



РУССКАЯ УСАДЬБА

*Сборник
Общества изучения
русской усадьбы*

ВЫПУСК

6

[22]



Издательство «Жираф»
Москва 2000

УДК 728.8 (470-25) (082)

ББК 85.113 (2)1 И20

Русская усадьба. Сборник Общества изучения русской усадьбы. Вып. 6(22).
Колл. авторов. Ред.-сост. М.В. Нащокина. М., Издательство «Жираф», 2000.
548 с.:ил.

Редакционная коллегия: М.В. Нащокина (редактор-составитель), Л.А. Перфильева, М.А. Полякова, М.А. Арабоглы, В.М. Рудченко.

Шестой выпуск сборника «Русская усадьба» посвящен 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. В его основу легли материалы научной конференции ОИРУ «А.С. Пушкин и русская усадьба: проблемы истории и культуры русской усадьбы пушкинской поры», состоявшейся в 1999 г. Многие статьи сборника основаны на архивных материалах; в них рассматриваются как историко-культурные вопросы, связанные с усадьбами поэта и его современников, так и методологические проблемы музеефикации пушкинских мест.

На 1-ой и 4-ой страницах обложки – Вид царского дворца и Верхнего сада в Петергофе. Неизв. худ. Гравюра с раскраской. 1830-е гг.

ISBN 5-89832-018-0



9 785898 320188 >

ISBN 5-89832-018-0

© Общество изучения русской усадьбы. 2000.
© М.В.Нащокина. Составление. 2000.
© М.В.Нащокина. Оформление. Макет. 2000.
© ООО «Издательство «Жираф».

Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена и использована в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав.

Посвящается 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина

I

ПУШКИН И РУССКАЯ УСАДЕБНАЯ КУЛЬТУРА

меланхолические воспоминания. На одной из боковых граней разместилась строка: «Здравствуй, племя младое, незнакомое» из стихотворения «Вновь я посетил», на другой можно было прочесть строки из первой главы «Евгения Онегина»:

«Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины,
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны».

Место в Остафьевском парке, избранное для пушкинского памятника владельцем усадьбы, как нельзя более подходило для одиноких прогулок и философских размышлений: вдали от парадной части, под сенью лип, на крутом берегу пруда. По свидетельству Сергея Дмитриевича, это был таинственный уголок парка, к которому вела узенькая песчаная дорожка. Установленный здесь памятник должен был стать своеобразным сюрпризом для гуляющих. «На него можно наткнуться только случайно, и тем сильнее должно быть впечатление», — отмечал С.Д. Шереметев.

Камерный усадебный уголок призывал остановиться, отдохнуть и помечтать. Может быть поэтому владельцы Остафьева собирались поставить здесь (как и возле обелиска Жуковскому) «каменную скамейку художественного образца с вьющимися растениями». И если бы этот замысел был осуществлен, в Остафьевском парке появилось бы уютное место, связанное с именем Пушкина. Однако история распорядилась по иному. В 1930-е гг. из усадьбы была увезена статуя поэта. Со временем пьедестал лишился и декоративных бронзовых деталей. После ликвидации в Остафьево музея вместе с другими экспонатами его покинули и пушкинские реликвии. На долгие годы здесь разместились сначала госпиталь, затем дом отдыха.

Лишь предания продолжали хранить память о великом поэте. Одно из них, о «русском Парнасе», перешло в название возрожденного в 1989 г. Остафьевского музея. В июне 1999 г., не нарушая давно сложившуюся традицию, в музее-усадьбе Остафьево «Русский Парнас» состоялся праздник в честь 200-летия со дня рождения поэта. В этот раз гости наконец увидели пушкинский памятник после реставрации в первоначальном виде.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Пятый памятник, П.П.Вяземскому, был установлен позднее, в конце 1914 г. Об этом см. в кн.: Смирнова Т.Н. Памятники в Остафьево. История создания и художественный образ. М, 1998.
2. РГАДА, ф.1287. Оп.1, д.3008, л.62; д.4272, л.102,103.
3. Там же, д.4272, л.102,103.
4. Там же.
5. Там же, с.104-109.
6. Там же, л.113.
7. В состав комиссии Шереметев включил себя, А.А.Голепицево-Кутузова, Н.З.Панова и двух независимых членов — П.Н.Шеффера и В.М.Васнецова.
8. РГАДА, ф.1237. Оп.1, д.4272, л.146.

М. В. Нащокина

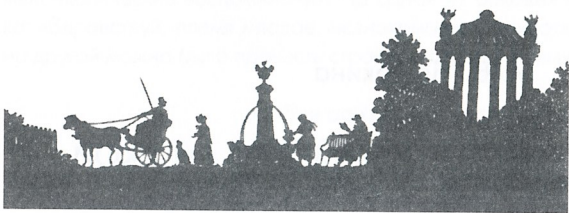
УСАДЬБА ПУШКИНСКОГО ВРЕМЕНИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА.

*Так прочен в сердце и мозгу
Высокий строй эпохи прошлой,
Что с современностию пошлой
Я примириться не могу.*

А.М.Жемчужников, 1898 г.

В 1926 г. Иван Бунин не без иронии писал: «Вообще давно дивлюсь: откуда такой интерес к Пушкину в последние десятилетия, что общего с Пушкиным у «новой» русской литературы, — можно ли представить себе что-нибудь более противоположное, чем она — и Пушкин, то есть воплощение простоты, благородства, свободы, здоровья, ума, такта, меры, вкуса?»¹ А через страницу, вспоминая мать и свои детские годы с их принадлежностью к «родному миру (...) отцов и дедов и всех их далеких дней, пушкинских дней...»², сам же отвечал себе: «Ничего для моих детских, отроческих мечтаний не могло быть прекрасней, поэтичней ее молодости и того мира, где росла она, где в усадьбах было столько чудесных альбомов с пушкинскими стихами, и как же было не обожать и мне Пушкина, и обожать не просто, как поэта, а как бы еще и своего, нашего!»³

В самом деле, на рубеже XIX — XX веков время Пушкина впервые заняло в национальной историко-культурной иерархии высшую ступеньку и, как следствие, оказалось одной из доминант в художественной культуре 1900 — 1910-х годов. Причин этому множество. Тогда русская общественная мысль, по сути, впервые, обрела необходимую временную перспективу, чтобы более отстраненно и непредвзято взглянуть на культуру и литературу своего золотого века (это название родилось как раз тогда), и оценить их самобытную мощь и общечеловеческую значимость. Кроме определенной исторической перспективы, позволявшей обобщать прошлое и необходимой для рождения любого ретроспективного устремления, эпоха Пушкина привлекала своей внутренней стабильностью, особенно важной для просвещенного человека серебряного века. Окружавшая действительность давала мало поводов для уверенности в будущем — голод 1891 и 1898 годов, ходынская катастрофа 1896 г., студенческие беспорядки и демонстрации 1890-1900-х, кровавая и проигранная русско-японская война 1904 г, наконец, революционные волнения 1905-1906 гг. с немалыми жертвами. В этой трагической веренице событий русское самосознание неизбежно теряло прочность своих оснований.



Для дальнейшей полноценной жизни русской культуры нужна была антитеза хаосу и разрушению — собственные вневременные ориентиры, идеалы, некий культурный абсолют. Выбор был безусловен и безупречен — им стали Пушкин и высокая культура его времени. В восприятии поколения И.А. Бунина Пушкин, его младшие современники и сама эпоха являли собой образцы истинной гармонии, поскольку таковая виделась только в том, «что не имело непосредственной связи с историческим моментом, в чем не было тревожности, «заглядывания в будущее», напряженности, открытой борьбы, обнажения души.»⁴

Стихи и проза Пушкина, по большей части весьма далекие от современных политических проблем, говорили русскому сердцу может быть о самом необходимом — о любви, чести, славе, смерти, о красоте русской природы. «Мы любили по Пушкину и страдали по Достоевскому,» — напишет впоследствии о своей юности, пришедшейся на рубеж веков, писатель Михаил Осоргин.⁵

В светлом гении поэта национальное сознание увидело воплощенным давно и безуспешно искомый компромисс «великорусского, русского и российского.»⁶ В его творчестве современников рубежа веков привлекала абсолютная свобода от настороженной замкнутости и ортодоксального самолюбования любых националистических течений. В то же время, «открытость» пушкинской музыки, усвоение поэтом обширного пласта классической западноевропейской культуры не лишало его творения глубокого патриотизма и национальной самобытности. Благодаря этим качествам Пушкин, (а за ним — Толстой и Достоевский) и стал, по словам Г.П. Федотова, подлинным «венценосцем русского народа»⁷



Ф.Толстой. Силуэты. 1816-1820.

Обращение к пушкинскому времени, на первый взгляд зат-

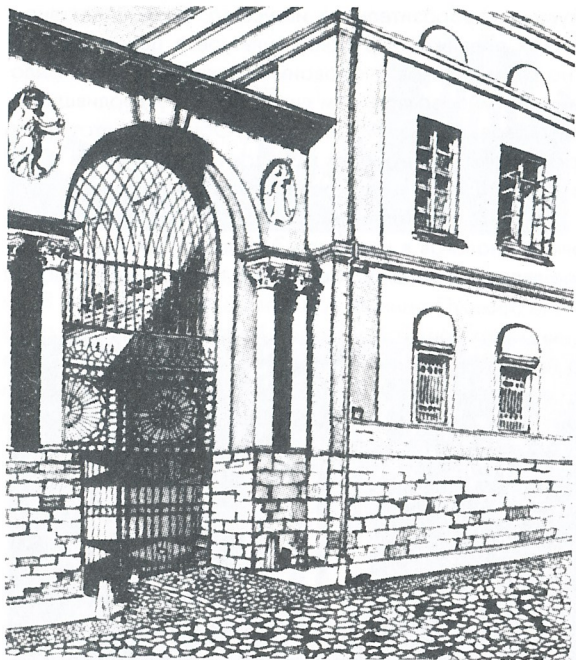
рагивавшее лишь литературу и изобразительное искусство, было следствием глобальных мировоззренческих подвижек в русской культуре в целом. Как ни парадоксально, открытие на рубеже веков очарования пушкинской эпохи было тесно связано с художественным мировоззрением символизма⁸, утвердившимся в конце 1880-х и просуществовавшим до 1910-х годов. Объяснить этот факт только пассивными устремлениями или общей для эпохи программной культурной полифонией невозможно. К тому же откровенно ретроспективный русский неоклассицизм 1900-1910-х годов — прямое воплощение эстетики пушкинского времени не имел прямых аналогов в искусстве Западной Европы. Это означает лишь одно — данное явление имело сугубо российские корни. Попробуем их обозначить.



Мартовский вечер. Худ. Б.М. Боголюбов. Открытка нач. XX в. Собрание автора.

Символизм, утвердивший примат творчества над познанием, впервые безоговорочно преклонивший колени не перед художественными произведениями, а перед их творцами, создал особый образ человека искусства. Художник-одиночка, углубленный в диалог с самим собой, живущий как бы вне пошлой и скучной повседневности, обладающий подчас странными привычками, причудами и слабостями, но воспаряющий над реальностью в минуты вдохновения, предстал перед современниками в роли нового пророка. За эти мгновения, внезапно освещающие бездны человеческого сознания, эпоха, казалось бы, прощала ему все, даже в пороках усматривая проявление его дара. Пушкин не очень подходил под этот демонический образ, но он был гений, а потому неслучайно, именно с эпохи символизма все перипетии его жизни оказались в фокусе общественного внимания.

Миропонимание символизма отличали не только пиетет перед художником и утонченные поэтические мечтания, но и явные апокалиптические мотивы,



Дом Кологривова в Калуге. Худ. Г.К. Лукомский. 1908.

ного теперь предшественника Шпенглера и Тойнби, впервые сформулировавшего понятие культурно-исторического возраста народов; на рубеже веков появилась социальная философия С.Л.Франка, идеи К.Леонтьева, провидческие сочинения А.Богданова, нарисовавшего картину гибели цивилизации из-за истощения природных ресурсов и деградации культуры.

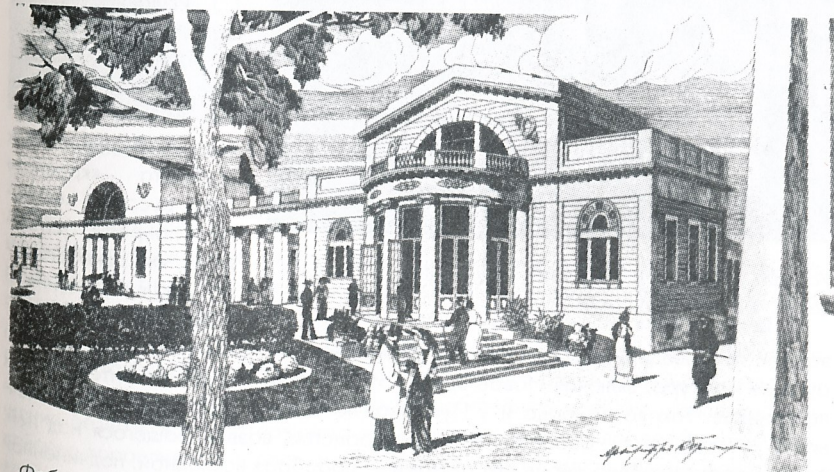
Своеобразным философским итогом эпохи символизма можно назвать знаменитую книгу О.Шпенглера «Закат Европы» (издана в 1918-1922гг.), как известно, определившего цивилизацию как завершающий этап любой культуры и предрежского, таким образом, конец западноевропейской культуры. Трактую эту фазу как очевидный декаданс и вырождение, он перечислил ее характерные черты — выхолащенная философия, вытеснение религии атеизмом, замена духовности практическим интеллектом, превращение денег в универсальную ценность, перемещение жизни в «мировой город», потеря живой связи с землей, господство животных страстей и чувственности в искусстве: Этот вполне узнаваемый ряд философ выстроил на примере эллинской культуры, смененной варварской, по его мнению, римской цивилизацией. Однако, нетрудно обнаружить его полное тождество с культурной ситуацией в России на рубеже веков, самими современниками дружно поименованной декадансом. Перечисление Шпенглера вполне могло бы послужить характеристикой основных тем русской литературной и философской эссеистики рубежа веков.

предчувствия гибели культуры, скорой всемирной катастрофы. В подобной эмоциональной окраске искусства эпохи символизма преломлялись серьезнейшие философские разработки. Эти годы стали временем коренной аналитической переоценки всей культурной истории человечества, произошел отказ от прежде незыблемой идеи прогрессивного общественного развития, бывшей ранее источником социального оптимизма на протяжении всего Нового времени. К началу эпохи уже были обнародованы идеи Н.Я.Данилевского — признанного

Появление в русской культуре апокалиптических мотивов, аналогичных западноевропейским, симптоматично. По Шпенглера всякая культура переходит в стадию цивилизации после соответствующей переоценки ценностей, сама гореч по поводу упадка своей культуры уже является явным признаком ее декаданса. XIX век оказался для России поразительно емким по своим историческим, культурным и эстетико-философским результатам — именно тогда русской культуре удалось, наконец, овладеть полным спектром проблем, характерных для Западной Европы, и с этого нового мировоззренческого рубежа обратиться к собственной культурно-исторической сущности. Несколько утрируя процесс, Д.С. Мережковский писал: «Восемь веков с начала России до Петра мы спали; столетие от Петра до Пушкина просыпались, в полвека от Пушкина до Л. Толстого и Достоевского проснувшись, пережили три тысячелетия западноевропейского человечества. Дух захватывает от этой быстроты, подобной быстроте летящего в бездну камня».¹⁰ Произшедшая относительная синхронизация с европейским культурным процессом (подчеркнем — только культурным) и трансформировала эпоху русского символизма во время трагического «предчувствия цивилизации», пользуясь термином О. Шпенглера.

Русский символизм дуалистичен, внешне вплотную приблизившийся к западноевропейскому миропониманию, он имел глубокие национальные корни, обусловленные привычной иерархией ценностей, традициями культуры, быта и языка. В этом аспекте эмоциональное ощущение потери, грядущей катастрофы, подступающей бездны не были беспочвенной абстракцией. В России в те годы впервые ясно обозначились глобальные перемены в трактовке основополагающих понятий национального менталитета — пространства и времени.

Для России, отнесенной А.Тойнби по типу к традиционному обществу, пространство всегда было сопоставимо с Космосом. «Человек традиционного об-



Фабрично-заводской павильон на Всероссийской ремесленной и фабрично-заводской выставке в Москве. Арх. К.А. Грейнерт. 1912-1913.

щества, видя мир как Космос, испытывает не просто очарование, для него мироздание обладает святостью. В обществе современном (автор имеет в виду Западную Европу — М.Н.) мир рационален (десакрализован, лишен святости). (...) Ощущая мир как Космос, человек чувствует себя как в уютном доме, за благополучие которого он отвечает. (...) Именно святость мира и включение в него человека порождают в традиционном обществе единую для всех этику.»¹¹ Исходная сакральность окружающего мира, свойственная русскому миропониманию, собственно и сформировала пространство России, русский пейзаж, всегда обладавший мощной притягательной силой для сердца и ума.



Усадьба Знаменское-Губайлово. Главный дом со стороны парка. Фото автора. 1998.

ворное произведение Творца, полное божественной гармонии, связь, которую русская культура, включая Новое время, отразила во множестве литературных памятников. Такова природа и у Пушкина, по своему отразившего бесконечность русской земли, бесконечность пространства, возвышающегося над ней, поэзию простого. Мир перед его глазами — прообраз вселенной, подчиненной всеобщим законам жизни.

Неизменной в течение веков оставалась в России и трактовка времени, за-

По словам Д.С. Лихачева: «Широкое пространство всегда владело сердцами русских. Оно выливалось в понятия и представления, которых нет в других языках. Чем, например, отличается воля от свободы? Тем, что воля вольная — это свобода, соединенная с простором, с ничем не прегражденным пространством. (...) Издавна русская культура считала волю и простор величайшим эстетическим и этическим благом для человека.»¹² В этих словах раскрыта «кровеная» связь русского человека и природы, ощущаемой им одновременно как воплощение и грандиозное нерукот-

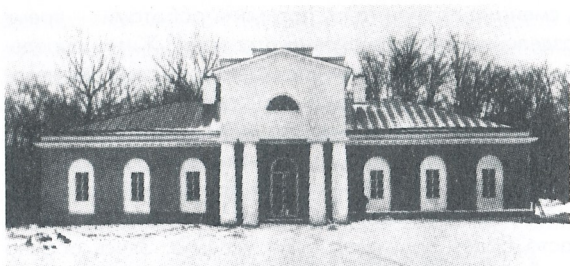
данная «Солнцем, Луной, сменами времен года, полевыми работами — время было циклическим и не разделенным на одинаковые отрезки.»¹³ Жизнь определялась заходом и восходом солнца, дождями или засухами, урожаями или недородами. Эти природные циклические координаты были несравнимо важнее прямого конечного течения каждой отдельной жизни. Такому пониманию легко подобрать аналогии в древности — как известно, для античного мира часы так и остались малозначимой деталью быта. В XVIII — первой половине XIX в. основным местом, где образованная часть русского общества ежегодно проводила по несколько месяцев (часто более полугода), была усадьба. Здесь обычно рождались дети, проходило их детство, здесь нередко оканчивался жизненный путь старшего поколения семьи, находившего последний приют в родовых уса-



Усадьба Знаменское-Губайлово. Главный дом со стороны парадного двора. Перестройка 1910-х гг. Фото автора. 1998.

дебных некрополях. Это было наглядным выражением цикличности времени, его неизменного жизненного распорядка. Одной из важнейших особенностей русской усадьбы были непосредственные отношения автономного семейного клана с циклами хозяйственного календаря, с землей, с жизнью рек, лесов, полей.¹⁴

В Европе уже в XVII веке время «выпрямилось» и постепенно утвердились линейные толкования истории с их наивной верой в бесконечный прогресс. (Недаром, XVIII в. — век часовщиков!) Тогда, собственно, впервые и возникло ощущение безвозвратно потерянного времени, навсегда предопределившее европейскую торопливость и постоянную зависимость от часов. XIX век приобщил к этой зависимости и Россию, долгие всех остававшуюся в своем «огражденном саду» — традиционном усадебном мире.

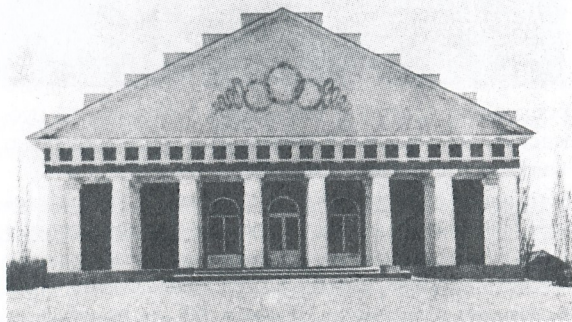


Птичник в усадьбе М. Олив «Качановка». Арх. А.Е. Белогруд. Начало 1910-х гг.

Итак, в эпоху символизма в России целостная образная картина мира, уходящая своими корнями в глубокую древность и имевшая определенную этническую и географическую привязку, бесповоротно сменялась рациональной — дисперсной, мозаичной, составленной как коллаж из достаточно случайных понятий и закономерностей разных культур. Признаки этих коренных мировоззренческих перемен легко найти и в литературе, и в публицистике рубежа веков. В этой ситуации необходимо было найти собственную точку отсчета, обозначить некую константу русского бытия — ею и оказалась эпоха Пушкина, привлекавшая этической и культурной цельностью, утрата которой столь болезненно ощущалась в эстетике символизма. Вглядывание в пушкинское время, попытки постичь тайны его гармонии давали надежду на сохранение национальной идентичности.

Неразрывная связь культуры пушкинского времени (это словосочетание тоже сложилось в те годы) с усадьбой возбудила широкий и живой интерес к усадебным памятникам конца XVIII - первой трети XIX вв. Первые признаки этого интереса в разных областях искусства и литературы приходятся на рубеж веков.

Уже в 1895 г. к усадебной тематике обратился молодой художник С.Ю. Жуковский, для которого разнообразие видов усадеб стали в дальнейшем содержанием всей творческой жизни. К 1897 г. относятся живописные шедевры М.В. Якунчиковой-Вебер «Чехлы» и «Из окна старого дома», воспевающие классическую гармонию подмосковного Введенского. С 1898 года начинают появляться картины-элегии одного из крупнейших художников-символистов В.Э. Борисова-Мусатова, изображавшие кавалеров и дам в старинных платьях на фоне среднерусских усадебных пейзажей. В 1902-1903 г. появились его знаменитые полотна «Призраки» и «Водоем», навеянные красотой голицынской Зубриловки, к 1905 г. относятся эскизы к неосуществленным росписям особняка А.И. Дери-



Контора в имении П. Харитоненко «Парафиевка» Черниговской губернии. Арх. А.Е. Белогруд. Начало 1910-х гг.

жинской «Сон боже-ства», «Осенний вечер», «Прогулка при закате», полностью построенные на вариациях усадебной темы. В 1901-1903 гг. серию усадебных пейзажей написал И.Э. Грабарь; в 1903 г. К.А. Сомов создал картину «Эхо прошедшего времени» — портрет девушки в усадебном доме в платье Empire. Этот *ia?a?aiu*, который безусловно может быть продолжен, неопровержимо свидетельствует о желании человека рубежа веков проникнуть в тайны усадебной гармонии пушкинского времени, ее органической сродненности с природой и образом жизни дедов и прадедов, наконец, попробовать самим пережить далекое, прошедшее. Недаром так настойчив в русской живописи начала XX в. мотив переживания, так определенно стремление всмотреться в свой облик в старинном costume.

Пушкинское время и образы его героев создают в сознании просвещенного человека того времени постоянный ассоциативный фон, к которому обращается и в моменты творчества, и в моменты восприятия произведений искусства. В качестве примера приведем слова того же С.Ю. Жуковского и строки из от-

Пушкинское время и образы его героев создают в сознании просвещенного человека того времени постоянный ассоциативный фон, к которому обращается и в моменты творчества, и в моменты восприятия произведений искусства. В качестве примера приведем слова того же С.Ю. Жуковского и строки из от-



Усадьба Горки. Главный дом со стороны Зимнего сада (вверху) и со стороны парка (внизу). Перестройка 1910-х гг. Арх. Ф.О. Шехтель. Фото автора. 1999.

зывает критику о его полотнах. Обращаясь в письме к графу С.Д. Шереметеву, художник так отрекомендовал свои взгляды: «Не найдете ли возможным разрешить мне писать в Вашем Астафьевском и Кусковском доме. Я большой любитель старины, в особенности пушкинского времени. Здесь она так явно выражена и дивно заботливо сохранена. (...) К сожалению, (...) мало истинно культурных и тонких людей, умеющих ценить эту святыню, не превращавших их (господские дома — М.Н.) в фабрики, а парки, где гулял Евгений Онегин — во дрова»¹⁵) О его картине «Разъезд» критик писал: «Вот старинный барский дом, неказистый на вид, но с пышным портиком — подъездом на колоннах; в окнах виднеются огни... Сразу воскресают перед нами времена Татьяны и Онегина и веет чем-то



Усадьба Дубки княгини Ливен. Главный дом со стороны реки. 1910-е гг.
Фото автора. 1997.

рыцарским, романтизмом старины, поэзией праздной беззаботной жизни минувшего столетия.»¹⁰) О другом его полотне пресса курьезно сообщала: «Воспоминание» такая же старинная, барская, но только, по-видимому, запущенная усадьба. На скамье, на одной из прилегающих к дому аллей сидит что-то вроде Онегина.»¹⁶

Закономерно, что притягательные образы усадебной пушкинской эпохи нашли отражение и в литературе. Герой знаменитого рассказа Бунина «Антоновские яблоки», написанного в 1900 г. и проникнутого глубокой ностальгией по уходящей великой усадебной культуре XIX века, размышляет о прошедших в усадьбе счастливых, наполненных трудом и духовными поисками днях: «...вот журналы с именами Жуковского, Батюшкова, лицеиста Пушкина. И с грустью вспомнишь бабушку, ее полонезы на клавикордах, ее томное чтение стихов из

«Евгения Онегина». И старинная мечтательная жизнь встанет перед тобою...»¹⁷

Эта «старинная мечтательная жизнь», о которой грезили на рубеже веков, не могла не затронуть и архитектуру — своеобразное зеркало духовных устремлений эпохи и наиболее конкретное воплощение ее образа жизни. Впрочем, нельзя не сказать, что своеобразный усадебный Ренессанс¹⁸, пережитый Россией в начале XX в., был не только следствием отмеченных тенденций в культуре, но и наступившей после 1905 г. относительной общественной и экономической стабильности. Об этих годах Г.П. Федотов писал: «Восьмилетие, протекшее между первой революцией и войной, во многих отношениях останется навсегда самым блестящим мгновением в жизни старой России. Точно оправившаяся от тяжелой болез-



Усадьба Дубки княгини Ливен. Главный дом со стороны парадного двора.
Фото автора. 1997.

ни страна торопилась жить, чувствуя, как скупко сочтены ее оставшиеся годы. Промышленность переживала расцвет. Горячка строительства, охватившая все города, обещавшая подъем хозяйства, предлагавшая новый выход крестьянской энергии. Богатевшая Россия развивала огромную духовную энергию.»¹⁹

В этих условиях стало возможно возрождение широкого усадебного строительства. Пик интереса к усадьбе пушкинского времени как раз и пришелся на довоенные 1910-е годы. Это явление точно зафиксировала Анна Ахматова.

«Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.»



Усадьба Виноградово. «Старый дом». 1912. Арх. И.В. Рылский. Фото автора. 1995.

Ее «Смуглый отрок» был написан в 1911 году.

Поэтизация мира усадьбы пушкинского времени в архитектуре обрела вполне конкретные формы апологии русского классицизма, ранее других выраженной членами столичного объединения «Мир искусства». Первым манифестом подобного рода стала статья А.Н. Бенуа «Живописный Петербург»²⁰, опубликованная в 1902 г. Не без влияния этой публикации уже в следующем 1903 г. появились первые проекты построек в еще несуществующем неоклассическом стиле. Среди них обращала на себя внимание работа молодого архитектора И.А. Фомина²¹, вскоре (в 1904 г.) выступившего в журнале «Мир искусства» с программной статьей «Московский классицизм»²², в которой впервые (после нескольких десятилетий «усталости» от этого стиля) получило высокую профессиональную оценку зодчество московского классицизма и ампира.

Вот, как охарактеризовал его Фомин: «...Empire нашел у нас в России «подходящую почву». Empire стал «русским», «московским». Когда мы говорим «старинный русский барский дом» — мы говорим об Empire. С тех пор, как мы пройдем школу Петра Великого, стали европейцами, нам сделался несколько чуждым наш русский стиль и мы, отставши от него, стали постепенно привыкать к ряду сменявших друг друга западных стилей, но ни один не ответил так складу русской природы и характеру тогдашних бар, как стиль «Empire» — простой, спокойный и величавый, лишенный вычурности и кривлянья.»²³

Восхищение благородным лаконизмом и гармонией камерного московского ампира естественным образом совмещалось с преклонением перед культурой пушкинской эпохи, ведь послепожарный город как раз и был той чарующей усадебной пушкинской Москвой. Ю. Шамурин писал: «Певучая русская душа, своим лирическим светом превращающая в красоту и поэзию все, что дорого ей, полюбила «дворянские гнезда». Милыми стали мечтательные беседки среди

парка, колонки, выглядывающие из-за деревьев, ворота со львами и тинистые старые пруды. Идиллия усадеб связывалась именно с их романтическим обветшанием, их насыщенностью воспоминаниями, их контрастом с шумом, суетой и деловитостью городов.»²⁴

Заявленный в печати новый идеал в том же 1904 году обрел архитектурно-художественное воплощение — Фомин создал проект деревянной дачи в стиле ампира, в котором перед человеком начала XX в. предстал собирательный образ старинной барской усадьбы. Белокаменный цоколь, гладь обшитых потемневшими струганными досками стен, прорезанных вытянутыми окнами «ампирных» пропорций и обрамленных белыми колонками, грузный фронтон с традиционными ампирными венками и лентами, и наконец, открытая колоннада полу-ротонды, обращенная в сад — все эти составляющие общей композиции вскоре прочно вошли в число популярных приемов усадебного неоклассицизма, придавшего историческому процессу развития русской усадьбы внутреннюю законченность. Нельзя не согласиться в этом отношении с Т.П. Каждан: «Неоклассицизм завершал линию развития усадебной архитектуры XIX — начала XX века, возвращая ее «на круги своя», к истокам помещичьей культуры, создавая полную иллюзию традиционной идеальной усадебной среды, в которой могла органично и плодотворно функционировать и развиваться многообразная современная культурная жизнь как в рамках традиций, так и по путям, определяемым новыми художественными течениями.»²⁵

В процессе своеобразной «сакрализации» усадьбы, происходившей в русской культуре начала XX в., пушкинская тема играла весьма важную роль. Заказчики новых неоклассических усадебных ансамблей (причем не только дворянство, для которого Пушкин был «своим», но и купечество), пытались вновь сделать их приютами муз, искренне грезили о пушкинском времени, об усадьбах Онегина и Татьяны, о некогда спокойной и размеренной барской жизни. Однако, архитектурные формы новых усадеб могли быть связаны с поэзией Пушкина лишь опосредованно. Поразительно, но факт — в стихах поэта мы не найдем ни одного сколько-нибудь подробного описания внешнего вида усадебных построек. Архитектурные изыски мало интересовали поэта, гораздо важнее была для него духовная суть усадебной жизни, ее связь с природой, «преданьями милой старины», ее несуетность и уединенность, оставлявшая место раздумьям о самом главном — любви, жизни, смерти. Проиллюстрируем это стихотворными строками.

«Как счастлив я, когда могу покинуть
Докучный шум столицы и двора
И убежать в пустынные дубравы,
На берега сих молчаливых вод.»

«Господский дом уединенный,
Горой от ветров огражденный,
Стоял над речкою. Вдали
Пред ним пестрели и цвели
Луга и нивы золотые,

Мелькали села; здесь и там
 Стада бродили по лугам,
 И сени расширял густые
 Огромный запущенный сад,
 Приют задумчивых дриад.

Почтенный замок был построен,
 Как замки строиться должны:
 Отменно прочен и спокоен,
 Во вкусе умной старины.»

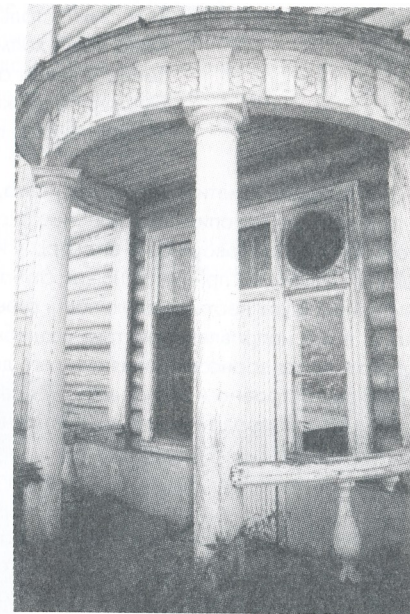
«Татьяна долго шла одна.
 Шла, шла. И вдруг перед собою
 С холма господский видит дом,
 Селенье, рощу под холмом
 И сад над светлою рекою.»

«Что в них? Сейчас отдать я рада
 Всю эту ветошь маскарада,
 Весь этот блеск, и шум, и чад,
 За полку книг, за дикий сад,
 За наше бедное жилище,

.....
 Да за смиренное кладбище,
 Где нынче крест и тень ветвей
 Над бедной нянею моей...»



Усадьба Виноградово. «Новый дом». 1912. Арх. И.В. Рылский. Фото автора. 1995.



Усадьба Виноградово. «Новый дом». 1912. Арх. И.В. Рылский. Фрагменты фасадов и интерьеров. Фото автора. 1995.

«От скуки, столь разнообразной,
 Меня зовут холмы, луга,
 Тенисты клены огорода,
 Пустынной речки берега
 И деревенская свобода.»

Нетрудно заметить, что взгляд поэта, быстро скользя по главному дому, всегда уносится в живописные усадебные окрестности — луга, поля, холмы и перелески, гораздо больше говорившие его сердцу и уму. Это не удивительно, ведь жизнь в деревне Пушкин воспринимал не как случайный прохожий, прилежно живописующий виденное, а как неотъемлемую часть своего внутреннего бытия, а потому его взгляд чаще всего направлен «изнутри» усадебного мира вовне — недаром многие стихи поэта кажутся зарисовками из окна его дома в Михайловском.

Так построено и знаменитое «Вновь я посетил тот уголок земли ...» и описания усадеб в прозаических произведениях. В «Романе в письмах» читаем: «Старый дом на горе, сад, озеро, рощи сосновые, все это осенью и зимой, конечно, немного печально, но зато весной и летом должно казаться земным раем.» Чрезвычайно скупы и описания усадеб в повести «Дубровский». Об усадьбе Троекурова: «... над густой зеленью рощи возвышалась зеленая кровля и бельведер огромного каменного дома — на другом пятиглавая церковь и старинная колокольня...»; об усадьбе Дубровского: «... влево на открытом месте серенький домик с красной кровлею.» Однако, и эта краткость закономерна, поскольку Пушкин обращался к образной памяти своих современников, для которых таких условных, почти знаковых, определений было достаточно для создания в воображении целостного представления об описанных усадьбах.

И тем не менее, несмотря на отсутствие подробных словесных описаний, в сознании каждого русского человека с детства жили образы усадьбы Онегина, дома Лариных и окружавшего их пейзажа. Конечно, их конкретный облик у каждого был свой, родившийся из собственных зрительных впечатлений, но всех их объединяла трудно передаваемая в словах общность, позволявшая без труда почувствовать фальшь или соответствие образам пушкинской поэмы, ставшим в начале XX в. популярными архитектурными метафорами.

По словам замечательного исследователя русских усадеб А.Н. Греча в подмосковном Петровском (Дурневе) «сбоку от главного здания стоял флигелек с колоннами — типичный «Ларинский домик», прямо готовый для декорации.»²⁶ Сходные сравнения рождались и в воображении непревзойденного мемуариста художника Владимира Милашевского при описании Холмоков князей Гагариных: «Онегино-ларинский пейзаж! Мягкий по своим негромким, но ласкающим формам!»²⁷

Аналогии с пушкинскими образами возникали у обитателей подмосковного имения Осташево — у сына К.Р., великого князя Олега Константиновича:

Уж ночь надвинулась. Усадьба засыпает...

 Баюкает меня рой милых впечатлений,
 И сон навеяла тень сонной старины,

И вспомнился мне пушкинский Евгений
 В усадьбе Лариных средь той же тишины.
 Такой же точно дом, такие же каморки,
 Портреты на стенах, шкапы во всех углах,
 Диваны, зеркала, фарфор, игрушки, горки
 И мухи сонные на белых потолках.»
 (1912-1913 гг.)

Эстетическая приверженность идеализированной «онегино-ларинской» России — не крепостнической, а родной, домашней, опоэтизированной творче-



Усадьба Сушнево. Дом А.Г. Карпова. 1910-е гг. Арх. В.Д. Адамович (?).
 Фото автора. 1996.

ством составила важнейшую мировоззренческую основу короткого предвоенного усадебного Ренессанса. Пленительные образы новых «старых» усадеб широко распространились тогда по всей средней России, зрительно выражая потребность эпохи в эмоциональном сопереживании русскому Золотому веку, его творцам и литературным героям. В С.-Петербурге этот содержательный феномен ярко воплотил «ампирный» особняк-усадьба А.А. Половцева на Каменном острове (1911-1913), в Москве — вилла Н.П. Рябушинского «Черный лебедь» в Петровском парке (1908-1910).

Вскоре и в Подмосковье появилось немало усадебных комплексов, выстроенных в формах русского ампира. В их числе замечательный ансамбль усадьбы Виноградово (Долгие пруды). Главные дом здесь был выстроен в 1911-1912 гг. заново архитектором А.Ф. Карстом по проекту И.В. Рьльского²⁸ на месте ста-



Дача Л.А. Тамбурер в поселке Удельная. 1908-1909. Арх. И.В. Жолтовский.
Фото автора. 1997.

рого и представлял собой традиционную симметричную трехчастную композицию из основного объема с портиками под фронтоном и боковых крыльев, соединенных пониженными переходами. Сходные приемы развивали в своих усадебных постройках Ф.О. Шехтель (Горки), В.Д. Адамович (Иславское), А.Э. Эрихсон (Любвино), И.В. Жолтовский (Липки-Алексейск, Бережки, Лубенкино), А.Е.Белогруд (Парафиевка и Качановка), И.А. Фомин (Холомки) и другие.

Как и все перечисленные усадебные постройки, главный дом в имении князя А.Г. Гагарина Холомки Псковской губернии, выстроенный Фоминым в 1912-1913 гг., имевший компактный объем хороших пропорций с шестиколонным портиком на главном фасаде и открытой полуротондой на парковом, воплощал целостное представление о классической усадьбе конца XVIII — начала XIX вв. Выдающийся советский историк искусства М.А. Ильин писал об этой постройке: «Гений Кваренги витает над этим строгим зданием.»²⁹ Действительно, фоминский дом, наряду с домами Жолтовского, Шехтеля, Эрихсона, удивительно точно соответствовал устойчивому образу русской усадьбы, сложившемуся в национальном сознании.

Лаконизм гармоничных классических композиций этих построек очевидно перекликался с усадебными домами на полотнах В.Э. Борисова-Мусатова. Их образное родство симптоматично — оно обнажает важную черту неоклассицизма 1900-1910-х годов, все же более склонного к воплощению современной мечты о старинной усадьбе, очищенной воображением от прозаических подробностей, чем к ее конкретно-исторической стилизации.

Помимо рафинированных ансамблей, возведенных тонкими стилистами, подлинными профессионалами, сознательно воскрешавшими дух усадеб пуш-

кинского времени, в России в те годы появилось немало более скромных неоклассических усадебных домов. Например, в Московской губернии — в Дубках графини Ливен, в Курской губернии — в Макаровке А.Н. Сметцкого, в Лебяжьем Г.А. Новосильцева, в Фитиже Стремouxовых³⁰ и т.д. Их знакомые формы выражали многообразие эстетических и художественных переживаний своего времени в форме «онегино-ларинской» усадьбы — воплощенной мечты и недостижимого идеала эпохи — но «пересказанной» языком своего времени и одухотворенной современным искусством.

Не единичны и характерны для начала XX в. были и реконструкции старых ампирных построек. Был перестроен с возможным сохранением классического облика главный дом старинной подмосковной Знаменское-Губайлово. Прелестный классический усадебный дом П.В. Лопухина во Введенском под Звенигородом был выстроен заново, но также с сохранением первоначального облика. («Старый дом был деревянный — его не так давно сломали, и на его месте последний владелец Введенского, граф Гудович, возвел почти такой же — каменный.»³¹)

Образ ампирной усадьбы, усадьбы пушкинского времени был в конце 1900-1910-е годы перенесен и в дачное строительство. Не обладая возможностями содержать крупное поместье, средний класс, интеллигенция создавали свои загородные дачи в формах прежних усадеб. Вот как описывал одну из таких дач Бунин: «Двор дачи, похожей на усадьбу, был большой. Справа от въезда стояла пустая конюшня с сеновалом в надстройке, потом длинный флигель для прислуги, соединенный с кухней, из-за которой глядели березы и липы, слева, на твердой, бугристой земле, просторно росли старые сосны, на лужайках между ними поднимались гигантские



Дача Л.А. Тамбурер в поселке Удельная. 1908-1909. Арх. И.В. Жолтовский. Вход на террасу. Фото автора. 1997.

шаги и качели, дальше, уже у стены леса, была ровная крокетная площадка. Дом, тоже большой, стоял как раз против въезда, за ним большое пространство занимало смешение леса и сада с мрачно-величавой аллеей древних елей, шедшей посреди этого смешения от заднего балкона к купальне и пруду.»³²

Аналогичное впечатление, например, производила дача художника Жуковского в Тверской губернии: «Приближаясь к даче, где жил Станислав Юлианович, я увидела большой дом, окрашенный в желтый цвет.(...) Дом произвел на меня впечатление помещичьей усадьбы. Но специфическая помещичья обстановка отсутствовала. Запомнились большие комнаты с холстами и подрамниками.»³³

Помимо содержательной привлекательности, тяги к эмоциональному и зрительному «переодеванию», как можно более реальному погружению в мир усадеб пушкинского времени, — мир родной, с детства знакомый по строкам «Евгения Онегина», их постройки обладали еще одним, весьма важным для большинства дачевладельцев достоинством. Пушкинские усадьбы, будь то дом Лариных с «полкой книг и диким садом», будь то дом в Михайловском самого Пушкина, были очень скромны по своим архитектурным формам. Благодаря этому качеству, их нетрудно было воспроизвести в новых, чаще всего деревянных, дачных домиках 1910-х годов.

Такого рода постройки удачно иллюстрирует прелестный деревянный дом в стиле провинциального ампира в подмосковной Удельной — с простым четырехколонным портиком, некогда открытой верандой на колонках, белыми изразцовыми печами и высокими потолками. Это дача Л.А. Тамбурер, близко знавшей семью И.В. Цветаева и его дочерей.³⁴ Построивший ее в 1908-1909 гг., известный зодчий Иван Владиславович Жолтовский, снискавший широкое признание еще в дореволюционной России, по свидетельству очевидцев, впоследствии не раз интересовался: «Как там мой «ларинский» дом?»



А вскоре цепь российских катастроф, из которых, возможно, самой крупной, неизжитой до сих пор, была культурная катастрофа, полностью уничтожившая онегино-ларинскую Россию, унесла в небытие и «ларинские» домики рубежа веков и их прекрасные прототипы. От них остался лишь слабый след и «выборочная», в силу обстоятельств, память, обусловившая безграничное, ортодоксальное, даже порой экзальтированное поклонение литературе и искусству «пушкинского времени», пережитое нами в советский период и напрямую унаследованное от дореволюционного десятилетия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Бунин И.А. Думая о Пушкине.//Бунин И.А. Собр. соч. Т.6. М.,1988.С.619.
2. Там же. С.620.
3. Там же. С.621.
4. Долгополов Л. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л.,1985. С.275.
5. Осоргин М.А. Времена. Екатеринбург, 1992. С.535.
6. Федотов Г.П. Судьба и грехи русского народа. Т.1.СПб.,1991. с. 179
7. Там же С.143.
8. Горелов М.М. Станислав Юлианович Жуковский. Жизнь и творчество. 1875-1944. М., 1982. С.150.
9. Введение в 1886 г. французским поэтом Жаном Моресасом термина «символизм» (в программном произведении «Манифест символизма»), фактически, завершило процесс самоопределения нового художественного течения, признаки которого появились в искусстве Западной Европы еще в 1850-1860-х годах. Стихотворные опусы Бодлера, оперы Вагнера, живопись прерафаэлитов, философские идеи Д.Рескина, многообразная деятельность У.Морриса — вот веки, способствовавшие формированию основ художественного мышления символизма. Постоянное внимание к западноевропейской культурной жизни, характерное для всей русской культуры второй половины XIX в., способствовало быстрому укоренению его идей на русской почве, обусловило «предрасположенность» к нему многих русских художников, литераторов, музыкантов, архитекторов. В Россию идеи символизма проникали и осваивались как бы в нескольких содержательных регистрах. Как способ художественного мышления французский символизм воспринимался главным образом через литературу — от Бодлера до Валери, как принципы визуально-пластической формы — через живопись Пюви де Шаванна, Моро, Гогена, Редона и других художников, а наиболее широко и массово — через прикладную графику, в том числе, плакат. В конце 1880-х годов В.С.Соловьевым были написаны сочинения «Красота в природе» и «Общий смысл искусства», заложившие основы теории русского символизма. 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», содержавшая тексты двух лекций писателя, прочитанных в 1892 г.; с 1894 г. В.Я.Брюсов уже издает сборники «Русские символисты». В 1890 — 1900-е годы тематика символизма широко вошла в русскую живопись — в работы М.В.Не-

стеров, А.И.Куинджи, В.М.Васнецова, М.А.Врубеля, М.В.Якунчиковой, В.Э.Борисова-Мусатова и других художников. В 1910 г. Андрей Белый опубликовал свою книгу «Символизм», наиболее полно и точно определившую мировоззренческие основы этого художественного течения. Несмотря на уже раздававшиеся в тот период голоса о закате символизма, А. Блоку в те годы еще виделись перспективы в будущем. Приведенные даты позволяют сориентировать это направление в историческом контексте культуры России.

10. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский.// Полн. Собр. Соч. Т.ХП. М.1914. С.270.
11. Кара-Мурза С. Россия: что значит «не быть Западом»?// Наш современник, 1997, № 9, с.125, 127-128.
12. Лихачев Д.С. Просторы и пространство.// Лихачев Д.С. Избранное. СПб., LOGOS, 1997. С.472, 475.
13. Кара-Мурза С. Указ соч., с. 128.
14. Нащокина М.В. Указ.соч., с. 2.
15. Романов Н. XXXI Передвижная выставка в Москве.//Научное слово. Кн.5. 1903. С.153.
16. Эрч. Отголоски дня. XXXI Передвижная выставка картин.//Московский листок, 1903, 13 апреля.
17. Бунин И.А. Антоновские яблоки.// Указ соч. Т.2. М.,1987. С.168.
18. Нащокина М.В. Неоклассические усадьбы Москвы.// Русская усадьба. Сб. ОИРУ 3(19). М.,1997. С.73.
19. Федотов Г.П. Указ.соч. С.170.
20. Бенуа А.Н. Живописный Петербург.// Мир искусства, 1902,т.7, № 1-6, Хроника, с. 1-5.
21. Нащокина М.В. Иван Фомин: поворот к неоклассике.// Архитектура мира. Вып.7. М.,1998. С.104-105.
22. Фомин И.А. Московский классицизм.(Архитектура в Москве в эпоху Екатерины II и Александра I),// Мир искусства, 1904, № 7. С.149-198.
23. Там же. С.188.
24. Шамурин Ю.И. Подмосковные. М., 1912. С.4.
25. Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М.,1997. С.272.
26. Греч А.Н. Венок усадьбам.// Памятники Отечества. Вып.32. М.,1995. С.9.
27. Милашевский В.А. Вчера, позавчера... Воспоминания художника. М., 1980. С.277.
28. Россия в ее прошлом и настоящем. М., 1914-1915. Р.Х. [с.54-55.]. Принадлежность построек творчеству И.В. Рильского установлена автором; в цветной вкладке «Русской усадьбы. № 4» имя И.В. Жолтовского указано ошибочно.
29. Ильин М.А. Иван Александрович Фомин. М., 1946. С.18.
30. Холодова Е. Усадьбы Курской губернии. Историко-архитектурные очерки. // Библиотечка «Славянского дома» 2 — 1997.
31. Греч А.Н. Указ. соч. С.18.
32. Бунин И.А. Зойка и Валерия.// Указ. соч. Т.5. С.321.
33. Цит. по: Горелов М.М. Указ. соч. С.101.
34. Синеокова Т.Л. Удельная до и после... Удельная, 1994. С.16.

А. А. Стригалева

О ПУШКИНСКОМ КРЕДО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

Осенью 1918 г., в ряду многочисленных мероприятий, приуроченных к первой годовщине Октябрьской революции, на стене здания Исторического музея в Москве (ГИМ) установили памятную доску с текстом: **УВАЖЕНИЕ К ДРЕВНОСТИ ЕСТЬ НЕСОМНЕННО ОДИН ИЗ ПРИЗНАКОВ ИСТИННОГО ПРОСВЕЩЕНИЯ**. Под текстом подпись: «Р.С.Ф.С.Р.».

Доска была прикреплена к наружной кирпичной стене здания со стороны Воскресенского (после 1922 г. — Исторического) проезда, немногим ниже места, где музей примыкал к Воскресенским (Иверским) воротам. Доска не сохранилась, а по ее старой фотографии видно, что это была в буквальном смысле доска: толстая, скорее всего дубовая, сплоченная как столешница из нескольких узких досок, размером, приблизительно, 75 на 140-150 см. Она была стилизована под барочный картуш с изрезанным внешним контуром и невысокой рельефной резьбой. Рельефными же были «старославянские» буквы надписи и новые советские эмблемы: серп и молот на фоне двух снопов и пятиконечная звезда. Объединение разновременных стилистических моментов было умышленным приемом, символизировавшим единство двух этапов старой российской истории между собой и с современностью. Доску спроектировал архитектор С.Е. Чернышев, по эскизу которого ее выполнил резчик В.П.Кольцов.

Она оставалась на месте в течение ряда лет, но не позднее начала 1930-х гг. была снята и, по свидетельству архитектора Николая Дмитриевича Виноградова, сохранялась еще какое-то время в подвалах ГИМа¹. Не исключено, что она еще может обнаружиться, хотя попытки (не настойчивые) разыскать ее в ГИМе не имели успеха. Сейчас облик доски известен только по упоминавшейся фотографии да по уменьшенной деревянной копии, выполненной (по той же фотографии) студентами Академии художеств и хранящейся в ее музее в Петербурге.

В свое время — в 1918 г. — содержание написанного на доске текста и провозглашение его от имени Советского государства для всеобщего сведения в самом центре столицы, со стены Государственного Исторического музея, общали этой памятной доске принципиальное значение. Ее текст приобретал смысл программной установки в системе еще лишь формировавшейся тогда советской культурной программы и политики. Интересующая нас доска входила в большую серию очень близких по времени произведений агитационного искусства с текстами, которые были установлены или только подготовлены для установки на московских улицах и зданиях во второй половине 1918 — начале 1919 гг. По пластическим формам это были доски, скульптурные рельефы, кар-