

Д. Д. Иванов

## ИСКУССТВО В РУССКОЙ УСАДЬБЕ

**Я** должен откровенно признаться, что вряд ли сообщу вам что-нибудь новое. Я просто предполагаю поделиться с вами своими взглядами на искусство русской усадьбы, ибо в области теории этого искусства пока, мне кажется, сделано еще очень немного, общие положения еще не выяснились и до сих пор работа сводилась, главным образом, к накоплению фактического материала. Прежде всего для меня возникает самый существенный вопрос, существует ли вообще особое искусство русской усадьбы? Имеется ли достаточно оснований, чтобы это искусство выделить? Может быть, перед нами просто отдельные произведения искусства, по тем или иным причинам находящиеся или обнаруженные в усадьбах, но, однако, никакого особого стиля или типа искусства русская усадьба не представляет. С одной стороны, кажется, что такой вопрос не должен бы возникать, ибо слишком большое число авторитетных судей признает наличие в русской усадьбе своих особенных, ей только присущих художественных свойств. Начиная хотя бы с журнала «Мир искусства», который открыл так много в области русского искусства, продолжая журналом «Старые годы», где собрано такое множество ценнейших материалов, наконец, в ряде отдельных исследований это художественное явление не только не отрицается, но, наоборот, все больше и больше выявляется. Издавался, кроме того, особый журнал «Столица и усадьба», посвященный русской усадьбе почти целиком. Когда произошел такой грандиозный переворот, как Революция, то внимание и интерес к русской усадьбе не только не ослабели, но наоборот усилились. Ряд усадеб был превращен в музеи и с успехом выдержал это превращение, привлекая многие тысячи посетителей. Возникло особое Общество изучения русской усадьбы, весьма удачно развивающее свою деятельность. Таким образом, имеются налицо все внешние признаки, что перед нами какое-то крупное своеобразное явление в области искусства — явление мало еще изученное, но очень замечательное.

Почему же возникают сомнения? Что заставляет задумываться над вопросом художественности русской усадьбы? Это, главным образом, то, что каждое почти исследование русского усадебного искусства сопровождается множеством колебаний и оговорок, указывающих на какие-то его особенности, причем, по-видимому, эти особенности говорят не в пользу художественности русской усадьбы. Я беру Врангеля в его исследовании «Помещичья Россия» («Старые годы», 1910): на каждом шагу встречаются такие выражения: «смешные, чудаческие затеи, часто курьезные пародии», «дикие, но не лишённые прелести курьезы», «не ...grand-art», «заурядные в смысле художественном помещичья усадьбы», «порою трудно разораться в том, что подлинно красивого, вечного в этом ушедшем быте», «трудно понять и высказаться, есть ли хоть частица искусства в криволиких портретах», «в русских имениях, за редкими исключениями, все посредственные копии или работы третьестепенных мастеров», «картин сравнительно мало», «большинство картин в русских усадьбах посредственны и плохи», «искусство крепостных незначительно», «образцы, скорее, курьезной, чем красивой живописи», «мебель довольно однообразна», «бронзы и фарфора еще меньше», «мало икон», в конце концов автор делает неутешительный вывод: «Архангельское вместе с Кусковым единственные дошедшие до нас русские поместья вполне европейского уровня», оговариваясь, однако, тут же в пользу Останкина.

Но едва только Кусково подведено Врангелем с грехом пополам к уровню европейских явлений искусства, как при ближайшем рассмотрении другой автор, Юрий Шамурин («Подмосковные», 1912) срывает даже эту исключительную усадьбу следующим прискорбным выводом: «художественных созданий в Кускове было мало». Спрашивается, сколько же их могло быть в других усадьбах, заведомо неизмеримо уступающих Кускову? Если обратимся к самому последнему времени, то у новейшего исследователя В. В. Згура по отношению к тому же Кускову встречаем проходящие красной нитью через его исследование отзывы вроде следующих: «грубоватость материала», «среди картин западных художников один лишь живописный хлам», «почти вся скульптура дворца художественного интереса не представляет», в дубовой комнате «почти все картины исключительно плохого качества».

Спрашивается, что же это за явление искусства, если например, картины в русских усадьбах вообще плохого качества, а некоторые комнаты замечательны тем, что в них картины «исключительно плохого качества».

Можно было бы придти в полное отчаяние от таких отзывов и весь вопрос о художественности русской усадьбы, по-видимому, сразу решался

бы отрицательно, если бы наряду с такими отзывами не попадались на каждом шагу, к величайшему удивлению, совершенно противоположные, как, например, у тех же авторов: «волшебные сказки», «грандиозные затеи», «высокое мастерство», «своеобразная прелесть», «своя особая интимная поэзия», «высокая культура», «изысканный вкус», «тонкое понимание красоты», «фантастически прекрасные, феерично прекрасные, великолепные дворцы», «безвозвратно ушедшая красота», «прекрасная сказка», «волшебное царство», «огромное явление», «искусство почти равное западному». Правда с добавлением многозначительного слова «почти», эти отзывы все же так сильны, так ярки, так искренни, что должны иметь какое-то содержание. Разумеется, при таком противопоставлении двух диаметрально противоположных и очень ярких взглядов является совершенно необходимым теоретически попытаться объяснить причины этих разногласий и дать более точное определение русской усадьбы, ее достоинств и недостатков, прежде всего желательнее сравнить русские усадьбы по степени их художественности с зарубежными.

Конечно, вопрос о качестве искусства — вопрос в высшей степени трудный, но тем не менее, к этому вопросу искусствоведение возвращается постоянно; несомненно могут быть субъективные ошибки и законы безошибочного определения качества еще не отысканы, но некоторые нормы в этом отношении все же очень ясно чувствуются. И вот, если сравнивать в смысле художественной ценности русские усадьбы с зарубежными, то приходится сделать вывод не особенно благоприятный для русской усадьбы. Если мы обратимся к Англии, то увидим там невероятное множество великолепных усадеб, которые переполнены, действительно, в прямом смысле первоклассными произведениями искусства, английское искусствоведение даже предполагает, что если бы все музеи мира погибли бы по какой-нибудь ужасающей случайности, то одного содержания английских замков, английских усадеб хватило бы на восстановление истории искусства полностью. Там мы можем встретить в одной усадьбе лучшее в мире собрание рисунков Клод-Лоррена, в другой первоклассное собрание гобеленов, в третьей античные статуи, рисунки Рафаэля и т. д. Это все неизмеримые богатства; каждый год, каждую зиму в Лондоне устраиваются временные выставки и эти усадьбы, эти замки продолжают из года в год давать материал для периодических выставок крупного научного значения. В смысле древности там нередки усадьбы, далеко превосходящие возраст самых старинных из русских усадеб. Так, например, известный искусствовед сэр Мартин Конвей является владельцем замка XII-го века, на ремонт которого он затратил 300000 руб. и требуется еще 300 тысяч на окончание реставрации.



Д. Д. Иванов. 1918 г. ГАРФ. Публикуется впервые.

Скажите, где в России сохранилась усадьба XII-го века? Из церковных памятников этой эпохи сохранилось всего несколько. А кто может жить в России в жилом помещении XII-го века? Что касается Франции, то там многое пострадало и исчезло, но тем не менее все же многое еще сохранилось: необычайно роскошен замок Во-ле-Виконт XVII-го века, сохранившийся в полном блеске, вообще таких замков там очень много. То же в Германии, Австрии, Италии и т. д. Где же у нас, в сущности говоря, аналогия с таким богатством, с такою роскошью? Разве только в Кускове, Останкине, Архангельском, которые выделяются из общего уровня и изобилуют ценными вещами, но тем не менее и моложе и скромнее знаменитых замков и дворцов Запада. Русской художественной усадьбы в XVII веке в сущности не было и не сохранилось. Почти ничего не существовало в этом отношении до половины XVIII века. Культура русской усадьбы тесным образом связана с эпохой Петра III и Екатерины II, то есть с грамотой дворянству, давшей дворянам свободу от обязательной службы и возможность жить в имениях. Европеизация двора, возрастающая культура и роскошь,

формирование крупных состояний у вельмож и фаворитов стали к этому именно времени факторами крупного значения. В начале XVIII века в России в сущности было только четыре очень богатых семейства. Два из них татарского происхождения — Юсуповы и Черкасские, одно — семейство промышленников Строгановых и, наконец, семья князей Лыковых. Естественно, что все крупное, все существенное, что от русской усадьбы осталось, восходит не далее 40, 50 и 60-х гг. XVIII века.

В смысле топографическом, предел русской художественной усадьбы довольно ограничен, потому что дачи, например, в Крыму не относятся к категории русских художественных усадеб, как бы они не были живописны. Усадьбы были рассеяны местами в северной и восточной части России, частью густо, частью совсем разрозненно, но главный их ступок в окрестности Москвы, засим многие на юге, на Украине, некоторые в районе Петербурга.

Для того, чтобы еще точнее отграничить представление о русской художественной усадьбе, не только в границе времени и пространства, но и по существу, надо возможно определеннее и яснее указать на те особые, те художественные уклоны, в которых может изучаться русская усадьба и в которых она может привлекать и очаровывать, вызывая те или иные восторженные отзывы. Во-первых, есть уклон хозяйственный, связанный с представлением о довольстве и привольи. Этот уклон красной чертой проходит через разные мемуары, записки и описания. Многие воспевали эту хозяйственность и соединенное с этой хозяйственностью приволье. Сюда относятся бесконечные упоминания о какой-нибудь бабушке, ласковой, доброй, которая все умела так хорошо делать, у которой замысловатые сказки для детей, запасы сластей и т. д. Часто вспоминается взрослыми приволье и простор счастливой поры молодости в русской усадьбе. В Обломове Гончарова идеализируется, живописуется под углом зрения вот этого довольства и хозяйствования приволье русской усадьбы. Афанасий Иванович и Пульхерия Ивановна — это своего рода тоже поэзия быта в украинской усадьбе. Это — идеализация простора, приволья, довольства может быть привлекательная, очаровательная, но к данной теме она не относится.

Второй уклон — это уклон интеллигентский, литературный; множество воспоминаний, связанных с усадьбами, централизовались на идеях культуры, литературы и цивилизации; в таком роде, например, Остафьево, в этой усадьбе есть и элемент художественности, но чрезвычайно сильно уделяется внимание литературе, также усадьбы Самариных, Тютчевых, много думавших, много читавших, имевших переписку чуть ли не со всеми выдающимися людьми своей эпохи. Засим усадьба Толстого. Конечно, она представляет наибольший интерес как окружение

личности и творчества Льва Толстого. Здесь мы видим наглядно черты его детства и черты окружавшего его быта. Разные черты и признаки сплетаются в общей картине русской усадьбы, но, конечно, в Ясной Поляне литературные интересы господствуют над всеми остальными.

Наблюдается и третий уклон — театральный. Несмотря на наличие придворных театров, все таки русская усадьба является быть может главным проводником и источником русского театра, потому что труппы крепостных актеров, вульгаризация и популяризация ими театрального искусства имели весьма большое значение. Процессы влияния театра и перевода его из рамок иностранных в рамки свои, воспитание целых поколений актеров, которые создали свою актерскую культуру, — все это связано очень тесно с крепостными труппами, все это нельзя обойти молчанием. Недаром в последнее время Останкино все больше исследуется под углом зрения истории театра. В этой истории Останкино ничем не заменимая глава и многое в Останкино может быть понято и воспринято скорее в качестве факторов сценического искусства, чем искусства вообще. Это в сущности в значительной степени одна только театральная бутафория, на архитектуру и обстановку Останкина, на эти передвижные колонны, на эти грубоватые жертвенники — канделябры приходится смотреть двояко: с одной стороны, они понижают общее представление о художественности Останкина, но зато, с другой стороны, они важны для истории развития театра в России.

Кроме уклонов хозяйственного, литературного и театрального, существуют быть может еще и другие уклоны, которые освещают русскую усадьбу и с какой-нибудь иной стороны, но если все это смешивать, то происходит большая неразбериха и основное представление о русской усадьбе не выясняется, а запутывается. Основная идея русской усадьбы в смысле чисто художественном состоит в том, что русская усадьба представляет собою один из моментов в разработке поставленной искусству задачи создать наиболее совершенную виллу для отдыха среди природы культурному, высоко развитому, умственно пресыщенному эгоисту-индивидуалисту. Это не дворец для приемов, не мыза для хозяйства, не замок для администрации, это вилла для отдыха и для ничего неделания.

Выработка типа такой виллы связана с эпохой итальянского возрождения. Это до такой степени типичное явление итальянского возрождения, что оно как бы неразрывно соединено с этой эпохой, хотя может быть отдельные элементы этого типа могут встретиться в разных других условиях. Эпоха возрождения в Италии и в Европе вообще, это время проявления крайнего индивидуализма, время обособленности и освобождения от религии, отделения от религии, которая так

долго и так властно руководила и душою и искусством. Какой-нибудь герцог устраивал особую виллу исключительно для себя, а не для представительства, не для того, чтобы там принимать докладчиков и просителей. Очень характерны великолепные мраморные украшения подобной виллы, находящиеся в Ленинграде в музее б. [арона] Штиглица. Там встречается великолепно обрамленный мраморными орнаментами девиз по латыни: «Никогда я не бываю так мало одинок, как тогда, когда меня оставляют другие», то есть в наилучшем обществе я бываю тогда, когда я один.

Что такое представляют из себя в Италии такие виллы около Рима или около других городов, виллы разных Боргезе, Эсте, Фарнезе и т. д., на которые затрачивались доходы со всего католического мира? Это явление колоссальное в смысле художественной значимости. Крупнейшие мастера, крупнейшие гении, величайшие богатства художественные сосредотачивались в этих виллах. Затем идеал этот переходит и в другие страны, возникают всевозможные Сан Суси, Трианоны, Эрмитажи, Монрепо и т. д. без конца, вплоть до русского Нескучного. Характерно, что Кусково, подражающее царскому дворцу, скоро начинает казаться слишком людным, громоздким и представитель следующего поколения Шереметевых Николай Петрович создает новую усадьбу, гораздо более уединенную — Останкино.

Для предшествующей эпохи, судя по описанию Болотова, крайне характерно размещение помещичьей усадьбы по две стороны большой дороги: с одной стороны дороги дом с садом, а с другой — службы. Проезжая большая дорога служит наилучшим соединением со всею округою. Теперь же замечается стремление уединиться в глуши, как можно дальше от людей и дорог. Итальянское возрождение и вообще возрождение проникнуто культом индивидуализма. Это поколение людей, подверженных изящной меланхолии, скептических и небрежно разочарованных. Единственное желание у них провести жизнь красиво и взять от нее все. Словом то, что описано в послании Пушкина Юсупову и что описано многократно в других произведениях, это эпикурейство, это утонченность чувств, это культ своих удовольствий. Французская культура XVII века, продолжавшая и углублявшая идеи итальянского ренессанса, сильнейшим образом отразилась и на русской усадьбе.

Если перечислять художественные элементы русской усадьбы, то можно разделить этот материал на три категории, а именно: внутреннее убранство, засим, внешний вид, и очень важный элемент — это окружение усадьбы.

Относительно внутреннего убранства, которое так сильно интересует искусствоведение и законы которого до сих пор так мало разрабо-

таны теоретически, наблюдается странное явление. Несмотря на то, что в русских усадьбах часто собраны вещи, далеко не особенно ценные, все же по каким-то причинам они в общем и целом удовлетворяют художественное чувство. Многие из авторов подчеркивают, какое сильное впечатление производит на них это внутреннее расположение дома и внутреннее его убранство. И при этом постоянно отмечается, что многие из составных элементов убранства не особенно высокого качества. Например, в области художественной ткани наблюдается замечательная бедность. В русских усадьбах нет ни одного гобелена, за исключением Кускова, где шпалерные ковры далеко не первосортные. Сравнить их в этом отношении с Западной Европой нет никакой возможности. Гобелены были настолько дороги, что владельцам русских усадеб не могла казаться ясной такая дорогая оценка хрупкой ткани. Мало того, вообще тканей чрезвычайно мало, а высокохудожественных тем менее. Обивка стен и мебели очень редко выделяется за уровень сравнительно заурядной роскоши, редко можно наблюдать, чтобы она поражала исключительным вкусом. Почти нет, или вернее сказать прямо, нет подбора сохранившихся костюмов; тогда как в иностранных усадьбах встречаются подборы костюмов, начиная с XVII века. За границей, даже в крестьянских фермерских семьях, костюмы иногда сохраняются за несколько поколений. В русских усадьбах это составляет редкость. Культуры ткани, по-видимому, не было.

Затем, из других материалов — фарфор. Казалось бы XVIII-й век — это век фарфора. Так что надо было бы ожидать особенного изобилия, особенного богатства в этой области; но прежде всего надо отметить, что севрского фарфора в русской усадьбе встретить нельзя. Причина заключается в том, что он слишком дорого ценился. Особенно его любили англичане. По преданиям, некоторые англичане во время французской Революции рисковали жизнью, чтобы поехать во Францию и вывезти еще одну партию севрского фарфора. Со стороны русских обладателей усадеб этого не проявлялось. XVIII-й век был настолько богат фарфором, что его в русских усадьбах все-таки много. Но, главным образом, это мейсенский и русский фарфор. Русский фарфор, потому что он был ближе и доступнее, мейсенский, потому что он выделялся в массовом производстве. В конце XVIII-го века даже были назначены специальные дни для выделки товара для России, но именно эта подробность указывает на то, что на долю России и русских усадеб выпадал по преимуществу товар массового производства, хороший, но не исключительный.

Затем, относительно бронзы. Эта область составляет исключение. В комплексе художественных элементов русской усадьбы скорее мож-

но найти художественную бронзу, чем в усадьбе английской. Это редкое, но очень выгодное преимущество. Причина заключалась в том, что бронза, в особенности при двойной позолоте того времени, стоила очень дорого, между тем в Голландии и Англии еще сказывались следы пуританства, наследие английской Революции и по особому предрасудку англичане систематически уклонялись от ввоза бронзы, считая этот продукт чрезмерно дорогим и слишком бросающимся в глаза. Фарфор проскальзывал к ним легче. Они гордились тем, что в их обстановке больше здоровой гигиены, комфорта и нет развратных прихотей моды, в виде дорого стоящей бронзы.

Затем очень характерную особенность русской усадьбы составляет то, что в ней почти не встречается оружия. Это очень характерно в связи с тем, что русская усадьба — это вилла для самого себя, вилла для отдыха, в то время как на Западе в усадьбах, представляющих развитие средневековых замков, этих гнезд феодальной власти, встречаются собрания старинного оружия, которые в некоторых случаях очень значительны. В России разве только у Шереметевых в их имении было более или менее значительное собрание, но и то по большей части составленное в позднейшее время и в конце концов сосредоточенное в Петербурге.

Затем очень характерная особенность — это отсутствие предметов религиозного культа. Это странное явление отмечается несколькими исследователями. В XVII веке при постоянных походах и разъездах по службе владельцы усадеб, если хотели вкладывать во что-нибудь капитал, стараясь себя увековечить, то вкладывали его в церковь и строили не деревянную, а каменную. Жилище их было деревянное, не долговечное, как бы временное. Даже в резиденциях таких крупных помещиков, как Строгановы XV, XVI и XVII веков, от хором ничего не осталось, кроме рисунков, церкви же их строительства сохранились: в XVII веке все наиболее ценное помещалось и свозилось в рядом лежащую церковь. Вот причина, почему древние иконы обычно находятся не в усадьбах.

Зато изобилуют картины. Картин в общем много, но характерная черта та, что почти не было у владельцев русских усадеб настоящего коллекционирования, тогда как ряд выдающихся французских богачей того времени прославился своими коллекциями, память о которых живет до сих пор. У нас подобных коллекций было очень мало, упоминают несколько галерей в Москве, но и там был очень плохой подбор и множество копий. В общем впечатление получается такое, что в галереях больших усадеб можно встретить картины всяких школ, свезенные целыми партиями, но никогда не рассмотренные отдельно и любовно, — любви к отдельной картине, вкуса к определенной школе почти не видно. Берется партия,

собранная гуртом. В такой галерее, как в Останкине, как бы невзначай попадают очень хорошие картины, но скорее это происходило по закону больших чисел, независимо от вкуса и выбора владельца.

Засим галерея предков. Это характерное явление особенно для Запада, для европейской усадьбы. В Англии встречаются в замках вереницы предков, целые десятки, сотни изображений, отличающиеся весьма высокими качествами исполнения. В Англии не один, не два замка, в которых целые подборки фамильных портретов, целые серии портретов, писанных Ван-Дейком, Рейнольдсом, Ромнеем и т. д. У нас подобное явление тоже известно, но далеко не в такой ярко выраженной степени. Нет этой амфилады, нет этой стены, нет этой длинной галереи, длинной вереницы; владельцы русских усадеб чувствовали этот недостаток вчерашнего дня у своих родов и старались восполнить его всевозможными копиями, чтобы было числом побольше и чтобы все места были заняты; тут уже о качестве говорить не приходится. Подобный набор всякой всячины имеется в Куское. Некоторые исследователи говорят, что крепостная живопись очень угловата, с громадными промахами, с большими техническими погрешностями, но, тем не менее, что-то своеобразное, интересное в ней есть, как впрочем и во всяком начинании есть своя прелесть. Есть особая прелесть в искусстве ребенка, в искусстве дикаря, в искусстве начинающего художника. Интересно, как это у него выходит, он ничего еще не умеет, но ему кое-что иногда уже удается, а иногда получаются такие несообразности, что убивают всякий интерес. Качественный уровень такого рода собраний, конечно, не особенно велик.

Можно было бы предположить, что в русских усадьбах должен быть перевес скульптуры. Надо полагать, что вилла, по существу своему итальянского типа, не могла обойтись без статуй и действительно, несмотря на колоссальные препятствия, несмотря на дороговизну перевоза статуй в то время, несмотря на их хрупкость, на их страшный вес, мы все же находим их в мраморе или хотя бы в гипсе даже в разных захолустных имениях. Правда, большинство из них переломаны, искажены, давно погибли. Даже в таком небольшом, сравнительно, имении, как Брехово б. Кокошкиных, имении средней руки, и то остались пьедесталы от довольно многочисленных статуй. Сравнительно наибольшее количество их было в Архангельском.

Засим, самый важный элемент в убранстве русской усадьбы — это мебель. В силу ряда причин, довольно легко объяснимых, процветание русской усадьбы совпадает по времени с процветанием русской мебели. Конец русской усадьбы — это конец русской мебели. До XVIII века мебели не было, довольствовались лавками и скамьями, русская мебель в

сущности появилась в середине XVIII века и окончилась, как искусство самостоятельное, в половине XIX века.

Уже упоминалось, что в русской усадьбе почти отсутствует элемент хозяйственный. Некоторые авторы, на которых я делал ссылки, отмечают, что владельцы хороших усадеб не были хорошими хозяевами. Например, даже у Шереметевых, при их колоссальных средствах, и то были долги. В большинстве тот, кто художественно устраивался, вкладывая в это деньги, очень быстро зарывался и к числу хороших хозяев не принадлежал. В Западной Европе господствует элемент хорошей хозяйственности, научной хозяйственности. Понятно, что там встречаются портреты хороших лошадей. Это особенно типично для Англии. Там во многих первоклассных усадьбах есть портретные галереи лошадей в натуральную величину. Этот элемент конского завода вторгается в английскую усадьбу. Есть портреты коров, быков и даже свиней. Но ничего подобного вы в русской усадьбе, как правило, не встретите, разве только в редких имениях, вроде усадьбы Полторацких, Калужской губ. Если развлекаться, то вдали от всех этих управляющих, с их отчетами, с напоминанием о долгах и т. д. Доходили до такой степени, что даже незаметно было, где помещается этот хозяйственный аппарат. Далеко ушли от того времени, когда все было на виду по обеим сторонам проезжей дороги. Вся проза жизни по возможности удалена за озеро, за пруд, за реку, даже зверинцы и псарни строились вдалеке. Недаром это — эпоха сенсуализма.

Но тем не менее, надо оговорить, что все же существовало стремление создавать богатый замкнутый самодовлеющий хозяйственный мир, в котором все исполняется своими средствами. С этой целью посылались люди для обучения в столицу, заводились промыслы. Известным изобретением Мещерским изобретена мебель карельской березы, которая является очень своеобразным характерным достижением и дала длинный ряд очень ценных произведений. Таким образом насаждались ремесла при помощи учеников из крепостных. Производство мебели культивировалось в крепостных усадьбах и это явление довольно значительное. Такая мебель даже за границей расценивалась хорошо, слишком дорогих цен за нее не давали, но, однако, относились к ней с большим уважением. Эта своеобразная область требует особого внимания, она весьма интересна и можно сказать, что в этой области было создано нечто.

Но в чем же заключается общий стиль внутреннего убранства русской усадьбы? Этот стиль существует. Достаточно сказать, что посещая новую усадьбу, вы, зачастую, как бы угадываете, что найдете там за закрытыми дверями. Значит, существуют какие-то стилистические законы. Важнее всего искать общий ключ к раскрытию самого искусства

художественности русской усадьбы в ее внешности. Архитектура русской усадьбы вообще по большей части хороша. Бывают произведения доморощенной архитектуры, вроде сундука или ящика, но часто встречаются здания, построенные крепостными архитекторами, и очень удачно. Подчас трудно их в чем-нибудь упрекнуть, а восторженному человеку легко ими восхищаться. В общем они хороши, даже скромные домики и те достаточно гармоничны, но самое замечательное, это их соответствие русской природе, русскому пейзажу.

У исследователей русской усадьбы встречаются по этому поводу удивительные выражения, целые откровения, однако оставляемые ими, к сожалению, без всяких объяснений. Такой чуткий, нервный, искренний и горячий знаток искусства, как Врангель («Старые годы», 1910), вскользь упоминает, что строгие формы классицизма почему-то очень оригинально «и в то же время хорошо идут к русской природе». И это упоминание не случайное. Дальше у него же вырывается, как бы непроизвольно, следующий глубоко замечательный отзыв: «как ни странно, но этот, прежде чуждый нам, стиль привился и сроднился с Россией ближе и дружнее, чем боярские хоромы». Никаких пояснений этому наблюдению он не дает и видимо не может дать. Но это наблюдение так поразительно, что оно неотложно требует теоретического объяснения.

Как же это может случиться, что чудный стиль оказался более близким и родным, чем свой собственный стиль, чем художественный стиль русского XVI и XVII веков, стиль боярских хором, как выражался Врангель, то есть национальный русский стиль? Ведь стиль, надо полагать, создается органически, куда же девалась та творящая душа русского народа, которая его создала, когда совсем другой стиль оказывается гораздо более ей сродным. Либо тот, либо другой из этих стилей не настоящий, а подложный выразитель русского художественного вкуса. И странное дело — сколько раз не пытались с разных сторон подходить к самому настоящему русскому стилю — будь то Верхние торговые ряды на Красной площади, или дом Игумнова на Якиманке, или дом Перцева у Храма Спасителя, или церковь на месте убийства Александра II в Ленинграде, или Казанский вокзал и т. д., каждый раз убедительного сличения произведения искусства с окружающей его обстановкою не получалось, каждый раз такое здание русского стиля являлось более или менее пазойливым, навязчивым, беспокойным, а какой-нибудь скромный домик Пушкинского времени, выкрашенный серою краскою с четырьмя белыми колоннами, необыкновенно приветливо и успокоительно выглядит среди обросших его кустов сирени в нескольких шагах от изб русской настоящей деревни. Если он отражается в полузаросшем тиною русском безымянном пруде, тоже выходит хорошо и уютно. Если стоит на обры-

ве, на косогоре, как стоял подлинный дом Пушкина в Михайловском, опять выходит гораздо лучше, гораздо роднее, чем дом Перцева со всеми его майоликами и золочеными решетками.

В чем тут секрет? Мое мнение, что этот стиль русской усадьбы, этот вкус не только является чуждым, но является в высокой степени свойственным и соответственным русскому вкусу. Если проследить историю русского искусства, то можно придти к выводу, что одна из потребностей русского художественного вкуса состояла в оформлении пейзажа русской природы белым пятном, белым мазком, иногда пятном золота в зелени равнин и в синеве небес. И эта тенденция последовательно проводится через историю русского искусства, начиная с белого куба древней русской церкви. Белый куб церкви — это характерная черта русского пейзажа, например, новгородского.

Дальше произошло явление в высшей степени странное. Всюду, во всем остальном мире крепости, по преимуществу, представляют из себя твердьню из серого потемневшего камня или же из кирпича, у нас же крепостная стена получилась белая, как, например, стена Китай-города. Крепость в России оказывалась по преимуществу белая, а иногда в соединении с красным, как стены Новодевичьего монастыря. Странно, что это же явление характерно для Тибета, Дальнего Востока и Китая. Заимствовано оно или самостоятельно, но оно показывает какую-то особенность русского вкуса. Пятикупольные белые соборы с золотыми или синими главами, простой, спокойной и внушительной архитектуры тоже великолепно центрируют русский пейзаж.

Русские усадьбы, белые среди темной зелени, как-то сами собой выросли при посредстве людей, совершенно неграмотных, но отлично усвоивших этот стиль. В них жили целыми поколениями, в них сформировались выразители русской души — Пушкин, Тургенев, Толстой... И наоборот, как бесплодны, как художественно скудны усадьбы в так называемом, русском стиле. Если вы обратитесь к такой усадьбе, как Борятина, то она вам кажется до такой степени чуждой, что Вы готовы признать ее нерусской, эти башенки кричат на фоне русского пейзажа.

Аналогичное явление, очень интересное с точки зрения искусствоведения, наблюдается и в городах. При всей монотонности и казенности Храма Спасителя, в его постройке есть какой-то элемент вечности, он так подходит к окружающему, что не только не тревожит глаз, но даже является необходимым дополнением, в особенности издали он дает тот мазок золота, который необходим для того, чтобы художественно оформить пейзаж Москвы.

В чем же секрет того, что, так называемый, русский стиль нам чужд? Разрешение этой задачи очень трудно, но я предполагаю, что, так на-

зываемый, русский стиль, теремной стиль в значительной степени есть творчество не русских вообще, а ближайшим образом ярославцев. Плотничное дело истари находилось в руках ярославцев. Между тем Ярославская губерния — это именно та часть России, которая всего гуще насыщена финским элементом. В прикладном искусстве этого края проявляются заметные особенности. Возможно, что ярославские плотники сыграли крупную роль, они переносили по всей России свой стиль с характерной причудливостью плана, мелкою украшений, пестрою окрасок. Так создался тип дворца в селе Коломенском. Но русский вкус, когда мог, предпочитал белое пятно.

Следует обратить внимание, что хаты на Украине тоже белые и также представляют собой типичный скромный, но радостный мазок среди густой зелени.

Я совсем не коснулся еще одного очень важного элемента — окружения русской усадьбы. Мы не мыслим русскую усадьбу без темно-зеленой листвы, без перекрестной сети липовых аллей, без культуры лип на севере или пирамидальных тополей на Украине. Но этот элемент имеет такое существенное значение, что заслуживает специального исследования. Как тип русские усадьбы сплошь и рядом ложатся на лоно вод, как белый лебедь, в отличие от иностранных, которые громоздятся на вершинах.

Вкратце говоря, русские старинные усадьбы, создававшиеся по большей части состоятельными и избалованными людьми, волею судеб выявили тип архитектуры, убранства и быта, из всех существовавших в России, наиболее соответствующий по нашим взглядам природе и пейзажу России, наиболее опрятный и гигиеничный, белостенный, с наименьшим количеством сора и грязи и с наибольшими возможностями для борьбы с бичем русской жизни — клопами, тараканами и мухами. Это наиболее достижимый идеал культурной жизни в России, вполне художественный и в то же время ясный, простой, не надоедливый, не дорогой, приспособленный к местным условиям и имеющий, как кажется, много данных для дальнейшего развития типа художественного жилья в России.

#### ПОСЛЕСЛОВИЕ

Имя Дмитрия Дмитриевича Иванова, к сожалению, почти забыто. Директор Оружейной палаты (1922—1929 гг.), действительный член двух академий: ГАХН (1923 г.) и ГАИМК (1925 г.), эмиссар (1918) и эксперт Главмузея Наркомпроса во множестве комиссий, активный участник заседаний комиссии музея «Старая Москва», он преподавал

на курсах театральных работников (1920—1921 гг.), во ВХУТЕМАСе (1922—1923 гг.), на курсах музейных работников (1926 г.) (1). Вот вкратце круг его деятельности в советское время. У Д. Д. Иванова осталось не много опубликованных трудов, наиболее известен путеводитель по музеям Петербурга (2).

Жизненный путь его был трагичен, как и у многих представителей русской интеллигенции. А его ужасный конец заставил надолго замолчать о нем. Между тем судьба Дмитрия Дмитриевича и его деятельность заслуживают того, чтобы о нем вспомнили.

Д. Д. Иванов родился в имении своей матери, Любови Антоновны (в девичестве — Бистром) Солнцева, Ярославка тож, Ранненбургского уезда Рязанской губернии 17 мая (ст. ст.) 1870 г. (3) в семье потомственного дворянина, действительного статского советника Дмитрия Васильевича Иванова. Кроме Дмитрия, в семье было еще четверо детей: три сестры и брат. Отцу было в то время 57 лет. Окончив в 1853 г. более 20 лет по гражданскому ведомству (после окончания Павловского кадетского корпуса), он уволился от службы по болезни, однако в последующие 25 лет регулярно избирался почетным мировым судьей и даже председателем съезда мировых судей Ранненбургского мирового округа (4). Оба деда Дмитрия Дмитриевича были героями войны 1812 г.: барон Антон Антонович Бистром — генерал-лейтенант, представитель легендарной фамилии, десять членов которой сражались в войне в рядах русской армии (5); Василий Семенович Иванов — подпоручик Тульского ополчения, погиб в 1813 г. (6).

Многое в родовом имении напоминало о героических событиях Отечественной войны 1812 г. и о предках: Любовь Антоновна наследовала по смерти матушки фамильные реликвии: старинные картины, фарфор, бронзу, мебель (7); усадебный парк с тенистыми аллеями, «залами» и балюстрадой для танцев и оркестра был разбит после войны пленным французом (8).

Дмитрий получил домашнее воспитание и до 9 лет оставался при отце (9). В 1889 г., по окончании 5-ой Московской гимназии с серебряной медалью, «проявив отличные успехи в науках, особенно в истории» (10), поступил на юридический факультет Московского университета, который окончил с дипломом I степени в 1893 г. (11). Затем — блестящая карьера юриста от кандидата на судебные должности при Московской судебной палате в 1893 г. до директора департамента Министерства юстиции, товарища обер-прокурора Правительствующего Сената в 1917 г. (12).

Неоднократно бывая за границей в 1893—1913 гг., Д. Д. Иванов изучил собрания лучших музеев Италии, Франции, Англии, Германии и, как писал

А. Н. Бенуа в рецензии на упомянутой путеводитель по Петербургу, познакомился с европейскими взглядами на историю искусства (13).

Его первая научная работа, опубликованная в 1896 г. (14), обнаруживает горячий интерес как к событиям войны 1812 г., так и к вопросам сохранения памятников истории и культуры на территории воюющих стран. А в 1904 г. в международном ежемесячнике «Les Arts», издаваемом в Париже, Д. Д. Иванов помещает статью «Защита произведений искусства во время войны» (15). Предвидя неминуемость мировой войны и неизбежность утрат памятников искусства, он предлагал правительствам заранее принять взаимные обязательства по защите и охране памятников искусства. Он утверждал: «если войны нельзя избежать, по меньшей мере она должна вестись в условиях цивилизованных государств нашего времени иначе, чем это было когда-то».

В сентябре 1918 г., после переезда в Москву и перенесенного тяжелого заболевания, Д. Д. Иванов обратился в Музейный отдел Наркомпроса с прошением о приеме его на работу, отмечая: «особенно желал бы работать в дорогом мне деле охраны памятников искусства и старины, воспрепятствовании вывоза их из России и сосредоточении их в государственных хранилищах для общего пользования» (16). Так он стал эмиссаром, осматривал многие усадьбы, в том числе имения Барятинских и Горчаковых, вывозил ценности из Архангельского (17). Обширные знания в области декоративно-прикладного искусства сделали его неизменным членом различных комиссий в качестве эксперта Главмузея, особенно много сил отдал он работе в Комиссии особоуполномоченного ВЦИК и СНК по учету и сосредоточению ценностей придворного ведомства, хранящихся в Кремле (1922 г.) (18). При разборе Комиссией и вынужденной передачи в ГОХРАН коронных бриллиантов, Д. Д. Иванов сформулировал заявление Комиссии о том, что эти произведения ювелирного искусства «должны быть сохранены в государственном русском достоянии, описаны, изданы и всенародно выставлены для всеобщего обозрения и изучения, как это сделано с коронационными драгоценностями во Франции и Англии...» (19). Благодаря его энергии, убежденности, умению раскрыть художественное и историческое значение произведений искусства, были спасены памятники, имеющие мировое значение. Многие из них в настоящее время составляют основу исторической части собрания Алмазного фонда, украшают экспозицию Оружейной палаты.

С 1922 г. Д. Д. Иванов становится во главе Оружейной палаты. До сих пор недостаточно оценены его труды по научному описанию новых поступлений, колоссальным потоком вливавшихся в музейное собрание Оружейной палаты из усадеб, частных собраний, церквей.



Пять томов научно-инвентарной описи основного собрания Оружейной палаты (кн. II—15) с описанием 8465 экспонатов (№№ 10181—18645) написаны рукой Д. Д. Иванова. Эта работа выполнена им на высоком научном уровне и постоянно используется современными исследователями. Его обширные знания позволили внести ценные дополнения к опубликованной в 1884 г. описи огромного собрания западно-европейского серебра Оружейной палаты. Невозможно даже перечислить многочисленные произведения искусства, которые были спасены от обезличивания, переплавки и распродаж в первые годы советской власти. Те же произведения, которые не удавалось спасти физически, он старался хотя бы описать, чтобы спасти их от забвения (20). Не взирая на все опасности, Дмитрий Дмитриевич неоднократно обращается в верхние эшелоны власти, указывая «на крайнюю убыточность для государства починки финансовых прорех за счет культурных ценностей страны с приведением широчайших примеров непоправимых бед, наделанных в этом отношении во Франции при Людовике XIV, в Англии при Кромвеле, в Германии при секуляризации церковных ценностей в начале XIX столетия, в России при Петре Великом и т. д.» (21) (1922 г.). В 1928 г. он отправил обширный доклад в Главнауку о недопустимости изъятия музейных ценностей для торговли через Антиквариат (22).

На протяжении всех лет работы в Оружейной палате Д. Д. Иванов неотступно борется за разыскание и получение в музей конкретных вещей из Гохрана, Валютного фонда, Московского ювелирного товарищества, Антиквариата (в том числе известных произведений фирмы Фаберже — «пасхальных яиц»). Но время брало свое. Гибельные разрушения памятников в конце 1920-х годов очевидно надломли его волю. Не будучи в состоянии действительно противостоять этой лавине, Д. Д. Иванов (по изустному преданию) бросился под поезд. В книге учета захоронений Введенского кладбища (где состоялось погребение) (23) на л. 168 под № 24/181 с датой «1930 г. янв. 15» записан «Иванов Дмитрий Дмитриевич 58 лет, служащий. Причина смерти: несчастный случай. Разрушение костей черепа. Дата смерти 12 янв.»

13 января 1930 г. в Оружейную палату явился представитель Антиквариата с мандатом об изъятии из Оружейной палаты длинного списка вещей, и в том числе тех, что удалось Дмитрию Дмитриевичу спасти в суровом 1922-м (24). «Для нужд Антиквариата» в Оружейной палате вскоре начала работать «Особая ударная бригада».

Гибель Дмитрия Дмитриевича Иванова представляется нам символической. Он в буквальном смысле лег под колеса того паровоза, что летел вперед, в грезившееся «прекрасное будущее Коммуны», сметая все на своем пути. Уход его из жизни дал повод для тягостного молчания о

нем и, порой, весьма неблагоприятных трактовок причин ухода из жизни. Истинной же причиной было, очевидно, его непримиримое, неприемлемое для властей, упорство в деле сохранения музейных ценностей, а также его происхождение и весь жизненный путь. Восстановить добрую память о Дмитрие Дмитриевиче мы считаем своим долгом. В настоящее время ведется активная работа по комплектованию его личного фонда. Автор статьи и руководство музеев Кремля будут признательны всем, кто сможет сообщить любые сведения о Дмитрие Дмитриевиче (25).

\* \* \*

Лекция Д. Д. Иванова прочитана им в семинарии, организованном Управлением государственными музеями-усадьбами и музеями-монастырями в марте-июне 1926 г. (26).

Публикуемый текст обнаружен нами при выявлении материалов для комплектуемого в ОРПГФ Музеев Кремля личного фонда Д. Д. Иванова в фонде Н. П. Миллера (27), хранящемся в ОПИ ГИМа, в разделе «Рукописи разных лиц. Авторы на 3-К». Другие экземпляры этой лекции имеются также, в ф. 54, среди группы лекций преподавателей курсов для экскурсоводов, препровожденных из Управления музеями-усадьбами и музеями-монастырями в Музейный отдел Главнауки Наркомпроса 28 декабря 1927 г. (28).

Лекция не датирована, но в отчете о работе этого семинария, содержащем его программу, упомянуто, что Д. Д. Иванов прочел лекцию «Искусство в усадебном быту» (2 грамма) — 31 марта 1926 г. (29). Лекции читались в здании ГИМа. Кроме этого, в программе семинария Д. Д. Иванов провел практические занятия (по 2 часа для 2-х групп) на тему «Внутреннее убранство дворцов» в Кускове — 17 мая, в Останкине — 24 мая, в Архангельском — 31 мая. На экземплярах лекции из ед. хр. 648, на первых листах, есть пометы капандашом «Остафьево» (л. 55), «Архангельское» (л. 71), «Останкино» (л. 7), свидетельствующие, очевидно, о месте проведения занятий.

Текст выполнен на гектографе или стеклоглафе с машинописного варианта, с одной рукописной вставкой на стр. 2. Текст располагается на обеих сторонах листов, не подписан. Имя автора есть лишь в напечатанном заголовке, а также подтверждается ковенно материалами упомянутых отчетов К. В. Сивкова и Д. Д. Иванова.

Публикуемый текст не носит следов авторской правки, и рукописная фраза на стр. 2 написана не его почерком. Скорее всего, это стенограмма лекции, о чем свидетельствует упоминание в отчете К. В. Сивкова, что «лекции, читанные на семинарии, стенографировались... стенограммы, отпечатанные в количестве 50 и 100 экз. ... проданы слушателям семинария по себестоимости» (30). Кроме того, некоторые стилистические особенности лекции приводят к мысли о том, что это скорее записанный со слуха текст, чем авторская рукопись.

Тем не менее, публикуемая лекция Д. Д. Иванова примечательна тем, что она как бы погружает читателя в круг проблем изучения русской усадьбы в 20-е годы, высвечивая многие аспекты широкого культурологического плана, которые вставляли перед членами ОИРУ.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Д. Д. Иванов // Музейная энциклопедия (в печати).
2. Объяснительный путеводитель по художественным собраниям Петербурга. СПб., 1904, а также несколько брошюр издания 1924—1925 гг.: Искусство фарфора, Искусство мебели, Искусство керамики и ряд статей в журн. «Среди коллекционеров» и в первом выпуске трудов «Оружейная палата» (М., 1925).

3. Метрическое свидетельство Д. Д. Иванова // ГИАМО. Ф. 418. Оп. 303. Д. 295. Л. 5.
4. Формулярный список Д. В. Иванова 1879 г. // Там же, Л. 6—11 об.
5. *Алявдина Т. Т.* Представители эстляндской линии баронов фон Биштрам в компании 1812 года и их современные потомки // Научная конференция «Вспомогательные исторические дисциплины. М., 27—29 января 1994 г. Тезисы докладов. С. 18.
6. РГВИА. Ф. 395. Оп. 311/240. Д. 39. Л. 381.
7. *Любоицкий М. М.* Мои воспоминания с детских лет. Рукопись. Л. 134. (Из собрания потомков).
8. Столица и усадьба. 1915. № 47. С. 7. (Об усадьбе председателя Московского окружного суда Д. Д. Иванова «Солнцево»).
9. Формулярный список Д. В. Иванова // ГИАМО. Ф. 418. Оп. 303. Д. 295 Лл. 6—11 об.
10. Аттестат зрелости Д. Д. Иванова // Там же. Л. 2.
11. Диплом I степени Д. Д. Иванова // Там же. Л. 14.
12. РГИА. Ф. 1405. Оп. 516. Д. 176.
13. Мир искусства. Т. 12. СПб., 1904. Хроника, № 6. С. 126—127.
14. *Иванов Д. Д.* Очерк истории здания судебных установлений в Москве 1776—1896 гг. // Журнал Министерства юстиции. СПб., 1896. № 3.
15. De la Protection des Oeuvres d'art en temps de guerre // Les Arts, 1904. № 4. Благодарю А. М. Коротееву за отыскание названной статьи, а М. И. Юркину и И. М. Соколову за ее перевод с французского.
16. Личное дело Д. Д. Иванова // ГАРФ. Ф. А-2307. Оп. 22. Д. 383. Л. 3.
17. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 67. Л. 35, 60, 78. Благодарю И. В. Ключкину за предоставление этих сведений.
18. ОРПГФ ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. 1922 г. Д. 4 (Журналы Комиссии; На л. 3 об. — его мандат).
19. Там же. Л. 92.
20. *Иванов Д. Д.* Погибшие вещи, спасенные имена // Среди коллекционеров. 1923. Январь-февраль. С. 3—7; *Он же.* Русское серебро Гохрана. М., Гознак. 1925. 5 печ. листов (в свет не выпущено).
21. ОРПГФ ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. 1923 г. Д. 2. Л. 15 об. (Обращение в Коллегию Наркомфина).
22. Там же. 1928 г. Д. 19. Л. 57—62.
23. Благодарю М. К. Павлович за помощь в отыскании сведений о месте захоронения Д. Д. Иванова.
24. ОРПГФ ГИКМЗ «Московский Кремль». Ф. 20. 1930 г. Д. 21. Л. 6.
25. Благодарю Е. И. Смирнову за ценные замечания и советы, а руководство ОПИ ГИМ за предоставленную возможность публикации текста Д. Д. Иванова.
26. Отчет К. В. Сивкова о работе семинария для экскурсоводов при Управлении музеями-усадьбами и музеями-монастырями (март-июнь 1926) // ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 647. Л. 1 — 6, а также Материалы Объединенного музея декоративного искусства, направленные Д. Д. Ивановым в Социально-культурную инспекцию НК РКИ (15 февраля 1928 г.) // ГАРФ. Ф. А-406. Оп. 12. Д. 1978. Л. 6 об.
27. ОПИ ГИМ. Ф. 134. Ед. хр. 156. Л. 29—36 об.
28. ОПИ ГИМ. Ф. 54. Ед. хр. 1137. Л. 82—89 и пять экземпляров — там же, ед. хр. 648. Л. 47—54, 55—62, 63—70, 71—78, 79—86.
29. Там же. Ед. хр. 647. Л. 3 об.
30. Там же. На экземплярах лекции из ед. хр. 648, в левом верхнем углу первых листов, имеются пометы карандашом: «40» (возможно, это указание цены 40 коп., т. к. на другой, более объемной, лекции такая же помета: «1 р. 38 коп.»).

Публикация Т. А. Тутовой  
Археографическое описание Т. А. Тутовой и М. М. Лерейман

## II

### ОБЩЕСТВО ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ УСАДЬБЫ 1990-х ГОДОВ

7. Когда друзья и коллеги В. В. Згура, решив почтить память безвременно ушедшего из жизни ученого, выпустили специальный сборник, центральная его статья была вполне закономерно посвящена именно архитектуроведческой деятельности исследователя: *Брунов Н. В. В. Згура как историк архитектуры // Сборник Общества изучения русской усадьбы. М., 1927. Вып. 6—8.*
8. Как известно, эта вынужденная оглядка не уберегла тогда специалистов, самозависимо занимавшихся охраной, изучением и популяризацией художественных памятников русской старины, от произвола властей, от нелепых обвинений (в «идеализации истории», в «возбуждении любви к прошлому»), от репрессий. См. об этом: *Иванова Л. В. Трагические судьбы членов Общества изучения русской усадьбы // Русская усадьба. № 2 (18). М., 1996. Гонения и преследования коснулись не только ОИРУ. Их в полной мере испытали на себе в те же годы и другие организации, занимавшиеся схожей деятельностью, например, Петроградский экскурсионный институт. См.: Ациферов Н. П. Из дум о былом. М., 1992 (комментарии А. И. Добкина).*
9. Великий князь К. К. Романов, а именно он был последним хозяином этой усадьбы, посвятил Осташеву специальное стихотворение («Осташёво») — едва ли не самое «портретное» воплощение усадебной темы во всей русской поэзии.
10. Можно было бы назвать ряд статей последних лет, авторы которых с разных сторон стараются подойти к решению этой задачи. См., например: *Евангулова О. С. Русская усадьба и тема памяти // Художественная культура русской усадьбы. М., 1995.*
11. Ср.: «Ты помнишь ли, Мария, / Один старинный дом / И липы вековые / Над дремлющим прудом / Безмолвные аллеи, / Заглохший старый сад, / В высокой галерее / Портретов длинный ряд?» (А. К. Толстой). Впрочем, словосочетание «темные аллеи» от частного употребления приобрело впоследствии салонно-романсный привкус. Именно с этим смысловым оттенком оно вошло в усадебную лирику XIX века, свидетельствуя по-своему о популярности усадебной темы на разных общественных уровнях художественного сознания эпохи.
12. Назову, к примеру, многогранное и очень содержательное исследование: *Каждан Т. П. Художественный мир русской усадьбы. 1830—1910-е гг. М., 1997.*



Л. Н. Летягин

## РУССКАЯ УСАДЬБА: МИФ, МИР, СУДЬБА

Русская дворянская усадьба в современном культурном контексте прочитывается как одна из ключевых мифологем.

Ностальгическая интонация публикаций, посвященных утраченным формам культуры, определяется осознанностью отрыва от исконных начал, стремлением заполнить культурный разлом — попыткой преодоления нашей внеаходимости.

Классовое уничтожение дворянской культуры формирует представление, что русская усадьба как культурный тип перестала существовать, не исчерпав своих возможностей.

Современное обращение к усадебной теме мотивируется необходимостью восстановления прерванной традиции, связывается с вопросами национальной самоидентификации. Это в равной степени характеризует и исследовательский, и публицистический ракурс восприятия усадебных форм.

Лишь на втором плане обозначается масштаб *собственной мифологичности* русской усадьбы, исследовательское представление о котором остается весьма неполным.

Как факт культурного наследия усадебная модель отличается типологической интровертностью, которая в настоящем разворачивается в качестве специфического круга культурных идиом. Построение усадебной типологии вынужденно «отвлекается» на исследование подчеркнута сакральных форм, и каждая такая попытка закономерно перерастает в исследовательскую интерпретацию усадебного мифа.

Наименее прочитывается в этом плане идиоматичность усадебного «целого», надсуммарного по отношению к его конкретным слагаемым.

Неизбежная утрата того, что оказывается в культуре *типологически непереводаемым*, выдвигает в число наиболее актуальных проблему атрибуции тех наиболее значимых реалий прежней модели, которые представлены в настоящем своим «нулевым содержанием».

Это проблема интерпретации культурного факта как факта, что прежде всего относится к тем (нередко ключевым) значениям, которые проявляют свое действительное качество лишь на уровне взаимодействия структур повседневности и вне этого уровня не подлежат описанию. Именно в пограничных областях возможно выявление по существу новых категорий усадебного текста, по отношению к которому всякий тематический или понятийный вариант рассмотрения обнаруживает свою недостаточность.

Предмет усадебоведения на этом уровне понимания задач еще только определяется.

При всей замкнутости, усадебный мир не мог быть самодостаточным из-за очевидной множественности культурных функций. Зимнее проживание дворянских семейств в столицах своей обязательной альтернативой предполагало проведение летних месяцев в родовых поместьях. Так обозначался наиболее важный инвариант традиционной бинарности отношений.

Ироничные наставления героя «Романа в письмах» («Петербург — прихожая, Москва — девичья, деревня же — наш кабинет») без особой натяжки могут интерпретироваться как сознательно избираемая модель авторского поведения.

Через посредничество форм усадебной повседневности пространство России раскрывается и реализуется как «культурное целое». Пушкинская формула актуализирует недискретное представление о национальном пространстве, в котором оказываются заданы основные векторы культурного поведения русского дворянина. (Для Пушкина лично это предполагает вполне буквальное прочтение: бывая наездом в Москве, в полном соответствии с литературной декларацией, поэт «прямо, не заходя в гостиную бабушки, отправлялся в девичьи, где по часам и балагурил с горничными», — вспоминает «сенная девушка» Веневитиновых Анна Степановна (1).

Оказываясь частью поведенческой дворянской парадигмы, русская усадебная повседневность не может восприниматься локально, вне ряда таких наиболее значимых культурных оппозиций: **усадебная — столица, усадебная — Европа, усадебная — провинция, усадебная — традиционные формы народного уклада** (крестьянский мир).

Как центр отечественной духовности (непосредственно сопрягаемый с классическими культурными явлениями — в первую очередь с литературной традицией) мир русской усадьбы определяется в специфическом качестве «перекрестка» культурных значений. «Вовсе не будучи англоманом, князь Андрей Петрович [Оболенский] жила большую часть года в подмосковной своей, селе Троицком /.../. Подмос-

ковная была настоящим и любимым местопребыванием его. Там он жил, в Москве гостил. Там была и довольно богатая библиотека /.../. Собрал ее он во время пребывания своего за границей...» (2). Граница между стереотипами поведения проводилась, как правило, индивидуально. Свобода проявлялась в самой возможности выбора. Для Пушкина «русская баня, клубника и проч.» радости сельской жизни не заменяли привычные «шум и толпу» (3). С другой стороны, поэт «бежит» в деревню всякий раз, «почувяв рифмы». «Благодатно ли для тебя уединение, — спрашивает Баратынский Ивана Киреевского. — Я покуда ничего не делаю. Деревья и зелень покуда столько же развлекают меня в деревне, сколько люди в городе» (4). (В потенциальной смене уклада дорога оказывалась столь же значимой культурной формой дворянского времяпровождения).

Очевидная «инаковость» форм усадебной жизни в панораме дворянской повседневности обозначает необходимость исследовать ее как комплекс устойчивых культурных представлений.

«Мир» и «миф» русской усадьбы имели единые генетические основания, что не могло утратиться в перспективе их параллельного развития. Однако сосуществование мира и мифа как взаимоопределяемых сторон усадебного быта изначально оказывалось подчеркнуто проблемным.

Основным противоречием оказывалось уже то, что феномен усадебной традиционности формировался на русской национальной почве как явление *вполне новое*. В классическом своем содержании он складывается в эпоху «тотальной» европеизации отечественной культуры и связан с этим процессом не только хронологически, но и по существу.

Одно из актуальных слагаемых усадебного мифа — его политический статус. Указ Петра III «О вольности дворянской», по мнению декабриста М. А. Фонвизина, «даровал русскому дворянству полные гражданские права» (5). В системе общественных российских отношений, в том числе в корпоративных представлениях о дворянской чести, мотивация «приватной» жизни оказывается обоснованным развитием представлений о личном достоинстве.

«В России нет больших людей, — напишет маркиз де Кюстин, — потому что нет независимых характеров, за исключением избранных натур, слишком малочисленных, чтобы оказать влияние на окружающих» (6). Подобная оценка менее всего приложима к позиции неслужащего дворянина — субъекта той стороны российской действительности, которую Кюстин по существу не знал.

Выступая как частное лицо, неслужащий дворянин подчеркивает свою «внесоциальность»: «Я возвратился на лоно моей родины и моей семьи с двойным удовлетворением, — отметит барон Гейкинг, став

невольным свидетелем столичных происшествий первых месяцев после кончины императора Павла I. — Я понял цену независимого положения и сладкого досуга» (7).

В структуре отношений государства и подданных замкнутость, удаленность усадьбного мира, его внешняя аполитичность выступают как механизм регуляции форм поведения, что активно используется обеими сторонами. С одной стороны, ссылка в родовое поместье «на жителство в деревне своей безвыездно» — прямое следствие монаршей немилости. С другой, — это сознательная дистанцированность оппозиционно мыслящего дворянина.

Философия «человека естественного» актуализирует принципы жизнотворчества. В системе общественных отношений именно биография «сельского жителя» оказывается представлена как сознательно творимый текст. «Не сообщаю Вам никаких новостей, ни политических, ни литературных — полагаю, что Вы устали от них, как и все мы, — напишет Пушкин П. А. Осиповой (Вульф). — Нет ничего более мудрого, чем сидеть в своей деревне и поливать свою капусту. Старая истина, которую я ежедневно вспоминаю среди светского и суетливого существования» (8). В данном случае, по праву тригорского соседства, поэт сознательно играет традиционными усадьбными мифологемами, в большей степени соответствующими позиции его адресата, чем его собственной.

В действительности политическая независимость неслужашего дворянина оказывалась возможной лишь при его материальной обеспеченности. (Так, в частности, идейная и общественная позиция членов московского славянофильского кружка имела вполне конкретные экономические основания).

Уже в середине XVIII в. для значительной части русского дворянства принципы хозяйственной практики и представления о личной независимости мыслятся в нерасторжимом единстве, определяющем специфику бытового поведения носителей формирующегося типа культуры (9).

«Философия хозяйства» применительно к усадьбной жизни и укладу — определение отнюдь не метафорическое. Свобода хозяйственной деятельности и выбора приоритетов лежит в основе усадьбного сельскохозяйственного производства, что в равной степени распространяется на выстроенную целостность мировоззренческих оснований.

Миф оказывается возможен лишь приравновесии слагаемых, в том числе вполне материальных, и дворянская усадьба функционирует в показателем единстве своих культурных функций.

Черты идеальные разоблачаются лишь при наличии подчеркнуто отстраненной точки зрения. «Возвращаясь в родимое гнездо, весьма часто испытываешь то же чувство, что при виде знакомого щенка, превра-

тившегося незаметно в старую собаку, или сад, который на наших глазах оборвало бурей и засыпало снегом» (10).

Если исходить из исторической самооценки, учитывающей множественность «внутренних» точек зрения, усадьбное пространство разворачивается как вневременная данность — вне динамики реального становления и развития.

В идеальном своем прочтении (не желающем считаться с длительностью строительства и роста) воспринимаются прежде всего усадьбные дом и парк — зримая основа усадьбной патриархальности. Они рассматриваются в «относительной одновременности» с окружающим их природным ландшафтом — данностью Высшего Творения. Образ конкретного пространства в идеальном своем прочтении совмещается с образом мира. Наиболее значимые реалии усадьбной модели сторонятся своей «рукотворности» и воспринимаются в настоящем с поправкой на выравнивающую все несовершенства временную перспективу.

В системе временных отношений положительно значимы пространственно-планировочные аспекты — как для наиболее классических усадьбных ансамблей, так и для вырожденческих примеров усадьбного моделирования, отразившихся, в частности, в чеховском «Крыжовнике».

Единство усадьбного времени-пространства мыслится как то *идеальное композиционное* решение, «где главным признаком и отличительной принадлежностью была семейная жизнь» (11).

В структуре усадьбной повседневности дополнительную семантическую наполненность приобретали прежде всего такие ее слагаемые, как «чада» и «домочадцы», где «семейные привязанности», «именины», «слуги», а в сопряжении с ними — «соседи», «гости», «учителя-французы», «немецкие бонны», «охота», «карты», «почтовый день».

Оттенок семейственности накладывается на все формы досугового поведения — литературное чтение, развитую систему форм «литературной домашности», женское рукоделие, музицирование, библиофильство, коллекционирование, непрофессиональную археологию.

Мифология дворянской усадьбы разворачивается на зыбкой грани типологического и индивидуального. Ракурс восприятия действительности — эстетики усадьбной повседневности — не только был задан; он должен был воспроизводиться и воспроизводился на уровне традиционных бытовых отношений.

При рационально спланированной экономической деятельности первоначально заявленные идеальные планы находили со временем все больше конкретных оснований для своей каждодневной атрибуции. Дистанция между мифом и миром сокращалась.

В этом смысле наиболее яркие примеры усадьбного «устройства» —

это примеры реализованной утопической программы — мифа, целенаправленно поддержанного всей хозяйственной практикой.

Принципиальное изменение культурного статуса русской дворянской усадьбы связано с процессом расщепления ее культурных функций. Их поляризация — выделение наиболее приоритетных из них — обозначают наиболее конкретную границу, за которой усадебный миф мог существовать лишь на уровне литературной рефлексии.

С 1861 г. усадебная культура прекращает свое существование в качестве культуры «привычки», воспроизводимого круга традиционной повседневности. В послереформенную эпоху безвозвратно терялись основные условия, обеспечивавшие ранее регуляцию многообразных культурных функций. «Теперь плакать надо не о крестьянах, не ои угнетенные...» — будет писать видный славянофил и крупный помещик А. Кошелев И. Аксакову в первую же пореформенную осень. (12).

Экономическая переориентация помещичьих усадеб, стремление сохранить репутацию налаженных ранее хозяйств нивелировало их культурное присутствие на общем провинциальном фоне. Большинство конкурентноспособных дворянских поместий в новых условиях превращалось в сырьевой придаток промышленных центров.

Вместе с тем буржуазно ориентированное дворянское поместье — пример, показательный на фоне всеобщего угасания прежнего экономического мифа. К концу XIX в. актуализируется не столько экономическая несостоятельность дворянского предпринимательства, сколько невозможность идеального (как в недавнем прошлом) совмещения традиционных поведенческих моделей. В этот период обозначается тенденция активного экономического вырождения русского дворянства — вплоть до его десоциализации. «Недавно ко мне приходил мужичок/.../ Он, к моему удивлению, оказался дворянином» (13), — такая «гоголевская» оценка оказывается неожиданной, однако характеризующей сущность процесса в его логическом завершении.

«Усадебные романы второй половины XIX в., которые «несли в себе несомненные признаки эпитонства» (14), другими быть уже и не могли в меру утерянности культурных оснований. Это была «опосредованная вторичность» — не столько по отношению к классическим литературным текстам (романам Тургенева, например), сколько по отношению к утраченным в действительности традиционно воспроизводимым реалиям. (О коренном изменении типа владельческих отношений на протяжении XVIII—XIX вв. наглядно свидетельствует хотя бы именной ряд обладателей знаменитой подмосковной усадьбы Гребнево — Воронцовы, Трубецкие, Бибиковы, Голицыны, затем — Пантелеевы, купец Кондратов, доктор Гриневской).

Художественная жизнь усадеб перерождается и внешне уподобляется более естественной и демократичной на рубеже веков жизни дачной. В ряде случаев русская усадьба сохраняла статус культуропорождающей среды (однако на принципиально новых основаниях). Таковы примеры Ясной Поляны и Абрамцева, на близких принципах строится уклад Талашкина, Поленова, репинских Пенатов.

Крупный и мелкий промышленный капитал (как основной «юридический пользователь» былых усадебных владений) не может рассматриваться в качестве реального наследника ушедшей традиции. Процесс окупечивания дворянских поместий в мемуарных оценках и иных свидетельствах (15) во многом подобен нашему восприятию обломков усадебных строений на фоне запустения современных агроландшафтов. На уровне эмоциональных откликов капиталистический период выживания усадебной культуры оказался столь же трагичен, как период социалистического функционирования усадеб, сопровождавшийся их повсеместным разрушением.

Завершающей страницей истории усадебной культуры, когда утратились последние черты, позволявшие говорить о наличии живой традиции, стал 1918 год — год «великого исхода» дворянства из России.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. Комаровский Н. Е. Записки графа Николая Егоровича Комаровского. М., 1912. С. 17.
2. Вяземский П. А. Московское семейство старого быта // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М., 1984. С. 371.
3. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М., 1949. Т. XII. С. 304. См.: Козмин В. Ю. Эволюция образа «деревня — рай» в творчестве и судьбе А. С. Пушкина // Материалы Международной пушкинской конференции. 1-4 октября 1996 г. Псков, 1996. С. 158—163.
4. Боратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма. М., 1951. С. 497.
5. Фопсизин М. А. Сочинения и письма: в 2 т. Иркутск, 1982. Т. 2. С. 125.
6. Кюстин А. де. Николаевская Россия. М., 1930. С. 121.
7. Царевичество 11 марта 1801 г. СПб., 1907. С. 265.
8. Любовный быт пушкинской эпохи: В 2 т. М., 1994. С. 281.
9. См.: Мишч С. С. Социальная психология российского дворянства последней трети XVIII — первой трети XIX в. в освещении источников мемуарного характера. М., 1981.
10. Фет А. А. Воспоминания. [Пушкино], 1992. Т. 1. С. 89.
11. Вяземский П. А. Московское семейство старого быта. С. 370.
12. Голос минувшего. 1922. № 2. С. 67.
13. Источник. 1996. № 3. С. 18.
14. Щукин В. Поэзия усадьбы и проза трущобы // Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellonskiego. 1994. МСXXXVI. С. 84.
15. См.: Мокряк Е. И. Обзор дневников и мемуаров русских помещиков второй половины XIX — начала XX в. // Вестник МГУ. 1976. № 4. С. 81—90.

М. В. Нащокина

## РУССКИЕ УСАДЬБЫ ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА

«...По ограде высокой и длинной  
Лишних роз к нам свисают цветы.  
Не смолкает напев соловьиный,  
Что-то шепчут ручьи и листья.  
.....  
Не доносится жизни проклятья  
В этот сад, обнесенный стеной,  
В сием сумраке белое платье  
За решеткой мелькает резной...»

А. А. Блок. Соловьиный сад

**Р**усские усадьбы второй половины XIX — начала XX вв. в последнее время все больше притягивают к себе внимание историков. Это закономерно, поскольку они наименее исследованы. Великая реформа 1861 г., внесшая структурные изменения в усадебное хозяйство и быт, не остановила дальнейшего развития существовавших и появления новых усадебных комплексов. Конечно, в 1860—1890 гг. произошло некоторое сокращение строительства новых усадеб, но преобразование старых комплексов никогда не прекращалось.

Примеров тому можно привести множество. В обзоре помещичьих имений новгородской губернии за 1916 год (1), где, как правило, помечены даты возведения главного дома читаем: Александровка Е. Н. Сиротининой — дом 1895 г., Брызгалово Сукиных — дом 1880-х годов, Василево Н. И. Каменской — дом 1879 г., Вашково А. П. Шестакова — дом 1875 г., Головково В. Г. Фаворского — дом 1895 г., Гришина Гора Л. П. Самсоновой (Лупандиной) — дом 1903 г., Дворищи Н. А. Долгорукого — дом 1898 г., Ждани Аничковых — дом 1867 г., Забытное Висленевых — дом 1889 г. и т. д. Аналогичные перечни можно, видимо, составить и по большинству других губерний Центральной России. Вез это свидетельствует о том, что в конце XIX — начале XX вв. усадьба продолжала занимать существенное место в российской действительности. Длилась и ее жизнь в русской культуре.

Интерес к усадьбе обозначенного периода определяется и общим вниманием к культуре «серебряного века», познание которой постоянно углубляется. Сравнительно новым аспектом ее изучения является проблема символизма как значительного художественного направления рубежа и первого десятилетия XX в. В авангарде исследования русского символизма естественно находится литературоведение — как известно, именно в литературе это течение было терминологически от-рефлектировано еще современниками. В последние годы растет число работ, вводящих понятие «символизм» в изобразительные искусства (2) и в архитектуру (3). Среди них роль своеобразного мировоззренческого фундамента несомненно принадлежит исследованиям Г. Ю. Стернина — пионера изучения этой темы в нашем искусствоведении. Многогранность затронутой проблемы и ее пока недолгая исследовательская жизнь оставляет широкое поле для дальнейших научных поисков. В частности, усадьбы эпохи символизма как целостный культурный феномен, обладающий яркими характеристическими чертами и ограниченный определенными временными рамками, до сих пор не рассматривались.

Для того, чтобы попытаться определить усадьбы русского символизма, наметим канву формирования этого направления, истоки которого имели западноевропейское происхождение. Введение в 1886 г. французским поэтом Жаном Мореасом термина «символизм» (в программном произведении «Манифест символизма»), фактически, завершило процесс самоопределения нового художественного течения, признаки которого появились в искусстве Бодлера, оперы Вагнера, живопись прерафаэлитов, философские идеи Д. Рескина, многообразная деятельность У. Морриса — вот вехи, способствовавшие формированию основ художественного мышления символизма (4).

Постоянное внимание к западноевропейской культурной жизни, характерное для всей русской культуры второй половины XIX в., способствовало быстрому укоренению его идей и на русской почве, обусловило «предрасположенность» к нему многих русских художников, литераторов, музыкантов, архитекторов. В России хорошо были известны произведения классиков литературы символизма К. Гюисманса, Г. д'Аннунцио, К. Гамсуна, М. Метерлинка, А. Стриндберга, Г. Ибсена, А. Рембо, П. Верлена, С. Малларме, вызвали интерес живописные работы А. Беклина, У. Краэна, Дж. Уистлера, Г. Моро, Ф. Штука, Ф. Кнопфа, О. Редона, Дж. Сегантини, Пюви де Шаванна и многих других адептов нового мироощущения.

В конце 1880-х годов В. С. Соловьевым были написаны сочинения «Красота в природе» и «Общий смысл искусства», заложившие основы

теории русского символизма (5). В 1893 г. появился первый манифест русского литературного символизма — им стала брошюра Д. С. Мережковского «О принципах упадка и о новых течениях в современной русской литературе», содержащая тексты двух лекций писателя, прочитанных в 1892 г. (6), а в 1894 г. В. Я. Брюсов уже издает сборники «Русские символисты». В 1890—1900-е годы тематика символизма широко вошла в русскую живопись. К этому периоду относятся программные работы М. В. Нестерова, А. И. Куинджи, В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, М. В. Якунчиковой, В. Э. Борисова-Мусатова и других художников, представлявших многообразную поливариантную палитру русского символизма. В 1910 г. Андрей Белый опубликовал свою книгу «Символизм», наиболее полно и точно определившую мировоззренческие основы этого художественного течения. В том же году Александр Блок написал статью «О современном состоянии русского символизма», в которой изложил свой взгляд на дальнейшее развитие этого направления. Несмотря на уже раздававшиеся в тот период голоса о закате символизма, одному из его столпов еще виделись его перспективы в будущем. В данной работе неуместно вдаваться в подробности русского литературного или изобразительного символизма, однако приведенные даты позволяют нам сориентировать это направление в историческом контексте культуры России.

Архитектура, в особенности широкая и свободная от регламентаций сфера загородного жилья — русских усадеб, оказалась, как это ни парадоксально, областью искусства, куда образы символизма стали проникать, пожалуй, даже раньше, чем в литературу и поэзию, непосредственно из западноевропейской литературы. Первые отечественные опыты отражения в архитектурных образах нового символистского мироощущения, как представляется, относятся к 1880-м годам, к которым можно отнести нижнюю временную границу бытования идей символизма в культуре русской усадьбы. Хотя в то время символизм в России еще не оформился как самостоятельное литературно-художественное течение, влияние западноевропейского искусства и литературы этого направления на культурное развитие страны обусловило опережающее внедрение круга его тем и культурных предпочтений в архитектуру и изобразительные искусства. (Введение термина «протосимволизм», уместное для истории живописи, в отношении усадеб данного времени кажется излишним, поскольку само направление воплощалось в усадебной культуре весьма опосредованно. В то же время, круг идей и образов символизма в этой сфере был достаточно устойчивым на протяжении всего существования символизма.)

Калейдоскопичность, разноплановость образов русской усадьбы

конца XIX — начала XX вв. — своеобразное выражение чувства сопричастности человека эпохи символизма всем предшествующим культурам. Употребляя словосочетание «всем культурам», мы вторим самим символистам, понимая, что это преувеличение. У эпохи символизма были свои культурные предпочтения. Историзм эпохи обусловил тогда повышенный интерес к формам величественной, полной мистики готтики, к монументальным формам европейского барокко, к экзотике Востока (символизм привлекало все необычное, таинственное, редкое, роскошное, цветное — иначе не трогали бы так душу «серебряные руки в тройке улетевшей навсегда», «лиловый негр» и «бананово-лимонный Сингапур» Александра Вертинского). Подобные мотивы достаточно прочно внедрились в архитектурную практику, придали неповторимую интонацию внешнему облику усадебных зданий и убранству их интерьеров.

Намеренный архитектурный полистилизм 1880—1890-х годов, рассчитанный на вполне определенные историко-культурные ассоциации, по своему воплощал в реальности формулу литературного символизма, высказанную Валерием Брюсовым: «цель символизма — рядом сопоставленных образов как бы загнипотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение» (7). Уникальность культурной ситуации русского символизма состояла в том, что в архитектурных (и в литературных) произведениях осознанно выстраивался беспрецедентный «парад культур», вступающих друг с другом в самые неожиданные, порой намеренно контрастные взаимосвязи. Андрей Белый писал об этом: «...новое, что пленяет нас в символизме, есть попытка осветить глубочайшие противоречия современной культуры цветными лучами многообразных культур; мы ныне как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и средневековье, — оживают проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи нам более близкие. ...Мы действительно осязаем что-то новое; но осязаем его в старом; в подавляющем обилии старого — новизна так называемого символизма» (8).

В 1900—1910-е годы русская усадьба пережила короткий, но яркий период «усадебного Ренессанса» (9). К стилям давно прошедших эпох и экзотике дальних стран в то время прибавилось прибавилась восторженное почитание русской усадьбы «золотого века» — эпохи классицизма. В процессе происходившей в тот период своеобразной «сакрализации» усадьбы в русской культуре, она была впервые осмыслена, как сложная синтетическая целостность, вобравшая в себя особенности национального мировоззрения и уклада жизни, очарование русского пейзажа и разнообразие искусств и ремесел, и возведена в ранг национального идеала (10). Интерес к искусству усадебной помещицкой России был одной из характерных черт позднего русского символизма,



а потому верхняя граница его существования в образах русской усадьбы, думается, приходится на 1910-е годы.

Определить усадьбу русского символизма нелегко, хотя бы потому, что внешне она во многом подобна усадьбе предшествующего времени. (Заранее оговоримся, что полноценное сравнение усадеб обоих периодов не входит в задачи данной статьи.) Более того сами старинные усадьбы оказались на рубеже веков введены в круг символистски переосмысленных ансамблей. Трансформация «романтической» усадьбы в «символическую» происходило прежде всего в сфере содержательной наполненности усадебных образов. Попробуем обозначить основные семантические признаки усадьбы русского символизма.

Едва ли не главным свойством такой усадьбы являлась ее *непрерывная принадлежность истории*. Ассоциативная связь с прошлым стала в эпоху символизма едва ли не главным признаком их современности. Строяния, парковые дорожки, сад, пруды... были не столько функциональны, сколько служили для их создателей и владельцев своеобразными знаками преданий данной местности, вехами в истории культуры, наконец, символами связи с историей государства. Круг такой символики был достаточно широк и выражался всеми усадебными составляющими — архитектурой, скульптурой, топонимикой.

Программный усадебный «историзм» проявлялся очень разнообразно.

Во многих старинных усадьбах России трепетно сохранялись исторические реликвии. Прежде всего это были многочисленные мемориальные памятники — усадебные храмы с могилами предков, парковые монументы в честь посещения той или иной усадьбы коронованными особами или в честь великих людей России. Напомним несколько хорошо известных примеров. В Остафьево при князе П. П. Вяземском усадьба превратилась в подобие музея. В доме, в бывшем кабинете Н. М. Карамзина сохранялась обстановка, берегались мемориальные вещи великого историка, а также А. С. Пушкина, А. П. Ганнибала, П. А. Вяземского. После того как усадьба перешла к графу С. Д. Шереметеву, женившемуся на дочери П. П. Вяземского, мемориальный характер усадьбы был еще более усилен — 1911—1913 гг. в парке были установлены памятники А. С. Пушкину, Н. М. Карамзину, В. А. Жуковскому, П. А. Вяземскому. В усадьбе Лукино баронов Боде-Кольчевых находился обелиск в память всех убитых и замученных предков — бояр Кольчевых и родовое древлехранилище. В имении Воронцовых-Дашковых Троицкое каждого въезжавшего в усадьбу встречал монумент в честь императрицы Екатерины II, появившийся еще при Екатерине Романовне Дашковой — строительнице усадьбы. В Диканьке Кочубеев сохранялся «Мазепин дуб» пяти саженой в обхвате, сорочка казненного В. Л. Кочубея, «там



Усадьба Знаменское-Губайлово. Склеп над могилой Я. А. Полякова.  
Арх: И. Е. Бондаренко. Фото нач. XX в.

же — ряд реликвий эпохи Петра Великого и шведской кампании и большая библиотека, богатая рукописями и книжными редкостями.» (11). Перечень можно продолжить.

Поиск связи с прошлым выразился в конце XIX — начале XX вв. в повальном увлечении археологическими раскопками на территории усадеб. Огромное количество усадебных курганных групп было в те годы профессионально или дилетантски изучено при участии владельцев. Весьма красноречивым знаком стремления к обретению в усадьбе зримых свидетельств прошлого может служить и установка в многочисленных усадебных комплексах так называемых «половецких баб». Самым известным примером этого модного в конце XIX — начале XX вв. элемента русской усадьбы являются «бабы» в Абрамцево.

Усадьбы символизма, также как и их предшественники в эпоху Просвещения и Романтизма, представляли собой своеобразный развернутый текст. Сохранившиеся в них исторические постройки, мемориальные памятники, парковые аллеи, статуи, беседки-бельведеры, гро-

ты оставались в них нередко те же, но их восприятие, «прочтение» существенно менялось. Старые жилые и хозяйственные постройки, мифологические и литературные персонажи скульптурных рельефов и статуй, регулярность липовых аллей, романтичность потаенных парковых гротов — все, что некогда было рассчитано на ощущения гармонии, порядка и практической пользы (эпоха Просвещения), или на освежение воспоминаний о прочитанном, погружение в состояние задумчивости и меланхолии (эпоха Романтизма), в годы символизма наполнилось иными эмоциями. Вся совокупность составляющих любой старинной усадьбы прежде всего теперь воспринималась во взаимосвязи с прошедшими конкретными событиями в жизни владельцев, с историей семьи, данного места, историческими вехами в развитии России.

Сроченность русской усадьбы с культурной жизнью России, характерная для усадебного «золотого века», оказалась свойственна и эпохе символизма. Не удивительно и по-своему закономерно, что, например, старинная долгоруковская подмосковная Знаменское-Губайлово стала родовым гнездом московского символизма. Именно здесь у Валерия Брюсова родился план организации знаменитого символистского издательства «Скорпион», здесь не раз обсуждались проблемы журнала «Весы» и альманаха «Северные цветы». Здесь любил бывать Андрей Белый и Юргис Балтрушайтис, а Константин Бальмонт написал книгу стихов «Горящие здания» и начал работать над поэтическим сборником «Будем как солнце». Здесь искали и находили вдохновение художники Н. Феофилакт, С. Судейкин, В. Миллиотти, В. Владимиров (12).

Что же привлекало их здесь? Радужие хозяев-купцов-меценатов А. Я. и С. А. Поляковых? — Безусловно. Но, видимо, не только это, ведь дружеские и деловые контакты могли быть ограничены и Москвой. Представляется, что именно традиционный усадебный быт, «прекрасное ничегонеделанье», прогулки в великолепном старом парке, беседы в уютных гостиных классицистического дома возбуждали воображение, тягу к творчеству и желание вновь вернуться сюда из шумного города.

Попробуем представить себе, каким было Знаменское-Губайлово на рубеже веков. «Большая часть площади имения сплошь покрыта лесом, в котором, особенно по направлению к северо-западу, преобладают сосны. Стройные, прямые, высокие и могучие, стоят они как исполины, покачивая своими верхушками, убаюкивая посетителя своим шумом и освежая его своим смолистым благоуханием, не менее живописны и березовые купы на южных окраинах имения... По берегам прудов доселе стоят еще полуразрушенные каменные беседки с колоннами и гротами.

Среди этих-то рощ и прудов расположены барские постройки имения, окруженные небольшими парками, кленовыми и липовыми, на площадке перед главным зданием, бывшим когда-то красивым барским домом, стоят поломанные бурями и попорченные временем несколько кедров, лиственниц и других редких деревьев» (13).

Природа и архитектурный облик Знаменского-Губайлово, казалось бы еще сохраняли явственную печать своей далекой эпохи, здесь почти не было нововведений и на всем лежала патина времени (14). И этот образ как нельзя лучше соответствовал внутреннему миру и поэтическому видению молодых художников и поэтов символизма.

Образы прошлого входили неотъемлемой частью в мироощущение эпохи символизма. А потому воздух усадьбы рубежа веков как бы соткан из «воспоминаний». Густой, но прозрачный и по-мусатовски светящийся в лучах заходящего солнца, он обволакивал усадебный мир и



Усадьба Абрамцево. Вид бани. 1995 г. Фото М. В. Нащокиной.

его обитателей легким покровом ощущений исторического времени. Эти воспоминания были чаще всего не конкретны и максимально обобщены, что придавало им по-своему «вселенский» характер. Это свойство «адаптировало» их к новой среде усадебных владельцев, состоящей уже, в основном, из нуворишей-купцов и промышленников с крестьянскими или разночинными корнями. Конкретика легендарной семейной истории Шереметевых, Долгоруких, Гагариных, Вяземских... в купеческих усадьбах сменялась обобщенной историей помещицкой России, воплощенной средствами усадебной архитектуры. В этом кроется один из важных мотивов столь однозначного и органичного предпочтения классических форм, породившего неоклассицизм начала XX в. — стиль, первое появление которого в России совпало со знаменитым Указом о вольности дворянства, положившим начало расцвету русской дворянской усадьбы.

Описание типичных «трансформированных» воображением усадеб эпохи символизма можно найти во многих произведениях А. П. Чехова. Приведем одно из них: «Дом у Песоцкого был громадный, с колоннами, со львами, на которых облупилась штукатурка, и с фрочным локсем у подъезда. Старинный парк, угрюмый и строгий, разбитый на английский манер, тянулся чуть ли не целую версту от дома до реки и здесь оканчивался обрывистым, крутым глинистым берегом, на котором росли сосны с обнажившимися корнями, похожими на мохнатые лапы; внизу нелюдимо блестела вода, носились с жалобным писком кулики, и всегда тут было такое настроение, что хоть садись и балладу пиши» (15).

К числу почитавшихся исторических раритетов, хранившихся в усадьбах относились и картины, и фарфор, и мебель, и разнообразные коллекции (порой весьма необычные), и библиотеки. Например, в имении Бобринских Богородицкое в каретном сарае был устроен «целый музей колесного транспорта для конной тяги. Тут были экипажи самых разнообразных фасонов, соответствующих вкусам и моде XVIII—XX веков, от карета «дормеза» до современного началу XX века английского экипажа...» (16). А вот описание звенигородского имения «Введенское»: «Внутри введенский дом сохранил типичный характер эпохи. Высокие большие залы, из них одна огромная с колоннами — театральная; мебель Людовика XVI; по стенам зеркала и портреты в напудренных париках. ...соединение благородно-чопорной внутренней обстановки с возвышающей красотой...» (17).

Эти «остатки прошлого», как их называли в начале XX в., стали в тот период предметом описания, изучения и экспонирования на выставках. Благодаря довольно обширному своду публикаций в журналах

«Старые годы» и «Столица и усадьба» о сохранившихся в те годы исторических усадебных ценностях, сегодня мы можем судить о многих впоследствии утраченных произведениях искусства и полностью погибших усадебных ансамблях (18).

Принадлежность к истории во вновь создаваемых усадебных ансамблях или в существенно перестраиваемых комплексах чаще всего выражалось с помощью исторических архитектурных стилей. Образы древних боярских теремов, европейских рыцарских замков или сельских шале создавали в усадьбах среди среднерусских полей и перелесков небывалую культурную комбинацию, столь привлекательную для символистской эстетики (19).

Наш современник князь К. Н. Голицын в своих воспоминаниях об усадьбе Шипово, располагавшейся в Тульской губернии неподалеку от г. Ефремова, писал о новом доме, возведенном его отцом в 1912 г.: «Дом, построенный в духе швейцарского шале с островерхой крышей и мансардой, выглядел чужаком, по ошибке забредшим в помещицкую усадьбу средней полосы России.» (20). В этих словах звучит, конечно, оценка нашего времени; для князя Н. В. Голицына — строителя усадьбы выбор стиля новой постройки безусловно имел вполне определенный культурный смысл. Подобные постройки были родовой чертой эпохи. Тот же мемуарист, вспоминая о другой родовой усадьбе — Железники в Калужской губернии, констатировал: «Дом, в котором мы так удобно разместились, был выстроен скорее во вкусе европейской виллы, чем в русском помещицком духе. Запомнились его островерхие крыши с крутыми скатами, коричневые деревянные балки каркаса по белым стенам.» (21). Неточность сказанного лишь в том, что таков, собственно, и был «помещицкий дух» эпохи символизма.

В усадьбах позднего символизма наиболее популярным стал образный ряд русского классицизма. Важнейшей мировоззренческой основой канонизации отечественной усадьбы в русской культуре начала XX в. стала эстетическая приверженность эпохи идеализированной «онегинларинской» России — не крепостнической, а родной, домашней, опозитивированной творчеством.

Большинство усадеб в тот период в своих образных реалиях были ориентированы на помещицкую культуру второй половины XVIII — начала XIX вв. Здесь необходимо акцентировать еще одно существенное свойство усадеб символизма — они мыслились как «приют муз». Эпоха «золотого века» русской усадьбы, оставившая великое множество прекрасных произведений искусства, заставляла задуматься о породившей их атмосфере интенсивной духовной и творческой жизни. Элита нового слоя усадебладельцев старалась не потерять это качество. Многие

просвещенные владельцы были движимы идеями превратить свои не-обжитые семейные гнезда в «обитель муз», по примеру своих аристократических предшественников. Для этого они со всей серьезностью занимались художественным обустройством усадеб, приглашая знаменитых архитекторов, декораторов, художников, старательно наполняли усадебную жизнь музыкой, изобразительным творчеством, беседами и спорами об искусстве (22).

Другим не менее важным свойством усадьбы русского символизма, тесно взаимосвязанным с его первой обозначенной нами чертой, была, воплощенная в ней, *связь поколений*, значимость для истории конкретной семьи, рода, сословия. Бережно сохранялись и по-своему канонизировались с конца XIX в. старые родовые гнезда, обретая черты живых семейных музеев. Во многих из них сохранялись галереи семейных портретов, предметы искусства и убранство интерьеров XVIII — начала XIX вв., коллекции живописи, скульптуры, монет, оружия, наконец, великолепные библиотеки прежних владельцев.

Среди бережно сохранявшихся усадеб — знаменитые родовые вотчины графов Шереметевых — Кусково и Останкино, Архангельское князей Юсуповых, Богородицкое графов Бобринских, Введенское графа Гудовича, Степановское-Волосово и Куракино князей Куракиных, Денежниково Талызиных, Диканька князя Кочубея, Большие Вяземы, Дубровицы, Зубриловка, Кагул-Кайнарджи, Кузьминки, Марьино и Петровское-Дальнее князей Голицыных, Марьино князей Барятинских, Караул Чичериных, Андреевское и Воронцовка графов Воронцовых, Качановка Тарновских (затем Олив), Люблино графа Дурасова (затем Голофтьева), Ляличи графов Завадовских, Марфино графов Паниных, Михайловское А. С. Пушкина, Мураново Боратынских, Ольгово Апраксиных, Отрада графов Орловых-Давыдовых, Покровское-Стрешнево князей Шаховских-Глебовых-Стрешневых, Полотняный завод Гончаровых, Прыски Н. С. Кашкина, Рюмина дача Рюминых, Рябово Всеволожского, Сокиренцы графов Ламсдорф-Галаган, Софиевка графов Потопких, Середниково Фирсановой, Стольное Кушелевых-Безбородко, Троицкое князей Воронцовых-Дашковых, Поречье графов Уваровых, Холмки князей Гагариных, Ярополец графов Чернышевых и т. д.

Мотив благодарности потомков, их нравственного долга перед драгоценной памятью предков звучал во многих усадебных описаниях начала XX в. Вот одно из них, посвященное усадьбе графов Орловых-Давыдовых: «Прошло более века, и давно почил вечным сном и просвещенный основатель «Отрады», и его блестящие братья, но благодаря заботам их потомков старая екатерининская усадьба бережно и гордо хранит память о своем первом владельце» (23).

А вот размышление о судьбе голицынских Вязем, в котором звучит радость за молодое поколение, воспитывающееся в старинных усадебных стенах и призванное стать достойным продолжением рода: «Опять те же старые, давно знакомые покои; они переносят в заветный мир дорогого минувшего: но оно не угасло: здесь, на родовом своем корне, растут новые, свежие побеги. [...] Культурное значение подобных средоточий, на старых родовых гнездах основанных, несомненно: пока еще живут эти, увы, поредевшие ныне уголки в старом отечестве, [...] еще нельзя отчаиваться за будущее; [...] Невольно находят эти мысли в Вяземах при виде этого старого семейного гнезда с его памятниками живой церковной старины, с богатым его книгохранилищем, с драгоценностями письменными, историческими и литературными, с целым миром преданий...» (24).

В старинных русских усадьбах современники рубежа веков увидели *поэтическую ипостась Родины* и концентрированное емкое образное *воплощение русской природы*, ее своеобразный «национальный лик», и наделили этими чертами усадьбы своего времени. Только в усадьбе, особенно родовой, знакомой и любимой с детства можно было по-настоящему ощутить себя ее частью, «сыном полей». Эти мотивы пронизывают многие произведения русской литературы того времени. В качестве иллюстрации приведем несколько стихотворных строф:

«В туманах над сверканьем рос,  
Безжалостный, святой и мудрый,  
Я в старом парке дедов рос,  
И солнце золотило кудри»...

А. А. Блок

«И цветы, и шмели, и трава, и колосья,  
И лазурь, и полуденный зной...  
Срок настанет — господь сына блудного спросит:  
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти  
Полевые пути меж колосьев и трав -  
И от сладостных слез не успею ответить,  
К милосердным коленям припав.»

И. А. Бунин

Еще одной важнейшей чертой, которой были наделены усадьбы эпохи символизма, была их способность легко превращаться в объект созидания, в просторное поле для самовыражения владельца. Сильное индивидуалистическое начало, присущее символистскому мировоззрению, не исключало почти безграничного выбора архитектурных сти-

лей или конкретных образцов построек, порой намеренно экзотических, необычных, обусловленных личностью владельца или художника-творца. Личностный характер усадеб эпохи символизма прекрасно выразили в своих владениях художники, писатели, композиторы, музыканты. Абрамцево Мамонтовых, Новое Рябово В. М. Васнецова, Здравнево и Куоккала И. Е. Репина, Бехово В. Д. Поленова, Дютково С. И. Танеева, Ивановка С. В. Рахманинова и многие, многие другие усадьбы русской интеллигенции, рассеянные по просторам России, несли на себе яркий отпечаток индивидуальности владельца.

Хозяин усадьбы, всегда игравший первостепенную роль в формировании ее ансамбля, в эпоху символизма превратился в «художника жизни» (слова Ф. Ницше), преображавшего свои владения в соответствии со своими вкусами и пристрастиями. Справедливо писала Т. П. Каядан о подмосковной усадьбе Мелихово: «Чехов был творцом художественного мира Мелихова, его духовной атмосферы, воспринимавшейся всеми, когда-либо побывавшими в этой усадьбе как специфически чеховской» (25). Сам писатель в одном из писем из своей подмосковной с удовлетворением писал знакомому: «Я стал архитектором. Построил школу. Построил колокольню. Приедете, посмотрите» (26). Где еще, кроме усадьбы, он смог бы применить свои архитектурно-строительные и садовнические наклонности?

Воплощенность в усадьбе своеобразного «портрета» владельца порой приводила и к курьезам. К числу таковых можно отнести главный дом в усадьбе Ховрино (Грачевка) М. С. Грачева, построенный по образцу казино в Монте-Карло, где владелец по преданию выиграл целое состояние. В своей усадьбе М. С. Грачев увековечивал свою любимую грезу, создавал для себя некий образный сюрприз, постоянно оживлявший память и ушедшие эмоции. Сходство с прототипом, достигавшееся не только образно, но и со свойственным времени вниманием к мелочам, деталям, создавало для него удивительный эффект как бы одновременного присутствия в Ховрине и в Монте-Карло.

Итак, мы коснулись всех наиболее существенных черт, присущих, как представляется, усадьбам русского символизма. Теперь попробуем подробнее рассмотреть их наиболее важные компоненты. Состав пореформенного усадебного ансамбля почти не изменился, сохранив устойчивый набор элементов: главный дом (часто с флигелями), церковь (нередко), парадный двор, парк, конюшня, службы — в той или иной комбинации их можно найти буквально во всех усадьбах второй половины XIX — начала XX вв. Остановимся на трех из них — главном доме, храме и парке (саде) как наиболее существенных составляющих усадебных ансамблей эпохи символизма.



Усадьба Муромцево. Главный дом.  
Фото нач. XX в.

Главный дом, его образ, величина, архитектурный стиль, размещение в ландшафте, по сути, во многом определяли облик усадебного комплекса в целом. Именно в его архитектурных формах, как правило, наиболее полно отражался содержательный замысел владельца.

Как уже отмечалось выше, одним из самых распространенных в русских усадьбах раннего символизма был круг образов и символов западноевропейской готики. Он не только заставлял вспомнить рыцарские романы, которые принято читать в юности, но и был неразрывно связан с социокультурными представлениями о стабильности и буржуазной респектабельности, которые воплощала Западная Европа или, например, старая добрая Англия. Русскому помещику, сидевшему в своем «замке» среди рязанских, тамбовских или владимирских лугов и перелесков, вероятно, приятно было воображать себя английским лордом или французским графом, а свой замок — надежным родовым гнездом, возведенным еще в Средние века. Такое пространственное и временное преображение, видимо, не только тешило самолюбие, но и давало реальную пищу воображению. Действительность, конечно, была весьма далека от рыцарских турниров, мензинингеров и привидений, но детская жажда чего-то необычайного позволяла преодолевать преграды трезвого разума. Этот конфликт воображаемого и действительного с тонким



Усадьба Муромцево. Кошный двор. Фото нач. XX в.



Усадьба Муромцево. Общий вид. Фото нач. XX в.

юмором описан одним из крупнейших писателей эпохи символизма — Оскаром Уайльдом в «Кентервильском привидении».

Формы западноевропейской готики были едва ли не самыми устойчивыми в усадебном строительстве эпохи символизма — они использовались с 1880-х по 1900-е гг. В те годы в ландшафт России вплелось множество новых усадеб, облик которых в той или иной степени напоминал феодальные замки Франции и Англии. Привязанность к ним определялась не только кругом чтения, например, необычайно популярными романами Вальтера Скотта или Виктора Гюго, но и немалым числом произведений изобразительного искусства, воплощавших идеализированные образы европейского Средневековья. Среди них значительное место занимали виды замков. Для примера приведем картину Кристиана Янка (1833—1888) «Замок Фалькенштейн при короле Людовике II», написанную в 1883 г. и изображавшую довольно фантастический конгломерат готических башен и щипцовых кровель, вознесенных на верхушку неприступной скалы.

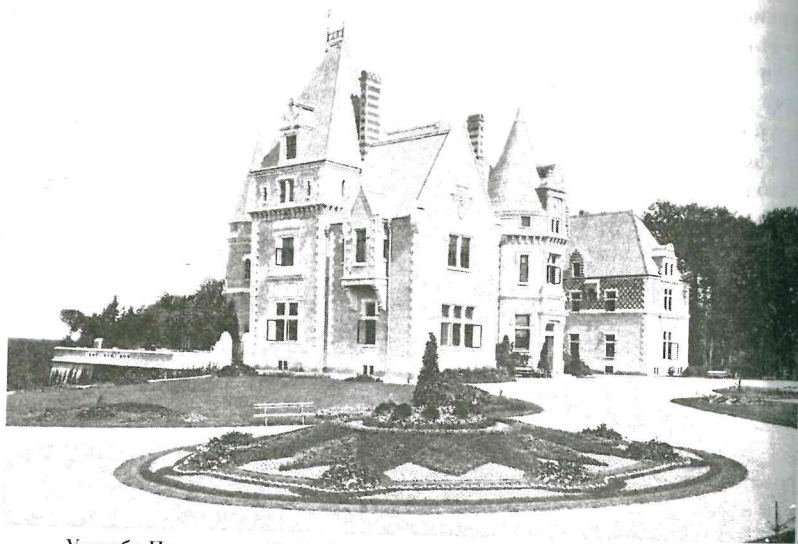
Интерес к реконструкции готической архитектуре поддерживали и международные выставки. Например, на выставке в Турине в 1884 г. на берегу реки По в парке Валентино была выстроена небольшая крепость со стенами, башнями и подъемным мостом, застроенная внутри вдоль извилистой улицы небольшими «готическими» фахверковыми и кирпичными домиками. В целом этот небольшой ансамбль был призван воплотить в натуре собирательный образ средневекового замка в провинции Пьемонт. Не менее интересной была попытка воссоздать уголок средневекового Парижа на Всемирной выставке 1900 года. Этот раздел выставки, так и называвшийся «Старый Париж», также воспроизводил в натуральную величину архитектурные реконструкции давно утраченных построек и создавал вокруг них подобие исторической городской среды (27).

Такие попытки были не единичны. Они достоверно свидетельствуют о желании человека в конце XIX — начале XX вв. окунуться в атмосферу Средних веков. Стоит заметить, что международные выставки, на которых появлялись аналогичные экспонаты, активно посещали и русские туристы, со вниманием относившиеся ко всем европейским новинкам, а затем воплощавшие понравившиеся идеи у себя на родине.

Характерна в этой связи легенда о появлении великолепного «старого замка» В. Храповицкого во Владимирской губернии. Путешествуя в начале 1880-х годов по Франции он не раз восхищался ее средневековыми замками и высказывал это своим французским знакомым. Польщенные похвалой, французы имели неосторожность «уколоть русского путешественника: в России-де такого не встретишь.» (28).



Усадьба Васильевское. Главный дом. 1997 г. Фото М. В. Нащокиной.



Усадьба Подушкино П. А. Веригиной. Главный дом. Фото нач. XX в.

Обиженный «за державу» Храповицкий заключил пари, что возведет такой замок у себя в вотчине. Пригласив через несколько лет на Владимирщину своих французских друзей и продемонстрировав им огромный и великолепный «готический» дворец, построенный по проекту архитектора П. С. Бойцова, хозяин вдоволь наслаждался их удивлением и восхищением. А восхищаться было чем — новая «готическая усадьба», занимавшая огромную территорию, состояла из множества построек, задуманных в одном стиле, и обладала роскошным парком с редкими породами деревьев и единственным в своем роде изящным водным каскадом перед главным домом, действительно, напоминавшим великолепие французских парков.

В качестве характерных примеров русских «готических замков» эпохи символизма упомянем усадьбы — Васильевское князя Г. А. Щербатова (1881—1884, арх. П. С. Бойцов), Подушкино Н. А. Веригиной (1885—1887, арх. П. С. Бойцов), Князя Байгора Г. Н. Вельяминова (1880-е годы, арх. П. С. Бойцов), Юрино графов Шереметевых (1890-е годы, арх. С. К. Родионов (?), Зубалово Л. К. Зубалова (нач. XX в., арх. ?), Успенское князя В. А. Святополк-Четвертинского (1880-е годы, арх. П. С. Бойцов), Кирицы баронов фон Дервизов (1880-е годы, арх. Ф. О. Шехтель), Одинцово-Архангельское В. Е. Морозова (1892, арх. Ф. О. Шехтель), Льялово (Морозовка) Н. Д. Морозова (1908—1909, арх. А. В. Кузнецов) и другие.

Нетрудно заметить, что большинство наиболее значительных «готических» дворцов было возведено по проектам крупных московских архитекторов, некоторые из которых даже специализировались на этой стилистике (например, П. С. Бойцов). Однако, это не означает, что их постройками исчерпывался круг подобных усадебных комплексов. Существовало немало провинциальных усадеб, выстроенных в том же стиле, но менее интересных в архитектурном отношении, а потому не столь известных.

Пожалуй, стоит обозначить еще один содержательный аспект, способствовавший распространению в России стилизаций усадебных домов под западноевропейские замки и дворцы. Их владельцы интуитивно «приспосабливали», «примеривали» к себе, адаптировали саму европейскую культуру. Усадебные ансамбли в готическом стиле или в более редких для страны формах европейского Ренессанса и барокко становились своеобразным воплощением идей синтеза Европы и России, которые мы находим в философии Достоевского, Соловьева, Бердяева.

Не было в тот период забыто и русское Средневековье. Построен в русском стиле немало в усадьбах конца XIX в. Русским стилем усадебных построек владельцы нередко подчеркивали свою связь с историей



Усадьба Льялово Н. Д. Морозова. Общий вид. Фото нач. XX в.



Усадьба Льялово. Фрагмент фасада главного дома. Фото нач. XX в.



Усадьба Абрамцево. Спасская церковь.  
Фото нач. XX в.



Древней Руси, свою любовь к Родине. Такое толкование вполне адекватно для еще стилистически не вполне определившихся русских форм и деталей усадебного дома в Лукино баронов Боде-Колычевых, для первоначальных форм главного дома в усадьбе Мещерское, для нарядного деревянного узорочья «Мастерской» и «Бани» в Абрамцево, внушительного главного дома усадьбы Г. Брокера близ Пушкино, для неорусского стиля большого дома в усадьбе братьев Стуловых и многих других построек в усадьбах конца XIX — начала XX вв.

Безусловно, наиболее широко различные варианты русского стиля применялись в усадебных храмах и часовнях. Здесь необходимо затронуть саму проблему храмоздания в рассматриваемую эпоху.

Хотя усадебная культура Нового времени была во многом порождением «просвещенства», наполненного идеями секуляризации культуры, в России, благодаря прочной православной традиции и народному бытовому укладу, духовное начало в усадьбе не была подавленным. Напротив, именно жизнь в единении с природой, возможность несуетного уединения, естественность соблюдения традиционного религиозного распорядка — все это порой даже усиливало связь усадебных обитателей с православной духовностью. Неслучайно, именно храм был одной из неотъемлемых составляющих каждого более или менее крупного русского усадебного ансамбля. Его значимость, хотя и наполненная уже несколько иными культурными смыслами, сохранилось в усадьбе и в эпоху символизма, как известно, устремленную к своеобразной интеграции богословия, науки и культуры в единое целое.

Назовем хрестоматийный пример — церковь Спаса Нерукотворного в усадьбе Абрамцево С. И. Мамонтова, собственноручно построенную обитателями усадьбы в 1880—1882 г. Сначала — возможность совместного созидательного духовного труда, затем — обретенная отрешенность от повседневного усадебного быта, возможность уединенной молитвы, хрупкое единение с неяркой щемящей красотой окружающего пейзажа — буквально все аспекты возведения и бытования маленького уютного храма в Абрамцево были созвучны символистской эстетике. Воплощенная в нем «поэзия намеков» (определение В. Я. Брюсова), свойственная символизму, способствовала в дальнейшем кристаллизации образных основ неорусского стиля — еще одного варианта темы национальной истории в архитектуре русской усадьбы.

Абрамцевская церковь, впоследствии соединявшая в себе функции храма и усыпальницы, фактически заложила новую традицию в усадебном храмостроении. В ее русле — церковь в Кунцево архитектора С. У. Соловьева, храм в Бехове, возведенный по проекту В. Д. Поленова, надгробная часовня в Знаменском-Губайлове, созданная по проекту



Усадьба Люблино Л. Г. Пыльцевой. Фасад главного дома со стороны парадного двора. Фото нач. XX в.

И. Е. Бондаренко, мемориальный храм в Осташеве, построенный по проекту М. М. Перетятковича, церковь в Натальевке (имении П. И. Харитonenko), спроектированная А. В. Щусевым и другие произведения. Следует подчеркнуть, что обновление, перестройка и постройка усадебных семейных усыпальниц, надгробных часовен, склепов были особенно многочисленными в эти годы.

В начале XX в. к перечисленным стилистическим приоритетам усадебного строительства символизма прибавился стиль модерн в его западноевропейском и русском вариантах и подражание русским усадьбам эпохи классицизма и ампира. Усадебных ансамблей в формах западноевропейского модерна было выстроено немного. Среди них усадебные дома А. И., П. А. и С. А. Морозовых в Глуховском парке, возведенные в стиле английского модерна (29), усадебные постройки в имении Некрасова Райки, в том числе «Американский дом» (1901, арх. Л. Н. Кекушев), подобный сооружениям американского модерна и некоторые другие постройки.

Круг усадеб, стилизованных под русский ампир, признанный в то время наиболее подходящим для усадебного применения, оказался гораздо более обширным. Использование неоклассических стилизаций в

новых усадьбах как бы сразу встраивало их постройки в историю русской усадебной культуры, снабжало их своего рода «родословной». Барский дом с белоснежным колонным портиком, столь органично сочетавшийся с российским пейзажем, стал объектом подражания для множества усадебных комплексов того времени.

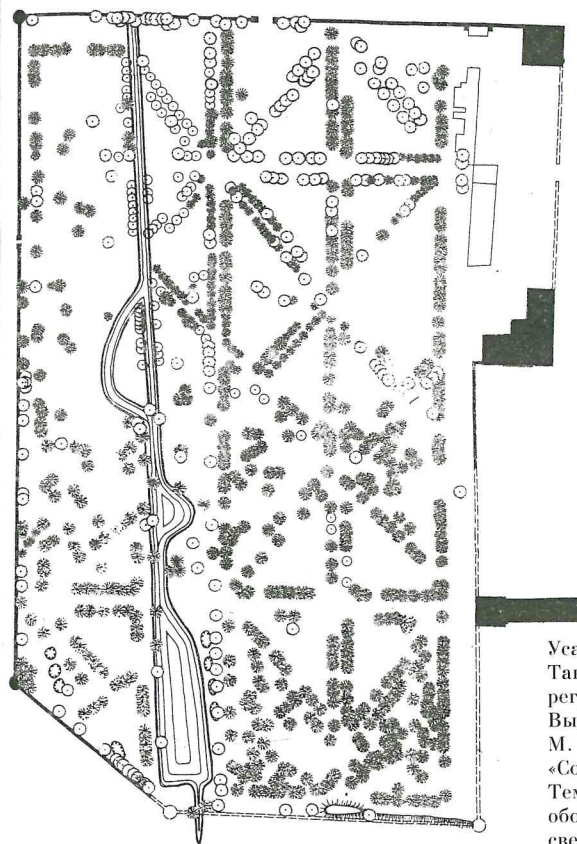
Одной из программных усадеб этого времени стала вилла Н. П. Рябушинского «Черный лебедь», выглядевшая снаружи как типичное произведение «пушкинского времени». В ней чрезвычайно ярко оказалось выражено едва ли не главное свойство этого пласта усадеб русского символизма, которое хотелось бы подчеркнуть — устремленность не к археологической реставрации старой усадьбы, а к созданию в форме усадьбы целостного произведения искусства своего времени (30).

К созданию великолепных ансамблей неоклассических усадеб оказались причастны многие крупные зодчие начала XX в. Назовем некоторые из их произведений — дом Половцева на Каменном острове (1907—1909, арх. И. А. Фомин), усадьба Горки З. Г. Морозовой-Рейнбот (1912, арх. Ф. О. Шехтель), усадьба Иславское И. В. Морозова (1914, арх. В. Д. Адамович), усадьба Любвино Л. А. Пыльцовой (1910, арх. А. Э. Эрихсон), ряд построек в усадьбе Кочановка М. С. Олив и в усадьбе Парафиевка П. И. Харитоненко (1910-е гг., арх. А. Е. Белогруд), постройки в имении Холмки Гагариных (1910-е гг., арх. И. А. Фомин) и другие.

К этому же кругу усадеб следует отнести достаточно редкие в стилистическом отношении усадьбы в формах «петровского барокко», обратившего на себя внимание не только по случаю пышно отмеченного в 1903 г. двухсотлетнего юбилея Петербурга, но и в связи с общим поворотом русской культуры к своему недавнему прошлому. Одной из самых выдающихся усадеб этого направления было Степино С. П. Рябушинского (1911—1912, арх. В. Д. Адамович, В. М. Маят).

Если облик главного усадебного дома чаще всего определяли вкусовые и культурные предпочтения владельца, его интеллект, хозяйственная сметка, парк или сад был подлинным царством эмоций. Здесь хотелось забыть суету, повседневность и от души насладиться красотой природных созданий и чудесами садового искусства. Вернемся к чеховскому описанию усадебного сада: «... около самого дома, во дворе и в фруктовом саду, который вместе с питомниками занимал десятин тридцать, было весело и жизнерадостно даже в дурную погоду. Таких удивительных роз, лилий, камелий, таких тюльпанов всевозможных цветов, начиная с ярко-белого и кончая черным, как сажа, вообще такого богатства цветов, как у Песоцкого, Коврину не случилось видеть нигде в другом месте. [...] Каких только тут не было причуд, изысканных

уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонт из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив — цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством. Попадались тут и красивые стройные деревья с прямыми и крепкими, как у пальм, стволами, и, только пристально всмотревшись, можно было узнать в этих деревьях крыжовник или смородину. Но что всего больше веселило в саду и придавало ему оживленный вид, так это постоянное движение. От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и клумбах, как муравьи, копошились люди с тачками, мотыгами, лейками...» (31).



Усадьба Гребнево. Таксационный план регулярного парка. Выполнен в 1976 г. арх. М. В. Нащокиной. Архив «Союзреставрации». Темными кружками обозначены липы, светлыми — березы.

«Портрет» сада в этом отрывке неразрывно связан с трудом, создавших его людей — владельца и его работников. На это стоит обратить внимание. Сад эпохи символизма никогда не старался воспроизвести нетронутую природу, как это было в период Романтизма, напротив, он гордился своей зримой, насыщенной рукотворностью. Создавая свой сад, ухаживая за ним, человек конца XIX — начала XX вв. пытался творить островок гармонии среди враждебного окружающего мира, микро-Эдем, микро-Аркадию, хорошо понимая, что их созидание в больших масштабах утопично.

Полное и обстоятельное описание сада в усадьбе своего литературного героя обнаруживает пристрастие к садоводству самого Антона Павловича. Поселившись в Мелихове — небольшой усадьбе, представлявшей собой как бы миниатюрную модель, концепт традиционной барской подмосковной с домом на берегу реки, с копаным прудом, старым парком, крошечным «парнасом», белоколонной беседкой и службами — он «с самого раннего утра... выходил в сад и подолгу осматривал каждое фруктовое дерево, каждый куст, подрезывал его или же долго просиживал на корточках у ствола и что-то наблюдал» (32).

Симптоматично, что как раз здесь, среди патриархального усадебного ландшафта Антон Павлович создал свой первый вишневый сад — он высадил возле дома около тысячи вишен и некоторые другие деревья и кустарники (33). Для усадебного сада эпохи классицизма создание такого «моно-фруктового» сада было совершенно не характерно. Как правило, в русских садах конца XVIII — начала XIX вв. высаживалось сбалансированное количество разных пород фруктовых деревьев, которые к концу лета могли обеспечить необходимый урожай плодов. В этом смысле старый вишневый сад Раневской — не столько реальность, сколько красивая и очень современная литературная аллегория, волновавшая Чехова. Ее он и пытался воплотить в своем Мелихове.

В отличие от сада эпохи Просвещения, в котором человек искал четкости, порядка, вызывавших ощущение гармонии, в саду символизма его интересовала прежде всего неуловимость, зыбкость природных состояний, проявление стихий, порывы, своевольный «беспорядок». Человек эпохи символизма наделял природу эмоциями, страстью, порой, даже чувственными «желаниями». Цветущий вишневый сад, менее всего рассчитанный на осязаемый хозяйственный результат, был для Чехова и Раневской живым воплощением весны — дивным, благоуханным, единственным в своем роде и, увы... кратким зрелищем, символом молодости, чистоты, света, надежды. «О, сад мой! — восклицала Раневская в пьесе «Вишневый сад», — После темной, ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя...».

В. Я. Лакшин первым обратил внимание на одну из записных книжек А. П. Чехова, лаконично названную «Сад». В ней оказались переписаны около двухсот русских и латинских наименований растений, высаженных писателем в своем ялтинском саду в Аутке. Антон Павлович мечтал создать здесь непрерывно цветущий сад — сад «вечной весны». Это одна из главных ипостасей сада русского символизма. «Вечная весна», «священная весна» (Ver Sacrum) была одной из неизменных тем и метафор литературного символизма.

Существенную роль в облике и композиции сада эпохи русского символизма играл цвет — листья, стволы деревьев, соцветий. Очень популярными в этот период стали березовые аллеи. На березовую обсадку порой меняли даже старые липовые посадки. Например, в усадьбе Гребнево в старом регулярном парке XVIII в. в конце прошлого века на нескольких аллеях липы были заменены березами. Такая же «Белая аллея» — была самой любимой для С. В. Рахманинова, как и Чехов, увлекавшегося садоводством в имении своей жены «Ивановка» в Тамбовской губернии. Кроме нее в парке выделялась «Красная аллея», состоявшая из кленов (вероятно, из кленов Шведлера, имевшего весной и осенью темно-пурпурный цвет листьев). Подобные яркие моноцветные аллеи — одна из специфических черт усадьбы символизма, тяготеющей к природному многоцветью.

Особую популярность в те годы приобрели аллеи, обсаженные кустами сирени. Такие аллеи были и в Ивановке Рахманинова — известно, что белая сирень была любимым цветком композитора. Купы сирени нередко обрамляли дом (Абрамцево) или высаживались на центральную клумбу перед его фасадом (Воронцовка Воронцовых-Дашковых); их сохранили многие усадебные парки. Знаменитое полотно М. А. Врубеля «Сирень» живо иллюстрирует вид такой цветущей аллеи или купы весенним вечером — в излюбленное для символистского сада время.

Вспомним усадебные комплексы Крыма и Кавказа конца XIX — начала XX вв. — роскошь южной природы как нельзя лучше воплощала с одной стороны стремление парковых композиций эпохи символизма к ярким цветовым сочетаниям в ландшафте парка, с другой — к редким, экзотическим по происхождению или форме и, желательно, цветущим деревьям, кустам, цветам. Цветы на клумбах в это время выбирались зачастую очень ярких контрастных оттенков. Флоксы, астры, георгины, ирисы, пионы, тюльпаны, петунии, настурции, мальвы, анютины глазки и, конечно, розы были фаворитами парков поздней русской усадьбы.

Не менее важным качеством усадебного сада была его наполненность пением птиц (весной) и напоенность дивными запахами. Харак-

терное описание усадьбы, звенящей голосами птиц, и утопающей в свежих ароматах сада, содержится в воспоминаниях В. П. Зилоти о подмосковной усадьбе Сапожниковых Куракино, много лет подряд снимавшейся на лето Третьяковыми: «Были здесь и старинные липовые аллеи и много дужаек, среди которых высились громадные плакучие березы и группы сосен; множество было кустов сирени, шиповника, жасмина, жимолости. Был и пруд, покрытый кувшинками, с плакучими ивами на чужом берегу. Соловьи по веснам щелкали с вечера до ночи. Днем щебетали и пели всевозможные птички. Из-за Клязьмы, до которой шел громадный заливной дуг, куковали кукушки» (34).

Эпоха символизма вообще была равнодушна к запахам — сколько строк в литературе того времени констатировало различные ароматы — дорогих духов, нередко смешанных с запахом табака (терпким, душиливым, крепким, *дорогим*) и т. д. Однако, едва ли не самым пленительным набором запахов обладали сад или парк.

Волнующий, цветущий, «соловьиный» сад весной — черемуховый, сиреневый, яблоневый, вишневый. Он же летом — пряный, наполненный, липовый, с цветущими медоносными дужайками, гудящими пчелами и кузнечиками, а осенью торжественно печальный и неподвижный — с запахами прелого листа, сырости, печного дыма. Неслучайно, как раз на рубеже веков сделались особенно популярными сильно пахнущие кустарники и цветы — жасмин, черемуха, акация, экзотическая магнолия (в южных усадьбах), лилии, розы, левкои, душистый табак, резеда и т. д.

Не менее важна для эпохи символизма была ночная шпостась усадебного сада — она не просто обостряла все чувства, но и оставляла место тайне, мистическому разговору с бесконечным звездным небом, Богом.

«Ночь все темней и благовонней,  
Все громче свищут соловьи,  
Все бесконечней, многотонней  
Журчат незримые струи...

За старой липой покрывало  
Мелькнуло, скрылось... Вот опять...  
И в луном свете побежала  
Тропюю тень ее порхать»

(А. А. Блок. *Собр. соч.*, Т. I. М., 1971. С. 295—296)

Перечислив основные черты усадеб русского символизма, попробуем их представить такими, какими их видели современники. Сделать это достаточно просто. Наиболее ярко их образ воплотился в картинах



В. Э. Борисов-Мусатов. Весна. 1901 г.

двух очень разных художников — Виктора Ельнидифоровича Борисова-Мусатова и Станислава Юлиановича Жуковского. Первый отобразил ее в грезах, второй — в реальности.

Полотна Борисова-Мусатова представляют нам своеобразный свод усадебной символики своего времени. Особенно наглядно его воплотили работы художника последних лет жизни, а среди них — эскизы к неосуществленным росписям особняка А. И. Державиной в Москве. Основная их тема — усадебный пейзаж, наполненный «призраками прошлого», их неясно различимыми сквозь временную вуаль чувствами, размышлениями, поступками, наконец, почти физически осязаемой протяженностью их жизни — они жили, любили, страдали и давно ушли из реального мира действий, но остались в мире грез, снов, постальгических раздумий о прошедшем. Мусатовские пейзажи, пожалуй, образовали своеобразную изобразительную пару к известному стихотворению Владимира Соловьева :

«Милый друг, иль ты не видишь,  
Что все видимое нами —  
Только отблеск, только тени  
От незримого очами?»

С. Ю. Жуковский — тонкий лирик, верный апологет усадебной темы. В его произведениях, как ни у одного другого мастера того времени, с нежностью и любовью отображены самые привлекательные стороны усадебной жизни. Закономерно, что множественные усадебные образы, которые отразила его живопись связаны прежде всего с поэтизацией мира старинной «уходящей» русской усадьбы — в этом зримо проявилась особая эстетика эпохи русского символизма. Здесь и старый усадебный дом с колоннами и остатками снега на ступеньках, греющийся в лучах весеннего солнца, и его комнаты с простой ампирной мебелью, редкими портретами предков на стенах и лучами заходящего солнца на половицах.

Особенно много художник писал усадебные сады. Сад весенний, только пробуждающийся; летний, тенистый с яркими лужайками перед домом или темный, отдыхающий — ночной; осенний с яркими пятнами последних цветов и желтыми листьями на дорожках и веранде. Картины Жуковского позволяют нам заглянуть в усадьбу того времени ночью, ранним утром, в полдень и светлым вечером, и в будни, и в праздники — на Пасху, в Рождество. Именно заглянуть, потому что такова, как правило, точка зрения художника — его взгляд выхватывает небольшие фрагменты усадебного быта, отдельные предметы или уголки сада, и с их помощью передает зрителю особое настроение места, дня, природного состояния.

В произведениях Жуковского усадьба предстает перед нами как неразрывно связанная с прошлым поэтическая ипостась Отчизны, ее восхитительной природы, ее рукотворного, дышащего человеческим теплом быта, полного предметов искусства. Другими словами, в его картинах воплотились все наиболее характерные черты усадеб русского символизма.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

1. См.: *Алишков И. В.* Обзор помещичьих имений Новгородской губернии. Новгород, 1916.
2. См.: *Стернин Г. Ю.* Проблема «реальности» в изобразительном искусстве XIX в. // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978; К вопросу о путях самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов // *Стернин Г. Ю.* Русская художественная культура второй половины XIX — начала XX века. М., 1984; «Голубая роза» и пути самоопределения символизма в русской художественной жизни 1900-х годов // *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988; *Русакова А. А.* Символизм в русской живописи. М., 1995; Символизм в России. СПб., 1996.
3. *Нащокина М. В.* К интерпретации образной структуры усадьбы Грачевка // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 2 (18). М., 1996, С. 159—170; *Нащокина М. В.* Неоклассические усадьбы Москвы // Русская усадьба. Сборник ОИРУ. Вып. 3 (19). М., 1997, С. 55—74; *Нащокина М. В.* Дача Пфедфер в Сокольниках и ее амери-

- канские прототипы. — Доклад Федоро-Давыдовские чтения. МГУ, 19 апреля 1997 г.
4. *Delevois R. L.* Le Symbolisme. Geneve. 1982. P. 16—44.
  5. Символизм в России. С. 7.
  6. Там же. С. 13.
  7. Русские символисты. Вып. 1. Валерий Брюсов и А. А. Мипропольский. М., 1894. С. 3—4.
  8. *Белый А.* Символизм. М., 1910. С. 143
  9. *Нащокина М. В.* Неоклассические усадьбы Москвы. С. 73
  10. Там же. С. 63.
  11. *Лернер Н.* Диканька // Столица и усадьба. 1916. № 66. (Цит. по: Памятники Отечества. 1992. № 25. С. 19.)
  12. См.: *Давыдов В., Ногтева М.* На весах истории // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 4. С. 27.
  13. Спутник по Московско-Виндавской железной дороге. М., 1909. С. 3—13.
  14. В 1908—1909 гг. после смерти владельца Знаменского-Губайлова А. Я. Полякова его дети возвели возле церкви часовню в нео-русском стиле (арх. И. Е. Бондаренко, худ. В. В. Владимиров).
  15. *Чехов А. П.* Черный монах // Цит. по А. П. Чехов. Собр. соч., Т. 7. М., 1956. С. 282—283.
  16. Записки князя Кирилла Николаевича Голицына. М., 1997, С. 353.
  17. *Лукомский Г.* Введенское // Столица и усадьба. 1916. № 59. (Цит. по: Памятники Отечества. С. 13.)
  18. См.: Русская усадьба на страницах журналов «Старые годы» и «Столица и усадьба». М., 1994.
  19. *Нащокина М. В.* Усадьба Грачевка: образы символизма // Архитектура и строительство Москвы. 1995. № 6. С. 43.
  20. Записки князя Кирилла Николаевича Голицына. С. 81.
  21. Там же. С. 62.
  22. *Нащокина М. В.* Неоклассические усадьбы Москвы. С. 69.
  23. *Бондаков С.* Отрада // Столица и усадьба. 1917. № 83—88. (Цит. по: Памятники Отечества. С. 11)
  24. *Г. С. Ш.* [С. Д. Шереметев] Вяземы. М., 1906. (Цит. по: Памятники Отечества. С. 21—22.)
  25. *Каждан Т. П.* Личность художника в усадебном мире. Чехов в Мелихове // Русская художественная культура второй половины XIX века. Диалог с эпохой. М., 1996. С. 311.
  26. *Чехов А. П.* Письма. Т. 5. М., 1978. С. 167.
  27. «Старый Париж» на Всемирной выставке 1900 года // Архитектурные мотивы. 1899. № 3. С. 1—6.
  28. *Алексеев В. И.* Старый замок // Московский журнал. 1996. № 5. С. 39—47.
  29. *Нащокина М. В.* Усадебные постройки А. В. Кузнецова для семьи Морозовых // Труды первых Морозовских чтений. Ногинск (Богородск), 1995. С. 184—187.
  30. *Нащокина М. В.* Неоклассические усадьбы Москвы. С. 71.
  31. *Чехов А. П.* Черный монах. С. 283.
  32. *Чехов М. П.* Вокруг Чехова. Встречи и впечатления. М., 1964. С. 244.
  33. *Батракова С. П.* Чеховский сад («Черный монах» и «Вишневы сад») // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. Статьи, публикации, эссе. М., 1995. С. 46.
  34. Цит. по: *Холдова Е.* «Когда они вспоминают нас — мы оживаем» // Наше наследие. 1996. № 38. С. 133.

