отличался своеобразием: короткие куртки со стоячим воротником и скрытой застежкой на левую сторону, широкие штаны, иногда заправленные в сапоги, иногда надетые поверх них, круглая фетровая или суконная шапочка. Подпоясывались трубочисты широким ремнем или поясом с крупной медной пряжкой, на котором висела большая ложка со складной ручкой — ею выгребалась зола из дымохода. Носили они при себе еще веник-голик, большой моток веревки с гирей или чугунным шаром на одном ее конце (эту веревку опускали в трубу для очистки дымохода) и лестницу на плече. Обычно трубочисты работали вдвоем.

Нельзя не упомянуть и о незыскательных развлечениях, которые предлагались уличному люду ШАРМАНЩИКАМИ и другими бродячими актерами по городским дворам и окраинам.

Шарманщик вертел органичку, из которого лились звуки «чувствительных» песенок, таких как «Маруся отравилась», «Любила я, страдала я» и т. п. К сожалению, в музейных коллекциях фотографии шарманщика нет, но зато есть фотография бродячих артистов, водящих по городу дрессированного медведя. Чаще всего этим занимались цыгане. Под музыку медведь выделявал незамысловатые па, кланялся, а благодарная публика кидала монетки.

Весь этот многообразный, пестрый люд обходил дворы, на воротах которых иногда висели металлические таблички с весьма грозными надписями: «Вход старьевщикам, шарманщикам и тряпичникам воспрещается».



Точильщик. 1900-е

Носильщик. 1900-е

Пильщики оров. 1900-е

Маляр. 1900-е

Трубочист. 1900-е

Продавец сбитня. 1900-е

Разносчик и продавец игрушек. 1902—1903



НАПЕРЕКОР СУДЬБЕ

ЮЛИЯ ГАЛАНИНА

Старые петербургские названия рождают ощущение прочности, неизменности. Петербургская Коломна... Одна из городских частей северной столицы, узкая полоска между Фонтанкой и Мойкой, от Вознесенского проспекта до устья Невы — именно так была спланирована когда-то Коломна П. М. Еропкиным. Название, появившееся в первой половине XVIII века, было совершенно забыто в советскую эпоху и связывается в нашей памяти прежде всего с пушкинской поэмой «Домик в Коломне». Это заштатный городской район и уникальный центр петербургской культуры, куда от суетной жизни Невского проспекта бежали люди искусства. Коломна говорит за себя названиями своих улиц, площадей и набережных: Лермонтовский проспект и проспект Римского-Корсакова, канал Грибоедова, площадь Тургенева и площадь Репина, улица Писарева и улица Александра Блока... Многие художники и поэты, музыканты и композиторы чувствовали притягательную прелесть этого уголка Петербурга.

Удаленность от Невского придавала коломенским улицам вид городской окраины. Тихо струилась вода вдоль зеленых берегов совершенно провинциальной речки Пряжки, в которой плескались мальчишки и полоскали белье прачки. Издавна Коломна, один из самых низменных уголков города, сильно страдала от наводнений. После дождей на улицах подолгу стояли лужи, сюда, на мшистое Козье болото, приезжали охотиться на уток петербургские жители. Тусклая жизнь светилась в окошках здешних «смиранных лачужек», о которых когда-то писал Гоголь: «...здесь все тишина и отставка, все, что осело от столичного движенья. Сюда переезжают на житье отставные чиновники, вдовы, небогатые люди... и, наконец, весь тот разряд людей, который можно назвать одним словом: пепельный...» Здесь, в Коломне, умирал впавший в немилость и всеми забытый А. В. Суворов, здесь жили, скрывая

от общества скудость своих средств, родители Пушкина.

Атмосферой старой Коломны и сейчас дышит Крюков канал у Садовой против Никольского рынка, где сохранились крохотные двухэтажные особнячки — всего несколько окон по фасаду, но и они полны достоинства, не сравнить с современными: у каждого стройный фронтон, тонко прорисованные карнизы, изящные решетки балкончиков. Как и во времена Достоевского, горят на их окнах «гераньки» и «бальзаминчики».

Но стоит повернуть голову, и в двух шагах от них, за Пикаловым мостом, встает во всем сиянии немислимое чудо петербургского архитектурного гения — Никольский Морской собор. И рядом с этим блистательным, царственным соседом коломенские строения, среди которых есть дворцы и роскошные особнячки, кажутся невзрачными и ничтожными, как бы съезживаются от смущения, словно посягнувшие на чужие владения самозванцы.

Златоглавый Никола Морской, вобравший в себя всю синь холодного петербургского неба и отразивший в своих пилястрах ослепительную белизну облаков, несущихся по небу в ветреный день, — величествен и одновременно невесом, словно небесный гость, лишь на мгновение спустившийся на землю. А перед ним тонким изяществом светится четкий силуэт колокольни, зачарованно застывшей, словно Нарцисс, над зеркалом Крюкова канала.

А рядом — Театральная площадь. Благодаря ей в тусклым коломенский люд вплетались совсем иные лица — актеры, музыканты, художники. Действительно, по обилию знаменитых сцен нет в Петербурге места, равного Театральной площади: Большой, или Каменный театр, театр-цирк, императорский Мариинский театр, Консерватория, Театральное училище. Позднее рядом появился Театр В. Ф. Комиссаржевской на

Офицерской, луна-парк, Ново-Адмиралтейский театр, театр на Крюковом канале. Вечерами в Коломну съезжался весь петербургский бомонд.

Театр уж полон; ложи блещут;
Партер и кресла — все кипит;
В райке нетерпеливо плещут,
И, взвившись, занавес шумит.

Однако театральный мир Коломны не ограничивался пределами сцены. Многие актеры и музыканты, композиторы и художники, прославившие императорскую сцену, жили вблизи театра — А. Истомина, Е. Семенова, А. Яковлев, В. Каратыгин, позднее — М. Глинка, П. Чайковский, М. Мусоргский, М. Балакирев, Ф. Шаляпин, Т. Карсавина, В. Комиссаржевская, Вс. Мейерхольд — список бесконечен. Да и театралы в прежние времена были не просто ценителями сценического искусства, но и близкими друзьями, покровителями актеров и актрис. Мчались по гулким ночным улицам кареты и экипажи, развозившие театральную публику, звенел в ночи смех «очаровательных актрис», уезжавших после спектакля ужинать со своими друзьями.

Порой отражение сценических страстей падало и на реальную человеческую жизнь, порождая, как и положено в театральном мире, всевозможные слухи, истории и легенды. Шумную известность обрела когда-то трагическая дуэль между двумя театралами из-за балерины А. Истоминой, в которую оказался вовлечен А. С. Грибоедов. К поединкам из-за актрис были причастны и многие другие.

Позднее именно в Коломне со случайных встреч в театральном фойе и на уличных перекрестках начинался окутанный легендами роман танцовщицы Матильды Кшесинской с молодым наследником русского престола. В этом районе, ставшем к концу XIX века столь респектабельным, что в нем появились дворцы великих князей — членом императорской фамилии, на Английском проспекте был найден небольшой особняк, подаренный балерине Николаем II.

А в одном из соседних домов другой, менее родовитый балетоман, снявший квартиру для актрисы, которой он покровительствовал, оборудовал в ней превосходный «зал для танцевального класса». Роскошь, мало кому доступная! Здесь был создан бессмертный концертный номер — «Умирающий лебедь» на музыку Сен-Санса. Имя этой балерины незабываемо — Анна Павлова. Из-за непомерных расходов увлекшийся театрал угодил под стражу. Начался затяж-

ный судебный процесс. Балерина, казавшаяся равнодушной, уехала за границу, там подписала кабальный контракт, но вызволила из тюрьмы своего возлюбленного.

В XX веке декорациями какого-то невиданного спектакля стали коломенские дома и улицы. Незадолго до 1917 года, когда до крайности обострилась политическая ситуация в этом районе, поселился здесь блистательный русский трагик Мамонт Дальский. В те годы он все реже выступал на сцене, но актерский темперамент требовал своего. Этот широкий русский человек, прославившийся исполнением ролей героев-бунтарей, не мог остаться равнодушным к событиям 1917 года: захваченный общим порывом, в феврале этого года он принимал участие в освобождении заключенных Литовского замка — городской тюрьмы, находившейся в Коломне. Искренне увлекшись идеями анархизма, он «вошел в роль» атамана анархистской группы, выступал на митингах. Превосходный актер, переигравший сотни ролей, произносивший на сцене на одном дыхании двадцатиминутный монолог, он умел говорить с рабочими, заставляя самую дику и неорганизованную толпу слушать, затаив дыхание, легко усмирять любые раздоры монологом из шиллеровских «Разбойников» или «Дон Карлоса». Дальский любил создавать для себе легенды, давал множество поводов для самых фантастических рассказов, выдумок и сплетен о своих похождениях — об участии в нападениях на клубы, на дворцы, о якобы экспропрированном коломенском особняке, в котором он жил и куда будто бы принесли награбленные драгоценности. К нему приходили с обыском и ничего не находили. Его пытались арестовать, но анархисты, заключенные в «Крестах», заявляли о его непричастности к экспроприациям, и он оставался на свободе. Газеты изображали его примитивным грабителем, а он печатал в них опровержения слухов. Он был романтиком и величайшим актером — эта игра заменяла ему оставленную сцену. Фантазии и реальность опасно переплетались, а то и вовсе менялись местами. Вихрь закручивал все быстрее. Трагическая и нелепая смерть под колесами трамвая остановила эту игру.

Но не только Театральная площадь с ее яркими представлениями и великими страстями делала Коломну привлекательной для ценителей прекрасного. Писателям и художникам, музыкантам и композиторам открывалось и другое лицо этого района — тихое и поэтичное, призрачное и таинственное. Манила, как и сейчас, загадкой, при-



Никольский собор. 1841. Литография по рисунку Ф. Перро.

зывая войти под свои каменные своды, прекрасная арка Новой Голландии, проникнуть за которую столь же невозможно, как живому вступить во Врата Небесные. Тянулись над домами снасти и трубы кораблей, пробуждая тоску по дальним странам:

Ты помнишь? В нашей бухте сонной
Спала зеленая вода,
Когда кильватерной колонной
Вошли военные суда.

Четыре — серых. И вопросы
Нас волновали битый час,
И загорелые матросы
Ходили важно мимо нас.

.....
Как мало в этой жизни надо
Нам, детям, — и тебе, и мне.
Ведь сердце радоваться радо
И самой малой новизне.
.....

Совсем не случайно это стихотворение было закончено в Коломне.

В этом уголке Петербурга, едва ли не более других изрезанном реками и кана-

лами, словно сбежавшимися сюда со всех концов города, необыкновенно остро ощущается власть водной стихии над человеком, притягательная красота могучих природных сил, скованных гранитными набережными, среди расчерченных и рассудочно выверенных линий петербургских улиц и проспектов, прямых углов его зданий. Прирученные человеком реки послушно отражают в своей водной глади стройные очертания домов, блеск золоченых шпилей, шеренги фонарей. Но их перевернутые, опрокинутые в воду изображения кажутся ошибкой, нарушением правильности геометрических узоров Петербурга. Двоящийся в водах город не столь уж прочен — он колеблется от легчайшего ветерка, тает и исчезает. Эти отражения обнаруживают всю зыбкость, нереальность города, возникшего вопреки стихии на топких, болотистых почвах, абсолютно непригодных для строительства, напоминают страшное пророчество: «Месту сему быть пусту!» — рождает петербургский миф — легенду об обреченности этого противоестественного города. Отражения, как и любые зеркала, обманывают, дают

иллюзию, выдумку, здесь возникают легенды, сами слагаются стихи — петербургские реки располагают к творчеству.

Кто только не оказывался покорен этой притягательностью Коломны! Самые знаменитые писатели съезжались сюда, словно по уговору, избирали Коломну местом своего жительства. Здесь происходили знаменитые литературные события.

Именно здесь, на берегу Мойки, в доме обер-прокурора Синода А. И. Мусина-Пушкина, хранилась рукопись величайшего произведения древнерусской литературы — «Слова о полку Игореве».

В квартире В. А. Жуковского у Кашина моста собиралось изысканное литературное общество, впервые звучали волшебные строки «Руслана и Людмилы».

Молодой Пушкин, покинув лицей, поселился на Фонтанке у Калинкина моста. Многие дни провел он «под сению кулис» петербургского Большого театра, воспетого в театральных строках «Евгения Онегина». Здесь, в Покровской церкви, любовался он точеным профилем Екатерины Стройновской, черты которой отразились в образе «милого идеала» — Татьяны Лариной. Воспоминания Пушкина о Коломне звучат в

строках «Домика в Коломне», вплелись они и в текст «петербургской повести» «Медный всадник».

А. С. Грибоедов в доме Погодина на Торговой улице закончил «Горе от ума», присутствовал на репетициях этой комедии в стенах Театрального училища, но постановка была запрещена. Здесь же, в Коломне, застало его знаменитое петербургское наводнение 1824 года, описанное в одном из его очерков. Вода полностью затопила Коломну, повалила решетки, передвинула мосты и оставила посреди коломенских улиц тяжелые речные пароходы и барки.

М. Ю. Лермонтов, часто бывавший в Коломне у своих родственников, читал здесь сцены из только что законченной драмы «Маскарад».

Живший на Офицерской улице Н. В. Гоголь поселил в этом районе героя своей «петербургской повести» «Портрет» — таинственного ростовщика, изображенного на картине, трагически изменявшей жизнь всех ее владельцев. Здесь же, в Коломне, у Калинкина моста появлялся призрак в образе бедного чиновника, пытающегося разыскать украденную шинель и сдирающего шинели со всех прохожих.

Большой театр. 1820-е. Литография



Н. Г. Чернышевский писал в Коломне главы своей диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности».

Один из домов, в которых жил в Коломне М. Е. Салтыков-Щедрин, вошел в историю под именем «дома Иудушки Головлева» — здесь жил родной брат писателя, послуживший прообразом этого знаменитого литературного героя.

Всем известны прекрасные иллюстрации М. В. Добужинского к повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» — именно в Коломне, над водами Екатерининского канала, разворачивалось ее действие, здесь в бледном сумраке летней ночи промелькнул перед глазами романиста смутный силуэт Мечтателя, стремившегося настичнуть свое ускользящее счастье.

Бывал Достоевский и на Покровке у М. В. Петрашевского, где собирались другие мечтатели — борцы за свободу и справедливость. Однажды после особенно смелых речей и чтения запрещенной литературы большинство из них, в том числе и автор «Белых ночей», были арестованы и отправлены на каторгу.

С этим районом города теснейшим образом связано имя «Коломенского Кандида» — знаменитого журналиста и одного из крупнейших бытописателей и историков Петербурга — В. О. Михневича, подписывавшего этим коломенским псевдонимом большинство своих газетных публикаций. В своих произведениях он сумел показать «Петербург весь на ладони» — так называлась одна из его наиболее прославленных книг. Многие читатели искренне верили в реальное существование персонажа его очерков — «дюжинного человека» Ивана Петровича Фонтанки.

А. И. Куприн, услышав однажды невдуманную историю, произошедшую в одном совершенно конкретном коломенском доме, создал неумирающее произведение, в котором глупая история назойливых ухаживаний мелкого чиновника за светской дамой приобрела высокое трагическое звучание, — повесть «Гранатовый браслет».

Здесь, в Коломне, записывал свои романтические фантазии сумрачный Александр Грин — в это время уже были написаны и вот-вот должны были выйти из печати его «Алые паруса».

Здесь набирался детских впечатлений Осип Мандельштам, оразивший их позднее в своей прозе — «Египетской марке» и «Шуме времени».

В начале XX века, когда в русском обществе нарастало ощущение катастрофичности грядущих времен, здесь, в Ко-

ломне, под пером Александра Блока рождались трагические строки:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет...

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

Непогода бушевала над Петербургом, ветер рвал облака, вода вырывалась из гранитных оков, яростно расплескивая свою пену на мостовую и стены домов, раскачивались всякие фонари. Мечущиеся от ветра тени оживляли город, превращая его в какое-то мифическое существо, враждебное или дружественное человеку — неизвестно. Не рухнут ли сейчас эти стены, не подомнут ли под себя человека? «Месту сему быть пусту»?

В светлом пятне уличного фонаря рисовался неясный силуэт «в белом венчике из роз», шествовали по заснеженным улицам «двенадцать человек».

Уже прощалоки по набережным Екатерининского канала копыта извозчицкой пролетки, на которой к бывшему Гвардейскому экипажу подъезжал Владимир Маяковский. Именно сейчас, по дороге в матросский клуб, готовясь к выступлению, он записывал строки только что родившегося «Левого марша», — наступала другая эпоха, отныне слово предоставлялось «товарищу маузеру».

Все изменилось в Коломне. Из истории маленького мальчика, будущего писателя Л. Пантелеева, удравшего от гувернантки и по-детски простодушно и честно стоявшего допоздна часовым у воображаемого штаба на Покровской площади, рождается идеологизированный рассказ «Честное слово», демонстрирующий непоколебимую стойкость, свойственную советским детям, и великодушие красного командира, освободившего мальчика от данного слова.

Все изменилось в Коломне. Снесли Покровскую церковь и церковь Михаила Архангела, разобрали на памятник жертвам революции каменные блоки творения Тома де Томона — Сального буяна, впустили в великокняжеские дворцы шумных студентов, поставили часовых у Новой Голландии.

И лишь в россыпях старинных открыток находишь изображения коломенских достопримечательностей. «Община Святой Евгении»... В ней выпускали открытки, созданные по эскизам художников группы «Мир искусства», которые впервые увидели



Моисей Бродский. Организация плоскости. 1923. Холст, масло. Публикуется впервые



Леонид Чупятов. Краскоёр (Рабочий). 1925. Холст, масло



Владимир Гринберг. Парикмазерская. 1932. Холст, масло. Публикуется впервые



Владимир Стерлигов. Голова. 1962. Холст, масло. Публикуется впервые

красоту уходящего Петербурга, закат петербургской культуры. Многие из них жили в Коломне, как когда-то И. Е. Репин, создавший здесь своих «Запорожцев», «Ивана Грозного», «Крестный ход в Курской губернии», «Не ждали»; как М. А. Врубель, запечатлевший в своих полотнах образ жены — актрисы Мариинского театра Н. И. Забелы-Врубель.

В Коломне находился родовой дом организатора и главы группы «Мир искусства» А. Н. Бенуа. Здесь жил его отец — архитектор Н. Л. Бенуа, принимавший участие в постройке и перестройках Мариинского театра, родные и двоюродные братья и сестры художника — акварелист Альберт Бенуа, архитектор Леонтий Бенуа, живописцы и графики Евгений Лансере и Зинаида Серебрякова. В их работах также запечатлены уголки старой Коломны — Никольский собор и Никольский рынок, Калинин мост. Покинув родительский дом и переехав в собственную квартиру на Офицерской улице здесь же, в Коломне, А. Н. Бенуа из окон своей квартиры наблюдал страшное петербургское наводнение 1903 года — эти впечатления отразились в его работе над иллюстрациями к пушкинскому «Медному всаднику».

На набережной Екатерининского канала, в двух шагах от дома Бенуа, жил другой мирискусник — К. Сомов. В его квартире, увешанной и заставленной художественными раритетами, собранными не только

самим живописцем, но и его отцом — хранителем коллекций Эрмитажа А. И. Сомовым, обсуждались события художественной жизни, велись разговоры о прошлом и настоящем Петербурга.

Заходил сюда, свернув за угол с Дровяного переулка, где он жил, М. В. Добужинский — художник, чаще других рисовавший Коломну, отразивший поэзию ее набережных и переулков, тяжесть нависшего над человеком промышленного города и трагическую красоту разрушающегося Петербурга.

Бывали мирискусники и на Мясной у Б. Кустодиева. Пораженный тяжелой болезнью, он, словно наперекор судьбе, воспевал в своих полотнах радость и полновесное обилие русской жизни, широкую удалую масленичных гуляний. Одна из самых «коломенских» его работ изображает яркий летний день на Фонтанке — это вид, открывавшийся из окон больницы, в которой художник лежал после тяжелой операции, лишившей его навсегда возможности ходить.

Словно наперекор судьбе... Выстоять бы наперекор судьбе и Коломне. Сейчас ее реставрируют, снимают асфальт, раскапывают тротуары — обнажаются булыжник и плиты старых мостовых, прежних дорог. Сквозь Настоящее проступает Прошлое. Кажется, снова восстанут из небытия над Коломной два ангела с конька крыши Литовского замка. Спасут ли они Коломну?!

А. Барабанова, С. Трофимов. ХРАМ И НЕКРОПОЛЬ. Окончание (см. стр. 50—52).

В 1826 году они жаловались: «священно- и церковнослужители, получая самое посредственное жалованье, ни себя с семейством, ни детей, обучающихся в училищах, содержать пристойным образом совершенно не в состоянии. <...> Не говоря уже о священниках, наипаче диаконы, дьячки и пономари... едва удерживаются при соборе...» Результатом было определение Синода, утвержденное Николаем I, по которому сумма основного жалованья была увеличена в 1827 году сразу в три раза. С переходом собора в придворное ведомство материальное обеспечение причта еще значительно улучшилось.

Кроме жалованья из государственного казначейства служители собора имели дополнительный доход в виде процентов с капиталов, положенных в кредитные учреждения жертвователями, а также от сдачи квартир церковного дома в наем и с участка земли на Карповке, от продажи свечей, денег из кружек, от панихид по заказу, за участие в погребении членов царской семьи. Эти средства шли на пособия вдовам и сиротам умерших членов причта, на ремонт церковного дома, на доплаты

соборным. В конце XIX — начале XX века доходы священнослужителей были значительными.

Первые сто лет собор, лишенный прихода, не имел старосты, но в 1833 году такая должность была учреждена. Кандидатуру подбирал причт по соглашению с Городской думой из числа богатых купцов, которые много жертвовали в пользу крепостной церкви. Утверждала кандидатуру консистория. С переходом собора в придворное ведомство старосту сменил ктитор, назначавшийся духовной властью.

Певческие обязанности при службах первоначально исполняли входившие в штат дьячки и пономари, а в 1770 году был учрежден хор. С середины XIX века певчими в соборе были мальчики — ученики школы солдатских детей. Их хор был наемным.

Петропавловский собор, заключенный в жесткую рамку шестиугольника крепости, и по сей день остается одним из главных символов Санкт-Петербурга. История этого памятника хранит много интересных страниц, которые еще предстоит раскрыть.



Графин. 1903. Хрусталь в серебряной оправе. Санкт-Петербург
Кувшин. Начало XX века. Хрусталь в серебряной оправе. Санкт-Петербург
Конфетница. 1910. Хрусталь в серебряной оправе. Москва, мастерская В. Осетрова
Две стопы. 1898. Серебро, перегородчатая эмаль. Москва, мастерская А. Агафонова
Графин. Начало XX века. Хрусталь в металлической оправе. Санкт-Петербург, Императорский завод

справочника, проживали в доме № 13 по 3-й роте. Правда, это другой корпус того же дома, который на 2-ю роту выходил под № 16. Так что в тайнике на антресолях были спрятаны предметы, собранные, по крайней мере, из двух квартир. И владельца той или иной вещи можно определить только при наличии на ней его монограммы. В этом же тайнике была найдена всего одна-единственная книга «Царь Иудейский», принадлежащая перу К. Р., с типографской надписью о принадлежности ее Александру Александровичу Лабзину. А такого по справочнику отыскать не удалось вовсе.

Находка этогоклада в свое время вызвала легкую и быстро прошедшую сенсацию и, соответственно, несколько статей в «Ленинградской правде», «Вечернем Ленинграде» и «Огоньке». Автор одной из заметок, описывая находку, с великолепной уверенностью и пролетарским высокомерным презрением замечал, что эти Лабзины, убегая за границу от революции, попрятали свое добро в тайник, да еще уложили туда ящик с шампанским и десяток плиток шоколада, чтобы было чем отметить свое возвращение. Опровергать утверждения прессы совершенно бесполезно. Однако в комплектовании музейных коллекций, в атрибуции предметов весьма немаловажно, кому принадлежала та или иная вещь, да и какой путь она совершила, через чьи руки прошла, прежде чем попасть в музей.

Лабзины — дворяне, весьма знатные, хотя и не принадлежавшие к кругу первых лиц в российском дворянстве. Один из Лабзиных, Александр Федорович, живший в конце XVIII — начале XIX века, был одним из известных масонов, автором многих трудов и статей, близким другом В. Голицына, имевшего определенное влияние на Александра I. Николай Филиппович Лабзин, родившийся в 1837 году и скончавшийся к интересующему нас времени, возможно, был отцом наших Николая и Владимира Лабзиных. Он в свое время окончил Санкт-Петербургский технический институт, был профессором в Технологическом институте, занимал место члена совета при министре народного просвещения, а еще ранее преподавал механику великим князьям Александру и Владимиру Александровичам.

Судьба Николая и Владимира Николаевичей Лабзиных (последний в 1914 году был чиновником по особым поручениям при министре внутренних дел и выпускником Николаевского кадетского корпуса), а также их жен не известна. Много их было, унесенных ветром революции и гражданской войны. Но кусочек их жизни оказался в фондах нашего музея.

Однако тайну всегда хочется разгадать. Кто же все-таки припрятал вещи? Сам круг предметов, уровень подхода к их подбору дает возможность подозревать кого-то из прислуги. Это предположение как будто бы подтверждается и наличием среди случайных бумаг и квитанций в небольшом дамском бьюарчике паспорта прислуги на имя крестьянки Новгородской губернии Трошичевой Анны Яковлевны. Однако предположение, не подтвержденное неопровержимыми данными, им должно и оставаться. У нанимателей прислуги было правилом забирать себе ее паспорт во избежание самовольного ухода или нечестности, и паспорт прислуги мог быть положен в бьюар самой хозяйкой дома. В образовании тайника можно подозревать и дворника, и кого угодно из жильцов дома.

Ну что же, тайны всегда привлекательны, однако для музейного работника значение этого собрания заключено совсем в ином.

В первую очередь, в ценности самих предметов. Хотя нет в этой коллекции (а клад стал ею, попав в музей) шедевров декоративно-прикладного искусства, но небольшой круг предметов — четыре золоченой бронзы канделябра предположительно русской работы, четыре фарфоровые вазы с бронзовым декором французского производства, две скульптурные группы из фарфора, пара серебряных

подсвечников — добротные предметы домашней обстановки хорошей квартиры с жильцами выше среднего достатка.

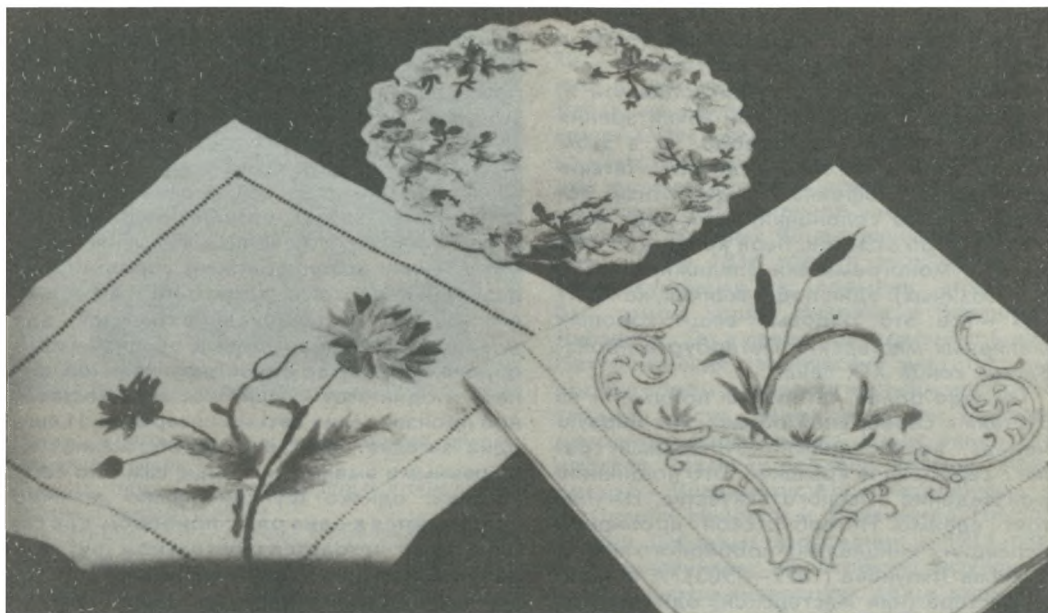
Более ценными и с художественной и, естественно, с материальной точки зрения являются изделия из серебра. Их в этом тайнике было всего пятьдесят пять. Четыре пары чайных, кофейных и десертных ложечек, четыре солоночки, пара подставок для яиц, пара розеток, пара колец для салфеток (с монограммами Владимира и Софьи Лабзиных), один подстаканник, конфетница — все это рядовые вещи хороших ювелирных мастерских Петербурга производства конца XIX века.

Гораздо более интересны предметы из хрустала в серебряной оправе. И в первую очередь, великолепный хрустальный графин с серебряной крышкой. Это подлинное произведение высокого искусства. На нем стоит клеймо Петербургской пробирной инспекции с инициалами пробирного мастера Якова Ляпунова (1899—1903). А в клейме мастера (или мастерской) одна первая полустертая буква читается как «Н» или «К», вторая же видна отчетливо — «Ф». Среди мастеров и мастерских клеймо «НФ» в справочниках не найдено, а вот мастерская с клеймом «КФ» в Петербурге была одна-единственная. Это знаменитая фирма Карла Фаберже. Что-то в осанке нашего графина, в прорисовке его декора напоминает изделия фабрики, и так хочется считать кувшин произведением этой мастерской, пусть даже рядовым, массовым. А этот графин очень привлекателен не только формами, но и остатками красноватых натеков вина, когда-то давно в него налитого. И еще, на крышке графина есть монограмма из букв «В» и «С», соединенных буквой «Л» (Софья и Владимир Лабзины) и дата $19\frac{29}{VI} 08$, связанная с каким-то их совместным юбилеем. Эта же дата встречается в гравированной надписи «от Поповых» на дне пары великолепных стоп производства московской фабрики В. Агафонова, декорированных перегородчатой эмалью. Но год там стоит 1898-й. Это был, видимо, тоже юбилейный год для четы Лабзиных. В этот же ряд как-то сам становится и кофейный подарочный сервиз в футляре, произведенный, судя по клейму, в 1888 году в Москве на фабрике Ф. Ярцева. Отличный образец ювелирного искусства, выполненный в псевдорусском стиле. Этот сервиз, выставленный в 1991 году в Москве на выставке «Русский стиль», смотрелся в ряду лучших произведений художников-прикладников.

К этому же ряду отличных вещей можно отнести и кувшин из хрустала в серебряной оправе с ручкой, с клеймом «ЛТ», которое расшифровать не удалось. С этим же клеймом в коллекции найдено еще одно блюдечко. Предположить случайное попадание в одну семью двух разрозненных предметов из одной мастерской не логично, поэтому реальнее считать, что оба предмета происходят из одного сервиза. Не исключено, что в тайник попал фрагмент сервиза (хотя разъединение могло произойти и во время его изъятия из тайника). Разумеется, для музейной коллекции целый сервиз — приобретение гораздо более значительное, однако и один этот кувшин как художественное произведение весьма интересен. И еще одна загадка: вместе с коробочками, украшенными эмалью, которые сами по себе хороши, однако функционально логично соединяются в один ряд с прибором для салата, вдруг находится в отдельном футляре двойной портрет Льва Николаевича Толстого — сам по себе редкое явление в ювелирном искусстве. Это две небольшие пластины с рельефными профильным и фасным изображениями великого писателя. Автором их был скульптор И. Гинцбург. В серебре выполнил их гравер А. Жаккар, который в ряду мастеров-ювелиров не значитя. Вещь, безусловно, интересная и любопытная с многих точек зрения, и с художественной

Дамское пальто из бархата с воротником и муфтой из меха скунса. 1910-е





Салфетки чайные. 1910-е. Хлопчатобумажная ткань, шитье гладью цветным шелком

тоже. Но почему занесло ее на антресоли, почему она оказалась в собрании Лабзиных? Здесь даже для домыслов нет исходных материалов. Как нет их и для разгадки гравированной надписи на одной из двух украшенных эмалью коробочек «август 1914 г.». В августе 1914 года началась война, но какая человеческая тайна скрыта за этой надписью на коробочке, которая по своей красоте является жемчужиной в русском ювелирном искусстве?

Очень любопытна в этой коллекции серебряная папиросница. Это не портсигар, не коробочка, а, выражаясь современным языком, упаковка для папирос. На крышке и стенках так и выгравировано: «Папиросы машинные № 100. „Зефир“ 25 шт. 25 коп. Фабрики Высоч. утвержден. товарищества „Лафермъ“ С. Петербург». Делались раньше такие упаковки из серебра в фирмах, себя высоко ставивших, ну, конечно, не для повседневной, рядовой продажи, а для состоятельных и высокочтимых покупателей. Наша предельно простая по формам коробочка сделана в московской ювелирной мастерской, принадлежавшей В. Осетрову. Этот предмет интересен для музейной коллекции своей редкостью. Материал, культура исполнения даже простейшего декора и шрифтов сообщают этой, казалось бы, незамысловатой вещи эстетическую ценность.

Вот и весь обзор маленького круга изделий из серебра, собранного по очевидному принципу — полезности в хозяйстве.

Вероятно исходя из этих позиций, набирались для хранения на антресолях столовые приборы. Первоначально набор из мельхиора английской фирмы «ERGVIS» был рассчитан на двадцать четыре персоны: ножи, вилки, ложки, сервировочные предметы для блюд. Однако в наши фонды поступил разрозненный набор из восемнадцати ножей, одиннадцати вилок, семи ложек и комплекты из ножа и лопатки для рыбных блюд. Разрозненность его тоже можно объяснить «случайностями» при раскрытии тайника.

Оставив вне оценки набор кастрюль, сковородок, форм для выпечки и заливных, следует, однако, отметить отличный, не имеющий аналогов в музеях, поднос для коньяка (или других изысканных напитков) из серебряной меди оригинальной ромбовидной формы.

Совершенно особую ценность имеют спрятанные в тайнике предметы бытовой техники: оригинальной конструкции керогаз на две горелки с изысканными очертаниями, присущими стилю «модерн», электрообогреватель, который не только интересен с технической точки зрения, но и привлекателен своими удлинненными пропорция-

ми, присущими многим предметам той эпохи. Это, наконец, два настенных телефона известной фирмы «Эриксон», вещи, достаточно известные в музеях. Однако наши аппараты хороши тем, что сохранили черные эбонитовые рупоры-микрофоны на трубке, утраченные полностью на тех предметах, которые дошли до наших дней, пройдя долгий путь службы.

И конечно, самым привлекательным с исторической и музейной точки зрения в этой коллекции является столовое белье. Не то чтобы эти вещи были незнакомы музейщикам. Многие люди, особенно старших поколений, отлично помнят эти вещи — скатерти, салфетки, дорожки, занавески, покрывала, — широко распространенные в быту еще три-четыре десятилетия назад. Но вот какой каприз истории материальной культуры: пока предмет широко распространен в быту, он не интересен как предмет музейной коллекции. Как только он оказывается необходимым для создания экспозиции — оказывается, он, этот предмет, отслужив свое, уже ушел из жизни. Так произошло, например, с венской мебелью, погибшей большей частью на помойках, или посудой производства товарищества Кузнецова.

Есть, разумеется, в коллекциях разных музеев и портьеры, и образцы вышивок. Но их состояние, как правило, оставляет желать лучшего. Ведь почти все они пришли в музей после многолетнего служения в быту, поэтому поизносились, повыцвели. Наши вещи выглядят так, как будто только что вышли из рук мастерицы. Время не оставило на них своих следов (хотя свои следы оставили сапоги строителей, но это легко устранимо). Это какое-то чудо, что почти за семьдесят лет хранения вещи пощадили протечки, моль, сырость и плесень. Поэтому не только слезу умиления о памяти прошлых лет, но истинное эстетическое наслаждение вызывают эти предметы. Во-первых, культура исполнения стоит на высочайшем профессиональном уровне: шитье вызывает ассоциации с живописью или акварелью. Во-вторых, рисунок, композиция, цвет — творение рук настоящего мастера. Ведь рисунки для вышивания создавали художники. И в-третьих, в этих предметах необычайно чистота стиля, достаточно редкая для рядовой вещи, предназначенной для повседневного пользования. Цапля, стоящая на одной ноге в воде среди камышей и кувшинок, — компози-

ция в нежных тонах, украшающая маленький уголок носового платка (всего-то-навсего), — это прелестная миниатюра, достойная сейчас того, чтобы быть оправленной в драгоценную рамку. Парочка влюбленных фазанов на фоне восходящего солнца и ветвей дерева — рисунок аппликацией тюлевой портьеры, а воспринимается как насыщенное светом изысканное панно. Вероятно, главное достоинство, все своеобразие находки в том, что она объединена общим духом. Этакое маленькое окошечко в другом мир. Остается только пожалеть, что так «неопратно» (с научной точки зрения) производилось изымание находки из тайника. Судя по рассказам свидетелей, в радостном возбуждении к тайнику сбежали все присутствующие на «капиталке» строители. С антресолей под ноги полетели «неинтересные» для употребления в 1985 году вещи: полотенца, постельное белье, подушки, одеяла. Искали более ценные вещи. Однако кто-то сообразил вызвать милицию. Там для охраны этой находки людей не нашлось, поэтому приехали работники из городского УБХСС. А пока они ехали, рабочие решили попробовать вино из одной (а было два ящика) бутылки. С их точки зрения бутылки кладовой ценности не имели. Вино оказалось умершим, поэтому часть бутылок разбили. Однако вишневую наливку из бутылки выпили, а бутылку выбросили (подумай, какая ценность). Когда приехали работники «органов», среди груды тканей бродили люди, рассматривая старые корсеты, чулки, обувь и что-то непонятное им по назначению. Кто-то что-то успел взять себе. Забирая в управление основную часть находки, работники выбросили как ненужные тряпки все корсеты, много спорков, постельного белья, подушек и большую часть бутылок с «непригодным» содержимым. Все, что спасли, досталось нашему музею, за исключением кляссера с коллекцией марок, переданного Музею связи, и скрипки, поступившей в Музей музыкальных инструментов.

Рабочие, нашедшие антресоли, получили вознаграждение. В процессе хлопот за него они и рассказали кое-какие подробности.

А вещи, забавные и прекрасные, самого разного назначения, самой разной ценности, но объединенные своей прежней принадлежностью семье Лабзиных, навсегда «прописаны» в фондах музея. И уже у многих горожан от их созерцания радостно вздрагивало сердце.

Нищенский промысел

ЛЮДМИЛА КАШПУР

«Милостивый государь,— начал он почти с торжественностью,— бедность не порок, это истина. Знаю я, что и пьянство не добродетель, и это тем паче. Но нищета, милостивый государь, нищета — порок-с. В бедности вы еще сохраняете свое благородство врожденных чувств, в нищете же никогда и никто»¹. Кто же они, петербургские нищие? Советская историческая наука не ответила нам на этот вопрос, хотя часто говорила о возраставшей нищете народных масс.

Одной из лучших работ дореволюционных исследователей этого вопроса можно назвать книгу И. Прыжова. На ее страницах проходят времена, и мы оказываемся в XIX веке: «Тут идут бабы с грудными детьми и с поленами вместо детей, идут погорелые, идут собирающие на некрута, идут выписавшиеся из больниц, но наглее и нахальнее всех идут отставные чиновники и военные, красные от пьянства, в рубище, но часто с орденом в петличке или с пряжкой. (...) Идут старухи, одне с гробами, другие с гробовыми крышками: оне собирают на похороны (?), а за ними новые старухи собирают на приданое невестам. Тут идут мужики, просящие на угнанную лошадь, идут солдаты, собирающие на разбитое стекло в фонаре. Тут растягиваясь в бесконечную черную вереницу, идут монахи и монахини, собирающие на построение обителей, мужики, бабы на построение церквей, и все они с кружками, с книгами, завернутыми в пелены, и т. п. Тут же странники и странницы, собирающие на дорогу ко Гробу Господню, к Соловецким, к Тихону Преподобному, и пр. и пр. Но вот, держась друг за друга, бегут мальчики и девочки, бездомные сироты, выросшие на чердаках, на улицах, в подвалах, идут мальчики и девочки от 5 и 6 лет и часто до 15 и 16»². Это описание московских нищих, но многие персонажи Прыжова «перетекают» в петербургские описания Пыляева.

Последняя четверть XIX века была отмечена жгучей проблемой: несмотря на запреты, нищета заполонила столицу. В это время некоторые журналисты и писатели (Свирский, Бахтияров, Харламов, Лейкин, Лесков и другие) знакомятся с нищими, с историями их жизни, жаргоном, обычаями. Появляются живые зарисовки характерных и исключительных, жалких и отвратительных типов петербургских нищих. Расскажем о нескольких.

Вот «мамаха» — самый распространенный тип нищенки не только в Петербурге и России, но и за рубежом. Побирались они с ребенком, реже двумя-тремя. Дети брались напрокат в районе Сенной площади. Цена ребенка в день составляла в Петербурге в конце XIX века от 30 копеек до рубля. Особо ценились золотушные, рахитичные и т. д. В петербургских притонах их называли «родимчиками». При надобности их щипали, тормошили. Громкий рев привлекал внимание сердобольных обывателей. Лучшими местами для сбора милостыни были скверы, где гуляли с детьми благополучные матери и няньки (например, у Никольского собора), а также места вблизи детских клиник в дни пуска публики в больницу (например, Детская больница принца Ольденбургского). Одеты были «мамахи» по-деревенски: в сарафанах и кацавейках, с байковыми или ситцевыми платками на головах. Детей иногда воровали. На страницах «Петербургских трущоб» В. Крестовского мы находим сцену калечения украденного младенца. По сведениям одной из комиссий, занимавшихся нищими, так промышляли под Киевом «жебраки» еще в середине XIX века. Ма-

¹ Достоевский Ф. М. Преступление и наказание: Роман в шести частях. Л., 1970. С. 13.

² Прыжов И. Нищие на святой Руси: Материалы для истории общественного и народного быта в России. М., 1862. С. 98—99.



Нищенка с грудным ребенком. Около 1913

ленький болезненный ребенок доставлял пропитание себе и «мамахе», оплачивал ее пьянки. По сведениям журналистов, удачливая «мамаха» добывала в день до трех рублей, в то время как среднемесячный заработок петербургской работницы на протяжении нескольких десятилетий второй половины XIX века не превышал четырнадцати рублей.

Менее опасно было попасть ребенку в руки «погорельца». Промыслом «погорельца» не брезговал и зажиточный крестьянин. Подпалив оглобли для большей очевидности происшедшего пожара, о котором сам он мог узнать из газет, такой «погорелец» подсаживал в ближайшем пригороде бабу с детьми, сторговавшись с хозяином, и приезжал в Питер на Великий пост. Так как подавать милостыню было принято по монетке на душу, то доход «погорельца» составлял до одиннадцати рублей в день.

Некоторые родители сами отправляли ребенка на «стрельбу». Такие дети называ-

лись «ходунами». В их обязанности входило любыми способами «собрать на сороковку» (0,3 литра водки).

Трудно приходилось в столице беспризорным подросткам. Зачастую отданные в ученье и не выдержавшие побоев деревенские мальчишки считали за благо попасть к «королю нищих». Тот предоставлял им кров и пропитание, поощрял попрошайничество, воровство, пьянство, разврат. Как свидетельствовали современники, подавляющее большинство детей, попадавших с улиц в исправительные заведения, болело венерическими заболеваниями и было уже знакомо с половыми извращениями.

Но и наличие родителей не служило гарантией безопасности. Вот история Авдотьи Сергеевой, убитой в пьяной драке около Сенной площади в 1890 году. Ее мать вместе с мужем отдавала дочь Авдотью в самом раннем детстве напрокат нищим. Пяти лет девочка стала сама ходить за милостыней, в восемь сделалась привычною воровкою и по суду была отдана «на исправление» родителям, которые, когда ей минуло тринадцать лет, продали ее за десять рублей «благородному человеку».

Лучше других нищих были организованы «могильщики» и «богомолы». Первые — на кладбищах, вторые — в церквях составляли нищенские артели. Артели выбирали старосту, имели своих осведомителей, собирали милостыню в общую кружку.

В одном из очерков фигурирует некто Федосейха — старостиха кладбищенской артели на Смоленском кладбище. В Питер она пришла пешком из Саратовской губернии. В ее обязанности входило узнавать о намечавшихся богатых похоронах «и если похороны купеческие, то не нужно ли плакальщиц». Среди ее агентуры были факельщики и читальщики (псаломщики), которым платила от 25 копеек до рубля, а то и до двух. За свои заслуги перед «стадом» Федосейха получала с каждой участницы по три копейки «на подметки». Среди кладбищенских нищих попадались достаточно зажиточные люди. Например, весною 1899 года на Митрофаниевском кладбище был задержан нищий — таганрогский мещанин Григорий Павлов, при нем оказалась книжка сберегательной кассы на 941 рубль и 707 рублей наличными.

Как кладбищенские и церковные, так и плакальщицы — это традиционные типы нищих в России. На похоронах и поминках даже бедных крестьян присутствовали нищие, которых оделяли хлебом, кашей, блинами. Особо крупная милостыня раздавалась в допетровское время при похоро-

да», где нищенским промыслом жило до половины населения отдельных деревень и сел. Любопытно, что витебцы Себежского уезда еще в 1890-е годы устроили в столице отдельный притон для своих земляков на артельных началах со старостою во главе. Промышляя исключительно нищенством и оставляя часть дохода себе, они остальное отчисляли в артельную кассу для надобности общества.

Помимо 2134 человек — детей и подростков до восемнадцати лет в Особое присутствие приведено было в 1910 году еще 100 бездомных, подобранных полицией на городских улицах. Среди них даже грудные дети.

В Присутствие обращались и за работой. В 1910 году — 747 человек (напомним, что Санкт-Петербургская биржа труда открылась лишь в 1913 году).

Меры, применяемые к нищим, были разнообразны; например, в 1910 году: отправлены на родину 1694 человека; передано под суд в качестве нищих-профессионалов 2313 человек, отпущено под залог, составляющий 7 рублей 15 копеек, — 723, принято в благотворительные заведения — 2036, отпущено на свободу — 11 341. При этом из числа задержанных за прошение милостыни более двух третей привлекалось ранее. Выявлять нищих-профессионалов среди задерживаемых было достаточно сложно.

В среде профессиональных нищих Комитет именовался «котлом». Попастъ туда не стремились, хотя, оказавшись тут зимой, не очень огорчались. При Комитете долгое время существовали мастерские, предусматривались и работы вне стен Комитета, который находился на углу Английского

проспекта и Торговой улицы. Однако принудительного труда в Комитете не существовало. «Особенно охотно пользуется услугами комитетских нищих Николаевская железная дорога. Туда нищие отправляются целыми партиями, в сопровождении надзирателя, хотя и бывают побеги с работ, но редко»⁸.

Деньги, получаемые нищими (от 50 до 90 копеек), частично удерживались за стол и помещение, а остальные выдавались по выходе из Комитета.

При всех своих достоинствах работа Комитета, как позднее и Присутствия, оказалась неэффективной. Решить проблему были призваны несколько комиссий. Было подготовлено немало интересных материалов и докладов, собрано большое количество сведений. Свою лепту внесли и съезды деятелей по общественному и частному призрению. Однако вопрос об эффективной борьбе с нищенством так и не был решен, а лишь усложнился с началом первой мировой войны, когда в столицу потянулись беженцы.

Среди всякого рода документов, оставленных нам деятелями разных органов и учреждений, занимавшихся этими делами, особенно интересны материалы Комиссии Министерства юстиции. В них была предпринята попытка собрать и проанализировать все сведения о профессиональных нищих и наметить классификацию. Использовались данные разных авторов. Однако цельной и логичной схемы не получилось. Особую сложность для классификации представляла размытость границ между группами нищих, хотя и существовали в их промысле и профильность, и определенная территория деятельности, и амплуа, в котором мог выступать владелец той или иной наружности. Нам же представляется, что классификация по расказам и легендам самих нищих не продуктивна, если, конечно, эту работу не считать самоцелью.

Сама по себе легенда («погорел», «лишилась кормильца» и т. д.) — явление сложное, восходящее к фольклору и вбирающее в себя иногда информацию из газет. Она может рассматриваться как результат своеобразного социологического исследования, проведенного в недрах общества, в соединении с устным народным творчеством, где нищий — исследователь и сказитель. Здесь прослеживается своего рода тенденция, существовавшая в любом промысле дореволюционной России, тра-

Бесплатная столовая для бедных владельца банкирской конторы Пурышева. 1908



⁸ Бахтиаров А. Ук. соч. С. 233.



Бесплатная детская столовая. 1912

диция, которую в упрощенном виде можно назвать «спрос — предложение». Рассматривая под этим углом зрения профессиональное нищенство, мы увидим закономерность его существования как промысла в многоукладной стране, какой была Российская империя. Нищие могли работать индивидуально, использовать «работников», объединяться в кооперативные организации или артели и, наконец, заводить подобие частнокапиталистического предприятия (кроме «королей нищих» — вербовка калек перед ярмаркой в Пскове у поводырей и их перепродажа).

Как и любому промыслу, нищенству сопутствовала и своя особая инфраструктура. В Петербурге у нищего были следующие возможности: во-первых, пройти обучение «профессии» (научиться закатывать глаза, сгибать неестественно ноги, растревлять раны купоросом или кислотой); во-вторых, при желании нанять «работников»; в-третьих, получить информацию о новых «благодетелях» и приезжающих из провинции купцах (на Никольском рынке);

в-четвертых, сбить милостыню, полученную не деньгами (куски — ночлежки, Вяземская лавра; платье, обувь — Ново-Александровский рынок); в-пятых, получить в своей среде кредит (100 процентов на следующий день) или заложить вещи; в-шестых, оказавшись в «котле», найти поручителя и т. д. Это лишь часть выявленных возможностей нищего-профессионала.

Несмотря на некоторые просчеты в борьбе с нищенством, русское общество подошло к пониманию этой проблемы не только как экономической. «Хорошие экономические условия уменьшают число лиц, принадлежащих к этим подонкам, условия, ведущие сами по себе к ослаблению нравственных, экономических устоев, как война и эпидемия и т. п., увеличивают это число, но совершенное уничтожение этих подонков невозможно»⁹. Сознывая свою ответ-

⁹ Мюнстерберг Э. Призрение бедных: Руководство к практической деятельности. СПб., 1900. С. 25.

ственность перед обществом, правительство продолжало борьбу с профессиональным нищенством, ибо «оставляя этих лиц безнаказанно заниматься своим постыдным ремеслом, тем самым подавать развращающий пример всем слабovolным, апатичным к труду элементам»¹⁰.

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ЖАРГОНА НИЩИХ ПЕТЕРБУРГА

Банщицы — нищенки у бань, нанимаемые для услуг в бане некоторыми посетительницами, чаще из купчих.

Барабанщики — стучащие под окнами. Вид деревенского нищего, пришедшего в город.

Бездомники — бродяги.

Богомолы — просящие милостыню у церкви, промышлявшие обыкновенно артелью.

Выписавшиеся из больниц — побирушки с соответствующей легендой.

Горбачи — побирающиеся с сумой.

Ерусалимцы — мнимые странники и паломники.

Железнодорожники — просящие милостыню по вагонам железной дороги.

Коробочник — член церковной артели, собирающий милостыню в коробку у церковных дверей.

Короли нищих — взрослые, организующие нескольких детей на прошение милостыни.

Котел — Санкт-Петербургский комитет по разбору и призрению нищих, с 1838 года — Николаевский комитет по разбору и призрению нищих в Санкт-Петербурге.

Лествичник — член церковной артели, собирающий милостыню на лестнице церкви.

Мамаха — женщина с ребенком или несколькими детьми (иногда с поленом в тряпиче вместо ребенка), просящая милостыню.

Могильщики, или могильные крысы — просящие милостыню на кладбищах, промышлявшие обыкновенно артелью.

Охотники — нищие, использующие «образование» для прошения милостыни.

Папоротники — члены церковной артели, просящие подавание на церковной паперти.

Переселенцы — редкий для Петербурга тип с соответствующей легендой.

Погорельцы — побирушки, утверждавшие, что пострадали от пожара.

Протекционисты — являющиеся в дом якобы по рекомендации близкого знакомого за материальной помощью.

Путешественники — нищие, просящие якобы на билет железной дороги.

Савотейщики, или складчики — собирающие милостыню хлебом, овощами, колбасными обрезками, старым платьем.

Севастопольцы — отставные солдаты, якобы раненные при обороне Севастополя, то есть мнимые ветераны.

Сочинители — получающие подавание с помощью письменного обращения.

Спиридоны-повороты — периодически высылаемые на родину профессиональные нищие.

Стадо — рядовые артельщики; приписка к стаду — определенная плата нищенской артели за принятие в ее ряды.

Стрелки с талантом — нищие с врожденным или приобретенным убожеством.

Стрельба — прошение милостыни.

Субботницы — нищенки, собирающие милостыню у купцов, которые по обычаю подают по субботам; отсюда выражение «подаю по субботам».

Сухие — нищие, собирающие милостыню деньгами.

Ходоки — дети, просящие милостыню под видом продажи спичек, билетиков «на счастье» и др.

Ходоки-терялки — дети, разыгрывающие сцену горя от утраты хозяйских денег.

¹⁰ Особое городское присутствие по разбору и призрению нищих в Санкт-Петербурге. История его возникновения и задачи, им выполняемые. СПб., 1911. С. 19.



Имя
которому
Вы можете
доверять
в путешествии

ПРЕДЛАГАЕТ:

- туры по городам России, СНГ и стран Балтии
- туристические услуги в Санкт-Петербурге
- семейные и свадебные туры
- оздоровительные туры
- охотничьи, рыболовные и спортивные туры
- специальные программы для бизнесменов и их семей
- сервисное обслуживание конференций, фестивалей, конгрессов, симпозиумов, деловых встреч и презентаций

К ВАШИМ УСЛУГАМ:

- 3-4-5 – звездочные отели
- транспортные услуги
- услуги ресторанов, баров, кафе
- экскурсионное обслуживание
- культурные программы по Вашему желанию
- сувениры
- фотографии и видеофильмы о Вашем пребывании в Санкт-Петербурге

Адрес: 193060, Россия, Санкт-Петербург, Смольный,
9-ый подъезд, АО СИТИ
тел./факс (812) 273-08-71
телекс 121350 VEPC SU Анн. СИТИ
121345 PTB SU Анн. СИТИ BOX 001394

АО СИТИ сертифицировано
ИГР ДОБРОЙ ВОЛИ №94

Siti

Глазами ХУДОЖНИКОВ

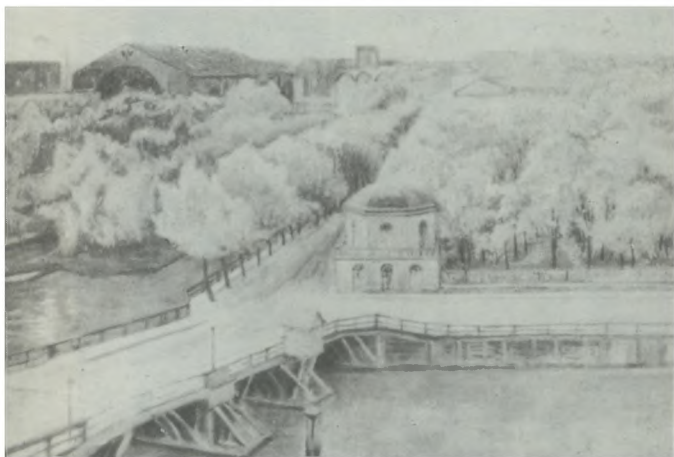
Коллекция графики 1920—1930-х годов Музея истории Санкт-Петербурга выбрала в себя бесчисленное количество произведений более чем ста крупнейших художников города. И хотя она не может конкурировать с таким блестящим и грандиозным собранием, каким является коллекция Государственного Русского музея, она тем не менее представляет собой большой интерес, так как делает более полной картину поисков, тенденций и направлений в изобразительном искусстве этого периода.

Спектр представленных в коллекции мастеров необычайно широк: от художников, связанных с «Миром искусства» до ЗОРВЕДа (последователи М. Матюшина) и МАИ (школа П. Филонова). А между этими полюсами — представители таких объединений, как АХР, «Четыре искусства», «Круг художников».

Наряду со станковой графикой представлены образцы праздничного оформления города, рекламно-оформительского искусства, дизайна, промграфики и сценографии. Но гордостью коллекции, несомненно, являются интереснейшие пейзажные серии и бытовые зарисовки. Они доносят до нас увиденные глазами художников будни и праздники великого города в трагические и сложные периоды его истории.

ВИКТОР БЕЛОВ

А. Бенца. Вид из мастерской О. Браза на сад Бобринских и Цусимскую церковь. 1918. Бумага, гуашь, акварель, карандаш. Публикуется впервые



М. Добужинский. Иллюминированное Адмиралтейство. 1918. Бумага, гуашь, акварель. Публикуется впервые



П. Шиллинговский. Большая Нева. 1921. Бумага, акварель, тушь. Публикуется впервые



В. Милашевский. Портрет И. Одоевцевой. 1921. Бумага, карандаш. Публикуется впервые

А. Вахрамеев. Под конвоем. 1920-е. Бумага, карандаш. Публикуется впервые





К. Нелиус. Мытье окна. 1926. Бумага, карандаш. Публикуется впервые



Л. Фролова-Багреева. Лоточник. 1927. Бумага, карандаш. Публикуется впервые

МАЙОЛИКА: ЦВЕТ И ЖИЗНЬ

ВЛАДИМИР ФРОЛОВ

В прошлом столетии потребности Петербурга в изделиях керамической промышленности в основном удовлетворялись за счет ввоза извне. Однако и в столице существовали керамические мастерские; наиболее известная принадлежала скульптору М. В. Харламову. В ней были выполнены, например, изразцы для церкви Воскресения Христова на Екатерининском канале (арх. А. А. Парланд, 1883—1907) и орнаментальные композиции для фасада Ольгинского детского приюта трудолюбия на Среднем проспекте, 80 (арх. М. Ф. Гейслер и Б. Ф. Гуслыстый, 1897—1898). В конце XIX века были организованы учебно-производственные мастерские керамики в училище барона А. Л. Штиглица, а в начале XX — в Императорском обществе поощрения художеств. Между тем спрос превышал предложение, и многие заказы уходили в другие города России и за границу.

С возможностями майолики петербургские художники были знакомы, в первую очередь, по опыту абрамцевского и талашкинского художественных кружков. Безусловно, особенно большая роль в становлении керамического искусства принадлежала мастерской, основанной в 1890 году в подмосковном имении С. И. Мамонтова Абрамцево. Технической стороной производства руководил молодой керамист Петр Кузьмич Ваулин.

Ваулин родился в 1870 году в крестьянской семье села Черевецкое Екатеринбургской губернии. После окончания в 1890 году Красноуфимской сельскохозяйственной школы со званием мастера он был приглашен в Техническое училище Костромы руководителем мастерской по огнеупорной и кислотоупорной керамике. «В целях воспитания меня, — писал он в 1935 году, — как соответствующего технического работника, мне была предоставлена возможность для обстоятельного изучения керамической отрасли в России и Финляндии. Были отпущены средства на постройку экспериментальной мастерской, которая была мною построена в селе Абрамцево, Московской губернии в имении... С. И. Мамонтова...

После изучения производства на русских и финских заводах предполагалось послать меня на два-три года в Англию для обстоятельного изучения огнеупорной и кислотоупорной керамики.

За год до предполагаемой моей поездки в Англию умирает директор Костромских училищ Н. А. Соковкин, а с ним и намеченные планы. (...) Оставшись свободным от Костромских училищ, я получил от С. И. Мамонтова предложение работать в устроенной мною мастерской.

Мастерская, которую я стал заведовать, была мною расширена и превращена в Производственную художественно-керамическую Мастерскую «Абрамцево», в которой я и проработал до октября 1903 г.»¹

В этой мастерской работали М. А. Врубель, В. А. Серов, К. А. Коровин, В. М. и А. М. Васнецовы, И. Е. Репин, В. Д. и Е. Д. Поленовы, А. Я. Головин, А. Т. Матвеев. Для Ваулина сотрудничество со столь яркими талантами, особенно с Врубелем, стало важнейшей школой, определившей его дальнейший творческий путь. «Я воспринял от них, — позже вспоминал он, — художественное воспитание и впоследствии стал признанным художником-керамистом; участвовал на художественных выставках произведениями своей композиции»².

В начале XX века Ваулин — бесспорный авторитет в области производства художественной керамики. С 1903 по 1906 год он активно сотрудничал с журналом «Керамическое обозрение», издаваемым в городе Николаеве. В журнале публиковались его статьи, заметки о технологии глазурей и эмалей. Вероятно, стремление к более независимой деятельности заставило Ваулина в конце 1903 года покинуть Абрамцево и возглавить керамические мастерские Художественно-промышленной школы имени Н. В. Гоголя в Миргороде. Однако новаторские идеи мастера по реорганизации учебного процесса привели к конфликту с администрацией. «После ухода из Миргорода, — писал он, — я получил приглашение от С. И. Мамонтова снова вернуться в мастерскую в «Абрамцево», но вследствие идеологического с ним разногласия я поехал в Петербург»³.

¹ Цитируется по автобиографии «Мое жизнеописание», любезно предоставленной мне дочерью керамиста, О. П. Ваулиной.

² Там же.

³ Там же.

Во «Всем Петербурге» за 1906 год можно найти рекламу: «Южно-русское Керамическое производство под руководством П. К. Ваулина. Представительство в С.-Петербурге. О. О. Гельдвейн. Гороховая ул., 4, кв. 5. Принимаются заказы на художественно-керамические облицовки зданий». Объявления в ежегодном городском справочнике публиковались только при условии предоставления их в предшествующем году, географическое указание в названии предприятия исключает возможность предположения о его размещении в северной столице, следовательно, Ваулин, еще находясь на Украине в 1905 году, попытался организовать самостоятельное дело.

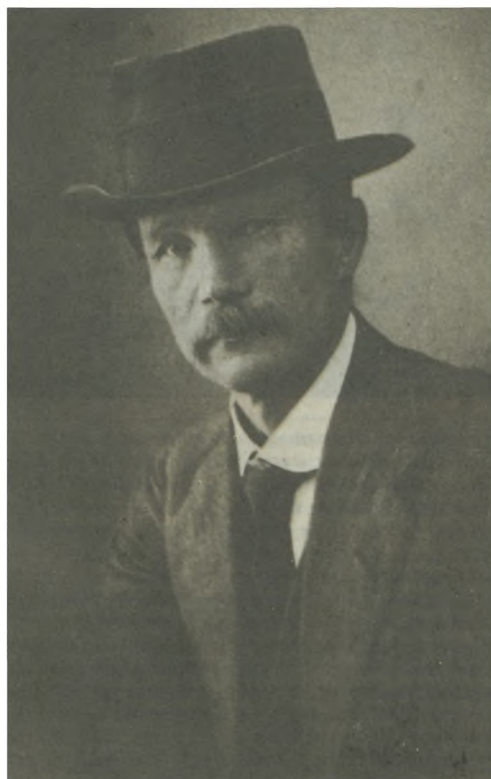
Однако Петербург манил художника-керамиста. Несмотря на революционные потрясения, город жил интенсивной художественной жизнью. Большой объем строительных работ сулил масштабные заказы. Художники, многих из которых Ваулин хорошо знал, могли быть надежной опорой и поддержкой в начинаниях известного мастера.

Вероятно, он недолго колебался и летом 1906 года прибыл на берега Невы.

Окрестности Петербурга изобилуют так называемой кембрийской глиной, вполне пригодной для использования в керамическом производстве. В одном из мест ее неглубокого залегания, в поселке Кикерино, недалеко от Гатчины, с 1878 года находилось небольшое кирпичное предприятие, в начале XX века переоборудованное в Балтийский гончарно-изразцовый завод. В 1904 году его владельцы, дворяне Ф. и П. фон Лиленфельд-Толь, вместе с инженером А. П. Софроновым и швейцарским гражданином Э. А. Ланге учредили «Товарищество Балтийского завода гончарно-изразцовых изделий с целью эксплуатации завода гончарно-изразцовых изделий в С.-Петербурге, при ст. Кикерино, Балтийской жел. дороги, а также для торговли всякого рода изделиями из глины»⁴. Вероятно, Товарищество не сумело стать крепким и в июне 1906 года уступило часть заводской территории Ваулину, а на следующий год вообще прекратило существование.

Опытному практику-керамисту нетрудно было приспособить старые помещения для своих целей. Однако и ему оказалось не под силу вести дело в одиночку, и вскоре он принял предложение Гельдвейна об организации совместного предприятия.

Во «Всем Петербурге» за 1908 год появилась новая реклама: «Художественно-керамическое производство под руководством П. К. Ваулина. Контора в С.-Петербурге. О. О. Гельдвейн. Гороховая, 4, кв. 5. Облицовочные плитки, специальные панно по рисункам художников для фасадов домов и церквей и внутренней отделки помещений. Иконы, художественные каминные и печи». В дальнейшем приоритет в руководстве керамическим производством Ваулина в рекламном объявлении был притусован нейтральным «Гельдвейн—Ваулин», а в 1916 году все предприятие перешло в собственность Торгового дома «П. К. Ваулин и К°». С 1909 года контора кикеринского производства находилась на Адмиралтейском канале, 29, и с 1913 по 1917 год —



Петр Ваулин. 1910-е. Фото

на Благовещенской площади, 3 (ныне площадь Труда, дом не сохранился).

«Работа в Кикерине была продолжением и углублением моей «абрамцевской» работы. Изделия изготавливались из местного сырья так же, как в «Абрамцево», и того же характера», — записал художник в 1935 году⁵. Исследовательница творческого наследия мастера Ж. П. Литвинова отмечала: «Так же, как в Абрамцево, здесь начинают работать виднейшие художники и архитекторы того времени — Н. К. Рерих, А. Т. Матвеев, В. Э. Борисов-Мусатов, С. В. Чехонин, Н. Е. Лансере, П. В. Кузнецов, В. А. Косяков, Н. В. Васильев, Р. Ф. Мельцер»⁶.

Однако это был Петербург со своими, отличными от Москвы, архитектурно-художественными традициями и особенностями развития искусства.

⁴ Керамическое обозрение. 1904. № 12. С. 217.

⁵ Ваулин П. К. Мое жизнеописание.

⁶ Литвинова Ж. П. Искусство вечных красок. Уроки творчества художника-керамиста П. К. Ваулина // Строительство и архитектура Ленинграда. 1976. № 8. С. 40.



П. Ваулин. Майоликовая композиция по эскизу Н. Рериха. Дом страхового общества «Россия» на Большой Морской. (Арх. А. Гимпель и В. Ильшешев. 1905—1907)

Если эволюция архитектуры и изобразительного искусства Москвы в период становления модерна проходила в ареале национально-романтических исканий художников абрамцевского кружка, то в Петербурге более заметными были европейские влияния. Важное значение здесь приобретали эстетические поиски художников объединения «Мир искусства», последовательно переживавших увлечения современной западноевропейской культурой и наследием классических стилей: барокко и классицизма.

В брошюре «Художественно-керамическое производство Гельдвейн—Ваулин» содержатся важные, по сути своей программные положения основанного Ваулиным предприятия. «Наша задача,— сказано там,— сохранить в майолике тот подлинный стиль, который мы видим в наших лучших исторических образцах. Отсюда, однако, не следует делать вывод, чтобы мы, во имя патриотизма, стали пренебрегать богатым опытом запад-

П. Ваулин. Майоликовые панно на фасаде особняка Э. Бремме. (Арх. В. Карпович. 1906)



ноевропейской культуры. Нет — мы возьмем у последней ее богатые средства для воспроизведения русской национальной красоты...

Майолика, как искусство по преимуществу декоративное, вносит свет и жизнь всюду, куда она ни проникает. Суровые стены храма оживляются, теряют обычно непривлекательный вид, а жилое строение утрачивает с ее появлением свою удручающую утилитарную монолитность...

Мы должны были вооружиться соответствующими техническими средствами, предусмотрев наперед всевозможные требования со стороны зодчества. Но из производства нашего мы, однако, не делали фабрики, выбрасывающей товар миллионами, как это сделали наши культурные соседи.

Где фабрика — там нет искусства, там нет служения красоте...

Наше дело постольку принадлежит нам, поскольку и всем художникам, и всем зодчим, которым дорого искусство, а вместе с ним — и развитие нашей художественной майолики. Общими усилиями мы создадим нечто новое и вольем новую, свежую струю в родное русское зодчество⁷.

Вместе с Ваулиным в Кикерине начали работать его бывшие абрамцевские и миргородские ученики — опытные мастера-керамисты. Это позволило сразу приступить к высококачественному производству, без ученического периода. «С первых шагов мастерские были весьма сочувственно встречены художественным миром в Петербурге, и до сих пор все лучшие художники направляют свои картины Ваулину, зная, что он поймет мысль художника и верно передаст его настроение в глине и глазури»⁸.

Первым из петербургских художников, возможно еще во времена существования Южнорусского керамического производства, начал сотрудничать с Ваулиным Н. К. Рерих. В 1905 году им были созданы эскизы майоликовых панно дома страхового общества «Россия» (арх. А. А. Гимпель и В. В. Ильшешев, 1905—1907, ул. Герцена, 35). Под руководством Ваулина выполнялись для лицевого фасада фриз с изображением конного похода русских воинов, размещенный под главным карнизом здания, композиции в тимпанах трех надоконных фронтонов второго этажа, а также триптих на фасаде дворового флигеля, на котором был представлен момент встречи русской флотилией морского чудовища — Змия. До нас дошли только майолики во фронтонах с умело вкомпонованными в треугольное пространство изображениями воинов с копьями и щитами, эпизодами охоты и стрельбы из лука.

Все произведения были набраны квадратными плитками — обычным для керамической облицовки способом. На их лицевой поверхности было нанесено эмалевыми красками выразительное по содержанию и лаконичное по форме изображение. Для усиления декоративного звучания произведений, размещенных на лицевом фасаде, по их по-

⁷ Художественно-керамическое производство Гельдвейн—Ваулин. (Б. м., Б. г.). С. III—IV.

⁸ Там же. С. IX.



П. Ваулин. Майоликовый декор фасада дома № 70 по 15-й линии В. О. 1910

верхности были нанесены глубокие бороздки, подчеркивавшие контуры изображения и границы цветowych пятен. Такой прием известен под названием «ложной мозаики»⁹ и придает панно отенок наборности.

Вероятно, Рерих мог бы стать «петербургским Врубелем» в развитии майолики при условии дальнейшего взаимодействия с мастерской Ваулина. Но крайняя занятость художника, ученого, директора школы Общества поощрения художеств не дала ему возможности продолжить интересно начатые опыты в керамике. Однако и то, что было сделано, стало важной вехой в истории монументально-декоративного искусства Петербурга. Майоликовые панно фасада дома страхового общества «Россия» органично взаимодействовали с архитектурой северного модерна, усиливая эмоциональную ноту сурового и в то же время поэтического мира «северной сказки», запечатленной в художественном образе здания.

Техника «ложной мозаики» была использована Ваулиным и при изготовлении декоративных вставок фасада дома № 70 на 15-й линии Васильевского острова (арх. М. Ф. Еремеев, 1910). Стилизованные изображения подсолнухов и маков подчеркнуты не только цветом, но и графически четким рисунком бороздок, усиливающим звучность живописной формы. Небольшие прямоугольные панно с полихромными мотивами цветов, установленные по осям оконных проемов, чередуются с одноцветными вставками, выполненными, как и все майоликовое убранство, из квадратных плиток.

Яркое многоцветие майолики как материала для набора мозаик было использовано Ваулиным при создании облицовки портала, купола и завершенный минаретов соборной мечети, возведенной по проекту Н. В. Васильева, С. С. Кричинского и А. И. Гогена в 1910—1913 годах (Кронверкский пр., 7)¹⁰. За основу общего решения образа здания был выбран мавзолей Тамерлана в Самарканде. Чтобы исключить возможную произвольность в создании майоликовой декорации, Ваулин командировал в Туркестан художника П. М. Максимова. В результате в кикеринских мастерских был воссоздан прием изготовле-

ния средневековой резной майоликовой мозаики, что способствовало точному в стилистическом отношении следованию прообразу, воспроизведению колорита и духа восточного искусства, а также расширению опыта художественной обработки материала.

Может быть, под впечатлением от этой работы были изготовлены майоликовые композиции из цветущих растений, свободно раскинувшихся в пространстве фронтонов завершенный жилого дома, перестраивавшегося в эти годы А. А. Захаровым (1912—1913, Клинский пр., 17).

Наборность — технически обусловленное свойство крупных майоликовых произведений. Правда, она далеко не часто использовалась в ряду средств художественной выразительности. Куски керамики, как правило, складывались в панно,

⁹ Представляется возможным употребление этого термина как наиболее адекватно отражающего специфику средств художественного выражения рассматриваемых произведений. Его историческую интерпретацию см. в кн.: Филиппов С. В. Архитектурная майолика. М., 1956. С. 19. Древний метод «ложной мозаики» был воссоздан М. А. Врубелем и П. К. Ваулиным в период их совместной деятельности в Абрамцево, см.: Макаров К. Керамика Врубеля // Декоративное искусство СССР. 1981. № 12. С. 32.

¹⁰ В настоящее время идет реставрация керамического убранства здания.

А. Успенский. Церковь лейб-гвардии Московского полка. 1908



тонкие швы старались делать незаметными, а изобразительную функцию несли глазурированные и эмалевые краски. Сложные по композиции многоцветные произведения Ваулин выполнял из крупных блоков разной величины и конфигурации, набранных на бетонной основе. Складываемые части майолики содержали элементы живописной формы, звучность и качество которой множилось рельефом, акцентировавшим пятна цвета. Так было выполнено панно для особняка Э. Э. Бремме (12-я линия, 41; 1906), возведенного архитектором В. С. Карповичем (панно хранится в фондах ГМИ СПб.).

Расположенные под самой кровлей два боковых фрагмента композиции перекликались с центральными, заключенным в резную деревянную раму овальной формы. Небольшое деревянное здание служило лишь фоном для многокрасочной композиции с пышным букетом цветов и сложным растительным орнаментом.

Подобным способом в 1913 году по эскизу Е. Святского было изготовлено рекламное обрамление входа в контуру Художественно-керамического производства Гельдвейна — Ваулина на Благовещенской площади. Две вертикальные боковые панели были выполнены в духе ренессансной майолики со сложным гротескным орнаментом, подчеркнутым невысоким рельефом. В центре был воспроизведен мотив своеобразного портала, украшенного пилястрами и элементами восточной архитектуры. Сверху было размещено горизонтальное панно с изображением гирлянды цветов на фоне крупномодульной кладки чистых белых кусков майолики неправильной формы. Различные способы и характер обработки материала в этом случае, видимо, был продиктован желанием продемонстрировать декоративные возможности керамической техники (панно хранится в фондах ГМИ СПб.).

Р. Мельцер. Особняк В. Кочубея. 1908—1910



Органично и естественно майолика Ваулина применялась в архитектуре русского стиля. Художественной цельностью и богатством цветопластического звучания отличался хорошо сохранившийся портал, созданный в Кикерине для русского павильона Гигиенической выставки в Дрездене, возведенного архитектором В. А. Покровским в 1911 году. Жизнерадостный мир русской средневековой орнаментики как бы празднует здесь свое возрождение. Причудливые птицы-фениксы, кони-пегасы, сложный переплетающийся растительный орнамент напоминают резьбу по камню владими́ро-суздальских храмов и полихромии московско-ярославской архитектуры. После закрытия выставки павильон был разобран, а майоликовый портал оформил вход в здание библиотеки Института экспериментальной медицины в Петербурге (арх. Г. И. Люцедарский, 1911—1913, ул. Академика Павлова, 12).

Несколько ранее подобная керамическая отделка была создана для ворот церкви на Пороховых заводах близ Шлиссельбурга (не сохранилась). К этому ряду примыкает выполненный по рисунку А. Т. Матвеева фриз колокольни церкви подворья Кашинского Сретенского монастыря (арх. А. П. Аппаксин, 1907—1908, Большой Сампсониевский пр., 53; фрагменты фриза хранятся в фондах ГМИ СПб.). Создавались и более ответственные в изобразительном отношении композиции. Так, по эскизу Матвеева были изготовлены образа для церкви общины старообрядцев Поморского согласия (арх. Д. А. Крыжановский, 1906—1907, Тверская ул., 8; не сохранились); по рисункам Чехонина — образ Архангела Михаила для церкви Московского полка (арх. А. Г. Успенский, ок. 1908, Большой Сампсониевский пр., 65; не сохранился) и икона Федоровской Богоматери, установленная на фасаде Федоровского собора, возведенного в 1911—1914 годах по проекту С. С. Кричинского к 300-летию династии Романовых (не сохранилась). Крупномасштабный стиль, представленный в оригинальной композиции с ликами «святителей за время царствования дома Романовых»¹¹, доминировал в художественном образе здания.

Возрождение с начала 1910-х годов ордерных композиций исключило возможность применения многоцветных произведений в архитектуре. В соответствии с традициями классических стилей зодчество потянулось к взаимодействию с монохромной пластикой: рельефом, объемной скульптурой. Тем не менее майолика, благодаря универсальным природным свойствам глины и репродукционным способностям керамических красок, нашла себе применение.

Еще в Абрамцево, проводя химико-технологические опыты над эмалевыми красками, Ваулин открыл способ получения металлизированной керамики. Однако ориентация на природную красоту майолики, на традиционность цветопластического звучания поливных гончарных изделий не дала ему тогда возможности по достоинству оценить полученный результат. Вот как он сам рассказывал о сделанном открытии:

¹¹ Зодчий. 1914. № 11. С. 122.



Е. Святский, П. Ваулин. Майоликовое обрамление входа в контору Художественно-керамического производства Гельдвейна — Ваулина на Благовещенской площади. 1913

«Будучи увлечен разного рода жемчугами и матом во время работы для Нижегородской выставки, я попутно делал и красные маты (медные), и вот при варке этого мата я получил страшно яркую крикливо-фольговую металлизированную вещь и совершенно отшвырнул ее до времени, но вот, будучи у С. И. Мамонтова, я видел у него вазу из Копенгагена (королевскую), которую вдовствующая императрица подарила для матери. Не долго думая, я сказал себе, что это я давно знаю, что это пустыня, и через неделю я имел уже готовую вещь»¹². Через несколько лет керамист уже с гордостью писал: «Мною в первый раз была получена новая люстровка еще в октябре 1899 года, когда ни одна из русских фабрик еще не выпускала этого рода изделий. В первый раз вещи с новой люстровкой были мною выставлены зимой 1900 года в помещении училища барона Штиглица на выставке журнала «Мир искусства». Даже на Парижской выставке никто из русских фабрикантов и вообще керамистов не экспонировал изделий с новой люстровкой»¹³. За успехи в разработке технологии производства майолики на Всемирной художественной выставке в Париже 1900 года Ваулин был награжден почетным дипломом. Основным стремлением мастера было расширить декоративный потенциал новой техники, «дающий возможность создать богатые красочные эффекты, не прибегая к имитации самого металла»¹⁴.

Так, в 1906 году при исполнении в технике металлизированной майолики декоративных деталей дома А. В. Бадаева (арх. В. А. и Г. А. Косяковы, 1904—1906, ул. Восстания, 19 — ул. Жуковского, 53) Ваулин применил красочные эффекты люстров для обогащения цветовых нюансов фасада, что соответствовало архитектуре модерна. Однако уже через несколько лет, при создании керамического убранства Торгового дома Гвардейского экономического общества (арх. Э. Ф. Виррих, 1908—1909, Б. Конюшенная ул., 21—23 — Вольнский пер., 3), ему пришлось «маскировать» майолику под бронзу, «хотя, — как отмечали владельцы кикеринского производства, — наши мастерские далеко не являются сторонниками

такого применения майолики»¹⁵. Тем не менее именно после этого произведения монументальная майолика, забывая свои многокрасочные возможности, стала часто уподобляться одноцветной скульптуре. «Работа эта ценна для мастерских в том отношении, — писал Ваулин, — что здесь майолика применена не к русскому стилю, а к модерну и отчасти к модернизированному ампиру.

Эта работа дает возможность применять декоративную майолику к классическим стилям»¹⁶.

Подобным образом решался декор и для особняка В. С. Кочубея, возведенного по проекту Р. Ф. Мельцера в 1908—1910 годах (ул. Фурштатская, 24). Здесь был использован в качестве материала для рельефных гирлянд и венков фаянс, покрытый эмалью. Здание, построенное в стиле рационального модерна, было обогащено классицистическими элементами, напоминающими отчасти книжную графику художников «Мира искусства».

Как беломраморное изваяние выглядит фаянсовый барельеф «Рождение Венеры», украсивший фасад особняка В. Э. Брандта (арх. Р. Ф. Мельцер, 1909, ул. Куйбышева, 4). Строгие, лаконичные формы здания, облицованные крупной керамической плиткой, лишь отдаленно ассоциируются с классицизмом, тогда как барельеф явно указывает на стилистическую ориентацию автора.

Геральдическая скульптурная композиция с изображением львов увенчала здание петроградского губернского кредитного общества «Сплендид-Палас» (арх. К. С. Бобровский и Б. Я. Боткин, 1914—1916, Караванная ул., 12). Ренессансный фасад с гигантским ордером хорошо сочетается со скульптурной группой, отливаемой металлическим блеском.

Деятельность Ваулина в Петербурге достигла своей цели. Мастерские стали заметным очагом распространения искусства керамики. Кроме работ для столицы, в Кикерине выполнялись произведения для Москвы, Перми, Ростова-на-Дону, Самары, Железноводска, Бухареста, Крыма, Софии. Здесь возникла подлинная творческая экспериментальная лаборатория, в которой разрабатывались новые химико-технологические методы получения керамических красок, обогащавших палитру художников, велся поиск расширения возможностей применения майолики.

«Мастерские хотят выработать новый тип облицовочных плит и облицовочных кирпичей... Кроме того, мастерскими выработан тип больших плит, которые могут давать впечатление камней облицовки. Мелкие кирпичики могут быть весьма хорошо применены для обыкновенных построек, но для монументальных зданий мелкий кирпичик

¹² Цит. по: Филиппов А. В. Керамика. Восстановительный огонь и глазурь с металлическими отблесками. М., 1907. С. 41.

¹³ Ваулин П. Как получают радужные металлические люстры // Керамическое обозрение. 1904. 16 февр. № 14. С. 249.

¹⁴ Художественно-керамическое производство Гельдвейн—Ваулин. С. XXIV.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же. С. XXV.

дает нежелательную пестроту, лишаящую стену монументальности.

В этом направлении мастерскими сделано много опытов и в скором времени будет приступлено к установкам. Большие облицовочные работы были исполнены мастерскими в доме Бажанова под руководством арх. П. Ф. Алешина (1907—1908, ул. Марата, 72.— В. Ф.). Для того же дома мастерскими была исполнена металлизированная черепица для покрытия крыш и весьма много декоративных работ внутри дома»¹⁷.

Кроме облицовочных и монументально-декоративных произведений, устанавливаемых на фасадах зданий, под руководством Ваулина выполнялись работы для интерьеров. Печи и каминны — необходимый атрибут внутренних помещений жилых и общественных сооружений — рассматривались не только как отопительная система, но и как повод для создания декоративно-художественного произведения. В Кикерине были изготовлены повторения знаменитого врубелевского каминна «Вольга и Микула», печи по эскизам архитекторов А. А. Оля, А. И. Таманяна и самого Ваулина. Все они отличались высокими техническими качествами и законченной гармонией форм, соответствовавших стилистике интерьеров.

В музеях Петербурга, в частных коллекциях в большом количестве сохраняются предметы декоративно-прикладного искусства, изготовленные в Кикерине. В фондах Музея истории Санкт-Петербурга есть удивительные по красоте статуэтки, тарелки, вазочки, кувшины, переливающиеся всеми цветами радуги, чарующие многообразием форм и неутомимой фантазией художников.

Разразившаяся первая мировая война прервала деятельность кикеринского производства и вынудила в 1915 году переориентироваться на выполнение заказов по «сборке и набивке свечащихся снарядов»¹⁸. В 1916 году на производстве произошел пожар, нанесящий тяжелый урон мастерским: погребено оборудование, ценнейший

архив, оригиналы произведений, выполненных в керамике.

В 1917 году мастерские прекратили свое существование, а через несколько лет на их базе возник гончарный завод «Горн».

Однако Ваулин не прекратил работу. С 1918 года он стал комиссаром Государственного фарфорового завода, где под его руководством были созданы произведения с революционно-агитационной символикой. В должности технического директора завода «Горн» он руководил производством электрофарфора и изготовлением облицовочных плиток для строящихся Шатурской и Волховской ГЭС, работал в бюро по рационализации и изобретательству объединения «Росфарфор».

В 1936 году Ваулин был арестован и послан в Куйбышев. Перед началом Великой Отечественной войны ему было разрешено переехать в Ворошиловград (ныне город Луганск) к сыну — В. П. Ваулину¹⁹. Вместе они сумели открыть небольшую гончарную мастерскую по обжигу горшков. Долгие месяцы оккупации города в 1941—1942 годах не прошли бесследно для старого мастера. Обвиненный в пособничестве фашистам, он был брошен в тюрьму, в которой и умер в 1943 году. После окончания войны художник-керамист был полностью реабилитирован²⁰.

¹⁷ Художественно-керамическое производство Гельдвейн — Ваулин. С. XXVI.

¹⁸ ЦГИА СПб. Ф. 256, оп. 34, ед. хр. 308.

¹⁹ По сведениям внучки П. К. Ваулина — М. П. Петровой, Валентин Петрович Ваулин (1900—1982) — химик, изобретатель пятнистой эмали, после войны работал в Луганске техническим директором керамического завода.

²⁰ Сведения о последних днях П. К. Ваулина любезно сообщила М. П. Петрова.



**A Name You
Can Trust in
Travel You
Full Service
Travel Agency**

OFFERS

- tours around the cities of Russia, CIS and Baltic states
- tourist services in St.Petersburg
- family tours and wedding tours
- health-oriented tours
- hunting, fishing and sports tours
- special programmes for businessmen and their families
- provision of services at conferences, festivals, congresses symposia, business meetings and company presentations

AT YOUR DISPOSAL ARE

- 3-, 4-, 5-star hotels
- transport services
- booking of restaurants, bars, cafes
- excursions
- cultural programmes of your choice
- souvenirs
- photographs and video films of your stay in St.Petersburg

Address: 9th Entrance Smolny St.Petersburg 193060, Russia

Phone/Fax (812) 273-0871

**Telex 121350 VEPC SU Attn. SITI
or 121345 PTB Attn. SITI BOX 001 394**

**SITI LTD Is a service agent of
Goodwill Games-94**

Siti

КАНЦЕЛЯРИУС ОБЕЗВЕЛВОЛПАЛА

ЕЛЕНА ОБАТНИНА

«Назвали меня Алексеем, именем Алексея Божия человека — странника римского. И вот нечаянно и негаданно судьба дала мне в руки посох, и в ранней молодости странствие выпало мне на долю», — писал в начале 20-х годов Алексей Михайлович Ремизов (1877—1957), в который раз убеждаясь в роковой закономерности своей жизни и снова приготавливаясь мириться с временными прибежищами чужих городов, по которым лежал его путь: из «взвихренной» России, через Германию (1921—1923) — в Париж (1923—1957).

Его вечным уделом было начинать все с начала. Дороги странствий никогда не возвращали Ремизова «домой», не поворачивали обратно в родные пределы. Так повелось со времен революционных ссылок юности, когда ему был запрещен въезд в столичные города, — и привычная бездомность стала знаком судьбы, сопутствовавшим даже в Петербурге, где писатель, москвич по рождению, хотя и провел без малого шестнадцать лет, но был обречен на кочевье, постоянно меняя непрочный уют своих адресов.

Эта жизнь, действительно, походила бы на изнурительное скитание, сопровождавшееся неустроенностью и извечной бесприютностью, если бы не спасительный дар памяти, проникающий сквозь преграды времени и пространства и приносящий радость возвращения и узнавания былого. Память пронизывает все творчество Алексея Ремизова, автобиографичное по своей природе. Его воспоминания были подчас ярче и жизненнее самой действительности. Поэтому для него воссоздание первых мгновений своего «пробуждения» в этом мире или, более того, путешествия к истокам своей судьбы, к памяти своего «человеческого духа» — такая же реальность, как и мысленный возврат к конкретным событиям петербургских лет. Такая память сохраняет то истинное и сокровенное, что помогает обретению ценностей жизни, из которых, по Ремизову, и складывается подлинная биография и история вообще. Памяти такого рода, запечатленной в книгах, автографах, портретах, рисунках и документах, была посвящена выставка «Волшебный мир Алексея Ремизова», открытая к 115-й годовщине со дня рождения писателя в Комендантском доме Петропавловской крепости (ноябрь — декабрь 1992 года)¹. С ней имя Ремизова вернулось в город, к которому все годы эмиграции устремлялись его мысли и воспоминания.

С Петербургом для писателя были связаны не только отчаяние, и глубокие переживания, и

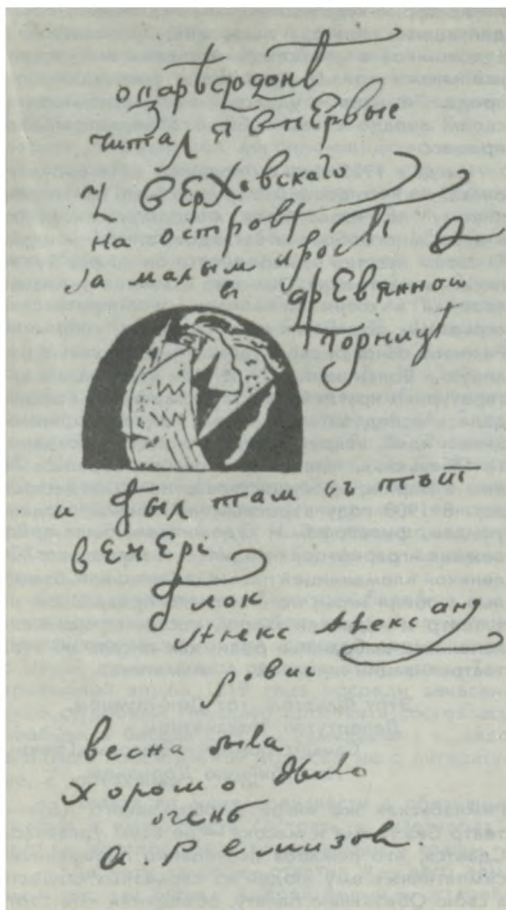
болезни, но и бурный расцвет всего многообразия его дарований. Оттого каждая книга, написанная здесь, вызывала в его памяти обстоятельства и сюжеты реальной петербургской жизни, равно как и произведения, изданные в первые годы эмиграции, были возвращением в Петербург, напитаны его воздухом. «...Здесь только печатать», — подписал свою берлинскую книгу Ремизов. Не случайно дарственные надписи на ремизовских книгах, в особенности жене, Серафиме Павловне Ремизовой-Довгелло, — мужественной спутнице на всех дорогах их общей судьбы, образуют своеобразный «мемориальный» жанр. Эти инскрипты редко лапидарны, так как их цель — запечатлеть с пронзительностью сиюминутного переживания, с тем же теплом, благодарностью или горечью то уходящее в прошлое, на что отозвалась душа. Недаром такие воспоминания писателя носили имена, созвучные названиям улиц, на которых приходилось жить: «память Казачьего переулка», «память Таврической». Подобные автографы открывают живую биографию петербургской судьбы Ремизова. Вот некоторые из них.

«А этот Петушок — память о революции 1905 года... тут, деточка, много из нашего записано жить-быть, и икона, и клубки веревки, и комод, который надо умеючи отворять, — это жизнь наша на Рождественской и Кавалергардской». (На книге «Петушок». Берлин, 1922).

«Д[олжно] б[ыть], больше такого же не напишу по напряжению, по огорчению против мира, теперь спокойнее подхожу по всему и сужу сверху, а не изнутри. И как странно, все-то тогда собиралось ко мне: появилась Акумовна, болезнь пришла — чтобы все выразить. Это память, деточка, очень болезная. Но в прошлом. Я все принял и как-то понял и благословил». (На книге «Крестовые сестры», переизданной в Берлине, 1922).

«Страшно глядеть теперь на эту книгу в особенности тут, в Германии. Но все написанное вышло без «подладу», по искреннему чувству и от тревоги и от такой взбити чувств, как в первый год войны. Чувство конца, вот это чувство. Тебе это, деточка, на сохранение в древнехранилище нашем, однажды разоренном и теперь вот вновь строящемся. 6.6.23. Berlin». (На книге «За святую Русь: Думы о родной земле». Петроград, 1915).

¹ См.: Волшебный мир Алексея Ремизова: Каталог выставки. СПб.: Хронограф., 1992.



Дарственная надпись Ю. Н. Верховскому на авантитуле книги А. Ремизова «Заветные сказки»

«А это, деточка, тебе Крашенные рыла. С ней связана вся, вся моя страда театральная, все тяжайшие годы 1917—1921 — жгучая память и ответ, как человек над человеком мудровать может, и опять ничего здешнего, только печать, вся — в России». (На книге «Крашенные рыла. Театр и книга». Берлин, 1922).

Петербург так прочно вошел в память писателя, что пейзажи города стали в его сознании неизменным ландшафтом воспоминаний. Это город-мираж, то растворявшийся в глубинах прошлого, то надвигавшийся снова, заслоняя собой реальность эмигрантской жизни. Так, петербургская фата-моргана однажды забрезжила на парижской улице Буало — последнем пристанище Ремизова: «Да это вовсе не улица Буало, посмотрите, откуда такой желтый туман? Где-то на втором дворе не то Гороховая, не то Фонтанка у Обухова моста — места памятные по Достоевскому, а мне особенно по „Крестовым сестрам“».

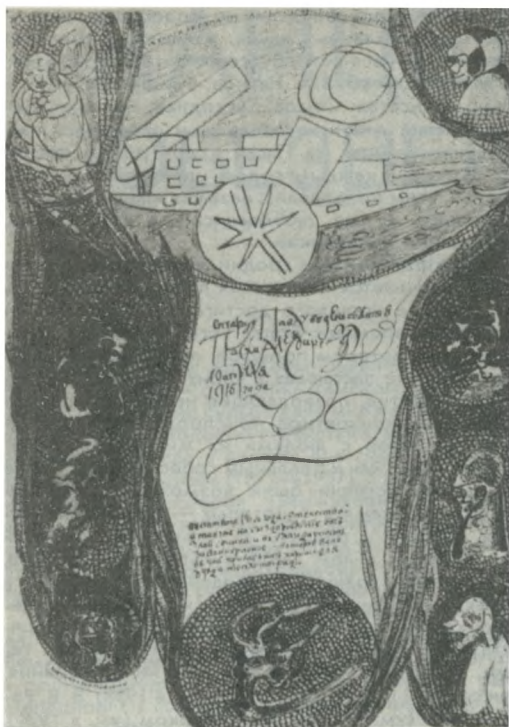
Бережно хранилось у Ремизовых все, что воскрешало петербургские годы и встречи: «Оже-

релье, которое берегли, не родовое, а свое — цепь из пасхальных яичек, тридцать и три года низалось: — вся петербургская литература: Блок, Белый, Сологуб, Вяч. Иванов, Гумилев, Кузмин и Мир Искусства: Сомов, Кустодиев, Чехонин, Добужинский — христосовались, и оставалась пасхальная память. На Пасху и до Троицы носила С. П. это, с каждым годом удлинявшееся ожерелье, всем показывала, называя имена, сама радовалась, и все любовались — в Петербурге, в Берлине, в Париже».

Память Ремизова сродни сновидению, в котором нарушается логическая последовательность и действие прошлого достигает реальности настоящего времени. Более того, возникает парадокс, при котором прошлое, преобразуясь в настоящее, не застывает в своих формах, а получает развитие, позволяющее не только вспоминать нечто конкретное, но и продолжать свободный разговор с людьми из минувшего, обращаясь к ним как к реальным собеседникам. Такие чудесные встречи были возможны с самыми близкими, память о которых — откровение души, ее боль и радость. И только чувство тоски по многим, с кем свела судьба в Петербурге, прорывает границы человеческого бытия и позволяет Ремизову обратиться к древней традиции «диалогов в царстве мертвых». Так, путешествуя в вечности, он вновь обретал встречи с теми, с кем не могли разлучить ни расстояния, ни смерть: с Л. И. Шестовым (ум. в 1938), В. В. Розановым (ум. в 1919), А. А. Блоком (ум. в 1921).

А. Ремизов. Рисунок из альбома «Именинный графический полупривник Тырло. 550 снов. 22.XII.1933—8.XI.1937». Сон с 19 на 20 января 1934 года. РО ИРЛИ





Дарственная надпись и рисунок П. Е. Щеголеву на книге А. Ремизова «Посолонь»

«Лев Исаакович, ты «понимаешь» (...) Ты на путях своего духа в этот миг говорил с Сократом. Я провожал тебя до предела (...) А эту горстку земли я бросаю тебе в могилу».

«— Скажите, Василий Васильевич, который теперь час у вас там в вечности?»

— Вечер?

— Нет еще?»

«А Вы, Александр Александрович, вспоминаете Россию?»

Часто за эти годы, посмертные, снился мне Блок. А что, как не сон, единственная у нас живых связь с миром? По желанию только в «Тысяча и одной ночи» сны снятся; сны не прошены, но званы, они сами приходят.

Вы приходите ко мне по серебряным нитям так же легко и воздушно, как силфы с трепетом, голубое с детской улыбкой. Конечно, вы вспоминаете Россию и не раз и никогда ее не забудете — через меня вспоминаете там...»

Был Ремизов странником, обделенным радостью возвращения и восполнявшим эту печаль по «дому» умением вспоминать, оживляя давно прошедшее. Необыкновенно подробной была его память на случаи, разговоры и сюжеты, из которых он мог бы составить целую энциклопедию петербургской литературной жизни. Петербург «серебряного века» был наводнен различными обществами, собраниями, кружками,

литературно-художественными салонами, объединявшими поэтов, писателей, философов и художников в соответствии с теми жизнестроительными идеалами, которые возникали в их среде. Ремизов с удовольствием вспоминал о своем вкладе в этот общий объединительный процесс.

Когда в 1905 году он появился в Петербурге, оказалось, что довольно трудно было прижиться никому не известному молодому писателю в этом многообразии взглядов, стилей и идей. О своем чувстве чужеродности он не раз будет писать в эмиграции. Помогло известное ремизовское «а я хотел по-своему», и в противовес серьезным обществам и философским собраниям Ремизов основал свое, тайное — Обезьянью Великую и Вольную палату. И если известные в литературных кругах общества со временем распались вслед за крушением или трансформациями идей, вокруг которых они были созданы, то Обезьянья палата Ремизова перебралась за ним в Париж, просуществовав не один десяток лет. В 1908 году взрослым почтенным людям, ученым, философам и художникам, была предложена игра, которая родилась в общении с маленькой племянницей писателя Ляляшкой. Взрослые любили игры, но они легко превращали их в театр и надевали маски, костюмы, начинали исполнять выбранные роли, как писала об этой театризации жизни А. А. Ахматова:

Этот Фаустом, тот Дон-Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном,
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом...

Ремизовская же «игра в обезьяньего царя» — театр без грима и масок — не всем удавалась. Сдается, что Ремизов постепенно переманивал симпатичных ему людей из серьезных обществ в свою Обезьянью палату, объединяя их в соответствии с вечными идеалами дружбы и творческого осмысления действительности. В этот орден принимались все, кто был способен творчески преобразить скованную нормами и общепринятыми правилами жизнь; все, кто легко обращался в детей, искренних, непосредственных, не знающих равнодушия, чуждых мертвому аскетизму и теоретизированию. Недаром Ремизов навсегда запомнил детскую улыбку А. Блока, в отличие от других мемуаристов, запечатлевших в своих воспоминаниях человека с головой Аполлона, неподвижное лицо поэта, похожее более на греческое изваяние. Так же дорога ему была и неподдельная реакция философа В. В. Розанова: «...когда я сказал В. В. Розанову, что он награждается обезьяньим знаком и возводится в старейшине кавалеры обезвельволпала, Розанов сразу ничего не понял, ошеломился, а потом спросил: „А кто еще старейший там у тебя в палатке?“ В. В. сказал не в „палате“, а в „палатке“, как говорила и Ляляшка.

— Гершензон старейший, Шестов...»

Были у этой игры и свои правила: «Полная свобода и никакие обязательства (анархия) и... „адское“ (обезьянье) противоплагается изоглавшемуся человеческому с его прописной моралью, лицемерием, лавочной религией». Эти

принципы вошли в конституцию и манифест Обезвельволпала. Руководство обществом осуществлял таинственный царь обезьяний Асыка, которого никому и никогда не посчастливилось увидеть, за исключением скромного канцеляриуса Обезвельволпала — Алексея Ремизова. Канцеляриус исправно вел делопроизводство палаты на глаголице (предмет изучения и страстного увлечения писателя) и изготавлял для ее членов искусные наградные грамоты, свидетельствующие о многообразии табели о рангах обезьяньего общества. Как вспоминал Ремизов, «Невский кишел тайными и явными обезьянами». Здесь были старейшие князья обезьяньи: А. П. Зонов, Ф. Ф. Комиссаржевский, П. Е. Щеголев, А. М. Горький, М. М. Пришвин, Е. И. Замятин, А. Н. Толстой, З. И. Гржебин, Б. К. Зайцев, М. А. Кузмин и другие. Кавалерами обезьяньего знака считались: А. А. Ахматова, А. А. Блок, Андрей Белый, А. Ф. Кони, В. В. Розанов, Ю. П. Анненков, Л. И. Шестов, Л. С. Бакст, Ю. Н. Верховский. Некоторые члены палаты имели индивидуальные звания, например епископ обезьяний Замутый — Е. И. Замятин, комедиант Обезвельволпала — Н. Н. Евреинов, оруженосец — И. Одоевцева.

Благодарная память Ремизова бережно хранила моменты из жизни обезьяньей палаты, свидетельствовавшие о той детской серьезности, с какой принимались правила этой игры. Так, тревожной зимой 1919 года посреди занесенного сугробами Невского проспекта состоялась необычная беседа с Н. С. Гумилевым: «...дело его было просительное и совсем не о литературе, а „обезьянье“».

— Нельзя ли меня произвести в обезьяньи графы: я имею честь состоять в „кавалерах“, мне бы хотелось быть возведенным в графы.

— Да нету такого, — ответил я, — чего вам, вы и так, как Блок и Андрей Белый, — „старейшие кавалеры“ и имеете право на обезьянью службу.

— Нет, я хочу быть обезьяньим графом.

„А и в самом деле, — подумал я, — графов не полагается, но если заводить, то только одного, и таким может быть только Гумилев“.

— Моя должность, Николай Степанович, как Вам известно, маленькая, — сказал я полуртом, боясь ветра, — я, как „бывший канцелярист обезвельволпала“, спрошу.

— Очень вам буду благодарен».

Обращаясь к памяти не только в мемуарах, но и в своих повестях, романах, сказках, работая над переложением древних легенд, Ремизов отыскивал в прошлом своей жизни и мировой культуры напоминание глубоко личного, знакомого, родственного его душе. В этом ему всегда помогало рисование. Красочные рисованные грамоты членов Обезвельволпала — это не только материализованная память об уникальном явлении жизнетворчества, но и увековеченная Ремизовым его память о восприятии другой личности, другого дарования, иной души. Грамоты не имели повторений, они так же были не похожи, как и их владельцы. Образы конкретных лиц претерпевали в воображении Ремизова чудесные превращения из реальных людей в мифологические

существа и отмечались индивидуальными чертами, отличительными знаками: «с кунными лапками», «с лягушачьим глазом рогаго мышья», «с лисьим хвостом», что роднило их с образами картин Иеронима Босха, вопреки сложившемуся стереотипу впечатления никогда не казавшимися писателю страшными, демоническими или безобразными. Не случайно и в графических портретах своих современников, совершенно отвлеченных от идеи Обезьяньей палаты (Тетрадь с рисунками. 1917—1921), Ремизов стремится к полному остранению реальности, намеренно пренебрегая фактором портретного сходства. Его рисование — естественный результат постоянной работы памяти. Сменив язык художественной речи на язык линий и цвета, Ремизов передает через создаваемый образ особенности своего восприятия, пытается отразить то, что не поддается выражению в слове и помогает адекватному запоминанию.

Он рисовал всю жизнь, пока позволяло зрение, ухудшавшееся год от года. Зачастую рисунок предшествовал тексту произведения, поэтому так естественно появление в творческой лаборатории писателя графического дневника. Графическая линия фиксировала движение мысли, а дополняясь цветом, воспроизводила эмоциональное настроение. Первым таким дневником можно считать альбом «Последний путь из России 1921 5 августа», где в простых, монохромных, скорбных в своем цветовом звучании рисунках-фактах изображено поэтапное передвижение Ремизовых из Петербурга через Нарву в Берлин. На этом альбоме есть ремизовская надпись, отрывистыми фразами поясняющая рисунки: «Наш путь за границу 5 VIII 1921 // в скотском вагоне // и карантин в Нарве // на чужой земле из // взвихренной Руси // и навсегда».

Пожалуй, только рисунок для Ремизова мог соответствовать сновидению, в котором нет различий между категориями одновременности и последовательности. Имея убеждение в том, что сон является единственным проводником подсознательной памяти, возвращающей события, лица, чувства прошлого, он приобретал к концу жизни устойчивую привычку зарисовывать свои сновидения. В рисунках такого рода изображены фантомы прошлого и реальных фигур тогдашнего окружения писателя доведено до уровня знака, символа, конкретизировано лишь подписание имени, здесь нередко встречаются имена Блока, Розанова, Шестова, Андрея Белого и других, снова и снова проясняя память о тех, кто остался в России.

Быть может, предчувствуя предназначенное расставание с Петербургом, А. М. Ремизов в 1920 году напишет на книге, подаренной А. Блоку: «Воспоминание о старине допотопной, когда на острове водился слон (Ю. Верховский), пел на Слановой (Суворовский) Кузмин, посторень бань егоровских жили мы, были в соседях с Розановым, писал портрет Блока Сомов, Вячеслав гнезвился на таврической башне, Судейкин ходил с Сапуновым и что еще вспомню, какие нечистые и чистые пары, какой ковчег, какого голубя, какую ветку, Неву, революцию, Бердяева, Гюнтера, Чулкова, Мережковских».

ПАРФЕ ИЗ ПАРМСКИХ ФИАЛОК

ЕЛЕНА КОРЖЕВСКАЯ

Коллекция меню второй половины XIX — начала XX века — часть богатейшего собрания, унаследованного нашим музеем от Музея Старого Петербурга. Листочки и свитки, выполненные из бумаги, шелка, кожи, украшенные диковинными орнаментами, прелестными заставками, причудливыми виньетками, удивительно тонко передают своеобразие светской жизни Петербурга, его балов, атмосферу банкетов в ресторанах, застолий в кафе и кухмистерских. Кроме того, они раскрывают с неожиданной стороны талант известнейших художников России, ибо среди авторов оформления меню были Михаил Микешин, Виктор и Аполлинарий Васнецовы, Альберт Бенуа, Иван Билибин и другие.

Тонкий ценитель графических миниатюр, а также блестящий знаток изысканной петербургской кухни, председатель Музея Старого Петербурга Петр Вейнер был увлеченным собирателем меню. Дары П. Вейнера, равно как и пожертвования хранителя Музея Старого Петербурга А. Гауша, составили ядро этой необычной коллекции.

Самые величественные и торжественные листы — меню царских коронационных трапез. Значительные по формату, пышно декорированные, они напоминают нам о днях коронации императоров Александра II, Александра III, Николая II. Коронационные меню отличает интерес к национальным традициям русского искусства, использование широких возможностей стилизации, неистощимая выдумка в создании орнаментальных мотивов, мастерство компоновки.

Построенное по канонам титульного листа книги, где текст с перечнем блюд уподоблен заглавию, отличающееся изысканным изяществом рисунка меню коронационного обеда по случаю вступления на престол Александра II (1856) — самое раннее в коллекции. Выполненное по эскизу неизвестного художника, оно свидетельствует о высоком уровне графической культуры середины XIX века.

Солидная тяжеловесность присуща меню 1883 года (художник неизвестен), дающим роспись блюд по случаю коронации Александра III. Ориентиром для автора явилось искусство оформления книги. Определенная перегруженность форм — дань художественным концепциям, присутствовавшим в искусстве того времени.

Меню старшинского обеда в дни коронационных торжеств 1883 года (художник Н. Каразин) знакомит зрителя с почерком художника, неза-

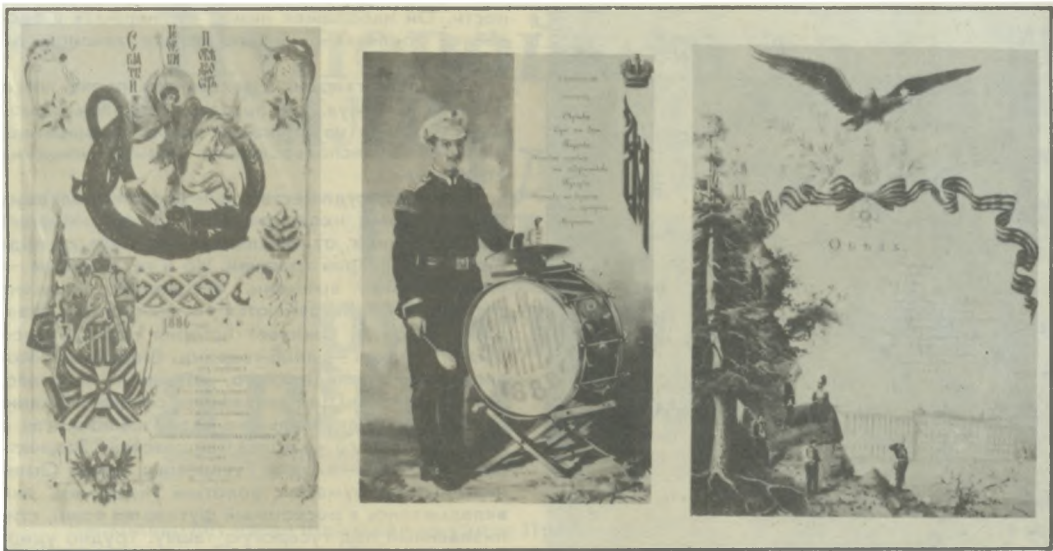
служенно забытого. Офицер, военный корреспондент времен сербско-турецкой и русско-турецкой войн, литератор, оставивший двадцать томов художественных произведений, автор батальных композиций, четырех тысяч рисунков и акварелей... «Бойкость рисунка» Н. Каразина, о которой писал Репин, живость компоновки свидетельствуют о том, что перед нами образец первоклассной графики.

Среди авторов рисунков коронационных меню 1896 года, приглашающих отобедать за здоровье императора Николая II, — громкие имена Виктора и Аполлинария Васнецовых, Эмиля Липгарта, Альберта Бенуа. Художники воспринимали искусство оформления меню как равноправный жанр графики. Богатство орнаментальных мотивов, уверенное мастерство компоновки присущи листам, выполненным по рисункам А. Бенуа, добротный профессионализм отличает миниатюры Э. Липгарта. Подлинным же шедевром среди коронационных меню 1896 года является меню по рисунку В. Васнецова ужина на балу у великого князя Сергея Александровича по случаю вступления на престол Николая II.

Не уступают коронационным меню в выразительности решения меню великокняжеских трапез — свадебных, именных, по случаю приема иностранных гостей. Артистизм и особая воздушность рисунка присущи манере хроникера царского быта, придворного живописца Михаила Зичи: по его эскизам созданы меню в 1860-е годы в честь свадебных обедов в Зимнем дворце.

Чередой проходят перед нами воспоминания о великокняжеских трапезах в честь новобрачных... Малоизвестный график В. Игнациус оформлял меню для свадьбы великой княгини Ксении Александровны и великого князя Александра Михайловича. А кисти талантливого художника второй половины XIX века Михаила Микешина принадлежит эскиз меню обеда по случаю бракосочетания великого князя Петра Николаевича. Микешин, художник деятельный, увлекающийся, стремился внести элемент художественности во все стороны быта. Он знаком нам как автор проектов памятников Екатерине II, Богдану Хмельницкому, «Тысячелетие России». Но мало кому известно, что он с увлечением рисовал этикетки для папирос, обертки для чая, создавал игральные карты, меню, носовые украшения для кораблей и яхт.

Изящество отличает меню пасхального придворного завтрака 9 апреля 1903 года (худож-



Меню обеда по случаю годовщины учреждения ордена Св. Георгия. Художник В. Васнецов. 1886

Меню завтрака в лейб-гвардии Гренадерском полку. Художник Мезенцов. 1888

Меню обеда по случаю 100-летия лейб-гвардии Павловского полка. Художник А. Бенуа. 1890

ник С. Ягужинский). Образная система рисунка обложки отмечена чертами стиля модерн.

Совершенство владения языком рисунка, ювелирная отделка деталей, праздничность цвета восхищают в меню торжественного обеда по случаю 300-летия дома Романовых (художник И. Билибин, 1913). Перед нами — национальный вариант стиля модерн в превосходном исполнении большого мастера.

Разнообразно оформление полковых трапез. Они то уподоблены гусарской ташке, то стилизованы под эполеты. Листки в виде верстового столба, в виде гренадерки.

Полковые обеды давались обычно два раза в год как особо парадные — в день юбилея полка и в день сражения, принесшего полку славу. С обеда можно было унести с собой на память стопу, чарку, программу концерта и, конечно,

Обложка меню ресторана «Контан». Начало XX века

Обложка меню обеда П. Вейнера. Начало XX века

Обложка меню обеда у П. Вейнера. Начало XX века





Меню обеда по случаю коронации Александра III. 1883

меню. Меню заказывалось заранее — иногда именитым художникам, иногда — офицерам своего же полка. В случае, если рисунок был особенно хорош, его повторяли из года в год, заказывая в типографии полюбившийся образец.

Так, в течении десятилетий перепечатывали бланк меню по великолепному эскизу В. Васнецова для традиционного обеда, дававшегося ежегодно в честь учреждения ордена Св. Георгия, а лейб-гвардии Преображенский полк возобновлял васнецовское же меню для ежегодного обеда 6 августа по случаю взятия Нарвы. И действительно, эти меню — истинные шедевры камерной графики.

Лейб-гвардии Измайловский полк часто заказывал меню у Н. Каразина. Их отличает насыщенность композиции, тщательность проработки формы, уравновешенность цвета. Коллекции меню лейб-гвардии Измайловского и Семеновского полков наиболее представительны. Оба полка собирали меню с начала 1870-х годов, наклеивая нарядные памятные листки в роскошные альбомы необычных размеров.

Среди авторов рисунков к меню семеновцев часто встречается имя П. Домержикова. Его рисунки тушью несут отпечаток легкой фриволь-

ности. Он изображал нимф, купающихся в бассейне, прелестниц, зацепившихся хитомом за ветку...

Для лейб-гвардии Павловского полка часто рисовал А. Бенуа. Как правило, сюжетом становились сценки из полковой жизни, в виньетках и заставках использовались мотивы воинских атрибутов.

Конечно, художественный уровень полковых меню весьма неоднороден — от примитивных до изысканных, от неуклюжих рисунков до подлинных шедевров графики. Но и те, и другие — свидетельство времени, бесценный документ истории быта. Встречаются рисунки пером, акварели, офорты. Оживает история повседневной жизни полков — лейб-гвардии Егерского, Московского, Гренадерского, Казачьего, Конного, Финляндского. (Для последнего создавали меню как искусный рисовальщик Иван Гальнбек, так и подпоручик того же полка Свищевский.) Эффектны меню лейб-гвардии Гусарского полка. Отпечатанные на бумаге с золотым тиснением, они вкладывались в роскошный футляр из кожи, стилизованный под гусарскую ташку. Трудно удержаться от соблазна и не процитировать перечень блюд: «стерлядь на шампанском», «компот из сухофрукт на шампанском».

Интересна коллекция меню обедов в общественных организациях и учреждениях Петербурга. Ужины студентов-технологов, ежегодные обеды выпускников университета.

Из меню мы можем узнать, что на банкете в Обществе сохранения памятников искусства и старины подавали «устрицы на гренках горячо зарумяненные, ломть стерляжий в сливочных грибах, груши, остуженные в черномородиных почках». А на обеде членов четвертого съезда русских зодчих в Санкт-Петербурге в 1911 году за «консоме Генрих IV» следовали салат «Жюкей-клуб» и ананас по-сибирски.

Особо упомянем изысканное по оформлению меню Д. Стеллецкого по случаю 100-летия Императорского Александровского лица.

Меню петербургских ресторанов («Кюба», «Донон», «Париж», «Медведь») неожидаемо оформлены скромно и интереснее росписью блюд, чем декором. Исключение составляет обложка меню ресторана «Контан». Прелестный рисунок полон очарования, которое нес в себе стиль модерн. Черты этого стиля мы без труда угадываем в бланках меню, заказанных петербуржцами для частных обедов в начале XX века. Гибок рисунок, певуча томительная недомолвка интонации, полны нежности легкие силуэты дам. Они, таинственные, хрупкие, ускользающие, сдувают парашютики одуванчиков, вдыхают аромат ирисов, ступают по колючкам чертополоха. Эти графические «поэзы» в начале века можно было заказать в типографии или купить в писчебумажных магазинах. Подчас и перечень блюд соответствовал графическому оформлению. Так, у П. Вейнера например, подавали на званом ужине «парфе из пармских фиалок».

Колдовские тайны петербургской кухни, очарование жизни, так непохожей на нашу... Выставку «Петербургские меню второй половины XIX — начала XX века» посетили весной — летом 1992 года тысячи любителей старины.

Нулевой цикл, или Где быть Центру русского авангарда?

Несколько лет назад прохожие на улице Профессора Попова, известной и под своим старым названием — Песочная, обратили внимание на забор, окруживший дом № 10. Деревянный, двухэтажный, с широким, украшенным резьбой балконом, когда-то один из многих подобных домиков окраинной Петербургской стороны, а теперь чуть ли не единственный, чудом уцелевший среди позднейших каменных строений, — этот старожил Аптекарского острова был известен каждому жителю ближних кварталов. На фасаде бросалась в глаза мраморная доска: «В этом доме с 1942 по 1944 год жил и работал писатель Всеволод Витальевич Вишневский». Так и называли его иногда — «домик Вишневого». Бытовало и другое — «домик Матюшина». Только имя это многим ни о чем не говорило.

Но вот появился забор, а с ним и надежды на долгожданный ремонт. Тут же установили внушительных размеров стенды, рассказывающие о прошлом дома. О том, что в конце XIX века он принадлежал журналисту Михневичу и что тот завещал его Литературному фонду. В 1912 году здесь поселилась семья художников — Михаил Матюшин и Елена Гуро, видные деятели русского авангарда. Тесно связанные с обществом художников «Союз молодежи», смыкавшимся, в свою очередь, с кругом поэтов-футуристов, они принимали у себя Филонова, Малевича, Хлебникова, Маяковского, Крученых... Матюшин был также и одаренным музыкантом, а его жена — поэт. Творчество Елены Гуро прервала ранняя смерть — от белокровия, в 1913 году... Со временем в доме стали появляться ученики, молодые коллеги Матюшина по ГИНХУКу (Государственному институту художественной культуры), представители того движения, которое получило название «школы Матюшина», — братья и сестры Эндеры, Делакроа, Костров, Хмелевская, Магарил и многие другие.

На рекламных стендах не забыты были и события блокадных лет, связанные с Вишневым, а также сообщалось — и это было главной новостью, — что после ремонтно-реставрационных работ в доме будет открыт музей...

Прошло немало лет. Исчезли стенды, снесен был строительный забор, и взору прохожих предстала картина, доведенная, пожалуй, до совершенства в своей незатейливости, — пустырь, унылый, как и все подобные места. Единственной памятью ушедшей отсюда жизни осталась невысокая кирпичная кладка — фундамент исчезнувшего дома, он же — нулевой цикл задуманного музея. То ли конец, то ли начало...

Знакомясь с этой историей, приходишь к мысли, что появление пустыря — не только драматическая случайность. На ее страницах — протечки, пожары, противоречащие друг другу экспертизы, диктат и необязательность подрядчика, недостаточная требовательность заказчика, а ко всему и идеологическое послушание, на которое были обречены музейные работники и которое долгое время вульгаризировало саму идею мемориального комплекса. Одним словом, история самая обыкновенная, из нашего вчера, сегодня... Завтра? Что-то подобное вам расскажут во многих местах. Мне рассказали о доме на Песочной в Музее истории города.

Моя собеседница **Татьяна Васильевна Лобанова** вот уже несколько лет в качестве старшего научного сотрудника имеет непосредственное отношение к той идее и к тому делу, которые, можно сказать, обрели на сегодняшний день памятник в виде и образе нулевого цикла.



Михаил Матюшин. Фотография 1910-го. Автопортрет

— История с домом на Песочной восходит к началу 1970-х годов, когда в нем, давно уже вышедшем из собственности Литфонда, проживало несколько ленинградских семей, а в квартире № 12 — Ольга Константиновна Матюшина, последняя жена, в то время уже вдова художника. Она в неприкосновенности сохраняла мемориальную обстановку квартиры, личные вещи, живописные и графические работы Матюшина и Гуро. С Ольгой Константиновной не раз встречалась сотрудница нашего музея искусствовед Алла Васильевна Повелихина, глубоко интересовавшаяся историей авангарда. В этих беседах и зародилась идея будущего музея. А благоприятствовали ей два обстоятельства: во-

первых, дом был известен как памятное место Вишневого, в этом качестве отмечен мемориальной доской, и, следовательно, в глазах людей официальных мог претендовать на статус историко-культурного памятника. К тому же у Ольги Константиновны были давние личные связи в партийных кругах. Все это помогло не только сохранить дом, но и привить идею музея административному сознанию, невосприимчивому и нетерпимому ко всему, что не вписывалось в рамки соцреализма. Сверху дали зеленый свет. Ольга Константиновна переехала в пансионат для ветеранов партии, мемориальные вещи и художественные работы поступили в наши фонды, а дом был принят под охрану государства как памятник республиканского значения.

В 1977 году он был официально передан нашему музею. Состояние здания оценивалось как удовлетворительное, и началась проектная подготовка к реставрации. Однако через несколько лет (это было уже в 1987-м) эксперты пришли к выводу, что дом никуда не годится, пришлось его разобрать. Силами ПСО «Реставратор» началось возведение нового сруба — нерасторопно и недобросовестно. За три года дом поднялся всего лишь до уровня первого этажа. Но и тому, что удалось построить, суждено было исчезнуть в пожаре летом 1990 года.

— Пожар — всегда большое горе. Но мне представляется более драматичной в этой истории утрата подлинного дома. Вина была в том экспертиза 1987 года, судить, разумеется, не берусь, но и смириться с известной тенденцией упрощения реставрационных работ не могу. Даже если она вызвана материальными и технологическими трудностями. Тем более что результатом такого подхода нередко становится подмена подлинника муляжом, новоделом. Наверное, у специалистов по реставрации найдутся аргументы для возражений. Но факт остается фактом: утрата дома на Песочной — или результат профессиональной некомпетентности, или пример бессилия нашей реставрационной практики. Не стоит, кстати, забывать и о том, что если была допущена ошибка, то отвечающие за нее лица должны оказаться в непростых отношениях с законодательством. Ведь дом-то охранялся государством!

И все же ваш музей полон решимости построить здание заново и открыть экспозицию. Какой она будет?

— Во-первых, хочу отметить, что, потеряв мемориальное здание, мы все же имеем

подлинную обстановку. С достаточной полнотой сумеем воссоздать главную комнату — мастерскую Матюшина и небольшую кухню, привлекательную тем, что все ее вещи в стиле модерн — шкафчики, полочки, утварь, ручки — сделаны и расписаны самим художником. Это очень живой и по-своему уникальный материал, ведь кустарного модерна практически не сохранилось. Частично на мемориальных вещах будет строиться экспозиция бывшей столовой. Мемориальная зона Матюшина, охватывающая большую часть второго этажа, расскажет и о самом художнике, и о его школе, и о событиях, происходивших в его квартире.

Но следует признаться, что возможность прийти к такому плану у нас появилась относительно недавно. А на первых порах, в 1970-х, Главным управлением культуры и нашей администрацией предписано было выделить тему... советской литературы. Логика незатейливая: дом когда-то принадлежал Литфонду — вот и расскажите о деятельности советского Литфонда. Но он принадлежал дореволюционному, а не советскому!

А вы возьмите два зала и расскажите о том и другом. И не забудьте Великую Октябрьскую социалистическую революцию — один зал! И конечно, основная тема — блокада, деятельность Вишневого, созданной им оперативной группы писателей...

Михаил Матюшин, вся та насыщенная художественная жизнь, которая связана с его именем, с его методом в искусстве, попросту отвергались. Да и кто такой Матюшин по сравнению с Вишневым на весах парткультпросвета?!

Конечно, мы стремились сделать все, чтобы и волки были сыты, и овцы целы. Шли на компромисс. И в результате добились расширения историко-культурного диапазона в программе будущей экспозиции. Нам разрешили не ограничиваться рамками советской литературы и даже утвердили новое название — «Мемориальный дом деятелей культуры второй половины XIX — первой половины XX века». Название тяжеловесное, содержание — разношерстное, но здесь уже присутствовала матюшинская тема. Музей, правда, представлялся странноватым.

Казимир Малевич и Михаил Матюшин в мастерской на Песочной, 10. 1918. Фото М. Матюшина





Однако годы шли. Не без труда удалось совершенно свернуть абсурдную тему советского Литфонда. После 1985 года начальство без сопротивления согласилось отказаться от зала, посвященного залпу «Авроры». Менее выпуклой становилась в наших планах и блокадная тема. Да и вся история дома и участка, богатая событиями и именами, превращалась в нашем проекте в дополнение к той главной теме, которая объективно заявлена многолетней связью этого места с целым движением в искусстве, обозначенным именами Матюшина и Гуро.

История с восстановлением дома затянулась. Ей и сейчас не видно конца — ищем подрядчика, рассматриваем варианты технических решений... И вот теперь, пока мы топчемся вокруг нулевого цикла, у нас есть возможность заново осмыслить идею музея.

Сейчас меняется, если можно так сказать, тип культуры. Уходит «со сцены» тот благо-

М. Матюшин и ученики в Институте художественной культуры. Слева направо: М. Матюшин, М. Эндер, К. Эндер, Б. Эндер. 1926

Песочная, 10. 1920-е



дарный посетитель музея, которому что ни покажи, он все равно останется признателен. Такой публики будет все меньше, и приходит пора создания музеев, рассчитанных на аудиторию специфическую, профессиональную, элитарную, наконец. А в приложении к дому на Песочной это означает, с моей точки зрения, отказ от краеведческого принципа экспозиции. Мы должны показать в ней не срез историко-культурного напластования, а один слой. И в выборе его проявить здравомыслие.

Кто лучше — Матюшин или Вишневский? Кто сегодня нам симпатичней? Подобных вопросов, разумеется, возникать не должно. Нужно учитывать, кто в большей степени спаян с этим местом, кто сегодня более нужен нашей культуре, нужно избегать и тематической повторяемости в музейном комплексе города. Существуют, конечно, и другие критерии для решения этой очень непростой дилеммы.

Теперь давайте вспомним о том, что у нас нет музея русского авангарда. Потребность в таком музее понимают не только специалисты. В воздухе давно носится идея создания некоего Центра авангардизма. А еще давайте вспомним, что на том же самом земель-

ном участке, где стоял «домик Матюшина», сохранилось каменное здание, бывший «Дом литераторов» (улица Литераторов, 19), в котором с 1919-го и до смерти в 1941 году жил Павел Филонов. Он, кстати, завещал устроить в доме музей аналитического искусства.

Где же в Петербурге быть Центру русского авангарда? Имена Матюшина и Филонова в истории отечественной культуры стоят рядом, а их школы, включая круг друзей и единомышленников, представляют широкий спектр этого направления в искусстве.

Так не следует ли нам решать судьбу дома на Песочной, исходя из глобальной идеи Центра? А значит, воссоздать в нем матюшинский мемориальный комплекс. Часть же помещений, предназначавшихся прежде для краеведческой экспозиции, отдать под художественную студию, выставки... Полагаю, выставиться «у Матюшина» будет престижно для многих художников... Выставки-продажи, кстати говоря, помогут решению коммерческих проблем музея.

Следующим шагом в создании Центра стало бы открытие филоновского комплекса.

Улица Литераторов, 19



— Но авангард в изобразительном искусстве — не только Матюшин и Филонов «со товарищи» и не только первые десятилетия века...

— Конечно, мемориальные экспозиции должны стать лишь частью Центра. И едва ли сам Центр нужно создавать где-то в стороне. Необходимо тщательно изучить все возможности реконструкции участка (который, замечу, в значительной степени сохраняет историческую планировку) с целью возведения основного здания Центра и использования для его нужд некоторых из существующих построек.

— Слов нет, идея привлекательная, и мне известно, что ее разделяют ваши коллеги. Но есть два обстоятельства, которые сразу требуют комментария. Во-первых, дом на

улице Литераторов занят детским садом. Во-вторых, музей Филонова не может быть создан без участия Русского музея, в котором находятся работы художника, его друзей и учеников. А уж создание Центра и вовсе, простите, не по силам вашему музею.

— Я бы добавила: и не по профилю. За нами — дом на Песочной. Наши великолепные фонды могут при необходимости обеспечить историко-бытовую часть экспозиции в доме на улице Литераторов. Все остальное, то есть основной изобразительный ряд, — за Русским музеем. За ним теперь и слово. И конечно, за городом, за теми структурами, под опекой которых находится культура, так как без помощи города мы не сможем, например, предоставить детскому саду удобное помещение. Однако, судя по тому, как продвигаются дела с домом на Песочной, надежд на помощь пока, признаться, мало.

ФЕДОР НАСТИН

Магазин Музея истории Санкт-Петербурга

«ГОРОДСКАЯ СТАРИНА»

Книги, сувениры, живопись

Копии произведений прикладного искусства

из коллекций музея

Наб. Мойки, 32, телефон 312-77-25

МУЗЕЙ ПЕЧАТИ

Экспозиционный зал «Типография издательства „Сельский вестник“. 1912 г.»

В 1984 году в доме № 32 по набережной реки Мойки, в помещении дореволюционного издательства и типографии «Сельский вестник», был открыт музей, получивший название «В. И. Ленин и газета „Правда“». Несмотря на значительную политизированность, экспозиция отражала состояние печатного дела России конца XIX — начала XX века и представляла собой уникальное, не имеющее аналогов явление в музейной культуре страны, так как до этого история русской полиграфии была лишь фрагментарно отражена в других музейных коллекциях.

Здание, в котором расположена экспозиция, является историческим памятником. При создании музея проделана большая работа по восстановлению экстерьера и интерьеров дома. По историческим фотодокументам реставрированы архитектурные детали фасада: козырьки, решетки, светильник-бра, дверные полотна, ручки, а также мощение двора. Полностью воссоздан, включая торговое оборудование, экстерьер и интерьер магазина, расположенного в угловой части здания.

В последние годы, когда ленинская тема утратила свою исключительность, появилась возможность показать на базе музея историю отечественной полиграфии. Так, в 1991 году на смену прежнему пришел Музей печати Санкт-Петербурга. Еще предстоит создание новой экспозиции, однако немалая часть уже представленного материала может быть органично включена в контекст нового музея. Так, сохраняются два зала, интерьеры которых характерны для служебных издательских помещений начала XX века. Мебель, канцелярские принадлежности, образцы печатной продукции в них подлинные.

Типографский интерьер демонстрирует уникальную промышленную архитектуру. Восстановлены детали отделки: кафельные печи, оконные рамы, фурнитура, осветительная арматура с открытой проводкой по потолку. В зале собрана коллекция старинного печатного оборудования: ручная плоскопечатная машина, прессы, резальная машина, наборные кассы с реалами и ряд мелких типографских приспособлений.

Один из центральных экспонатов этого зала — ранее выполненный макет типографии А. А. Суворина, дающий возможность во всех деталях увидеть типографское производство.

Уникальный музейный комплекс может стать своеобразным клубом издательского и печатного дела Санкт-Петербурга. Полиграфические предприятия города получают возможность демонстрировать свои достижения, проводить в залах музея презентации новой техники, продукции, юбилейные мероприятия.

ВАЛЕНТИНА ДЕМИДОВА

Тайны Шлиссельбургской крепости

ГАЛИНА ИГНАТЬЕВА

Шлиссельбургская крепость (Орешек) расположена на небольшом островке в истоке Невы. Крепость, основанная новгородцами в 1323 году, получила первоначальное название по местонахождению на Ореховом острове. С XVIII века она называется Шлиссельбургом, что в переводе с немецкого означает «Ключ-город». Так назвал старый Орешек Петр I, после того как отвоевал его в 1702 году у шведов.

Крепость играла важную роль в истории нашей родины. Форпост Новгорода Великого на границе со Швецией, она стояла на страже рубежей русского государства. В середине XIV века на месте сгоревшей во время боя со шведами деревянной крепости новгородцы построили каменную. Ее фрагмент, открытый в 1968—1969 годах ленинградскими археологами, законсервирован и стал одним из ценных объектов музейной экспозиции. К концу XV — началу XVI века, когда при осаде укреплений стали применять мощную артиллерию, стены и башни Орешка перестали соответствовать уровню новой военной техники. Старая новгородская крепость была разобрана почти до фундамента, и на острове поднялась новая мощная твердыня. В значительно измененном виде она сохранилась до наших дней.

В XIV—XVII веках крепость не раз выдерживала ожесточенные осады. В 1612 году Швеция захватила Орешек, и девяносто лет под названием Нотебург (Ореховый город) он находился в ее владении. После освобождения Шлиссельбургская крепость в течение почти двухсот лет была политической тюрьмой, в которой царское правительство расправлялось со своими противниками и соперниками: членами царской семьи, всесильными временщиками, общественными деятелями, представителями революционного движения.

Положение Шлиссельбургской крепости оказалось очень удобным для ее нового назначения. Узники, попадавшие туда, были отрезаны

от внешнего мира не только стенами тюрьмы, но и водой. Нева в этом месте имеет сильное течение, которое не позволяет ей замерзнуть зимой. Единственный вход в крепость охранялся караулом. Часовые следили за всяким, кто приближался к острову на лодке. За все время существования тюрьмы здесь был только один побег.

В феврале 1917 года все узники были освобождены, и тюрьма навсегда прекратила свое существование. В 1928 году тут открылся музей. В годы Великой Отечественной войны небольшой гарнизон советских воинов почти пятьсот дней героически оборонял Орешек. С 1965 года Шлиссельбургская крепость является филиалом Государственного музея истории Санкт-Петербурга.

История Шлиссельбургской крепости не знает заключения более длительного, чем заключение Валериана Лукасинского, майора польской армии, организатора патриотического общества для борьбы с российским царизмом за свободу Польши. Он провел в одиночном заточении в крепости более тридцати семи лет (1830—1868). За эти годы не раз менялись коменданты, часовые на стенах, сменились десятки секретных арестантов, только Лукасинский оставался бессменной жертвой царского произвола.

В. Лукасинский был арестован в 1822 году, тридцати шести лет от роду. После двух лет следствия и предварительного заключения над ним и другими осужденными был исполнен приговор военного суда в присутствии войска и народа. Палач срывал погоны, знаки отличия, мундиры, ломал над их головами сабли. Затем осужденных одели в серые тюремные халаты, обрили головы, заковали в кандалы и заставили везти ручные тачки вдоль всего фронта войск, поставленных четырехугольником. Первым шел Лукасинский, ноги его путались в кандалах весом



Вид Шлиссельбургской крепости с восточной стороны. С гравюры Галактионова. 1870

двадцать два фунта, но он сильно толкал тачку вперед, глядя в глаза командирам и солдатам. Прямо с площади Лукасинского отвезли в крепость Замостье, где его содержали семь лет.

В 1825 году за попытку организации заговора в крепости с целью освобождения Лукасинский был приговорен к расстрелу, но наместник Варшавы, брат царя Константин, заменил смертную казнь каторгой, срок которой был доведен до четырнадцати лет.

В 1830 году палата депутатов польского сейма обратилась к Николаю I с просьбой помиловать Лукасинского: «Трудно высказать, с какой благодарностью палата депутатов и народ, представителем которого она является, убедились бы, что все раны зажили, все скорби улеглись, все жалобы забыты»¹.

В ответ на эту просьбу Лукасинский был переведен из Варшавы в Бобруйск, а затем в Шлиссельбург с предписанием: «...государственного преступника Царства Польского содержать самым тайным образом, так, чтобы никто не знал даже его имени и откуда привезен»². Указание царя было выполнено точно, Лукасинский был заключен в одиночную камеру Секретного дома, сторожившим его солдатам было строгойше воспрещено вступать с ним в беседу.

Тайна его заключения охранялась так строго, что спустя двадцать лет никто не мог ответить на вопрос шефа жандармов Алексея Орлова, в чем именно состояло преступление старого поляка. М. А. Бакунин, узник Шлиссельбургской крепости в 1854—1857 годах, рассказал о встрече с Лукасинским. Он увидел во время прогулки неизвестного ему скорбленного старика с длинной бородой под охраной особого офицера,

не позволявшего приближаться к узнику. Бакунин узнал от расположенного к нему другого офицера фамилию заключенного: это был Лукасинский. Через несколько дней тот же дежурный офицер разрешил Бакунину подойти к Лукасинскому, который задал три вопроса: «Который теперь год? Кто в Польше? Что в Польше?» Бакунин ответил ему, и старик пошел в другую сторону с опущенной головой. После этого Бакунин больше не видел Лукасинского. Родственники последнего в 1858 и 1862 годах просили Александра II разрешить им свидание, но получили отказ.

В положении узника за шесть лет до его смерти наступило облегчение. Комендант Лепарский добился разрешения перевести Лукасинского в нижний этаж солдатской казармы. Лепарский подчеркивал в своем ходатайстве семидесятипятителетний возраст Лукасинского, пребывание в крепости более тридцати одного года, дряхлость, слабость, потерю слуха. Лукасинский мог читать и писать в своей камере, но в его письмах и записках было уже заметно помрачение рассудка. 27 февраля 1868 года Лукасинский умер на восемьдесят втором году жизни. Тело его зарыли на территории крепости.

В продолжение двадцати одного года (1846—1867) оставался узником Шлиссельбургской крепости мелкий чиновник, смотритель Гдовского городского училища Иван Ромашов, переведенный сюда из Алексеевского равелина Петропавловской крепости. Ему было поставлено в вину не только составление проекта конституции с республиканским устройством России, но и уголовное преступление в виде подлога ценных бумаг. Однако решающее влияние на выбор наказания — заключение в Шлиссельбург — оказало, конечно, составление им проекта конституции.

Ромашов был единственным человеком, которому удалось совершить побег из Шлиссельбургской крепости. Он бежал из камеры верхнего этажа солдатской казармы в ночь с 4 на 5 апреля 1849 года при помощи часового — рядового солдата Дуткина, бежавшего вместе с ним.

Ромашов был пойман на окраине города Шлиссельбурга через два часа и возвращен в крепость, но уже не в казарму, а в Секретный дом в Цитадели. Более тяжелые условия заключения не сломили его энергии. Он составил целый ряд проектов по разным отраслям хозяйства, в том числе и по военному ведомству. Его идеи скорострельной пушки и особых щитов для ограждения солдат вызвали одобрение военного министерства, так что был поставлен даже вопрос об облегчении его участи. Но Третье отделение не могло простить ему побега. Неволя очень тяготила Ромашова. В 1864 году он подал записку, в которой раскаивался в содеянном и

¹ Круковская Л. Я. Шлиссельбургский узник Валериан Лукасинский. Пг., 1920. С. 55.

² ЦГАОР. Ф. 98, оп. 1, № 24, л. 1.



Шлиссельбургская крепость. Акварель Д. Кваренги. 1780—1790

просил перевести его в монастырь. Долгожданное освобождение пришло летом того же года. Ромашов был увезен в Бабаевский монастырь Костромской губернии. Но каким сильным должно было быть его разочарование и потрясение, когда через три месяца жандармы вновь водворили его в ненавистный Секретный дом Шлиссельбургской крепости. Такова была воля Александра II в ответ на жалобу игумена монастыря, который опасался, что Ромашов может оказать вредное влияние на монахов и с их помощью бежать. Через два с половиной года узник был вновь переведен в монастырь, но уже в другой, Кирилло-Белозерский Вологодской губернии. Он писал в Третье отделение, что его жизнь протекает здесь как будто за тысячью замками, в голодной нужде, без возможности найти работу. Сыскная служба ограничилась начислением ему пятидесяти рублей в год. Деньги эти пришлось высылать недолго: Ромашов умер 1 мая 1873 года.

В истории Шлиссельбургской крепости уникальна судьба Филиппа Беликова — сотрудника монетной канцелярии, экономиста и алхимика. В отличие от многих авторов, заключенных в крепости и тюрьмы по царским указам за произведения, в которых критиковалось, обличалось правительство, Беликов был отправлен в Шлиссельбургскую крепость не за то,

что он писал, а для того, чтобы он там писал. Но прежде чем его туда заточить, он был наказан плетью по именному указу императрицы Анны Иоанновны в 1738 году «за некоторую его вину» (неизвестно, какую именно) и сослан в Тобольск для службы. Через восемь лет он объявил, что желает сделать тайной канцелярии заявление о важных для государства делах. С места ссылки с женой и тремя детьми он был доставлен в Петербург. Здесь Беликов предложил написать две книги — «Натуральную экономию» для «всероссийской пользы» и алхимическую, которая может дать дохода десять тысяч рублей.

Исход этих предложений Беликова был совсем необычным даже для тогдашней русской действительности. 21 мая 1746 года Сенат определил позволить Беликову писать обе книги, взяв с него подписку, чтоб «ничего противу Бога и ее императорского величества и Российской империи отнюдь не писать, и о том, что будет писать, никому не объявлять»³. Будущему автору была обещана награда от имени императрицы Елизаветы Петровны, если он напишет книги, полезные для государства. Удивительнее всего, что Сенат местом для научной работы избрал Беликову Шлиссельбургскую крепость: «Для луч-

³ Гернет М. Н. История царской тюрьмы. М., 1951. Т. 1. С. 187.

шего сочинения оных книг, его, Беликова, с женою и детьми послать за конвоем, в Шлиссельбургскую крепость, в которой отвести ему два покоя и из той крепости никуда его не выпускать»⁴. На содержание Беликова с семьей было определено по двадцать пять копеек на день. Ему было разрешено посещать церковь и ходить по крепости, но под конвоем. Уже через год, в 1747-м, подневольный автор прислал в Сенат свою первую книгу — «Натуральную экономию». Книга не принесла ему ни свободы, ни награды. Он продолжал оставаться узником. Второй труд — алхимический — подвигался медленно. А между тем Беликов претерпевал с семьей в крепости всякие невзгоды и лишения. Он страдал от холода и голодал, ему не давали свечей, и он писал при свете лучины. Семья его увеличилась с рождением еще двоих детей, а ему по-прежнему выдавали по двадцать пять копеек на день. Он взывал к Сенату: «Смерть лучше такого житья»⁵. Но «такое житье» продолжалось восемнадцать лет. Только 30 января 1764 года указом императрицы Екатерины II Беликов с семьей был освобожден из крепости; в докладе Сената говорилось, что его сочинения вызывают подозрения в помешательстве автора.

Политические и социальные движения, происходившие в русском народе и обществе, немедленно сказывались на составе узников Шлиссельбурга. Так было и с декабристами.

Иосиф Викторович Поджио происходил из старинной итальянской фамилии. Отец его владел имением в Пьемонте на севере Италии.

Во время французской революции он переселился в Россию — в Одессу, где выстроил себе дом, приобрел имение и пятьсот душ крепостных в Чигиринском уезде Киевской губернии. И. В. Поджио родился в 1792 году и воспитывался в Петербурге в иезуитском пансионе. После его окончания он поступил на службу в гвардейский Преображенский полк, отличился в сражениях под Бородино, Люценном, Бауценном, вернулся в Петербург с почетной наградой: серебряной медалью на голубой ленте. Несмотря на открывшиеся перед ним возможности будущей блестящей карьеры, он вышел в отставку в чине штабс-капитана, уехал в имение родителей в Киевскую губернию, надеясь поправить хозяйственные дела. Первая жена Иосифа Поджио, Елизавета Матвеевна Челищева, рано умерла, оставив ему четверых детей. Через несколько лет в имении декабриста, члена Южного общества В. Л. Давыдова Поджио познакомился с Марией Андреевной Бороздиной и в 1825 году женился на ней против воли ее отца. Давыдов принял Поджио в Южное общество и посвятил в планы заговорщиков: лишить жизни государя и царскую фамилию, учредить республику. После ареста Поджио был доставлен в Петербург и до приговора содержался в Петропавловской крепости. Ему разрешили писать родным, но его тесть, влиятельный сенатор Бороздин, хотел во что бы то ни стало развести дочь с мужем и поэтому препятствовал свиданиям и переписке.

⁴ Гернет М. Н. История царской тюрьмы. Т. 1. С. 188.

⁵ Там же.

Шлиссельбургская крепость. С картины Говмана. XIX в.



Верховным судом Поджио был обвинен в том, что «участвовал в умысле на царевубийство согласием и даже вызовом, но потом изменившимся и с отступлением от оногo» (Поджио в своих показаниях заявил, что решил не исполнять принятого на себя обязательства), обвинен был и в том, что «принадлежал к тайному обществу с знанием цели и знал о приготовлении к мятежу»⁶. Он был отнесен к четвертому разряду преступников и приговорен, по лишении чинов и дворянства, к ссылке в каторжную работу на двенадцать лет и потом на поселение. По манифесту 22 августа 1826 года срок каторги был понижен до восьми лет. Как ни старался Бороздин очернить зятя в глазах дочери, она рвалась к мужу и сильно тосковала, не имея возможности добиться о нем известий. Когда она узнала, что Марии Волконской, Екатерине Трубецкой, Александре Муравьевой, Наталье Фонвизиной разрешили разделить судьбу мужей, Мария Андреевна тоже стала собираться в дальний путь. Тогда ее отец использовал все свои связи, чтобы навсегда разлучить дочь с мужем, и добился специального повеления Николая I — вместо Сибири отправить Поджио в Шлиссельбургскую крепость.

Когда Иосифа Поджио доставили в Шлиссельбург, там еще находились осужденные декабристы: Василий Дивов, Иван Горбачевский, братья Николай и Михаил Бестужевы, Михаил Спиридов, Вильгельм Кюхельбекер, Александр Барятинский, Федор Вадковский. Тюремная азбука позволяла им переговариваться друг с другом. Потом стук прекратился, и Иосиф Поджио остался один. Он не знал, что в Сибирь увезли его брата Александра, который был рядом в той же тюрьме.

Поджио тяжело переносил заточение, его никогда не выпускали на воздух, сырость пропитывала его платье и постель, табак покрывался плесенью, от чинги у него выпали все зубы. За годы, проведенные в крепости, он видел только своего тюремщика да изредка коменданта. Он не знал, что происходило за стенами тюрьмы, в стране, в мире, не слышал о Польском восстании, об июльской революции во Франции, о войнах с Персией и Турцией. Часовой у дверей его камеры умер от холеры, а он ничего не подозревал об эпидемии. Если тяжелы были физические страдания узника, то нравственные страдания были нестерпимы. Поджио беспокоила судьба матери, жены и пятерых детей, младший из которых родился после его ареста. Только в 1829 году ему разрешили писать жене и матери о своем здоровье и домашних делах семьи, не объявляя о месте своего пребывания. Узник воспользовался данным ему разрешением и написал четыре письма в течение года. Мария Андреевна все еще пыталась узнать о месте нахождения мужа, последнее ее прошение императору 22 февраля 1830 года, исполненное отчаяния, осталось без ответа. Истину знал ее отец, но он молчал и пытался заставить дочь забыть прошлое. Через восемь лет это ему удалось, и она вышла замуж за князя Гагарина.

10 июля 1834 года истек восьмилетний срок каторжных работ, назначенный Поджио мани-

фестом 1826 года и замененный в 1827 году заключением в Шлиссельбургскую крепость. Местом поселения ему назначили село Усть-Кудинское, в двадцати шести верстах от Иркутска.

Среди узников XIX века ближе всех по своим убеждениям к декабристам стоял отставной полковник Т. Г. Бок.

Тимофей Эбергард Георгиевич Бок принадлежал к родовитому лифляндскому дворянству. Родился в 1787 году, отец готовил его к дипломатической карьере, но он предпочел военную службу, которую начал с семнадцатилетнего возраста, участвовал в шестидесяти сражениях, отличился в Бородинском бою, быстро сделал военную карьеру: в 1813 году он уже полковник. Бок был отлично знаком с Гете, в 1815—1817 годах произошло его сближение с В. А. Жуковским, который посвятил Боку стихотворения, в том числе и «Мой друг, в тот час, когда луна взойдет над русским станом...».

В 1816 году, неожиданно для всех, но не для себя самого, Бок подал в отставку. Такое решение впервые возникло у него сразу после победы России над Наполеоном. Война оказала большое влияние на формирование мировоззрения людей, подобных Боку. Политическое значение победы России особенно оттеняло губительное воздействие самодержавно-крепостнического строя на политическое, экономическое и культурное развитие страны. Социальная несправедливость остро ощущалась передовым дворянством, но Бок верил, что устранить это может добрая воля царя (позже он откажется от этой идеи). Себя он считал таким помощником царя, в котором нуждается страна. «Искоренение всех зол в России — цель моей жизни», — писал Бок⁷.

Он решил изложить свои мысли в Записке и послать ее Александру I. В этом документе он подвел итог своим наблюдениям, накопленным за всю жизнь, раскрыл самого себя до конца. Бок предполагал огласить Записку в лифляндском ландтаге. Документ состоял из двух частей: во второй подробно разрабатывался проект конституции (52 статьи), а в первой давалось обоснование необходимости введения в России конституционного образа правления. Для Бока очевидна необходимость освобождения крестьян от крепостной зависимости. В первой части Записки наибольшее внимание уделяется Александру I. Деспотизм, лицемерие, трусость, коварство, неспособность управлять государством, мелкое тщеславие, пренебрежение к национальным интересам и нуждам России — все эти качества царя разоблачены автором с беспощадностью и страстью.

Ознакомившись с Запиской, Александр I писал в частном письме, что можно предположить потерю Боком рассудка, но такие сума-

⁶ Галерея Шлиссельбургских узников. СПб., 1907. С. 21.

⁷ Предтеченский А. В. Современник декабристов Т. Г. Бок. Таллинн, 1953. С. 18.

шедшие могут нарушить порядок, поддерживать который необходимо во всяком благоустроенном государстве. Смутьяна было велено арестовать и заключить в Шлиссельбургскую крепость, что и произошло 22 мая 1818 года. Комендант Плуталов получил предписание начальника Главного штаба князя П. М. Волконского заключить Бока в секретное отделение крепости и «иметь за ним строжайший надзор, чтобы он ни с кем не имел никакого сообщения. Сверх того, строжайше повелевается не давать ему бумаги, перьев, чернил и карандашей, дабы не мог он ничего писать»⁸. Условия содержания узника в крепости в первые два года ничем особенным не отличались от обычных, но с 1820-го они резко изменились. В денежных отчетах коменданта крепости встречаются такие статьи расхода: «цыгарки», «щечолад», «ящик колонской воды». Удивительным фактом в истории Шлиссельбургской крепости явилась присылка в 1820 году Боку фортепиано, которое было поставлено в его одиночной камере.

Создавая для узника столь необычные условия заключения, Александр I надеялся сломить его упорство, заставить признать свою вину. Но тщетно. Непримириемость Бока приобретает особое значение в свете того душевного состояния, в котором он находился и о котором можно судить по следующим строкам из его писем жене: «Я не касаюсь до фортепиан, чтобы не быть счастливым, когда ты страдаешь», «хочу рыдать, хочу кричать, но голос мой ослаб, плакать хочется, а уже два года слезы не текут»⁹. В рапорте коменданта крепости Плуталова от 19 октября 1820 года впервые содержится упоминание о душевном заболевании Бока. Комендант крепости писал, что узник «стал

заговариваться» и вскоре «вышел совсем из рассудка». В дальнейшем болезнь приняла острые формы: Плуталов сообщал о буйных припадках сумасшествия, требовавших смирительной рубашки. В редкие минуты просветления заключенный читал и играл на фортепиано. До 1826 года к больному не допускался врач, царь разрешил только заочное лечение — это была сознательная, обдуманная, рассчитанная жестокость, имевшая губительные для Бока последствия. Родные ходатайствовали об его освобождении, но только 10 мая 1827 года узник получил свободу, пробыв в Шлиссельбургской и Петропавловской крепостях без малого девять лет. Декабрист А. М. Муравьев в своих записках «Мой журнал» (1852—1853), говоря о последних годах царствования Александра I, писал: «Совершались неслыханные несправедливости... полковник Бок, поддерживавший в течение долгого времени переписку с Александром, был заключен в Шлиссельбургскую крепость за то, что в одном письме напомнил, что царь отрекся от своих первоначальных настроений»¹⁰.

Если о Боке знал Муравьев, то, очевидно, знали и другие. Сведения о нем как о жертве царского деспотизма и коварства получили распространение в декабристских кругах. Эти сведения вошли в обвинительный акт против самодержавия и крепостничества, составленный декабристами.

⁸ ЦГВИА. Ф. 29, оп. 1, № 3338, л. 7.

⁹ Летописи русской литературы и древности. М., 1859. Т. 1. С. 77.

¹⁰ Предтеченский А. В. Современник декабристов Т. Г. Бок. С. 94.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ ИСТОРИИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

197046, Петропавловская крепость, 3.
Экспозиции работают с 11 до 18 часов, вторник — с 11 до 17 часов.
Кассы закрываются на час раньше. Выходной день — среда.
Последний вторник каждого месяца — санитарный день.

МУЗЕЙ-ЗАПОВЕДНИК ПЕТРОПАВЛОВСКАЯ КРЕПОСТЬ

Телефоны: 238-45-40, 232-94-54.

Ф и л и а л ы:

ЭКСПОЗИЦИЯ «ЛЕНИНГРАД В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ»

(бывший Румянцевский особняк)

Набережная Красного Флота, 44.

Телефоны: 311-75-44, 315-51-23.

МУЗЕЙ ПЕЧАТИ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

Набережная реки Мойки, 32. Телефон: 312-09-77.

МУЗЕЙ-КВАРТИРА А. БЛОКА

Улица Декабристов, 57. Телефон: 113-86-33.

МУЗЕЙ С. М. КИРОВА

Каменноостровский проспект, 26-28. Телефон: 233-38-22.

МОНУМЕНТ ГЕРОИЧЕСКИМ ЗАЩИТНИКАМ ЛЕНИНГРАДА

Площадь Победы.

Работает с 10 до 18 часов, вторник и пятница — с 10 до 17 часов.

Выходной день — среда.

Последний вторник каждого месяца — санитарный день.

Телефон: 293-65-63.

МУЗЕЙ ИСТОРИИ ГОРОДА ПУШКИНА

Город Пушкин, улица Труда, 28.

Работает с 10 до 18 часов.

Касса закрывается на час раньше.

Выходные дни: четверг, пятница.

Телефон: 466-55-10.

ШЛИССЕЛЬБУРГСКАЯ КРЕПОСТЬ «ОРЕШЕК»

Работает с 15 мая по 15 октября с 10 до 18 часов без выходных.

Телефоны: 238-47-20, 238-45-07.



ДОНЕ ПИЩА ПИЩАМ.



ЦЕНА ПИЩАМ.



НЕЗНАЮТ ЛАСАМ, ВЕЧ КРАС.



ВЕСА ПИЩАМ.



