

ПЕТЕРБУРГ  
АФС



ДОМА  
У  
ПУШКИНА



А. С. Пушкин. Акварель П. Соколова. 1830-е



РОССИЙСКИЙ ЖУРНАЛ ИСКУССТВ  
ТЕМАТИЧЕСКИЙ ВЫПУСК (№ 1)

# ДОМА У ПУШКИНА



АО «Арсис»

Санкт-Петербург  
1994

Главный редактор В. Ф. ШУБИН

Редакционный совет:

А. Г. МАШЕВСКИЙ, А. Г. МИНИНА, С. М. НЕКРАСОВ,  
В. Г. ПЕРЦ, И. Г. РАЙСКИН

Художник В. А. БАКАНОВ

Технический редактор Т. П. ГЛАДЫШЕВА

Корректоры А. В. БЫСТРОВА, З. Б. БУНИС

Фотографии В. Т. ВЕРЕЩАГИНА, А. В. ЯКОВЛЕВА

На обложке: фото ВЛАДИМИРА МЕЛЬНИКОВА

© Журнал «Арс», 1994.

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

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

*Учредитель: трудовой коллектив редакции.*

*Издатель: АО «Арсис».*

---

Текстовые формы изготовлены в Компьютерном издательском центре «Наука». 199034, Санкт-Петербург, 9 линия В. О., 12. Сдано в набор 28.03.94. Подписано в печать 30.06.94. Формат 70 × 100 /16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,1. Тираж 10000 экз. Заказ № 686. ГПП «Печатный Двор», 197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15. Почтовый адрес издателя и редакции: 197046, Санкт-Петербург, а/я 530. Тел. 238-16-15.

## СОДЕРЖАНИЕ

---

Владимир Шубин Александр Кушнер Алексей Пурин Елена Невзглядова Леонид Гаккель Михаил Герман Игорь Сухих	3	«Пушкин все удаляется от нас. Пушкин к нам все приближается»
Ольга Муравьева	11	Образ поэта <i>Исторические метаморфозы</i>
Стэлла Гуревич	20	Биографический фильм, или Гадание по Пушкину
Людмила Михайлова	29	«Воспоминание, рисунок передо мной...»
Светлана Павлова	34	Лицейский сиротский капитал
Ольга Яценко	40	Учитель пения <i>Штрихи к биографии Людвиг Вильгельма Тейпера де Фергюсона</i>
Людмила Михайлова	47	Из рода Малиновских
Светлана Павлова	52	«Для общей пользы» <i>Из последних лицейских поступлений</i>
Юрий Епатко	56	Загадки портрета Катенина
Сергей Некрасов	63	TV в гостях у Пушкина
Татьяна Каневская	68	«Каменный гость» <i>К сценической истории произведения</i>
Всеволод Мейерхольд	76	Где дыхание Пушкина в «Пиковой даме»?.. <i>Публикация Галины Копытовой</i>
Лев Коган	89	О Тынянове <i>Из дневника</i>
Мария Кублицкая	91	«Теперича Пушкин в моде...»
Иосиф Райскин	96	Что в имени тебе моем?
	98	Пластическая пушкиниана Льва Сморгона
	100	Литературный Петербург пушкинской поры <i>Адресный указатель</i>

---

# „ПУШКИН

---

все удаляется от нас.

# ПУШКИН

---

○ Пушкине сказано много слов и никогда не будет произнесено последнее. Поэт Марк Сергеев в эссе «Пушкин и мы», бросая ретроспективный взгляд на наши отношения с поэтом, удачно сказал: «Пушкин все удаляется от нас. Пушкин к нам все приближается». Это немного напоминает детскую игру: «теплее», «холодно», «горячо». Полтора с лишним века не прекращается это движение, втягивая в себя все новые и новые поколения.

*Пушкин все удаляется от нас. Пушкин к нам все приближается.* Мы помним, как в середине XIX века крикливо отрицалась общественная значимость творчества Пушкина и как почти в то же время громко утверждалась противоположная точка зрения. Помним, как с именем поэта тогда же стала сопрягаться «русская идея» наших философов, мыслителей. Помним, как возникал, тиражировался, опошлялся, а потом низвергался образ верноподданного и боголюбивого Пушкина. Как срамили его тяжелый характер, упрекали в безнравственности. Как в 1930-х годах возносили его политическую революционность, а в конце 1940-х его именем казнили космополитов. И как потом, вместе с оттепелью, пробудилась вдруг массовая любовь к его жене, детям, внукам, правнукам и, конечно, к предкам (это ведь совсем недавно было — астрономические тиражи изданий Пушкина и «о Пушкине», паломничества к памятным местам, вот только эта «статистическая» народная тропа вела — скажем, несколько утрируя, — не столько к поэту, сколько к мужу Натальи Николаевны, или Натали, как задушевно величали ее многие).

*Пушкин все удаляется от нас. Пушкин к нам все приближается.* Но, удаляясь и приближаясь, вот уже полтора века он играет исключительную роль в наших умственных исканиях, остается нашим спутником на духовных, нравственных кругах бытия. И не его вина в том, что разные люди и разные поколения по-разному толкуют понятия духовности и нравственности. И наверное, Пушкин, освобожденный от земных страстей, смотрит на все это с мудрым спокойствием, смотрит на наши прозрения и заблуждения, на нашу непочтительность, фамильярность, нашу горячую, мучительную любовь.

Трудно сказать, могут ли сниться чужие сны, но хочется, чтобы из людских сновидений не уходил сюжет, некогда рассказанный Фаиной Раневской Анне Ахматовой. Раневская



## К нам все приближается.’’

увидела во сне дачную местность под Ленинградом, где ранним утром она повстречала очень знакомого ей человека — подвижного, курчавого, с тростью, в цилиндре...

— Ох, Александр Сергеевич, а я думала — вы умерли...

Пушкин в ответ только засмеялся: «Ну что вы...»

Подобное сновидение, вызываемое им чувство переключаются с тем настроением, с которым приходим мы «домой» к поэту — в его последнюю квартиру на Мойке, в Лицей, на царскосельскую дачу...

Эти места объединены общим названием — Всероссийский музей Александра Сергеевича Пушкина, являющийся самым крупным из музеев поэта. В его собрании находятся почти все сохранившиеся личные вещи Пушкина, прижизненные издания, уникальные произведения искусства той эпохи, а также многочисленные документы и художественные материалы, отражающие связь с Пушкиным нескольких поколений.

Некоторые из этих материалов представлены на страницах журнала «Арс». В основу тематического выпуска легли труды тех, кто работает «дома» у Пушкина. Однако у музея давние и прочные связи с исследователями из других научных, творческих, учебных организаций, которые также приняли участие в подготовке этого выпуска. Да и само название «Дома у Пушкина», вынесенное на обложку журнала, едва ли может ограничиваться тем или иным мемориальным пространством.

*...Пушкин все удаляется от нас. Пушкин к нам все приближается. Какие нас ждут прозрения, какие заблуждения? Ближе или дальше от нас будет Пушкин?*

Нам не дано предугадать, как отзовется пушкинское слово в душах наших потомков. Но можно твердо повторить вслед за Владиславом Ходасевичем, написавшим более семидесяти лет назад о нас: «Как мы, так и наши потомки не перестанут ходить по земле, унаследованной от Пушкина, потому что с нее нам уйти некуда. Но она еще много раз будет размежевана и перепажана по-иному».

ВЛАДИМИР ШУБИН

\* \* \*

И Пушкина не все стихи любимы нами,  
И вряд ли кто-нибудь «Гроб юноши», «Войну»  
С начала до конца прочел, а не глазами  
Их бегло пробежал, — и чувствует вину  
Горячую свою пред ним, как перед Богом.

А тех, кто осудить готовы нас, спрощу:  
«Наездников» они читали? Из пороков  
Ложь — худший. Покурю, помедлю, похожу

И вспомню: старый друг говаривал когда-то,  
Что Пушкина всего хотел бы перечесть  
Он перед смертью... Смерть груба и простовата.  
Исполнил ли мечту, не знаю... Что-то есть  
За гробом, иногда мне кажется, что чтенье  
Неспешное, тогда, конечно, перечтем  
Внимательно всё, всё — и будет наше мненье  
Надежней, с тенью лип, не вянущих на нем.

\* \* \*

Не заметишь, как станешь ровесником немолодых  
И, как правило, второстепенных героев, — не их  
Любит автор; отныне старик-генерал — твой товарищ,  
«Толстый, этот», как сказано, бедной Татьяны жених.  
Видишь, возраст всемогущ, и опыт насмешлив и старец.

Что ж, в свое удовольствие сладко и скромно живи.  
Ты не в фокусе, с ветки дубовый листочек сорви,  
Как он женствен! С тобой, слава богу, отныне идею  
Не связать, ни сочувственный замысел, — что до любви,  
То она... то о ней... и умрем — не расстанемся с нею.

АЛЕКСАНДР КУШНЕР

**В**се дальше — все ближе?.. Словно он совершает кругосветное крулевское путешествие, а мы ждем его в Мадриде, Лондоне, Лиссабоне. Вот-вот он вернется, избежав участи капитана Кука (Кукольника?). Он уже миновал, знаем мы, пролив, где мало на что способные огнепоклонники грозились сбросить его с корабля. Если его и съедят, то не эти, а те — вследствие глубочайшего уважения. Если парусник его будет утanut на дно, то — из-за разросшегося ракушечника бессмысленной, на пушку берущей пушкинианы — вымышленной страны крючкотворчества и потемкинских достопримечательных деревень. Правнук царского эфиопа (тезки Терца), наследник Савской царицы, натуральнейший гражданин мира, черномазый жидомасон, он уже пересек плюралистическую Атлантику новизны. Он плывет ныне в Тихом, иначе — Великом, океане — океане вечного возвращения.

Разве можно о нем что-либо написать? Лучшее, что сочинено к столетнему юбилею его смертельной пальбы, — набоковский «Дар». Вряд ли на двух страницах можно повторить этот фокус. Да и к чему? Живи он сегодня, «Букера» бы ему не дали, — что с того, что «энциклопедия» и «роман»? В стихах-с ведь, — и он ревновал бы к успеху какого-нибудь нынешнего Фаддея — писателя «дельного».

При всей мерзости николаевского режима, при всей аграновщине графа Александра Христофоровича, при всем свинстве тогдашнем люди его эпохи были куда как нравственней и порядочней нас, да и сам он навряд ли б стал брать деньги на издание «Современника» у посланников нидерландского короля. Никакое посольство и не осмелилось бы их предложить!

Консульства казались тогда равнозначительными домами света, а не хитроумными задними дверцами российского сейфа, вне коего якобы — вечный кайф. Сегодня такое

внимание пасынка атташе сочли бы за честь. «Вы — Данте, Данте!..» — жарко шептали бы ему на ушко.

«Здравствуй, Пушкин!» — хамит N. Ему подпевает O., поддакивает P. Воображаю — тоже со сладострастием, — как он швырнул бы огрызок антоновки в эти рожи, заглянувшие в кабинетную дверь: «Пшел вон, болван!»

Посему на свидании с ним не настаиваю. Если и не побьет спецтросью, то о чем же тогда балакать?.. О Чайльд-Гарольде, бог мой? О гусарской девочке Дуровой, прости господи?.. Мы, да, деградировали, но ведь и он в чем-то обидно отстал... Эти его дурацкие ногти! Что-то из Пригова, не к ночи будь помянут, из Кибирова... Недаром оные литераторы делят ныне приз его имени, учрежденный в Германии — на родине кудрей любомудрия, в стране пародийных ленских расстрелов под фонограмму Чайковского.

Плоды же нашей учености заставляют нас всерьез промолчать о... Прикусим возлюбленный русский язык. Помашем белым платочком пустому, не отягощенному парусами приливу. Проводы? Встреча? Может быть, вечная Полинезия? Ему, невыезжному при жизни, так хочется побыть сейчас подальше от нас с вами. Ну погодите, не лезьте же со своими садовыми поцелуями!

АЛЕКСЕЙ ПУРИН

Пушкин — завершитель, а не начинатель традиции. Впитав в себя все достижения XVIII века, Пушкин создал «высокий классический канон», и «у него не было и не могло быть последователей, потому что каноном искусство жить не может» (Б. М. Эйхенбаум). Пушкин работал «тонким оттенком старого» (М. Л. Гаспаров). Чем же объяснить, что новая русская литература ведет свое летосчисление от Пушкина?

Любой троечник на этот вопрос ответит бодрой цитатой: «Чувства добрые я лирой пробуждал». И почти не ошибется. В этот момент он заслужил «четверку».

Запоминая в детстве пушкинские стихи, мы учимся корреляции чувства и слова. Эта школа речевого воспитания чувств совсем непроста, не каждому дано успешно ее пройти. Наименований чувств на удивление мало: радость, грусть, восторг, отчаяние... кажется, все. Возможно, к каждому «крупногабаритному» чувству наберется три-четыре синонима, но они погоды не делают. Назвать чувство — совсем не значит его вызвать или выразить. Чувства наши (их не обозначенные в языке оттенки) выражает интонация. В естественно-прозаической речи она выполняет вспомогательную роль эмоционального аккомпанемента при акте сообщения. Только в стихах мелодия речи выступает на первый план, потому что с ее помощью в письменный текст проникают оттенки смысла, передаваемые звуком голоса. И вот, открытые Пушкиным возможности «смешивать» чувства в мелодии речи — это и есть то основание, на котором стоит поэзия.

Интонации пушкинских стихов — школа голосоведения; зная их, мы знаем, как звучит нежность, уныние, печаль, радость...

Простишь ли мне ревнивые мечты,  
Моей любви безумное волнение?  
Ты мне верна; зачем же любишь ты  
Всегда пугать мое воображение?  
Окружена поклонников толпой,  
Зачем для всех казаться хочешь милой...

Мягкая, нежная, просительная интонация упрекает, увещевает, выпытывает...

Скажи еще: соперник вечный мой,  
Наедине застав меня с тобой,  
Зачем тебя приветствует лукаво?  
Что ж он тебе? Скажи, какое право  
Имеет он бледнеть и ревновать?..

Интонация более красноречиво, чем слова, выражает душевное состояние говорящего. Упрек, просьба, уверение — все это разные чувства; только в устной речи или в стихах они могут звучать одновременно.

Мелодия речи у Пушкина как будто не имеет никакого отношения к стиховому искусству. Мы рассматриваем темы и мотивы его творчества, ритмику, звукопись и рифмовку, не

подозревая, что все элементы работают на выражение безыскусной интонации устной речи, не замечаемой обыденным сознанием, да и, по правде говоря, не часто звучащей в разговоре, которая служит утилитарным целям.

Пушкин обнаружил скрытые, не известные до него возможности интонируемого смысла. Поэтический слух — это звучание в душе «говорящих» звуков голоса, и как бы ни отдалялся от нас Пушкин во времени, речевые мелодии его стихов будут жить, «доколь в подлунном мире жив будет хоть один пиит».

ЕЛЕНА НЕВЗГЛЯДОВА

Одни только звуки пушкинских стихов заставляют меня захлебываться от тоски и от счастья; не думаю об их авторе, об эпохе, к которой они принадлежат, не думаю и об их смысле. У них тот же смысл, что у музыки: ты плачешь, и душа твоя омывается. А есть и такие пушкинские творения, которые вызвали к жизни самоё дух русской музыкальной мелодики, дух русского напева, запечатленного в звуке. Разумен три стихотворения: «Я помню чудное мгновенье», «Для берегов отчизны дальней», «Не пой, красавица, при мне». Трём романсам дали они жизнь, и три этих романса открыли русские звуковые символы в пушкинском стихе, запечатлели его мелодии, выше и прекраснее которых ничто не появилось и не могло появиться в русском духовном творчестве.

Романс Глинки мягко сияющий, вместе и торжественный и нежный... и это восходящее, вопрошающее движение на завершающих словах — «И божество, и вдохновенье...» — ничего ликующего, а лишь тихое и смиренное; вот — дивное русское преуменьшение, о котором только тосковать и тосковать. «Для берегов отчизны дальней» Бородина: поступь погребального шествия, аккорды хорала и тоже — с усилием и невысоко поднимающаяся мелодическая фраза... сколько в ней правды, сколько человеческой подлинности и как она чиста! Последние такты: «аккорд смерти». И — договаривает слово, чуть распетое: «Но жду его. Он за тобой».

И — рахманиновский романс «Не пой, красавица»: молодое, широкое дыхание в плавно нисходящем, а затем воспаряющем движении мелодии. Щемящий простор и щемящая русская чувственность — всё здесь, в распетом пушкинском слове, здесь и Восток, и цыганы, и свобода...

Слушая, играя все это, перебирая эти страницы — чему внимаешь и отвечаешь чему: музыке слова, слову-музыке, неделимым? Да, и ничему более, но это так много, это — чувство Родины и родного языка, переживаемое на таких глубинах, что нет уже ни мысли, ни оценки — только слезы.

ЛЕОНИД ГАККЕЛЬ

Один лишь русский... получил уже способность становиться наиболее русским лишь тогда, когда он наиболее европеец.

Достоевский

Наиболее европейский из русских писателей, Пушкин, в Европе, как известно, не бывал. Меж тем, ни один наш литератор не знал и не чувствовал так тонко и глубоко «вечерние страны». Пушкин был дома в Европе. Не потому, что писал французские стихи, переводил Катулла и сочинил «Сцены из рыцарских времен». Не потому, что был превосходно образован (были люди и более искусные в науках и языках — тот же Чаадаев).

Он постигал Запад, умея и понять его, и от него отстраниться. Он рассказывал восьмидесятилетнему князю Юсупову о собственной его жизни с ослепительной яркостью и точностью. Вероятно, и сам искусный барин-дипломат, «понявший жизни цель», едва ли мог разглядеть в своем прошлом то, что увидел поэт, который был моложе его на полвека:

Здесь натиск пламенный, а там отпор суровый,  
Пружины смелые гражданственности новой...

Вот одним движением пера сделанный портрет никогда не виданного Пушкиным британского парламента.

«Покой и воля». Только ли о свободе речь, или о той вольности мысли, фантазии, что существует внутри человека и дается знанием и независимостью суждений? Знание — единственное спасение в несвободном мире, лишь оно, помноженное на талант, интуицию и воображение, не подвластно границам и запретам.

Он не только видел Европу из собственной ее глубины. Мне кажется, он обладал фантастической способностью видеть Россию глазами европейца. Помните — Ибрагима (царского арапа) ничто не поражает во Франции, где провел он много лет и которую почти почитал своей другой родиной. Россию же видит он с той спящей отчетливостью, с какой видят впервые новую и странную цивилизацию. Блестящий офицер, изысканный собеседник («разговор его был прост и важен»), человек, переживший трагическую любовь, войну, он с удивлением, восторгом, но иногда с иронией и робостью просвещенного европейца наблюдает за деятельным и варварским обычаем своего царя и крестного...

Когда Пушкин писал о Франции, то наблюдения его превосходили тонкостью глубочайших французских мемуаристов. Он обладал и знанием, и той мерой отстраненности «свободного ума», что позволяла ему ронять суждения, почти пугающие своей олимпийской определенностью: «Образованность и потребность веселиться сблизили все состояния. Богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, все, что подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благосклонностью».

Как сказано: «самая странность!» Это о Франции времен Регентства. Об этой эпохе, работая над книгой о Ватто, я прочел целую библиотеку, но такого суждения не встречал.

В дивной русской речи его героев четко ощутимо «время и место».

Мнится, его Дон Гуан говорит по-испански, а герои «Пира во время чумы» — по-английски. Неважно, что при этом «Пир» — вариация на тему трагедии Уилсона «The City of the Plague»: дело не в источнике, а в понимании страны, тем более что знаменитый «гимн в честь чумы», как и песня Мери, просто сочинены Пушкиным. И как надо было почувствовать полуденную Испанию, чтобы сказать устами Лауры: «А далеко на севере — в Париже...»

Боже правый, сколько о Пушкине сказано! Но, видимо, каждый склонный к размышлениям человек должен что-то — хоть раз в жизни — сказать о нем и от своего имени. Нужно это, разумеется, не поэту, а тому, кто решается говорить о нем.

Быть может, прежде я не решился бы и на эти несколько суждений. Но жизнь не делается длиннее. И божественная «свобода ума» нынче пример еще более необходимый, чем раньше. Способность быть европейцем, оставшись пленником России, — смелость не только «истину царям с улыбкой говорить», но и не бояться поспешного суда друзей, если его суждения шли наперекор либеральной риторике.

Был ли в России ум, столь же свободный?

«Ты царь: живи один».

МИХАИЛ GERMAN

«Рядом с Пушкиным, не отходя от него ни на шаг, живет и развивается его двойник, его тень — «Пушкин в веках».

Литературную динамику Пушкина каждое поколение по-своему проецирует на свою собственную плоскость, «оценивает» и «переоценивает» ее. Пушкин при этом схематизируется, замыкается ореолом оценки, он становится внушительной, но сглаженной «величиной», но при этом «величиной» современной оценщикам.

Ирония Ю. Тынянова объяснялась тем, что этот двойник «затруднял работу исследователей», закрывал реальную историческую фигуру. Но исходная задача может быть поставлена и по-иному. «Пушкин в веках» — это ведь и есть жизнь «души в заветной лире». В конце концов, не о пушкинистском рвении он думал, воображая будущее: «Быть может, в Лете не потонет / Строфа, слагаемая мной; / Быть может (лестная надежда!), / Укажет будущий невежда / На мой прославленный портрет / И молвит: то-то был поэт!»

История «Пушкина в веках» говорит нечто важное не о нем, а о них, о временах.

Первый рукотворный памятник в тысяча восьмьсот восьмидесятом. Пламенная речь Достоевского с призывом к смирению и всеобщему братству. Эйфория общественного единения, которая закончится взрывом на Екатерининском канале.

Скучный государственный юбилей накануне нового века, с новыми изданиями и исследованиями, торжественными вечерами, панихидами, чтениями для народа — и ощущение перепутья. Один петербургский оратор обращался к экзотическим еще в России новым

силам: «Пушкин не лишней не только для мечтателей, но и для деловых людей, которым в случаях утомления от занятий умеренный прием пушкинской поэзии немедленно возвращает способность интересоваться грессбухом».

В начале двадцатых годов все уже определилось — и надолго. Один пушкинский наследник накануне эмиграции завещал аукаться, перекликаться пушкинским именем в надвигающемся мраке, а другой клялся его веселым именем, навсегда уходя в ночную тьму.

В юбилейной оргии тридцать седьмого барабанные оды и заклипания заглушали живые голоса и стоны страны. В «Литературном современном» (1937. № 1) рядом с отрывками из тыняновского «Пушкина», стихами Б. Корнилова, статьями Б. Эйхенбаума и С. Гессена анонимный автор передовицы клеймил «эмигранта и изменника родине» Ходасевича как раз за слова о «приближающемся затмении Пушкина» и объявлял, что «пушкинский юбилей является для всех народов Советского Союза великой датой, фактом громадного культурного значения, отмеченного специальными постановлениями партии и правительства». Но цветавское «Мой Пушкин» и платоновское «Пушкин — наш товарищ» были произнесены тогда же, в тридцать седьмом.

Так окончательно оформилось раздвоение. Государственному кумиру по праздничным датам курили привычные благоволия. «Мой Пушкин» становился то свободным художником, сыном гармонии, то непримиримым диссидентом, то истинным христианином, то угрюмым почвенником, то последовательным государственным — в зависимости от стоявшей на дворе культурной моды (а научное исследование и почитание шли сами по себе).

Контуры сегодняшнего Пушкина определяются с трудом. Слишком многое говорит за то, что «наше все» уже позади. Вряд ли будет превзойден десятиллионный тираж «народного трехтомника» середины восьмидесятых (настолько «народного», что в нем забыли об элементарном комментарии). Исчезли толпы паломников в Михайловском. Бенгальская вспышка споров вокруг «Прогулок с Пушкиным» была, наверное, последней общественно организованной кампанией любви к поэту (и очень форсированной: куда там фехтовальной иронии Терца до писаревского дубья столетней давности). К девяносто девятому году мы не увидим ни нового академического собрания (в лучшем случае — отдельные тома), ни Пушкинской энциклопедии, ни других широко анонсированных в прежние времена культурных инициатив.

Причины сего печального положения вещей очевидны, и винить здесь некого. «Певец империи и свободы» (Г. Федотов) не очень к месту в стране, заблудившейся между империей и свободой.

Даже в знакомых строках вдруг обнаруживается еще один, горький, смысл. «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, / И назовет меня всяк сущий в ней язык, / И гордый внук славян, и финн...»

Где тот финн? И где они, границы Великой Руси?

Впрочем, все подобные сожаления — из области социологии.

Чтение — процесс не коллективный, а интимный. Вот человек, вот книга...

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит —  
Летят за днями дни, и каждый час уносит  
Частичку бытия, а мы с тобой вдвоем  
Предполагаем жить...

Пока это действует, воспринимается, переживается как свое — Пушкин в веках жив. Вероятно, уже не «в своем развитии», через двести лет, как виделось Гоголю, а в том самом «золотом веке» (или в мифе о нем), который всегда — прошлое.

Кажется, и это он предсказал тоже.

И долго буду тем любезен я народу...

Он ведь не сказал — всегда...

ИГОРЬ СУХИХ

# ОБРАЗ ПОЭТА

ОЛГА МУРАВЬЕВА

## ИСТОРИЧЕСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ

Наиболее трудное здесь — обозначить самый предмет исследования. Черты мифологизации Пушкина присутствуют во всяком знании о нем, имеющем свою традицию. История русской критики предложит нам свой миф о Пушкине, история русской литературы — свой. Существует и обыденное восприятие, массовое сознание, в котором рождаются свои мифы. Необходимо уберечься и от опасности оказаться во власти какой-то одной традиции, и от того, чтобы скопировать из них некий искусственный, эклектический миф о Пушкине. Нас будут интересовать те мифы о нем, которые возникли и достаточно долго удерживались в общественном сознании той или иной эпохи. Понятны недоумения: чьи отзывы и свидетельства могут претендовать на роль выразителей общественного сознания? Какие факты и события безусловно презентативны в этом отношении? Этот отбор не может не быть в значительной степени интуитивным, но ориентир здесь — определенная устойчивость образа, его воспроизводимость в различных вариантах.

Судьба Пушкина сложилась так, что буквально с первых его шагов на поэтическом поприще вокруг него начал формироваться некий миф — миф о чуде-ребенке, юном гении, призванном прославить отечественную литературу. Вспомним восторженные прочтения Жуковского, Вяземского, Карамзина, знаменитое „благословение“ Державина. Можно ли все это квалифицировать как миф, ведь все эти оценки оказались справедливы и пророчества осуществились? Да, но это стало ясно лишь потом, годы спустя. А тогда, в 1810-х, Пушкину еще 14, 15, 16 лет, он еще скучает на уроках, играет в мяч, ссорится и мирится с одноклассниками; а рядом с ним существует образ, творимый его старшими друзьями: «будущий гигант, который всех нас перерастет» (В. А. Жу-

ковский)<sup>1</sup>, он «нас всех заест, нас и отцов наших» (П. А. Вяземский)<sup>2</sup>. И вот уже сам юный поэт шутя примеривается к обещанному высокому жребию: «Великим быть желаю, / Люблю России честь, / Я много обещаю — / Исполню ли? Бог весть!» И почти сразу же наметилося известное расхождение между этим образом юного гения и реальным подростком — в самом деле гениальным, но и озорным, беспечным и заботливые друзья стремятся направить в нужное русло таланты своего подопечного, огорчаясь его легкомыслием и леностью. Но в контексте всей поэтической судьбы Пушкина здесь угадывается первый проблеск будущей трагической коллизии: в Пушкине хотят видеть некий умозрительный идеал, и несоответствие ему воспринимается с досадой и огорчением (пока — только лишь с досадой и огорчением...).

За годы южной и михайловской ссылки Пушкина у столичных читателей сложился образ романтического поэта-изгнанника, всегда влюбленного и вдохновенного. Долгожданная встреча поклонников поэта со своим кумиром вызвала у многих из них острое разочарование<sup>3</sup>. В 1830-е годы в русском обществе постепенно складываются разные образы, соотносимые

<sup>1</sup> Цявловский М. А. Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина. Л., 1991. С. 95.

<sup>2</sup> Вяземский П. А. А. С. Пушкин: 1816—1825: По документам Остафьевского архива. СПб., 1880. С. 27.

<sup>3</sup> Вацуро В. Э. Пушкин в сознании современников // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. М., 1985. Т. 1. С. 13.

с именем Пушкина. Один — достаточно абстрактный образ «знаменитости», признанного гения, прославленного поэта<sup>4</sup>. Другой — образ писателя-аристократа, высокомерного барина. Ф. Булгарин в своих статьях последовательно проводил мысль о том, что Пушкин не заботится об интересах публики и считает своих читателей «стадом»<sup>5</sup>. Полевой на всю жизнь сохранил представление о Пушкине как о надменном аристократе и именно так изобразил его в своих мемуарах<sup>6</sup>.

Этот образ, при всей его очевидной пристрастности, имел серьезные шансы на то, чтобы отложиться в сознании общества. Прежде всего, он в искаженном, превратном виде демонстрировал некоторые черты, в самом деле присущие Пушкину. Нетрудно привести много цитат из его произведений и эпизодов из воспоминаний его современников, которые вполне могут быть интерпретированы в таком духе. Разумеется, все эти факты не являются доказательством для приведенных выше характеристик. Но для их осмысления необходимы достаточно сложные контексты и нетривиальные подходы.

Так, скажем, декларации Пушкина о равнодушии к требованиям публики направлены, в сущности, на утверждение независимости искусства, права художника следовать лишь «вельню Божию». Холодность и надменность, видимо, действительно присущие Пушкину в определенных ситуациях, можно интерпретировать как нежелание смешивать профессиональные и личные отношения, объясняющееся в свою очередь иными, нежели у его оппонентов, представлениями о роли писателя в обществе. Но подобные рассуждения (позднее затрагиваемые в той или иной связи в научной литературе о Пушкине) не имели и не имеют никакой привлекательности для широкой публики, ибо не содержат ничего, возбуждающего общественные страсти. Что же касается образа высокомерного эстета, поэта-аристократа, то он бередил душу не одного поколения, ибо находился в разительном и возмутительном противоречии с тем представлением о писателе как служении, которое прочно укоренилось в русском общественном сознании. Важную роль сыграло и то, что этот образ навязывался со стороны демократических, а во второй половине века и оппозиционных власти литературных партий. Таким образом, еще при жизни Пушкина его противники нащупали и использовали в полемических целях одну из наиболее уязвимых сторон его писательского облика.

Внезапная трагическая смерть Пушкина стала для современников потрясением небывалым и неожиданным. Откликом на нее явилось несколько поэтических шедевров: «Смерть поэта» Лермонтова, «Лес» Кольцова, «29 января 1837» Тютчева, по справедливости можно отнести к ним и знаменитый некролог В. Одоевского. «Невольник чести», «первая любовь» России, «солнце русской поэзии» — эти образы навсегда вошли в пушкинскую мифологию, но ни один из них не стал источником, первообразом развивающегося мифа. Поэтические же отклики третьего ряда не дают никаких определенных и повторяющихся характеристик, представляя собой, вероятно, искренние, но достаточно безликие излияния по поводу смерти гения. Существенное значение для дальнейшей мифологизации Пушкина имело известное письмо В. А. Жуковского отцу Пушкина от 15 февраля 1837 года. В письме, в частности, последовательно

развивался мотив духовной связи умирающего поэта с царем и связанный с ним мотив народной скорби. Письмо Жуковского — документ сложный и по своей концепции, и по психологической подоплеке. Но отмеченные мотивы постепенно заслонили все остальное, и письмо стало одним из источников консервативно-официозного мифа о Пушкине, о котором еще пойдет речь. Письмо Жуковского, близкого друга Пушкина и непосредственного участника только что произошедших событий, уже носило несомненный характер мифологизации: конструирование образа согласно определенной концепции. Еще более явственно эта тенденция проявилась в воспоминаниях Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями». Гоголь представил Пушкина как некий эталон национального характера: «русский человек в развитии, каким он, может быть, явится через двести лет». С точки зрения Гоголя, Пушкин «был дан миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше, — что такое поэт, взятый не под влиянием какого-нибудь времени или обстоятельств и не под условием также собственного, личного характера, как человека, но в независимости ото всего; чтобы, если захочет потом какой-нибудь высший анатомик душевный разъять и объяснить себе, что такое в существе своем поэт... то, чтобы он удовлетворен был, увидев это в Пушкине»<sup>7</sup>. Этот Пушкин — «русский человек в развитии» и одновременно «поэт, и больше ничего» — объявлялся Гоголем истинным «русским национальным поэтом». Кроме того, художественное воображение Гоголя, переакцентируя и домысливая факты, рисовало Пушкина в роли идеолога и пророка.

Белинский, подводя итог своим размышлениям в цикле статей «Сочинения Александра Пушкина», заключал: «Пушкин был по преимуществу поэт, художник и больше ничем не мог быть по своей натуре». В то же время Белинский убежден, что Пушкин «был и глубоко сознавал себя национальным поэтом».

Однако, в отличие от гоголевских, представления Белинского о народном и национальном несли печать революционно-демократических идеалов, антиславянофильских настроений. Критик враждебен по отношению к традициям и преданиям, ко всему патриархальному укладу жизни. Признавая Пушкина национальным поэтом, Белинский многократно упрекает его за выражение дворянских интересов. Критик решительно утверждает: «Везде видите вы в нем человека, душою и телом принадлежавшего к основному принципу, составляющему сущность изобразяемого им класса; короче, везде видите русского помещика...»<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Гончаров И. А. Из университетских воспоминаний // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 253.

<sup>5</sup> Столпянский П. Н. Пушкин и «Северная пчела» // Пушкин и его современники. Пг., 1914. Вып. 19—20. С. 156, 157.

<sup>6</sup> Полевой К. А. Из «Записок» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 64, 65, 68, 69.

<sup>7</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.], 1952. Т. 8. С. 50, 381, 382.

<sup>8</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 440, 579, 502.

Концепция Гоголя и Белинского, совпадая в одном, резко расходится в другом, доступный и непротиворечивый миф о Пушкине еще не предложен русскому обществу. Не смог предложить его и круг друзей и сподвижников Пушкина, безнадежно теряющий ведущее положение в литературной и общественной жизни. Вплоть до середины 1850-х годов образ Пушкина не имел особенной социальной значимости, проблемы интерпретации его личности и судьбы волновали лишь узкий круг литераторов и интеллектуалов. Но настал день, когда это достаточно келейное знание попало в центр непримиримой и ожесточенной политической борьбы.

Предлогом послужило появление книги П. В. Анненкова «Материалы для биографии А. С. Пушкина» (1855). Труд Анненкова явился первой научной биографией поэта и содержал целостную характеристику творческой личности Пушкина. Анненков держался в основном русле концепции Белинского («Пушкин — художник по преимуществу»), но выделение именно этой идеи критика и выстраивание соответственно ей биографии Пушкина придавало известной концепции новое звучание. Книга вызвала восторженные отзывы людей, хорошо помнивших живого Пушкина (И. И. Пущина, С. А. Соболевского, М. Н. Погодина, Н. И. Павлищева), и была высоко оценена литературной и интеллектуальной элитой. Среди подписавших подарочный экземпляр «Материалов...», который был поднесен Анненкову на торжественном обеде, устроенном в его честь, были И. С. Тургенев, И. И. Панаев, В. П. Боткин, Н. А. Некрасов, А. В. Дружинин, А. Ф. Писемский, А. Н. Майков, А. К. Толстой, Я. П. Полонский и др.

В то же время книга встретила неприкрыто враждебное отношение со стороны ведущих демократических критиков — Добролюбова и Писарева. Удар, нанесенный Писаревым, был ошеломляющ. Собственно, ничего принципиально нового Писарев не открыл. Он обыграл все тот же образ поэта-аристократа, блестящего, но поверхностного стихотворца, известный еще по полемическим выпадам 1830-х годов. Писарев этот образ высмеял и унизил, но сделал это остроумно и хлестко, в своем роде даже блестяще. Главная разрушительная сила этого образа Пушкина заключалась в том, что его фактическая основа была как бы бесспорна. «Чистым художником», служившим одному только искусству, считал Пушкина П. В. Анненков<sup>9</sup>. Эту точку зрения разделяли А. В. Дружинин и Н. Н. Страхов<sup>10</sup>. Гаевский утверждал, что Пушкин признавал «единственной целью своей жизни» наслаждение природой и искусством и пренебрегал «всеми другими целями, волнующими его современников»<sup>11</sup>. В том же духе высказывались М. Н. Катков, А. Станкевич и др.<sup>12</sup> Показательно, что Писарев не делает попытки опровергнуть какие-либо положения эстетической критики, напротив, он охотно с ними соглашается. Но акцентируемые этой критикой черты творчества и личности Пушкина вызывают у него отнюдь не восхищение, а презрение и насмешку. Здесь столкнулись не два взгляда на Пушкина: столкнулись два мировоззрения, две идеологии, более того, две культуры, одна из которых отрицала другую и стремилась ее развенчать. Для нас сейчас важно, что в результате этой сшибки возник один из самых ярких образов Пушкина: образ-кариатура. «Так называемый великий поэт», «наш маленький и миленький Пушкин», «величайший представитель филистерского взгляда на жизнь», «легко-

мысленный версификатор», «ветхий кумир», «возвышенный кретин»<sup>13</sup>.

Никто тогда не сумел заступиться за Пушкина, никто не смог предложить иной, но столь же яркий и, главное, общественно значимый образ поэта.

Следующий всплеск общественного интереса к Пушкину пришелся на 1880 год. В тот год Москва торжественно праздновала открытие первого в России памятника Пушкину. С расстояния в сто с лишним лет с сочувствием и горечью наблюдаем мы за отчаянной попыткой русской интеллигенции сплотиться вокруг Пушкина, обозначить в общественной жизни России некую заповедную область, недоступную для политической борьбы и идеологического противостояния. Если б интеллигенция сумела тогда добиться этого и тем самым заявить о себе как о самостоятельной и влиятельной общественной силе, быть может, вся история нашей страны пошла бы иным путем... Но история шла так, как шла; и братство независимых интеллектуалов распалось, не успев сложиться. Неудача кажется тем более трагически нелепой, что символ объединения — Пушкин — был выбран поразительно точно. И личность Пушкина, и его общественная позиция, и весь пафос его творчества как нельзя лучше подходили для того, чтобы родился миф о поэте мудром и терпимом, но и непреклонном в своем нежелании зависеть как от «властей», так и от «народа». Миф, в котором так нуждалось вечно раздраженное, разделенное на враждующие лагеря и жаждущее справедливости русское общество. Но это — чисто теоретический, так сказать, нормативный подход. В реальности же из интеллектуальных споров, литературных дебатов, блестящих речей и банальных сентенций родились совсем другие мифы. Реконструировать их нам будет проще всего на материале посвященных Пушкину стихотворений, поток которых хлынул в периодику 1880—1890-х годов. Они не могут, конечно, претендовать на полное и адекватное отражение процесса активной мифологизации Пушкина, толчком которому стали пушкинские празднества 1880 года, но мы и не ставим перед собой такой задачи. Массовая однодневная лирика репрезентативна по-своему: она дает срез наиболее расхожих штампов и представлений; она скользит по поверхности, но и вбирает все то, что на поверхности задерживается. Поэтом наиболее интересны с этой точки зрения не шедевры, не создания великих и выдающихся поэтов — выражение их ни на кого не похожего видения, а именно стихотворная бел-

<sup>9</sup> Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина. М., 1984. С. 173—176.

<sup>10</sup> Дружинин А. В. Собр. соч. СПб., 1865. Т. 7. С. 214; Страхов Н. Заметки о Пушкине и других поэтах. СПб., 1888. С. 8, 9.

<sup>11</sup> Гаевский В. П. Сочинения Пушкина. Изд. П. В. Анненкова // Отечественные записки. 1855. № 6. С. 62.

<sup>12</sup> Катков М. Н. Пушкин // М. Н. Катков о Пушкине. М., 1900. С. 21—24, 37, 42; Станкевич А. Сочинения Пушкина // Атеней. 1858. № 2. С. 73.

<sup>13</sup> Писарев Д. И. Пушкин и Белинский // Сочинения Д. И. Писарева. СПб., 1894. Т. 5. С. 78, 102, 119.

летристика, непосредственно и незатейливо откликающаяся на злобу дня.

Прежде всего обращает на себя внимание усиленное педалирование национально-патриотической тематики. Например:

Он понял — прозорливый гений —  
Ложь иноземных заблуждений,  
Пути родные отыскал,  
Он верил в русскую державу,  
Нам уготовил нашу славу...

(А. Гангелин. Памяти Пушкина)

Как славен и велик народ,  
Среди которого явился  
Великий, истинный поэт,  
И с ним впервые засветился  
В окошке руском русский свет!

(Д. Минаев. Поминки)

Постоянны декларации типа:

Твой всеобъемлющий и чисто русский гений  
Своеобразен и велик,  
Как Русь сама!

(О. Чюмина)

Как Пушкиным прославлена Россия,  
Так Пушкина прославит и она.

(В. Мазуркевич)

Нужно сказать, что за всем этим барабанным боем было и некое живое чувство: величие Пушкина воспринималось как залог возможного величия России и поэтому становилось моральной опорой для интеллигенции, не уверенной в будущем своей страны. Показательно, что в этом духе высказывались и такие поэты, как А. Майков:

Мы приветствуем тебя —  
Нашу гордость — как задаток  
Тех чудес, что, может быть,  
Нам в расцвете нашем полном  
Суждено еще явить!

Характерный для поэтических обращений к Пушкину патриотический пафос очень часто сочетается с официозными декларациями. Вот характерные образцы:

Ты пел народы и царей, —  
Всем доброе внушал  
.....  
Любил ты наш простой народ —  
И сам любовь снискал.

(И. Румянцев. Пушкину)

И в час последний, в час свободы,  
Кончая жизненный урок,  
Он «символ» произнес народа:  
Россия, царь земной и Бог!

(М. У подножия памятника.)<sup>14</sup>

Следует отметить, что Пушкин настойчиво именуется «учителем». Постоянны обращения: «учитель дорогой», «великий наш учитель» и т. п. Пушкин, как известно, всегда решительно возражал против навязывания литературе «учительских» функций и тем более отказывался принимать их на себя. Но инерция общественного сознания, воспринимающего великих поэтов и писателей как «учителей» и «идейных вождей», пересиливала, заглушала его совершенно недвусмысленные заявления и поэтические декларации. Наперекор им потомки уверенно заявляют: «Ты знал, что в будущем тот славный день придет, / Когда учителя найдет в тебе народ»<sup>15</sup>. Некоторые разногласия имели место лишь по поводу того, пришел ли уже этот день, или он еще в будущем и является желанной целью. С этим связана и весьма прагматическая интерпретация понятия «поэт-пророк». Пророк понимается, в сущности, как предсказатель будущего вплоть до конкретных событий.

Здесь богатый материал давала авторам отмена крепостного права по инициативе Александра II, что явилось как бы исполнением пушкинского пророчества: «...и рабство, падшее по манию царя». В отношении дальнейшего осуществления пророчеств мнения авторов находятся в прямой зависимости от их собственных упований и политической ориентации. Если одни убеждены, что «славянские ручьи сольются в русском море», то другие верят, что недаром поэт «прославил свободу».

Таким образом, в 1880—1890-е годы формируется миф о Пушкине, имеющий небывало широкую доселе социальную базу. В нем отозвались идеи Гоголя и Белинского о национальном поэте и ибавурность патриотической пропаганды, пророческий характер русской литературы и прагматичность просветительского сознания, жажда идеала и идеологические догмы. Пушкин начинает осознаваться как центральная фигура русской культуры, что усиливает тенденцию к его мифологизации и одновременно увеличивает притяжения на него со стороны различных политических и общественных сил. Неудивительно, что власти предрасположены проявили крайнюю заинтересованность в создании и популяризации удобного для них мифа о поэте.

Этапным в этом смысле стал пушкинский юбилей 1899 года. Российское государство предприняло попытку сделать с Пушкиным то, чего не удалось сделать с ним при его жизни, а именно, превратить его в официального классика, образцового поэта Империи. В печати началось безудержное эксплуатирование того мифа о Пушкине, выдержанного в духе требований официальной идеологии, который уже вполне кристаллизовался в стихотворной беллетристике и публицистике двух предшествующих десятилетий. Согласно этому мифу Пушкина отличала любовь к простому народу, преданность царю, верность православ-

<sup>14</sup> Стихотворение Мазуркевича цитируется по сб.: Памяти А. С. Пушкина / Сост. А. В. Колчин. СПб., 1900. С. 71; все остальные стихотворения цитируются по сб.: Русские поэты о Пушкине / Сост. В. Каллаш. М., 1899. С. 168, 169, 198, 210, 247, 315, 316, 328.

<sup>15</sup> Маркярон. «Ты памятник себе воздвигнул превосходный...» // Русские поэты о Пушкине. С. 188.

ной идее, русский патриотизм. В 1899 году заметно усилился, соответственно вкусам власти, мотив религиозности Пушкина, толкуемый в самом ортодоксальном плане; невиданно активное участие в пушкинских торжествах приняли священнослужители. Широко развернулась спекуляция именем Пушкина в самых далеких от литературы сферах. Выпускались папиросы «В память Пушкина», спички «Пушкин», чернильницы в виде бюста Пушкина и т. п.<sup>16</sup> (Не тогда ли родилась присказка: «А уроки кто будет делать? Пушкин?»)

В бесчисленных речах, приветствиях и юбилейных статьях навязывался обществу образ верноподданного, правоверного и благопристойного поэта. «Поразительное и умирительное зрелище представляет собою единение Царя с народом в лице Пушкина, как верного и цельного его представителя»<sup>17</sup>; «В дивных поэтических глаголах он высказал заветные верования русского народа, его глубокою привязанность к своим вековым учреждениям, его высокую веру в идеал царя»<sup>18</sup>; «Как государи, собиратели Руси, он собирал Русь чудесными произведениями своего гения, он создавал памятник не только себе, но памятник русскому духу...»<sup>19</sup>

Этот официальный миф был, однако, не единственным; можно сказать, что в эти годы боролись за влияние на умы несколько мифов о Пушкине. Согласно одному из них Пушкин был и оставался всегда «другом декабристов», в душе которого жила идея «гражданского протеста». Заметные изменения в поведении и высказываниях Пушкина 1830-х годов объяснялись вынужденной маскировкой, необходимым в сложившейся ситуации лавированием. Активным творцом и пропагандистом этого мифа был В. Якушкин. Его речь на торжественном заседании в Московском обществе любителей российской словесности, в которой он отстаивал такую легенду о Пушкине<sup>20</sup>, подверглась ожесточенной критике в консервативных изданиях. В частности, «Московские Ведомости» из номера в номер печатали статьи и письма в редакцию под характерными заголовками: «Клевета на Пушкина», «Клеветникам Пушкина» и пр. Авторы их с жаром доказывали, что Якушкин оскорбил память «верноподданного» поэта. Нужно сказать, что эта точка зрения критиковалась и с позиций радикальных. Якушкина и его единомышленников упрекали в том, что они выдают желаемое за действительное<sup>21</sup>. В дальнейшем не раз объявлялось, что Пушкин вполне засвидетельствовал свою «беззаветную преданность общественному консерватизму» и сегодня наверняка «явился бы противником либеральных движений»<sup>22</sup>. В дни пушкинского юбилея 1899 года этот образ поэта был доведен почти до карикатуры в нелегальной брошюре саратовских социал-демократов: «Пушкин не был никогда другом народа, а был другом царя, дворянства и буржуазии: он льстил им, угождал их вкусам, а о народе отзывался с высокомерием потомственного дворянина»<sup>23</sup>.

В 1890-е годы получил широкое распространение эстетический миф о Пушкине, восходящий еще к Белинскому и парадоксально подтвержденный Чернышевским и Писаревым. Это был миф об «абсолютном художнике», «художнике по существу и по преимуществу», который противостоял не только сильно политизированным и идеологизированным мифам о Пушкине, но и самой демократической тенденции в осмыслении роли поэта в обществе. Авторы статей,

посвященных пушкинскому юбилею, в журнале «Мир искусства» (Н. Минский, Ф. Сологуб, В. Розанов, Д. Мережковский) так или иначе проводили мысль о том, что истинный фалс непонятен толпе, что пышные празднества фальшивы и лишь оскорбительны для его памяти и т. д. Эстетический миф о Пушкине получил развитие в интерпретации символистов, для которых Пушкин был одной из ключевых фигур. Анализ многочисленных и противоречивых символистских истолкований Пушкина не входит в наши задачи, выделим лишь то, что имеет непосредственное отношение к нашей теме. Так, сформулированная Брюсовым антитеза — классическая поэзия с ее пластичностью и зримостью и романтическая с ее порывами в «невыразимое» — имела важнейшее значение для пушкинской мифологии<sup>24</sup>. Миф об «абсолютном» поэте трансформируется в миф об «аполлоническом» поэте, то есть поэте, чей гений ограничен сферой внешнего, зримого мира, чей блестящий художественный дар сочетается с отсутствием философской глубины, религиозной идеи<sup>25</sup>. Отсюда образы: «Ничто, водруженное на Олимп» (Андрей Белый), «Блистательный, но лживый гений» (Ф. Сологуб). Отметим особо концепцию Мережковского о «символическом Пушкине» как о «тайне» всей русской культуры<sup>26</sup>. Опираясь на идеи Гоголя и Достоевского и открывая возможности для самых неожиданных интерпретаций, эта концепция обладала большим мифотворческим потенциалом.

Философско-эстетические мифы о Пушкине при всей их значимости для развития литературы и эстетической мысли функционировали лишь в достаточно узком элитарном кругу и в этом смысле не могли соперничать с более примитивными, но общедоступными мифами. В целом к середине 10-х годов XX столетия русское общество обладало несколькими

<sup>16</sup> Берков П. Н. Из материалов пушкинского юбилея 1899 г. // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1937. Т. 3. С. 411, 412.

<sup>17</sup> Остроумов И. И. Речь преподавателя... в день чествования 100-летия со дня рождения А. С. Пушкина. Гродна, 1899. С. 17.

<sup>18</sup> Никольский В. В. Идеалы Пушкина. СПб., 1899. С. 93.

<sup>19</sup> Устинов И. Е. О значении поэзии Пушкина. Харьков, 1900. С. 35.

<sup>20</sup> Якушкин В. Е. Радищев и Пушкин // Якушкин В. Е. О Пушкине. М., 1899. С. 3—69.

<sup>21</sup> Мякотин В. Из пушкинской эпохи // Сборник журнала «Русское богатство». СПб., 1900. Ч. 2. С. 236, 237.

<sup>22</sup> Городецкий Б. П. Проблема Пушкина в 1890-е годы // Уч. зап. ЛГПИ им. М. Н. Покровского. 1940. Т. 4. Вып. 2. С. 80.

<sup>23</sup> Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 1048.

<sup>24</sup> Брюсов В. Я. Вл. Соловьев: Смысл его поэзии // Брюсов В. Я. Соч. М., 1987. С. 242, 243.

<sup>25</sup> Мусатов В. В. Пушкин в эстетическом самосознании русского символизма // Художественная традиция в историко-литературном процессе. Л., 1988. С. 50—52.

<sup>26</sup> Мережковский Д. С. Лев Толстой и Достоевский // Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 9. С. 115.

мифами о Пушкине, спорящими друг с другом, но сосуществующими в одном культурном пространстве. «Национальный гений», «легкомысленный версификатор», «пророк и учитель», «певец царя и Отечества», «друг декабристов», «глава мирового охранения», «абсолютный поэт», «тайна», «провозвестник свободы», «ничто» — какой из этих образов обнаружит большую значимость, какой из мифов получит дальнейшее развитие в обществе, основанном на других началах и новых ценностях?

Мы не имеем ни возможности, ни намерения охарактеризовать здесь те глобальные изменения, которые произошли в стране после революции и гражданской войны. Но мы можем продемонстрировать один из результатов этих изменений, незначительный на фоне прочих, но весьма выразительный: советский миф о Пушкине.

Однако прежде скажем о том образе, к которому разом потянулись русские поэты и интеллигенты, безошибочно почувствовавшие «холод и мрак грядущих дней». Это новое и острое чувство, возникшее у них к Пушкину, прозвучало в стихах Блока:

Пушкин! Тайную свободу  
Пели мы вослед тебе!  
Дай нам руку в непогоду,<sup>27</sup>  
Помоги в немой борьбе!  
(1921)

В. Ходасевич говорил о «страстном желании» ощутить близость Пушкина, «потому что мы переживаем последние часы этой близости перед разлукой... Это мы уславливаемся, каким именем нам аукаться, как нам перекликаться в надвигающемся мраке»<sup>28</sup>. Ходасевич, возможно, и не предполагал, насколько пророческими окажутся эти его слова. Те, кто сохранил верность духовным ценностям, отвергнутым и запрещенным официальной идеологией, именно через отношение к Пушкину выражали порой свои представления об истинном поэте, о подлинном значении поэзии.

А. Ахматова не называет и не оценивает ни одного качества Пушкина, ее восхищает загадочность, необъяснимость гения.

Кто знает, что такое слава!  
Какой ценой купил он право,  
Возможность или благодать  
Над всем так мудро и лукаво  
Шутить, таинственно молчать  
И ногу ножкой называть?..<sup>29</sup>

Пушкин Ахматовой — это воплощение божественного дара. Сама Муза у Ахматовой непременно «смуглая», конечно, по ассоциации с Пушкиным, «смуглым отроком», бродившим когда-то по аллеям Царского Села. В поэзии Ахматовой всемерно поддерживается связанная с Пушкиным мифологизация Царского Села — Отечества поэтов, обители дорогих призраков.

Совсем иной Пушкин у М. Цветаевой: это бунтарь, буйн и насмешник, это «бич жандармов, бог студентов, / Жельч мужей, услада жен». Этот Пушкин — «негр», «скалозубый, нагловзорый», «африканский самовол». Он — «заморская птица», страдающая от русских холодов и русской косности. Но он же — «правнук» Петра I, наследник смелости и духовной мощи великого реформатора России<sup>30</sup>.

С Петром I неявно соотносит Пушкина и Б. Пастернак, адресуя поэту его же строки о Петре: «На берегу пустынных волн / Стоял он, дум великих полн». Пушкин Пастернака — олицетворение самой поэзии, но поэзия здесь — не божественная Муза, а могучая, неукротимая стихия, столь же реальная, как и другие стихии природы.

Два бога прощались до завтра,  
Два моря менялись в лице:  
Стихия свободной стихии  
С свободной стихией стиха...<sup>31</sup>

Для Пастернака Пушкин — явление, выходящее за пределы обыденного сознания, это — тайна, «сфинкс».

Скала и — Пушкин. Тот, кто и сейчас,  
Закрыв глаза, стоит и видит в сфинксе  
Не нашу дичь: не помыслы в тупик  
Поставленного грека, не загадку,  
Но предка<sup>32</sup>.

Как видим, все эти столь разные образы Пушкина существуют в рамках старого мифа о «поэте по существу и по преимуществу», но раскрывают это понятие в нетрадиционных, подчас неожиданных аспектах.

Обращает на себя внимание тот факт, что 1920—1940-е годы стали подлинным расцветом пушкиноведения. В эти годы выдвинулась целая плеяда пушкинистов: Б. В. Томашевский, М. А. Цявловский, Т. Г. Цявловская, Г. А. Гуковский, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, Н. В. Измайлов, В. В. Виноградов и др. Развиваются до высокого совершенства почти все дисциплины пушкиноведения: текстология, стиховедение и стилистика, историко-литературное изучение и реальный комментарий. В то время ученые не спорили с фальсификаторами и конъюнктурщиками, не возражали против тенденциозных и попросту неверных толкований, но их труды решительно вытеснили из массы примитивных сочинений по истории нашей литературы. Не будем гадать по поводу мотивов политики властей, пошедших на такое непонятное попустительство. Но мотивы, по которым увлекались Пушкиным блестящие ученые, думается, достаточно ясны. В принципе это те же причины, по которым Пушкин занимал такое значительное место в художественном мире упоминавшихся нами поэтов. (Характерно, что пушкиноведением, причем весьма успешно, занималась А. Ахматова.) Я. Гордин справедливо заметил, что чертой, присущей времени, было «обращение к Пушкину как опоре и ориентиру в хаосе политическом и духовном», что в Пушкине увидели «эталон абсолютной независимости от бесно-

<sup>27</sup> Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3, С. 377.

<sup>28</sup> Ходасевич Вл. Колеблемый треножник // Пушкин.—Достоевский. Пг., 1921. С. 45.

<sup>29</sup> Ахматова А. Пушкин // Ахматова А. Стихи и проза. Л., 1976. С. 317.

<sup>30</sup> Цветаева М. Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 1. С. 273, 274, 276, 277.

<sup>31</sup> Пастернак Б. Л. Тема с вариациями // Пастернак Б. Л. Избранное: В 2 т. М., 1985. Т. 1. С. 123.

<sup>32</sup> Там же. С. 121.

вания общественной стихии»<sup>33</sup>. Этот факт приобретает особое значение в контексте нашего сюжета: спасительными и эталонными предстали вдруг именно те черты Пушкина, которые обычно или перетолковывались, или ставились ему в вину: непричастность к политическим схваткам, одиночество и подчеркнутая независимость. Этот миф о Пушкине был, быть может, одним из самых плодотворных, ибо давал тем, кто в него веровал, внутреннюю опору, некий нравственный ориентир в страшном и неприемлемом для них мире. Однако он оставался как бы в подтексте культуры, в подсознании общества, одурманенного совсем иными мифами.

Перед идеологами новой эпохи стояла проблема, которая условно может быть обозначена как выбор между двумя легендами: «Пушкин — друг самодержавия» и «Пушкин — жертва самодержавия». Наверное, отчасти стихийно, отчасти сознательно избрали второй вариант, который вскоре был уже официально узаконен. Мифологизация Пушкина пошла под знаком провозглашения его «самым современным из современников» (Д. Бедный), «нашим», народным поэтом, страдавшим и непризнанным в царской России и лишь теперь понятым и оцененным по заслугам. В русле этой концепции борьба со старым миром и едва ли не самая гражданская война интерпретировались как своеобразная месть за Пушкина: «Я мстил за Пушкина под Перекопом» (Э. Багрицкий). Поддерживалась легенда о том, что произведения Пушкина были любимым чтением бойцов Красной Армии. У нас нет оснований подвергать сомнению свидетельства Артема Веселого: «Том пушкинских стихов я таскал с собой в вещевом мешке в годы гражданской войны по всем фронтам»<sup>34</sup>. Или Э. Багрицкого: «Я с Пушкиным шатался по окопам». Однако их обоих вряд ли можно считать типичными красноармейцами, и образ Пушкина как «поэта походного полнотелого» (Багрицкий) является чисто мифологическим<sup>35</sup>.

В 1920-е годы миф о Пушкине кажется еще не окончательно сложившимся, подчас внутренне противоречивым. В этом смысле характерна одна из классических формул того времени: «Пушкин — певец быта и нравов дворянского сословия и его разоблачитель»<sup>36</sup>. Конец сомнениям положил пушкинский юбилей 1937 года, заявленный и организованный как общенародный и государственный праздник. Отныне Пушкин безоговорочно провозглашался лучшим, величайшим русским поэтом, а также любимейшим поэтом советского народа.

Пушкинский миф образца 1937 года сводится, в сущности, к двум идеям: «Творчество Пушкина — лучшее, что создала литература под гнетом помещичьего общества» и «Пушкин — участник нашей жизни, нашей культурной стройки»<sup>37</sup>. Идеи, кажется, небогатые, но эксплуатировались они с таким невиданным усердием, что новый миф быстро завоевал все сферы культурной жизни общества. От литературоведческих штудий до школьных сочинений, от Колонного зала до сельского клуба, от знаменитого поэта до безвестного рабочего — все всегда и всюду восхищались «величайшим в мире поэтом действительности», «певцом свободы» и «врагом религиозных предрассудков», проклинали «светскую чернь» и «феодално-крепостнический гнет» и клялись, что гениальный поэт, непонятый при жизни, необыкновенно близок «людям

свободной социалистической страны». Всенародная любовь к Пушкину — одна из важных составляющих мифа — получала все новые неслыханные подтверждения. Огромные тиражи пушкинских изданий, пушкинские спектакли в заводских драмкружках, десятки тысяч паломников в пушкинские места и отзывы — бесконечные отзывы о поэте рабочих, колхозников и комсомольских вожаков. Казалось, что каждый советский человек стремился сообщить в газету, что у Пушкина все «ясно и понятно изложено» или что «больно он хорошо пишет»<sup>38</sup>. Неизвестный колхозник трогательно мечтал: «Как бы лелеяли и берегли Александра Сергеевича, если бы он жил в наше время»<sup>39</sup>, а безымянный автор задорно восклицал: «Александр Сергеевич Пушкин, / Жаль, что с нами не живешь, / Написал бы ты частушки, / Чтобы пела молодежь!»<sup>40</sup>.

Примечательно, что советский миф о Пушкине создавался отнюдь не на пустом месте, а развивался в русле традиции. В этом есть некий парадокс: теперь, когда жизнь России во всех ее сферах изменилась столь резко и кардинально, шаблоны и стереотипы в представлениях о Пушкине, тесно связанные с общественной ситуацией конца XIX века, должны были быть безвозвратно уйдти в прошлое. Они же, напротив, как будто обрели новую жизнь, оказавшись удивительно хорошо пригодными для воплощения идеологических догм новой эпохи. И снова яркие образцы мифологизированных представлений о Пушкине предлагает нам стихотворная беллетристика. По очень многим позициям она явно превосходит переключается с соответствующими произведениями 1880—1890-х годов.

В обязательном выборе качеств, приписываемых Пушкину официальной доктриной, одно — «любовь к простому народу» — осталось неизменным, два других — «преданность царю» и «верность православию» — были заменены на прямо противоположные: «ненависть к царю» и «непреклонный атеизм». Надо ли говорить, что степень приближения к истине в обоих случаях примерно одинаковая. Задача состояла в другом — сделать из Пушкина эталон добродетели во вкусе эпохи. Что касается судьбы Пушкина в потомстве и претворения в жизнь заветов «учителя», то здесь мы не встречаем решительно никаких новых поворотов темы. Только если в прошлую эпоху были некоторые неясности относительно того, пришел ли тот «светлый день», когда Пушкин обрел полное

<sup>33</sup> Гордин Я. Распад, или Переключка во мраке // Знание — сила. 1990. № 12. С. 43, 45.

<sup>34</sup> Литературное наследство. М., 1965. Т. 74. С. 521.

<sup>35</sup> Багрицкий Э. Избранное. М., 1964. С. 317, 336, 337.

<sup>36</sup> Войтоловский Л. Пушкин и его современность // Красная новь. 1925. № 6. С. 228—259.

<sup>37</sup> Якубович Д. Почему нам близок Пушкин? // Советское студенчество. 1937. № 2. С. 43.

<sup>38</sup> Дурьлин С. Два юбилея // Смена. 1937. № 1. С. 11.

<sup>39</sup> Якубович Д. Почему нам близок Пушкин? С. 45.

<sup>40</sup> Мануйлов В. А. Любимый поэт советского народа // Портреты любимых писателей. Петрозаводск, 1937. С. 28.

понимание и любовь народную, то в 30-е годы XX века в этом уже не могло быть никаких сомнений.

Мы пришли  
Со всех сторон отчины,  
Чтоб ему поведать напрямик,  
Как чудесно  
В нашей бурной жизни  
Бьет его поэзии родник.  
Рассказать,  
Что краше год от года  
Новизною расцветает Русь,  
Как читают  
С гордостью народы  
Пушкинские строфы наизусть<sup>41</sup>.

Пушкинские «пророчества» толкуются столь же прямолинейно, хотя сами пророчества изменились. Теперь большей популярностью в этом смысле пользуются строки: «Россия вспянет ото сна, / И на обломках самовластья / Напишут наши имена», а также: «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой, / И назовет меня всяк сущий в ней язык». Порой авторы уже не удовлетворяются цитированием, а вкладывают в уста Пушкина пророчества собственного сочинения. Так, во время воображаемой встречи одного из поэтов с Пушкиным Пушкин разражается восторженной тирадой:

О, я знаю, ты счастлив, мой друг дорогой,  
Что живешь ты в Советской стране!

...  
Это светлое утро когда-то во мгле,  
В злое время предчувствовал я.  
Не за этот ли нынешний праздник в петле  
Задыхались друзья?<sup>42</sup>

Так же, как прежде, усиленно обыгрывается в связи с Пушкиным национально-патриотическая тематика:

Нет равного Пушкину в мире поэта  
И песен, которые так бы цвели,  
Как нету на свете прекраснее этой,  
Родившей нам Пушкина, русской земли<sup>43</sup>.

Правда, теперь наряду с великим русским народом с утомительной обстоятельностью перечисляются все другие народы Советского Союза. Авторы бесконечных юбилейных статей и выступлений на митингах и торжественных собраниях следовали тем же канонам. «...Он верил, что придет время, когда у его могилы „младая будет жизнь играть“. Это время пришло, ибо наша страна — страна молодости, отечество людей, создающих в героической борьбе, свободным радостным трудом ту жизнь разума и свободы, о которой мечтал великий русский поэт»<sup>44</sup>. «Пушкин завещал нам смотреть на литературную деятельность как на деятельность государственную, направленную на благо народа. И мы верны этому завету. Пушкин завещал нам борьбу за высокие передовые идеи. Мы выполняем его завет»<sup>45</sup>. «Так раскрывается в наши дни подлинный облик Пушкина — Поэта-патриота, решавшего коренные вопросы русской жизни, великого деятеля передовой русской национальной литературы, друга и учителя наших братских литературы, одного из величайших мировых художников слова. (...) Не-

даром... так часто говорилось о том, что Пушкин не только наш предшественник, но и наш современник, сверстник, наш боевой соратник»<sup>46</sup>.

Сила воздействия этого мифа о Пушкине заключалась и в том, что среди его творцов и пропагандистов были люди знаменитые и выдающиеся. Пушкинисты Д. Благой, В. Шкловский, Д. Якубович, В. Десницкий; поэты Н. Тихонов, М. Светлов, Я. Смеляков, К. Симонов; писатель К. Паустовский и академик С. И. Вавилов — все они (и можно назвать еще много известных имен) в своих речах, статьях, стихах и пьесах рассуждали соответственно общим установкам, и рассуждения эти — увы! — не очень отличались от сентенций дежурных стихоплетов и борзописцев.

Но, наверное, не только на страхе и принуждении держался этот миф, не только пассивность и инерция мышления питали его. Как и все сколько-нибудь влиятельные и популярные мифы, он опирался и на реальные запросы общества, затрагивал и живые струны в душах людей. В нем отозвались и действительная, непритворная любовь к Пушкину, и редкая по тем временам возможность адресовать восхищение тому, кто в самом деле его заслуживает, и национальная гордость, и затаенный интерес к прошлому своей страны. В общем, этот мифический Пушкин, видимо, вполне соответствовал представлениям общества о великом национальном поэте.

Неудивительно, что этот миф в целом оказался очень живучим: влияние его ощутимо и в наши дни. Однако с середины 1950-х годов господствующая идеология постепенно теряла свою силу: все меньше энтузиазма она вызывала, все менее ревностно насаждалась. Слабел, размывался, терял былую жесткость и определенность и советский миф о Пушкине. Отдельные образы, утрачивая способность воплотить сколько-нибудь живое содержание, годились лишь для пародии. Так, образ поэта-пророка незаметно стал моделью для анекдотов (Пушкин первый возгласил: «Октябрь уж наступил!», Пушкин завещал: «Души прекрасные порывы!» и т. п.).

Процесс медленного высвобождения общественного сознания вылился, в частности, в новую мифологическую модель, получившую название «Мой Пушкин». Она имела даже некую традицию, восходившую к известным книгам В. Брюсова и М. Цветаевой<sup>47</sup>, и имела свойства, необходимые для выживания в шатком равновесии общественной ситуации 60-х годов. Формула «Мой Пушкин», заведомо

<sup>41</sup> Горюнов А. В доме на Мойке // Горюнов А. Простыми словами. В. Луки, 1949. С. 62—63.

<sup>42</sup> Гукасян А. Нет: весь я не умру... // Новый мир. 1949. № 6. С. 13.

<sup>43</sup> Бекхожин Х. Голос России // Бекхожин Х. Избранное. Алма-Ата, 1958. С. 71.

<sup>44</sup> Десницкий В. А. Пушкин и его время // Пушкин: Материалы юбилейных торжеств. М.; Л., 1951. С. 260.

<sup>45</sup> Первенцев А. [Выступление на митинге памяти Пушкина] // Там же. С. 372.

<sup>46</sup> Паперный З. М. В борьбе за подлинного Пушкина // Пушкин в школе. М., 1951. С. 200.

<sup>47</sup> Брюсов В. Мой Пушкин: Статьи, исследования, наблюдения. М.; Л., 1929; Цветаева М. Мой Пушкин. М., 1967.

предполагая известную необязательность создаваемого образа, как бы не покушалась на образ официальный и узаконенный, но в то же время давала простор для нетривиальных подходов и концепций. Характерно, что она широко использовалась на самых разных уровнях: от стихов и деклараций известных поэтов и писателей до школьных сочинений. Этот новый миф был, естественно, разноречив и неоднороден. Интимное «мой», заменившее прежнее «наш», обречивалось то проникновенным лиризмом, то бесцеремонной фамильярностью. О «своем» Пушкине заявили не только Б. Ахмадулина, А. Кушнер, Д. Самойлов, но и бесчисленные графоманы, давшие богатый материал пародисту А. Иванову для сборника «С Пушкиным на дружеской ноге» (Л., 1981).

Если же попытаться обозначить главное, что привлекало в Пушкине поэтов 1960—1970-х годов, то, скорее всего, получится несколько смутный образ гармонической личности, многогранного гения, легко совмещавшего в себе художника и гражданина<sup>48</sup>. Как и другие мифы, этот миф о Пушкине опирался на реальность и все же с реальностью не совпадал. Но если другие мифы, о которых у нас шла речь, отличались неким смещением масштабов, гипертрофированием тех или иных сторон творчества и личности Пушкина, очевидным упрощением его образа, то этот миф был абстрактен и расплывчат. Он не смог породить ярких, доступных и привлекательных для общества образов. А в это время в массовом сознании активно формировался достаточно неожиданный для российской традиции миф о Пушкине — «хорошем человеке». С поразительной последовательностью из всего богатства противоречивой личности Пушкина и бурной его жизни отбирались те черты и факты, из которых складывался образ доброго человека, верного товарища, любящего отца и заботливого мужа. Каждая из этих черт в отдельности не была вымышленной, но образ, сконструированный исключительно из них, не очень соответствовал своему реальному прототипу. Между тем многие люди так искренно обожали этого мифического Пушкина, что не на шутку гневались, встречая в пушкиноведческих работах не соответствующие такому образу факты и гипотезы. Зато огромным читательским успехом пользовались сочинения, под-

держивавшие и развивавшие новый миф<sup>49</sup>. Интересно, что на первый план все более активно выдвигался образ жены поэта, интересующий публику едва ли не более, чем он сам.

Бывший пророк, учитель и основоположник стремительно превращался в мужа красавицы Натальи Николаевны и рисовался воображению не иначе, как в окружении кудрявых малышей.

Таким образом, к концу 1980-х годов мифологизация Пушкина как будто зашла в тупик, придя к такому мифу, который почти не нуждается в фигуре такого масштаба, как Пушкин. Однако уже очевидно, что в бурных дебатах наших дней мы по-прежнему не можем обойтись без Пушкина. Вокруг его имени закипают споры потомков западников и славянофилов, современных революционных демократов и приверженцев «чистого искусства»<sup>50</sup>. Из этих споров, стычек, раздумий и фантазий наверняка родится новый миф. Миф о Пушкине развивается вместе с обществом, выражая в опосредованной форме его явные или скрытые идеалы. Потому невозможно сказать, каким будет Пушкин XXI века, — это зависит от того, какими будем мы.

---

<sup>48</sup> «Что в имени тебе моем?» (Пушкин и современная поэзия) // Вопросы литературы. 1973. № 2. С. 51.

<sup>49</sup> Например: Кузнецова А. «А душу твою люблю...»: Повесть о Наталье Николаевне Пушкиной. Подлинные письма и факты. Предположения. Раздумья // Октябрь. 1982. № 2. С. 3—71; Доризо Н. Мой Пушкин // Октябрь. 1972. № 8. С. 85—88; Ободовская И., Деметьев М. Вокруг Пушкина. М., 1975; Доризо Н. Жена поэта (Полемиические раздумья) // Молодая гвардия. 1983. № 10. С. 185—216.

<sup>50</sup> Непомнящий В. С. Наш Пушкин // Литературная газета. 1990. 5, 9 сент.; Сарнов Б. Уроки Розанова // Огонек. 1991. № 8. С. 24, 25; Глушакова Т. Пушкинский словарь // Москва. 1990. № 6. С. 180—196; Скотов Н. Н. «Но есть у нас Пушкин...» (Полемиические заметки) // Правда. 1991. № 137. 8 июня и др.

# БИОГРАФИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ, ИЛИ ОТКАЗАНИЕ ПО ПУШКИНУ

СТЭЛЛА ГУРЕВИЧ

Не раз уже было замечено, что постижению творческой личности Александра Сергеевича Пушкина, живому восприятию его наследия, может быть, более всего мешает суетный интерес к выбранным местам из биографии поэта (прежде всего, конечно же, к обстоятельствам роковой дуэли). Между тем едва ли возможно приблизиться к Пушкину, предав забвению образовавшийся перепад, провал времени, за которым стоит не только смена исторических формаций, но также и смена поколений.

А ведь примеров подобного рода забвения предостаточно. Попытки уничтожить, стереть дистанцию зарождаются где-то в околосредствительных кругах, а затем с возрастающим ускорением охватывают разные жизненные сферы — от культурных до бытовых. Казалось бы, отрицание естественной исторической связи должно вести к демифологизации биографического сюжета. В действительности демифологизация в таких случаях никогда не является конечной целью: она служит лишь средством к перелицовке старого мифа или к созданию нового, гораздо более удаленного от реальной первоосновы.

Когда-то С. Эйзенштейн в связи с экранизацией романа Т. Драйзера «Американская трагедия» выдвинул взрывоопасную концепцию, согласно которой завершенное литературное произведение, подобно всякому «нейтральному факту» природы, допускает «любую точку зрения на себя». При желании под эту концепцию легко подверстать любой произвол в отношении литературной классики. Впрочем, когда в 1950-х годах в порядке сценарных штудий на страницах специальных киноведческих изданий принялись лихо укладывать русскую классику (прежде всего — Чехова и Пушкина) в монтажные листы, на Эйзенштейна уже не ссылались. Концепция, однако, сработала, несмотря на полную несостоятельность отправной тезы.

Литературный текст — тем более классический — нельзя уподобить нейтральному факту природы. Классики авторитарны, а их творения, как правило, обладают внутренней энергией сопротивления: они противятся чужеродным, навязанным точкам зрения.

Отношение к классическому тексту непременно переносится на отношение к личности творца. Способ общения с пушкинским наследием всегда так или иначе бывал соотнесен с восприятием личности поэта. А личность поэта — как для его современников, так и для представителей другой эпохи — складывается не только из его поэтического «я», но также из жизненной истории, из реальной биографии, вокруг которой существует подвижная мифологическая аура. Истокование биографии происходит обычно где-то на пересечении жизненной истории с завихрениями мифологической ауры. Так, во всяком случае, происходит в кинематографе, когда он обращается к биографии А. С. Пушкина.

Первый игровой фильм о Пушкине был снят старейшим русским режиссером В. Р. Гардиным в 1927 году, ровно за десять лет до помпезно отмеченного столетия пушкинской гибели. О немом фильме «Поэт и царь» много говорили и спорили, в том числе и пристрастные пушкинисты. Раздавались упреки в чрезмерной зрелищности; в том, что исторический дух эпохи подменен театрально костюмированной историей; наконец, в камерном раскрытии главной антитезы. Но в самой ее значимости сомнений не возникало. Поскольку ясным казалось, что для Пушкина на протяжении всей его сознательной жизни вопрос о взаимоотношении поэта и власти был чрезвычайно важен.

<sup>1</sup> См.: Эйзенштейн С. Избр. произв.: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 70.

Но была в картине и другая, быть может, менее явственная, хотя и не менее значимая для постановщиков тема: трагедия поэта, оставшегося в одиночестве не только среди чужих (светской черни, толпы), но и среди своих, близких. Эту тему пушкинского одиночества воплотил прекрасный актер, впоследствии и режиссер Евгений Червяков.

Когда фильм прошел по экранам и баталии вокруг него поутихли, Адриан Пиотровский, ценитель тонкий и строгий, писал: «Внимательные зрители, отмечая счастливые портретное сходство, не могли не отметить огромной напряженности лирического волнения, пронизывающей в исполнении молодого актера заключительный эпизод фильма — «смерть Пушкина». Этот взволнованный лиризм остался характерным и для дальнейшей, уже режиссерской, работы Червякова»<sup>2</sup>. А. Пиотровский оказался прав в своем интуитивном прогнозе (ведь Червяков к тому времени был автором всего двух фильмов): именно пушкинская роль стала внутренним камертоном этой необычной, трагически сложившейся творческой судьбы. Заметим, что Червяков сыграл смерть Пушкина, будучи на десять лет моложе своего героя; а если учесть соотносительность возрастных представлений в XIX и XX веках, эта разница окажется гораздо более значительной.

Ни В. Гардин, ни тем более Е. Червяков, очень бережно относившийся ко всему, что связано с Пушкиным, не могли пойти на заведомую вульгаризацию в угоду коммерческому интересу к интимной жизни великого человека. За манерой актерской игры Евгения Червякова стояла гардинская школа: сплав русской театральной традиции с психологическим направлением дореволюционного русского кинематографа. Червяков выступал в картине не только протагонистом, но также соавтором сценария и ассистентом режиссера, причем ряд эпизодов снимал самостоятельно. Он же, кстати, осмыслил роль петербургского сюжета в развитии главной трагической темы фильма (не случайно его статья о еще не законченной киноленте называлась «Пушкин и Петербург»).

Благодаря новаторской по тогдашним нормам работе оператора Святослава Беляева на натуральных съемках городской пейзаж переставал быть собственно пейзажем. Съемки велись так называемым методом ритмического параллелизма. «Игра на ритме петергофских фонтанов, постоянно сменяющих темп, и параллельно ритм Пушкина, разрезающий жизнь. Мертвый темп николаевской шагистики и ритм бросающего вызов обществу буйного Пушкина. Великолепный вальс кружащихся масок дворцового карнавала и острая предсмертная мука Пушкина, вызвавшего на дуэль Дантеса»<sup>3</sup>. Прямолинейность некоторых параллелей объяснялась общим состоянием тогдашнего кинематографического мышления, стилем монтажного письма, являвшегося в 1920-е годы неотъемлемым признаком Великого Немого.

Куда как несложно обнаружить сегодня огрехи в первой попытке экранного приближения к личности Пушкина. Столь же несложно, сколь и мало плодотворно. Картину «Поэт и царь» нельзя произвольно отрывать от породившей ее культурно-исторической почвы. В какой-то мере она отразила отдельные мотивы тогдашней пушкинистики (в частности, точку зрения П. Е. Щеголева), но сколком литературоведческих идей не была и быть не могла.

Можем ли мы нынче с той же уверенностью утверждать нечто подобное в отношении современных биографических фильмов о поэте? Пожалуй что нет.

За истекшие десятилетия отчетливой стала потребность в смещении границ искусствоведческого и художественного постижения. Это свидетельствует не столько о нашем культурном прогрессе, сколько о неутолимой культурной жажде, ставшей для кинематографа своего рода наваждением.

Нет, не напрасно Д. Д. Благой предупреждал об опасности всеобщего приобщения к пушкинистике — опасности, проистекающей из самых благих намерений:

«...К пушкиноведению в той или иной мере приобщаются все расширяющиеся круги людей самых различных возрастов и профессий.

Естественно, порой сказывается здесь, в особенности при накопившейся более чем за полтора

«Поэт и царь». 1927



<sup>2</sup> Пиотровский А. Е. Червяков // Жизнь искусства. 1928. № 33. С. 8.

<sup>3</sup> Червяков Е. Пушкин и Петербург // Сов. экран. 1926. № 43. С. 5.



«Поэт и царь». В роли Пушкина Е. Червяков

лет огромной литературе о Пушкине — «пушкиниане», недостаточная научная подготовка многих «пушкинистов»-любителей, а в отдельных случаях и увлечение всякого рода сенсационными «открытиями», возникающими на почве дилетантских домыслов и гипотез, не имеющих под собой сколько-нибудь твердого фактического основания»<sup>4</sup>.

На оборотную сторону «народного», «самодеятельного» литературоведения обратил внимание В. Турбин — в связи с общеизвестным изрядно фольклоризованным списком «десятой главы» пушкинского «Евгения Онегина»<sup>5</sup>.

Дилетантские домыслы обретают порой поистине устрашающую направленность. Причем в поисках опоры «любители» рискуют перетолковать в собственных интересах не какие-нибудь ультрасовременные находки, но почти классические версии Ю. Н. Тынянова или того же Д. Д. Благого.

Разумеется, ни Тынянов, ни Благой не были повинны в появлении косноязычных измышлений о хитроумном космополитическом заговоре, жертвой которого пал Пушкин (такие измышления были подняты на щит в некоторых популярных изданиях конца 1980-х годов). Не кто иной, как Ю. Тынянов, еще в 1922 году с тревогой писал: «...чем более удаляется литературное изучение от литературы (а такое удаление неизбежно, ибо в центре «науки» не литература, а литератор), тем оно менее ценно и может наконец стать прямо вредным, потому что затемнит и запрудит существо дела. В таком именно положении находится сейчас вопрос о биографии Пушкина»<sup>6</sup>.

Полвека спустя Д. Благой наряду с академическим литературоведением занялся как раз фундаментальным изучением биографии Пушкина (его книге «Душа в заветной лире» предпослан выразительный эпиграф из И. И. Пущина, прекрасно говорящий о соотношении любительского и исследовательского интереса к пушкинскому творчеству и биографии: «Пушкин мой всегда жив для тех, кто, как я, его любил, и для всех, умеющих отыскивать его, живого, в бессмертных его творениях...»). В статье, посвященной трагической кульминации пушкинской судьбы, Д. Благой поддержал гипотезу о политической подоплеке травли, организованной с высочайшего благословения русского государя. Инициаторами этой травли названы тогдашний министр просвещения и президент Академии наук Уваров и вице-президент Академии князь Дондуков-Корсаков, что не стыкуется с версией о космополитическом заговоре.

К сожалению, ее отголоски совершенно неожиданно прозвучали в фильме «Последняя дорога», приуроченном к 150-летию пушкинской кончины. К созданию этого последнего по времени игрового биографического фильма о поэте были

<sup>4</sup> Благой Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1977. С. 376.

<sup>5</sup> См.: Турбин В. Ужели слово найдено? // Новый мир. 1988. № 6. С. 266.

<sup>6</sup> Тынянов Ю. Мнимый Пушкин // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 79.

причастны не только любители-пушкинисты, к числу которых можно отнести режиссера Л. Менакера и членов его съемочной группы, но также известный литературовед, знаток пушкинского периода Я. Гордин. В союзе профессионального и любительского интереса к А. С. Пушкину возник сценарий фильма (в титрах значатся два автора — Я. Гордин и Л. Менакер).

Тем не менее в одной из кульминационных сцен фильма (на Мойке, у дома умирающего поэта) звучат характерные реплики «из толпы»: «Что стряслось, православные?» — «Иностранцы Пушкина убили». Дивное единение извозчиков и крестьян, господских слуг и торговцев, фискалов и ростовщиков, армейских и жандармских чинов являет собой эта живописно костюмированная православная толпа.

Как, каким таинственным образом этот узнаваемый мотив проник в фильм? Для меня это остается загадкой. Ведь, несмотря на вполне очевидные издержки костюмно-исторического подхода, в основе фильма лежит очень бережное и тактичное отношение к личности самого Пушкина. Финал жизненного пути поэта дан через его ближайшее и дальнейшее окружение, в сплетении сил, противоборствующих вокруг Пушкина. При этом А. С. Пушкин намеренно исключен из числа «действующих лиц», он присутствует в костюмированной драме лишь опосредованно: отсветами своего влияния на близких, на друзей и врагов и просто на безвестных современников (замысел, несомненно, восходящий к пьесе М. Булгакова «Последние дни»). Так что и тема международного заговора возникает как бы поверх личности, ввиду отсутствия оной, и если

касается — так только отсветов, только бесплотной тени, имеющей весьма отдаленную связь с именем Александра Сергеевича. Это соображение хоть как-то примиряет с репликами «из толпы».

Говоря о «пушкинистах»-любителях, не обладающих достаточной научной подготовкой, но зато склонных ко всякого рода сенсациям и дилетантским домыслам, Д. Благой, вполне возможно, имел в виду и представителей кинематографического цеха. Поскольку приобщение кинематографиста к конкретному фактическому материалу неизбежно идет по линии дилетантства (в лучшем значении слова), а не профессионализации. В этом смысле режиссер, взявшийся за постановку игрового фильма о Пушкине, ничуть не больший дилетант, чем его собрат, работающий над неигровым фильмом на том же (или близком) пушкинском материале.

Неизвестно, много ли потеряла кинематографическая пушкиниана от того, что ни С. Эйзенштейн, ни Э. Шуб не сумели реализовать замыслы, возникшие у них — разумеется, совершенно независимо друг от друга — после прочтения нашумевшей статьи Ю. Тынянова «Безыменная любовь», опубликованной в 1939 году журналом «Литературный критик». Обоих воодушевила романтическая тыняновская гипотеза об утаенной — навечно, до последних смертных минут — любви Пушкина к Екатерине Андреевне Карамзиной.

И ведь Тынянов согласился написать сценарий для документального фильма, который задумала Э. Шуб. «По существу, это сценарий о родине. Тынянов хочет показать, как видел ее Пушкин в своей вынужденной скитальческой судьбе, как

*«Наследница по прямой». 1982. В роли Пушкина С. Шакуров*



относился к ней, как отобразил ее в поэзии. (...) Тынянов хотел, хотя это и трудно, но, как он говорил, увлекательно, попытаться найти путь, чтобы показать великолепную культуру, на которой был воспитан Пушкин»<sup>7</sup>. Потом Тынянов, сломленный болезнью, отказался от работы над фильмом, за сценарий взялся В. Шкловский, а фильм так и не был поставлен.

Совсем иными были намерения С. Эйзенштейна, который в связи с пушкинской темой без ложного стыда относил себя к числу «Laien» (профанов)<sup>8</sup>. Эйзенштейну хотелось сделать фильм о поэте «одновременно музыкальный и цветовой». Как писал он в том же неотосланном письме, тыняновская версия его «безумно увлекла». Причем, что характерно? «Исследовательская истинность и историческая достоверность ее меня несколько не беспокоила». И немудрено: «как героем фильма должен быть из всех возможных Пушкиных — Пушкин-любовник *avant tout*, было ясно с самого начала»<sup>9</sup>. Собственно говоря, *avant tout* (прежде всего) Эйзенштейну была интересна игра цветовых и музыкальных лейтмотивов, о чем он и писал подробно на страницах своего послания («А какая прелесть в музыкально-зрительном отношении двойная тема бесконечного великосветского катания и одновременный «реквием» Пушкину, едущему через это пестрое *defile* к черно-белому пейзажу черных силуэтов дуэлянтов на белом снегу»<sup>10</sup> и т. п.). Процесс написания письма затянулся на несколько лет. Умер адресат, и Эйзенштейну не осталось ничего иного, как опубликовать неотправленное письмо (если только вся история с письмом не была литературным приемом, сиречь мистификацией). А музыкально-цветовой фильм, в котором Пушкину пришлось бы предстать «любовником *avant tout*», не был снят, о чем Эйзенштейну, право же, не стоило сокрушаться.

У философа А. Ф. Лосева в «Диалектике мифа» (работе старой, но прежде не издававшейся) среди вытекающих друг из друга многослойных определений мифа вдруг встретилось: «Всякая живая личность есть так или иначе миф...»<sup>11</sup>. И далее — еще более поразительная и емкая «окончательная диалектическая формула»: «...миф есть раз-вернутое магическое имя»<sup>12</sup>. То и другое, кажется, более всего применимы к пушкинскому феномену, даже как будто им и подсказаны.

Для кинематографа магия пушкинского мифа по-прежнему приманива. Вот и неигровое кино пытается наверстать упущенное: не купаясь на посулы, предлагает новые варианты магического имени, забывая подчас об уникальных очертаниях живого лика.

Короткометражный научно-популярный фильм «Путешествие в Коломну», снятый в 1986 году Л. Шахт по сценарию И. Свердловой, консультировал видный пушкинист В. Вацуро — консультировал, можно сказать, *de visu*, присутствуя в кадре и излагая по ходу дела свою точку зрения. А на премьере фильма в ленинградском Доме кино, как бы в оправдание эклектического стиля картины, В. Вацуро убежденно говорил про приблизительность всех наших знаний о пушкинской эпохе. Условность представлений о стиле эпохи (в данном случае речь уже о профессиональных представлениях) на экране неминуемо оборачивалась

иллюзорной визуальностью, условными композициями, разрушением документальной реальности в кадре, что с особой очевидностью сказало в натуральных съемках.

И все же складывается впечатление, что видный пушкинист слегка лукавил, оправдывая явные провалы по части кинематографической ясности мышления и, как следствие, кинематографической же чистоты стиля. Всякому, кто знаком хотя бы с дотошными комментариями Ю. Лотмана к пушкинским текстам, трудно согласиться с тезисом о приблизительности современных научных представлений о пушкинском периоде в русской общественной жизни, включая даже второстепенные на первый взгляд детали быта.

Верно другое свойство нашего восприятия, тонко подмеченное Ю. Лотманом: «Сколь подробно ни останавливались бы мы на политических намеках, многозначительных усложнениях, бытовых реалиях или литературных ассоциациях, комментирование которых проясняет различные стороны смысла пушкинских строк, всегда остается место для новых вопросов и для поисков ответов на них. Дело здесь не только в неполноте наших знаний... Дело в том, что литературное произведение, пока оно непосредственно волнует читателя, живо, то есть изменчиво. Его динамическое развитие не прекратилось, и к каждому поколению читателей оно оборачивается какой-то новой гранью. Из этого следует, что каждое новое поколение обращается к произведению с новыми вопросами, открывая загадки там, где прежде все казалось ясным. В этом процессе две стороны. С одной — читатели новых поколений больше забывают, и поэтому прежде понятное делается для них темным. Но, с другой стороны, новые поколения, обогащенные историческим, порой купленным тяжелой ценой опытом, глубже понимают привычные строки. Кажется бы, зачитанные и заученные стихи для них неожиданно открываются непонятными прежде глубинами... Поэтому живое произведение искусства нельзя прокомментировать «до конца», как нельзя его «до конца» объяснить ни в каком литературоведческом труде»<sup>14</sup>.

Эта общая характеристика, касающаяся современного восприятия пушкинских текстов, его образной системы, имеет прямое отношение ко всем кинематографическим интерпретациям источников и документов, так или иначе связанным с именем поэта. Кинематографические «комментарии» к А. С. Пушкину имеют дело с теми же загадками, происходящими либо от забывости первоначальных

<sup>7</sup> Шуб Э. Жизнь моя — кинематограф. М., 1972. С. 218, 219.

<sup>8</sup> См.: Эйзенштейн С. Непосланное письмо Тынянову // Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983. С. 272—277.

<sup>9</sup> Там же. С. 276.

<sup>10</sup> Там же. С. 274.

<sup>11</sup> Там же. С. 273.

<sup>12</sup> Лосев А. Диалектика мифа // Опыты. Литературно-философский сборник. М., 1990. С. 169.

<sup>13</sup> Там же. С. 171.

<sup>14</sup> Лотман Ю. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий. Л., 1983. С. 33, 34.

смыслов и значений, либо от свежего взгляда, рождающего новые вопросы.

В 1937 году на студии «Моснаучфильм» была создана картина «Рукописи Пушкина», по существу экспериментальная, поскольку она явилась основоположницей проблемного литературоведческого фильма в отечественном кино. Научным консультантом и идейным руководителем эксперимента был выдающийся текстолог-пушкинист С. М. Бонди, снимали фильм режиссеры С. Владимирский и А. Егоров (по сценарию С. Владимирского). Комментарий в чтецком исполнении В. Яхонтова выражал и поддерживал точку зрения создателей фильма. Это была первая апробация методики мультипликационного текстологического анализа в научно-популярном кино. На протяжении десяти минут экранного времени была убедительно продемонстрирована процедура «поднятия строки»: на глазах зрителя экран восстанавливал, обнажал ход авторской поэтической мысли.

Как далеко продвинулась по этому пути практика экспериментального неигрового кино, показывает уникальная работа режиссера-мультипликатора А. Хржановского, создавшего в 1977—1982 годах авторский триптих «Я к Вам лечу воспоминаньем», «И с Вами снова я», «Осень». Современные методы мультипликации позволили А. Хржановскому «оживить» графику, испещряющую страницы пушкинских рукописей, сделав ее таким образом достоянием литературоведческого и психологического анализа. Примечательно, что вслед за этим беспримерным киноэкспериментом А. Хржановский опубликовал оригинальное исследование-эссе о пушкинском «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 г.» с характерным подзаголовком «Проекция на экран» (Н. Эйдельман предвещивал эту публикацию своим вступительным словом)<sup>15</sup>. Исследование было основано на том же принципе монтажных сопоставлений (текстологических, идейных, образных), что и отснятые режиссером авторские научно-познавательные мультфильмы.

Задолго до опытов А. Хржановского польский исследователь З. Гаврак писал: «Кино и только кино имеет в своем арсенале возможности тотального анализа искусства, его структурных, генетических и функциональных качеств, особенностей, его общественно-исторического контекста»<sup>16</sup>.

Согласно классификации, предложенной З. Гавраком, фильмы об искусстве (а литературоведческий фильм является их ответвлением — при всей специфичности предмета) в соответствии с целевой установкой делятся на дидактические и поэтические. Поэтические же в свою очередь подразделяются на фильмы поэтической эвокации (выявления) и поэтической импрессии. В последних «...произведение искусства является лишь материалом, исходной позицией, источником создания, кинофиксатором собственных видений».

Конечно, кинематографическая практика сложнее самых точных классификаций. На пересечении традиционного научно-популярного (то есть дидактического) фильма с приемами свободной поэтической интерпретации возникли пушкинская дилогия В. Гуркаленко — «Пушкин и Мицкевич» (1973), «А. С. Пушкин. Страницы истории России» (1975); «Пушкин в Петербурге» К. Артюхова. На грани импрессии — авторский фильм Ф. Тяпкина

«По образу и подобию» (1982): литературоведческие изыскания о симметричных построениях в «Борисе Годунове» послужили здесь исходной позицией для неких макрокосмических видений.

Зрителя, однако, такие фильмы притягивают не столько концептуальностью, сколько самим процессом живых размышлений, отмеченных печатью текущего момента. Особую остроту авторского выражения рождает интонация априорного доверия к аудитории. Авторы предоставляют зрителю возможность непосредственной встречи с материалом и затем уже — право свободного выбора собственной версии из числа предложенных. Именно это объединяет многие из современных интерпретаций пушкинской темы в неигровом кино: мультипликационный триптих А. Хржановского, дилогию В. Гуркаленко, искусствоведческий фильм К. Артюхова «Пушкин в Петербурге» с документальными лентами В. Виноградова («Наш Пушкин», «10 февраля, незадолго до трех часов пополудни») и В. Наумова («Пушкин. Последний акт»). Вот почему так несущественны становятся видовые разграничения. Важнее и значительнее общность позиций, которая развивается в одном русле с современной методикой историко-искусствоведческих разысканий (ею, в частности, широко пользовались Н. Эйдельман, И. Андроников). Речь идет о методике многократных сопоставлений, основанных на возможно большем числе фактов, не обязательно близких, но эквивалентных во времени. В результате вместо единственной гипотезы перед исследователем открывается перспектива культурологического выбора версий, не только взаимоисключающих, но порой и взаимодополняющих друг друга, а стало быть, уточняющих истину.

«Историчность сознания — одно из самых важных достижений интеллектуальности, — писал Д. С. Лихачев в статье 1977 года. — Историческое сознание требует от человека осознания исторической относительности своего собственного сознания. Историчность связана с «самоотречением», со способностью ума понять собственную ограниченность»<sup>18</sup>.

На нравственную и эмоциональную способность зрителя к исторической сопричастности ориентирована постановочная манера Валентины Гуркаленко. В целом ряде картин из истории русского искусства и литературы режиссер настойчиво применяет так называемый «метод синтеза культуры». В этом ключе ею были поставлены фильмы о древнерусской иконе, о Сурикове и о Петербурге Достоевского, о тургеневских «стихотворениях в прозе».

<sup>15</sup> См.: Хржановский А. А. С. Пушкин. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. // Проблемы синтеза в художественной культуре. М., 1985. С. 157—204.

<sup>16</sup> Гаврак З. Магия фильма об искусстве // Современный документальный фильм. М., 1970. С. 192.

<sup>17</sup> Там же. С. 192.

<sup>18</sup> Лихачев Д. О филологии. М., 1989. С. 84, 85.



«Последняя дорога». 1986

Однако и самая прекрасная методика еще не служит залогом удачи. Интересно и широко задуманный фильм о Пушкине и Мицкевиче оказался иллюстративным, даже, как ни странно, мало-динамичным. Невыразителен здесь и монтаж, не-сущий функцию смысловых сопоставлений. А между тем фильм замышлялся как закадровый диалог двух великих национальных поэтов; он должен был отразить не только их личные и творческие связи, но и сложнейшую страницу исторических отношений между Россией и Польшей. Для В. Гуркаленко эта лента оказалась предварительным наброском, не вполне прописанным этюдом к следующему пушкинскому фильму: «А. С. Пушкин. Страницы истории России».

Здесь выдвинутая режиссером культурологическая концепция лишена жесткости в своем художественном, пластическом выражении. Авторская точка зрения не навязывается, не декларируется, а предлагается зрителю. Всем построением, логикой подачи материала зритель исподволь готовится к восприятию разных культурных пластов. Этому в немалой степени способствует продуманная чтецкая манера исполнителей, самый выбор чтецов (И. Смоктуновского и С. Юрского). В их исполнительской манере найдена мера исторической сопричастности пушкинскому времени и — исторического отстранения.

Круг авторских размышлений как нельзя более современен — и по содержанию, и по форме. Фрагменты пушкинской историографии груп-

пируются вокруг актуальнейших социальных проблем XX века, как то: государственная власть, личность и народ, национальная и всемирная история.

При этом режиссер старается по возможности не упрощать и не подправлять ни Пушкина, ни русскую историю. В фильме звучит истинно пушкинская широта, неоднозначность оценок и суждений, в частности полнокровная, нимало не упрощенная трактовка исторических лиц — Бориса Годунова, Петра, Пугачева.

Свободное владение материалом обеспечило органику его экранного воплощения. Ни короткий метраж, ни другие нормативы научно-популярного фильма не воспрепятствовали полноценному самораскрытию замысла. В картине не было привычной занимательности — в этом она радикально разошлась с традиционными биографическими фильмами популяризаторского толка. Задача состояла в том, чтобы приобщить зрителя к размышлению, пробудить в нем нравственный интерес к проблеме. В отличие от многих режиссеров, работавших над проблемным искусствоведческим фильмом, в отличие от А. Хржановского, Ф. Тяпкина, В. Наумова, наметивших иные подходы к пушкинскому материалу в неигровом кино, В. Гуркаленко опиралась прежде всего на художественные средства воздействия. Недаром процесс фильмотворчества всегда предварялся у нее, по собственному признанию, ассоциативным поиском соответствующей музыкальной формы. Через музыкальные ас-



«Последняя дорога»

социации приходило осознание формы и стиля задуманной вещи.

Сопряжение внутреннего времени художника, творца с историческим временем составляло авторскую тему фильма «А. С. Пушкин. Страницы истории России». В середине 1970-х годов, когда создавался фильм, этот подход был общезначимым. Склонность к культурологическому способу мышления буквально носилась в воздухе, она являлась тогда насущной потребностью искусствоведческого фильма.

С тех пор в рамках неигрового кинематографа было поставлено не меньше десятка фильмов о Пушкине — научно-популярных, документальных, телевизионных; от самых коротких, одночастевых, до полнометражных. Большинство снималось к 150-летию со дня гибели поэта. Тем не менее они, как правило, далеки от чрезмерной патетики, от погони за сенсацией, приуроченной к юбилейной дате.

Современный неигровой пушкинский фильм скорее тянется к бытовым приметам, нежели к выпяченной символике. А в биографии Пушкина наибольший интерес для него представляют многообразные личностные проявления.

Когда же режиссеры неигрового кино обращаются к анализу личных творческих проблем художника, исходной для них остается соотносительность индивидуального мироощущения с пульсацией исторического времени. При этом у разных режиссеров в роли доверенных посредников между Пушкиным (пушкинской эпохой) и нынешней

аудиторией выступают хорошо известные, обычно узнаваемые зрителем лица одного круга: поэты, деятели культуры, реже — чистые пушкинисты (у К. Артюхова — Б. Окуджавы; у В. Виноградова — П. Антокольский, Е. Евтушенко, Б. Ахмадулина, Б. Окуджавы; у В. Наумова — Н. Эйдельман, В. Непомнящий, А. Кайдановский, С. Гейченко). В современных кинолентах о Пушкине фигура посредника-интерпретатора играет гораздо более значительную роль, чем самые убедительные или оригинальные исторические реалии. Как ни странно, именно такой опосредованный Пушкин оказывается для зрителя более притягательным и живым. Вот почему драматургия современного неигрового фильма об А. С. Пушкине строится, как правило, на сопоставлении личных (и личностных) толкований. Чтобы у зрителя была интригующая возможность сличать мнения и версии.

Видимо, наступил период, когда кинематограф испытывает потребность и чувствует за собой право обращаться к неигровым интерпретациям пушкинских материалов, пушкинской биографии. И наоборот — есть словно бы какой-то запрет, какой-то неодолимый сегодня предел, из-за которого игровое кино оказалось не вправе или не в силе (а может быть, то и другое вместе) подступиться к Пушкину непосредственно. Отсюда — замысел «Последней дороги»: показать финал его жизни и судьбы только в отсветах и отражениях, в делах и перипетиях, творившихся вокруг него и его дома.

Отсюда — и тот проникновенный диалог между Булатом Окуджавой и Михаилом Козаковым, который был снят Р. Балаяном в картине «Храни меня, мой талисман» (сценарий Р. Ибрагимбекова, 1986). Оба они — и Окуджава, и Козаков — согласны в том, что жизнь Пушкина нельзя сейчас играть в кино. Тень живого Пушкина лежит на многом, что происходит в этой картине: на развитии «интриги» между главными действующими лицами, на документально снятых фрагментах народного празднества в Болдине. Даже линии поведения, мотивы поступков персонажей (причем не только центральных) сильно определены, если не предопределены, их глубоко личными представлениями о поэте. И самый диалог М. Козакова с Б. Окуджавой кончается долгим иконографическим планом — непарадный портрет Пушкина, очень живой, с живым, в нас обращенным взглядом. Как сказал однажды Н. Эйдельман (по другому, правда, поводу — в связи с размышлениями А. Хржановского) — «Пушкин лишь на такое и отзовется...»<sup>19</sup>.

В условиях того же запрета, наконец, решен и образ, созданный С. Шакуровым в фильме С. Соловьева «Наследница по прямой» (1982). Запросто возникающий в ситуациях яви и сна, этот образ олицетворяет отношение юной героини к Пушкину, слегка, очень тактично, оттененное ироническим авторским взглядом. Сергей Шакуров, самозабвенно гоняющийся по песчаному берегу консервную банку, только что оставленную ребятами, конечно же, играет не Пушкина, а только грани отношения к его образу, из которых в общем-то

и складывается внутренняя жизнь нестандартной героини этого фильма.

Как тут не вспомнить о давней простенькой, но остроумной комедии Я. Сегеля «Разбудите Мухина» (1968). Герой этой киноленты (кстати, его сыграл совсем молодой тогда Сергей Шакуров) в своих мечтах и сновидениях запросто вторгался в ход исторических эпизодов пушкинской биографии, движимый благородным стремлением во что бы то ни стало предотвратить роковую развязку. Картину С. Соловьева можно считать в какой-то мере наследницей Я. Сегеля, пусть и не совсем по прямой. Ведь именно у Сегеля комическая ситуация впервые, может быть, выявила негласный и еще не высказанный запрет. Авторская ирония создавала тот дистанционный защитный барьер, который не отдалял, но и не приближал зрителя к Пушкину, а удерживал его на вполне приличном расстоянии.

«Погадаем?» — спрашивает в финале «Наследницы по прямой» шакуровский «Пушкин», протягивая девочке Лене томик «Евгения Онегина». И, право, это увлекательная игра — гадать по томику пушкинских стихов, раскрывши его, к примеру, на мифологизированной, как мы теперь знаем, «десятой главе».

...Не так ли играют со зрителем господа кинематографисты, всякий раз сызнова продлевая увлекательное и чуточку опасное гаданье по линиям пушкинской судьбы?

<sup>19</sup> См.: Эйдельман Н. Режиссер размышляет о Пушкине // Проблемы синтеза в современной культуре. М., 1985. С. 156.

## ГАЛЕРЕЯ «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»

Живопись, графика

Мелкая пластика

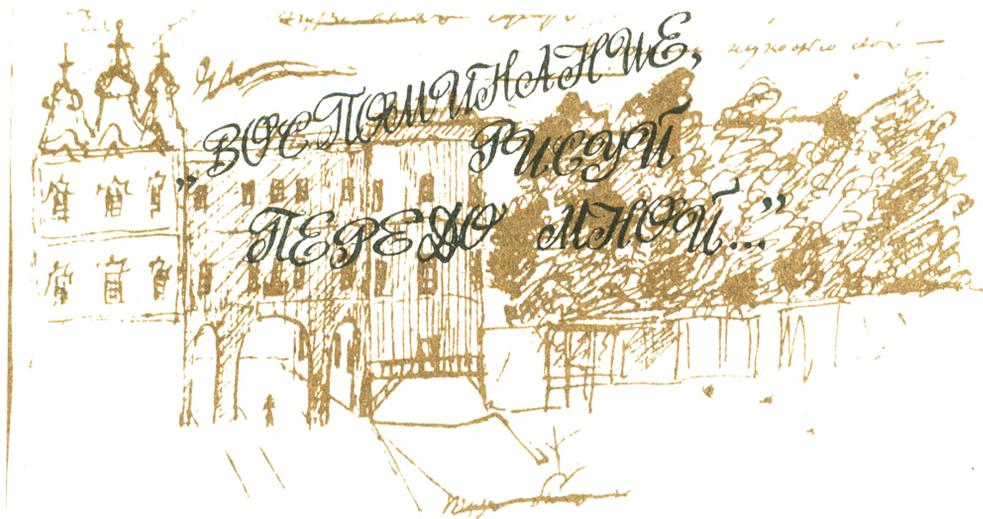
Литографированная книга

Подарочные издания в кожаных переплетах

Книги, журналы, брошюры

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

с 12 до 18 часов,  
кроме понедельника,  
телефон 272-22-11



## ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВА

В начале XVIII века, наряду со строительством северной столицы, «...из тьмы лесов, из топи болот» стремительно появлялись и загородные усадьбы. Некоторые из них просуществовали недолго, другие положили начало сформировавшимся в течение XVIII века парадным резиденциям. Таким стало Царское Село — замечательный памятник русской архитектуры и садово-паркового искусства XVIII—XIX веков. Расположенный в двадцати пяти верстах от Петербурга, утопающий в зелени летом, тихий и провинциальный зимой, этот маленький городок был излюбленным местом отдыха императорской семьи.

Суровая однообразная северная природа петербургских окрестностей, преобразенная талантом и трудом многих, привлекала художников. В исполненных глубокого поэтического чувства живописных, акварельных, графических произведениях А. Мартынова, С. Гессе, М. Иванова, М. Дамам-Демартре, находящихся в собрании музея, в литографиях В. Лангера, в рисунках известного русского поэта В. А. Жуковского вдохновенно и вместе с тем с документальной точностью воспроизводятся архитектурные пейзажи Царского Села, красоты парков, где воедино слились природа и искусство.

Этот пригород привлекал русских и иностранных художников, которые в своем творчестве как бы фиксировали основные этапы строительства и благоустройства Царского Села. Одно из самых ранних царскосельских изображений в собрании музея — вид Большого дворца (вторая половина XVIII века). Гравюра выполнена с рисунка неизвестного художника и поступила в музей из частной коллекции.

Освоение Сарской мызы, как первоначально называлось Царское Село, было положено еще Петром I. Небольшое поселение, живописно раскинувшееся на пологом холме, было подарено им жене Екатерине Алексеевне. Скромные «каменные палаты» и плодовый сад послужили основой для дальнейшего строительства дворцово-паркового ансамбля во времена правления императрицы Елизаветы Петровны. Любившая роскошь, блеск, удобства, Елизавета Петровна спустя несколько лет с гордостью показывала иностранцам свою загородную резиденцию, сознавая, что ее двор ни в чем не уступает по великолепию французскому.

Большой Царскосельский дворец того времени изображен на гравюре, выполненной по рисунку Михаила Махаева. Воспитанник академической школы, талантливый рисовальщик, Махаев в 1750-х годах

работал над альбомом «План столичного города Санкт-Петербурга», рисовал парадные пригородные резиденции. Гравюры по его рисункам были выполнены лучшими русскими мастерами.

Дворец предстает перед нами в полном блеске и великолепии. Удивительно точно изображены мельчайшие детали: ажурная решетка ворот, колонны, пилястры, многочисленные лепные украшения. Во время работы Махаев не только рисовал с натуры, но и пользовался архитектурными чертежами. Большой дворец претерпел многие изменения за два столетия, и работы Махаева, художников его времени помогают воссоздать первоначальный облик построек.

Новый этап в истории формирования этого пригорода связан с правлением императрицы Екатерины II. Именно тогда дворец и парки приобрели тот художественный облик, который в основном сохранился до нашего времени. «...При Великой Екатерине вознесся он на высоту всевозможнейшего великолепия, соделавшего оное одним из первых замков Европы...» — сообщал словарь Российского государства. За тридцатичетырехлетнее царствование Екатерины появился Александровский дворец — одно из лучших творений Кваренги, возведена замечательная открытая галерея, за которой сохраняется имя ее создателя Чарльза Камерона, увеличились и полностью изменили облик сады. Во времена Екатерины Царское Село приобрело

для современников значение «Пантеона Российской славы».

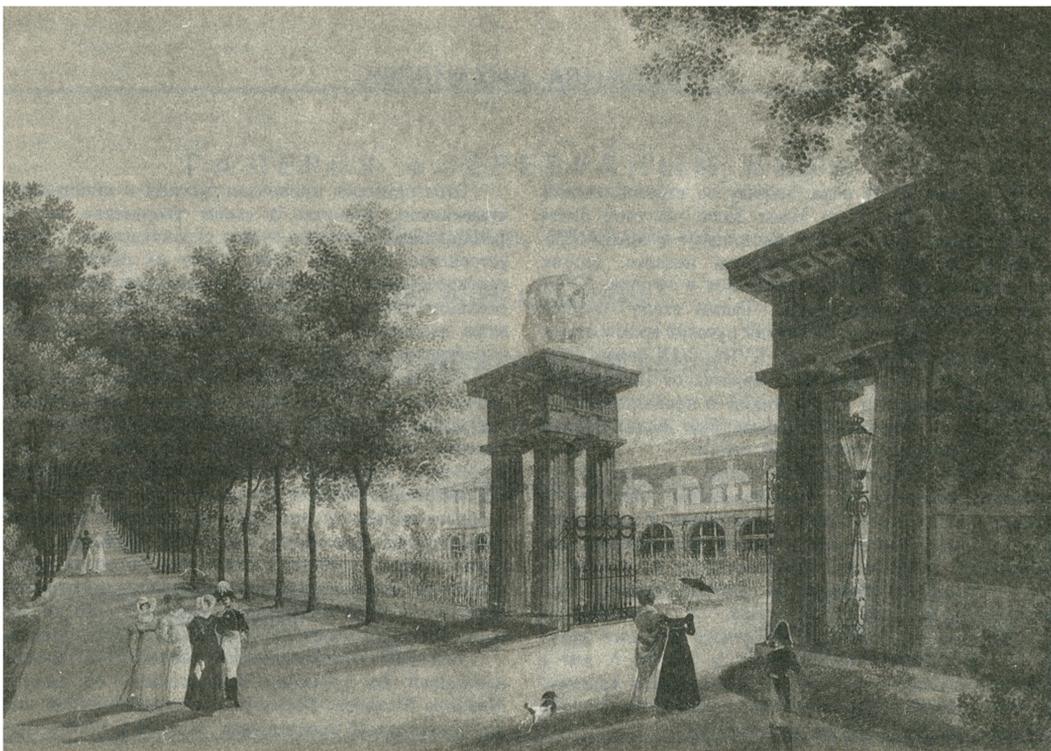
В собрании музея хранится редкая гравюра Иоганна Майра «Кагульский обелиск», выполненная в 1793 году. Она лаконична, изысканно строга, как сам памятник, воздвигнутый в честь победы П. А. Румянцева.

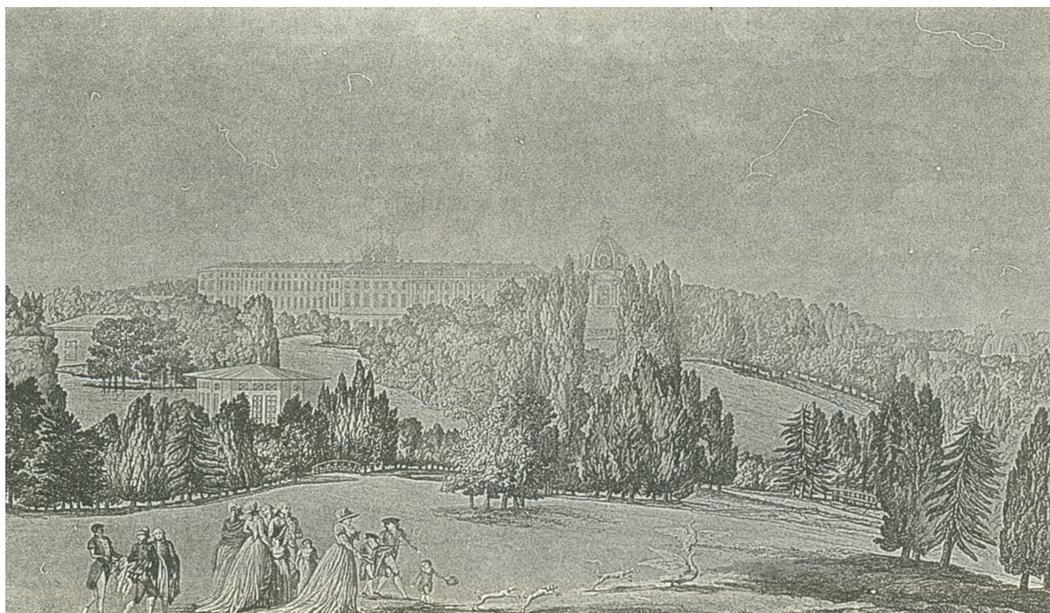
Два брата Майра — Иоган-Георг, рисовальный мастер и живописец, и Иоган-Кристоф, гравер и резчик на меди, — приехали в Петербург по вызову Академии наук в рисовальную палату академии. Иоган-Георг выполнял рисунки для ученых трудов, писал портреты, рисовал пейзажи Петербурга и его окрестностей. Некоторые из пейзажей братья выполняли совместно. Как отмечал в своем словаре Д. А. Ровинский, «работы Иогана-Георга Майра редки и высоко ценятся знатоками»<sup>1</sup>.

Источником вдохновения для другого художника — Михаила Иванова были многочисленные пруды и каналы, изрезанные берега Большого озера, лесистые островки и крошечные бухточки. Представитель русской пейзажной живописи, он выбирает для своих работ тихие, заповедные уголки парка. Ясность, четкость линий, естественный колорит — отличительные особенности творчества Иванова. В своих работах он

<sup>1</sup> Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравюров XVI—XIX веков. СПб., 1895. С. 416.

*Неизвестный художник. Вид на Камеронову галерею и Фрейлинский садик. 1820. Бумага, гуашь, акварель*





М.-Ф. Дамам-Демартре. Царское Село. Прогулка Екатерины II с внуками. 1811.  
Гравюра, акварель

стремился создать не просто портрет данной местности, а некий поэтический образ. На его акварелях — берег Большого озера с серебристыми ивами, склонившимися над водой; маленькие, почти игрушечные башенки с узкими готическими нишами и щелями-бойницами — это «Красный» или «Турецкий каскад». С тонким лирическим настроением переданы свежесть мягкого теплого вечера, чистый воздух, дальняя зелень и Мраморный мостик в легкой золотистой дымке. Порой художник оживляет свои пейзажи жанровыми сценами. Изышно выписаны бисерно мелкие фигурки отдыхающих дам с кавалерами, играющих детей, животных. Акварели Михаила Иванова красивы и выразительны, в них тонко соединяется поэтическое восприятие с верностью натуре.

Щедро разбросанные в тенистых аллеях Екатерининского парка беседки, павильоны, башни причудливо соединили прошлое и настоящее. Чесменская колонна — символ военной мощи России, — величественно возвышающаяся среди зеркальной глади озера, привлекла внимание французского живописца Мишеля-Франсуа Дамам-Демартре.

О художнике известно немного. Ученик знаменитого живописца Ж.-Л. Давида, Дамам-Демартре в 1796 году приезжает в Россию, где проведет почти десять лет. За это время появится множество рисунков: виды Петербурга и Москвы, уездных городов, прекрасных загородных дач и садов, костюмов, зарисовок нравов. Н. Н. Врангель в своем исследовании «Иностранцы в России» писал: «Его

наброски интересны как документы народной жизни того времени, на которую совершенно не обращали внимание отечественные живописцы, и не будь эзжих иностранцев, у нас не было бы свидетельств о ней»<sup>2</sup>. Из множества рисунков и гравюр художника в Париже будут изданы несколько альбомов. Листы с видами Царского Села, хранящиеся в музее, входили в альбом «Полное собрание садов и загородных дач Российской империи», изданный в канун войны с Наполеоном. Перед французской публикой предстали не только интересные зарисовки повседневной жизни с многочисленными рыбаками, прачками, торговцами, гуляющей публикой, но и те прекрасные окрестности Петербурга, о которых один из соотечественников художника замечал: «Предместья Берлина и Гамбурга кажутся тихими в сравнении с окрестностями северной столицы»<sup>3</sup>.

В гравюрах Дамам-Демартре наряду с точно воспроизведенным архитектурным памятником — будь то Чесменская колонна, Грот, Камеронова галерея, дворец — с живой наблюдательностью воспроизводится парковый пейзаж. Весела и жизнерадостна, полна прелести летнего утра работа художника «Прогулка

<sup>2</sup> Врангель Н. Н. Иностранцы в России. // Старые годы. Июль—сентябрь. 1911. С. 28.

<sup>3</sup> Мюллер А. П. Быт иностранных художников в России. Л., 1927. С. 64.



И. Майр. Царское Село. Кагульский обелиск. 1790.  
Бумага, акватинта

Екатерины II с внуками». Оставив государственные дела, Екатерина в простом утреннем наряде вышла на прогулку. Тишина, напоенная ароматом летнего утра, нарушается лишь лаем собак, преследующих «хозяев» царскосельских прудов — лебедей. С поразительным вниманием, теплотой изобразил Демартре смешные детские фигурки. Замыкает шествие группа придворных и слуг с теплыми шальями на случай неожиданного дождя. «Ежедневно совершала она (Екатерина. — Л. М.) прогулки пешком по парку, в сопровождении кавалеров и фрейлин...» — пишет С. Н. Вильчковский. «Внуки и внучки сопровождали Государыню на прогулке, кончавшейся обыкновенно у Кательной горки... Императрица любила окружать себя молодежью и была необыкновенно милостива и обворожительна со всеми, кто имел счастье быть близи ея...»<sup>4</sup>. Видимо, художник, гостивший в Царском Селе, слышал об этих прогулках и, подобно многим, был очарован просвещенной государыней.

По гравюрам Дамам-Демартре трудно судить о том, как высоко он ценил Россию. Что привело его в эту неведомую и загадочную страну: события французской революции, неудачно сложившаяся жизнь или просто жажда приключений и сильных ощущений? Отметим, однако, что свои работы он выставил на парижских Салонах в разгар войны с Наполеоном — в 1813, 1814 годах. Важно и то, что своим творчеством художник внес определенный вклад в формирование тех, пусть ограниченных, представлений о России, которые проникли на Запад в начале XIX века.

Листы из альбома Дамам-Демартре поступили в

коллекцию музея от известного собирателя и коллекционера В. А. Крылова. Собранные им материалы уникальны по своему составу: альбомы, гравюры, акварели конца XVIII—начала XIX века, но основное место в его собрании занимали книги. Это и редкие издания забытых и малоизвестных поэтов и прозаиков начала XIX века, и, конечно, книги с автографами: А. С. Пушкина, П. А. Вяземского, А. И. Тургенева, В. А. Жуковского и многих других.

Из коллекции В. А. Крылова в музей поступило и несколько литографий Андрея Мартынова, который начинал как живописец. Его живописная работа «Вид на Большое озеро в Царскосельском парке» находится в собрании музея. Мартыновым выполнена серия литографий (более ста листов) с видами Петербурга и пригородных дворцово-парковых ансамблей. Не обошел он вниманием и Царское Село.

На литографиях Мартынова — старинная Садовая улица, свидетель победного шествия русских войск летом 1814 года, Большой каприз, вид на озеро и Камеронову галерею, фонтан «Молочница». Пейзажи парка с их лирическим настроением привлекают художника больше, чем дворцовые сооружения. Выполненные по собственным рисункам и акварелям, литографии отличаются особым мировосприятием, ясностью, точностью в деталях, но вместе с тем в них нет сухости; их оживляют фигурки людей, гуляющих

<sup>4</sup> Вильчковский С. Н. Царское Село. СПб., 1911. С. 25, 26.

по дорожкам и аллеям. По восторженным оценкам современников, марьяновские литографии отличало поразительное сочетание документальности, свойственной графическим работам, с поэтичностью и легкостью.

Из собрания московского коллекционера Я. Г. Зака музейную коллекцию пополнила гравюра Степана Галактионова «Камеронова галерея». Живость, выразительность, отсутствие монотонности, точность в передаче мельчайших деталей — одна из особенностей творчества Галактионова.

Разбитый рядом с галереей крошечный Фрейлинский садик, всегда нарядный из-за обилия цветов, привлек внимание неизвестного художника. Эту акварель отличает необыкновенное изящество, тонкость рисунка. Прозрачная голубизна неба, изысканная серо-зеленая гамма ранней летней зелени, ажурная решетка, притягивающая взгляд ровная дорожка, ведущая в глубину парка. Работа художника подтверждает восторженные отзывы современников о Царском Селе: «...чистота была доведена до предела. Цветы не смели блекнуть, стволы деревьев и скоблились, и мылись...»<sup>5</sup>

Мастерски передана атмосфера необыкновенного спокойствия, красоты теплого летнего дня. Стремление к правдивости изображения столь важно для автора, что он прорисовывает самые мельчайшие детали: эпoletы, пуговицы на костюмах офицеров, тонкий кружевной платок на руке дамы, крошечную вышитую сумочку, украшения у ее спутницы.

«Сады прекрасные...» Их поэтическое очарование вдохновляло не только профессиональных художников. Из «Пушкинианы» П. Е. Корнилова пришли в музей офорты известного русского поэта В. А. Жуковского. На протяжении всей своей жизни Жуковский совершенствовался в мастерстве художника. Техником гравирования он овладел в Дерпте, позже пользовался

советами Н. И. Уткина. Пейзаж оставался основной темой его творчества. Поэта-романтика больше привлекал Александровский парк, без мраморных статуй и нарядных обелисков. Он казался таинственным, а неожиданно встречающиеся в густой зелени башни и средневековые руины — мрачными, но не лишенными привлекательности.

Желание сохранить облик тех мест, где прошла лучшая пора жизни, побудило обратиться к рисунку и талантливого воспитанника Лицея Валериана Лангера. Альбом литографий «Двенадцать видов Царского Села» был издан им в год окончания Лицея. Здесь перед нами не только хорошо знакомые парковые сооружения, но и нарядные особнячки, улицы городка с его неспешной жизнью.

В литографиях Карла Шульца, выполненных по рисункам Е. Мейера, все легко узнаваемо. Утопающая в зелени цветущих кустов Садовая улица, гладь пруда с лебедями, Александровский дворец. Величественные архитектурные пейзажи художник дополняет фигурками людей, занятых своим делом: группа мальчиков, одетых в форменные мундирчики (возможно, лицеисты), собирается отправиться в путешествие на лодке; неспешно гуляют дамы, военные обсуждают свои дела. Работы Е. Мейера вызывают чувство искреннего восхищения красотой пейзажа и удивительной жизнерадостностью.

На протяжении всей своей истории Царское Село вдохновляло живописцев. Свообразие и неповторимость этих «волшебных мест», воспетые поэтом, доносят до нас работы мастеров XVIII—начала XIX века, занявшие значительное место в музейной коллекции.

---

<sup>5</sup> Цидов Н. И. Записки // Русский архив. 1907. Кн. 2. № 8. С. 510.





# ЛИЦЕЙСКИЙ СИРОТСКИЙ КАПИТАЛ

СВЕТЛАНА ПАВЛОВА

19 октября, «Лицея день заветный», Пушкин и его товарищи отмечали отдельно от воспитанников других выпусков, провозгласив, что среди первокурсников «и последний лицеист один будет праздновать 19 октября».

В лицейскую годовщину 1837 года Егору Антоновичу Энгельгардту удалось собрать вместе воспитанников разных курсов, учившихся во время его директорства (1816—1823). Пришли и представители первого выпуска, изменившие старой традиции. Собрались на квартире бывшего лицеиста А. Жадовского. Думается, вспоминали тех, кого не было с ними, и, конечно, покойного Пушкина. На этой сходке воспитанник V курса поэт М. Деларю предложил ознаменовать день открытия Лицея добрым начинанием и средства, собираемые на праздничный обед, употребить «для общей пользы». Так составилась денежный сбор, названный лицейским сиротским капиталом.

Сведения о нем, которые можно почерпнуть из литературы, малочисленны и противоречивы. Так, авторы известной книги о Лицее «Наставникам... за благо воздадим» М. П. и С. Д. Руденские утверждают, что этот капитал «постоянно пополнялся и служил помощью нуждающимся лицеистам и их семьям»<sup>1</sup>. Историк С. Я. Штрайх в примечаниях к письмам И. И. Пущина пишет: «Энгельгардт собирал капитал для помощи сиротам лицеистов»<sup>2</sup>. Это же повторяют со ссылкой на Штрайха М. П. и С. В. Мироненко в новом издании писем И. И. Пущина<sup>3</sup>.

Но, как оказалось, сохранился важнейший документ этого денежного сбора — книга с записями пожертвований на составление лицейского сиротского капитала. Она и дает возможность установить истинную цель фонда, имена участвовавших в нем лицеистов и время его составления.

Книга хранится в рукописном отделе Института русской литературы Российской Академии наук (Пушкинский Дом)<sup>4</sup>. Все записи в ней сделаны рукой Егора Антоновича Энгельгардта. Книга — в коричневом кожаном переплете размером 39 × 25 сантиметров. Сверху в обложке сделано небольшое углубление, в котором под стеклом находится копия лицейской золотой наградной медали (золоченая бронза) с изображением лицейского герба и девизом «Для общей пользы»<sup>5</sup>. Под медалью маленький горельеф: соединенные в рукопожатии руки. На

<sup>1</sup> Руденская М., Руденская С. Наставникам... за благо воздадим. Л., 1986. С. 154.

<sup>2</sup> Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1956. С. 405.

<sup>3</sup> Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1989. С. 470.

<sup>4</sup> ИРЛИ, ф. 157, д. № 3.

<sup>5</sup> Очевидно, подобную копию лицейской медали Е. А. Энгельгардт в свое время послал Александру Горчакову, о чем сообщал Владимиру Вольховскому: «Спешу кончить, дабы написать еще письмецо к Горчакову в Рим, куда он перепросился по причине расстроенного своего здоровья. Я посылаю к нему с отправляющимся туда завтра поутру курьером медную вызолоченную медаль Лицея, вместо золотой, которую украли у него с прочими вещами в Лондоне; он очень удивится, открывая мой пакет, найти свою потерю, если не подлинник, то по крайней мере совершенно похожую на оный копию» (ИРЛИ, ф. 244, оп. 25, № 92, л. 15 об.).

обложке надпись, вытисненная золотыми буквами: «Лицейский сиротский капитал. Основан 1837 г.»

Открываем книгу. На внутренней стороне обложки — конверт. Здесь хранились приложения — подлинники расписок. В настоящее время эти документы отсутствуют. На первом листе помещено изображение лицейского зала — вырезанная и наклеенная литография П. Иванова. Вверху — вырезанный из той же литографии профиль императора Александра I. Изображение лицейского зала, лицейского герба, соединенных рук для Энгельгардта и воспитанников — лицейские символы, так же как помещенный на следующем листе вид Лицея со стороны Садовой улицы. Это небольшой, в ширину листа, рисунок, выполненный сепией<sup>6</sup>. Под рисунком строка из «Прощальной песни» А. Дельвига «Шесть лет промчались как мечтание...» и запись, сделанная Е. А. Энгельгардтом, раскрывающая цель и смысл благородного лицейского дела:

Годы промчались, но спасибо доброму племени лицейскому, сердечный обычай сходки 19 октября сохранился между нами. Собирались все вместе, собирались по курсам, складывались на скромный пир, и сходки шестилетних одноклассников всегда наблюдались. Так настало 19 октября 1836 года, когда праздновали 25-летие нашего Лицея у радушного лицейского хлебосола, и с тех пор было положено впредь собираться всегда у него первым четверем курсам на общую дружескую трапезу. Кто мог и хотел, являлся, и товарищи, не видевшиеся иногда и целый год, тут встречались и, вспоминая добрую старину, отогревали юношескою дружбою сердца, легко остывающие в холодном великосветском быту: «Храните, о друзья, храните ту ж дружбу с тою же душой...»

В следующем году один из товарищей, помяная надпись, Александром Благословенным на медали лицейской начертанную, предложил озаnamenовать нашу лицейскую сходку каким-либо общественным делом. Предложение было единодушно принято и положено: возобновить прежнюю прекратившуюся складчину, но вместо угощения самих себя употребить собираемые деньги на истинно благотворный предмет, а именно: на воспитание бедных детей в сиротском заведении, учреждаемом при здешней реформаторской церкви. Многие отсутствовавшие товарищи, узнав о сем благородном предложении, поспешили участвовать в общем добром деле, и так, как видно по следующим ежегодным запискам, в три года составилось 3400 рублей основного капитала. Он хранится отдельно при церковном попечительском совете под названием Лицейского капитала с тем, что когда возрастет он до 14 тысяч рублей, то из процентов его содержать навсегда в том заведении одного сироту лицейского.

Нет сомнений, что доброе дело сбудется и составит навсегда приличный, скромный памятник благородного духа и чувств прежних лицейских. Доживу ли я до свершения его и удастся ли мне с вами порадоваться ему — не знаю, но то знаю, что вы и без меня довершите доброе дело, и тогда при последнем взносе в дополнение всей суммы сия Книга лицейская должна быть доставлена в Церковный Совет для хранения в его архиве.

Да будет так; исполняйте и поминайте иногда старого верного друга Егор Антоновича. 19 октября 1837...

Последние две цифры явно исправлены, так как в этом месте бумага подтерта.

Далее следуют записи годовых сборов — с 1837-го по 1850-й. Каждому году отведен отдельный лист, вверху которого заголовок «Сходка в ...» Лист по вертикали разделен на две половины. Левая имеет подзаголовок «наличными», правая — «отсутствующие». Под

<sup>6</sup> Впервые этот рисунок был воспроизведен в книге М. Басиной «Город поэта» (Л., 1965) с подписью «Лицей. Рисунок А. А. Белухи-Кохановского. 1820». Затем с такой же атрибуцией опубликован в книгах М. П. и С. Д. Руденских «Пушкинский Лицей» и «Наставникам... за благо воздадим». Однако нельзя не согласиться с Е. Крупниковой — автором буклета «Почтовая бумага 1840-х годов. Виды Царского Села. Из собрания Государственного Русского музея» (Л., 1970), что этот рисунок «не мог быть выполнен Белухой-Кохановским. Профессиональный набросок неизвестного рисовальщика не имеет ничего общего с теми наивными, любительскими пейзажами лицейста, которые он рисовал в 1820-е годы в Царском Селе».

Как следует из записи Е. А. Энгельгардта (см. текст ниже), книга была оформлена позднее 19 октября 1839 г., скорее всего — к лицейской годовщине 1840 г. Тогда же был сделан и рисунок. Примерно в это же время или немного раньше появляется виньетка с таким же рисунком на почтовой бумаге, которой пользовался Энгельгардт. На такой почтовой бумаге написаны письма к И. Пущину, В. Вольховскому, Ф. Матюшкину. Самое первое — к В. Вольховскому — датировано 23 июля 1839 г. Думается, что автором рисунка в книге и на виньетке был Валериан Лангер, лицеист II курса, автор литографической серии «Двенадцать видов Царского Села», профессиональный художник. Лангер принимал участие в этом денежном сборе, был на праздновании лицейской годовщины 1840 г.

ними фамилии участников сбора с указанием сданной суммы. В конце листа указана общая сумма и дата ее внесения в журнал Попечительского совета сиротского заведения.

Из этих записей следует, что в сборе средств на составление лицейского сиротского капитала принимали участие воспитанники первых пяти выпусков, среди них тринадцать товарищей Пушкина по Лицею. Причем по спискам «наличными» мы можем узнать, кто из друзей поэта продолжал участвовать в праздновании лицейских годовщин, в общих лицейских сходках. В сходке 1837 года принимали участие Ф. Стевен и С. Комовский. Почти ежегодно бывали М. Корф, С. Комовский, Ф. Стевен, К. Данзас, реже — М. Яковлев, Д. Маслов, А. Корнилов. Известно, что Константин Карлович Данзас очень остро переживал январскую трагедию 1837 года, гибель Пушкина, свое участие в дуэли. И может быть, частое присутствие Данзаса на праздновании лицейских годовщин объясняется потребностью оказаться 19 октября среди «своих», лицейских, среди тех, кто его понимал.

В 1840 году на встречу с друзьями приходил А. Горчаков, в 1843-м — оказавшийся в Петербурге дипломат С. Ломоносов.

В книге встречаются имена воспитанников других курсов, знакомых Пушкина. Это художник Валериан Лангер, поэт Михаил Деларю, брат Константина Данзаса — Борис, поэт-дилетант, сочинитель эпиграмм, впоследствии генерал, сенатор князь Дмитрий Эристов и другие.

В денежном сборе принимали участие не только бывшие воспитанники, но и преподаватели Лицея. Это прежде всего сам Егор Антонович Энгельгардт, адъюнкт-профессор русской и латинской словесности П. Е. Георгиевский, учитель чистописания Ф. П. Калинин, протоиерей И. С. Кочетов, профессор истории И. К. Кайданов, причем фамилия последнего появляется в списках 1837 года с пометкой «пока жив, ежегодно 25».

Приступив к сбору средств на составление лицейского сиротского капитала, Егор Антонович счел своим долгом оповестить об этом учеников, находившихся вдали от Петербурга. Среди них был и Владимир Вольховский. 6 октября 1839 года Энгельгардт писал ему: «Итак, 19 октября в Каменке в 7 часов провозгласите то же, что и здесь: память Лицея и добрых лицейских... При этом еще обстоятельство предлагаю на ваше обсуждение: в старину, бывало, наши ребята складывались на расходы для общей трапезы. Ныне уже 4 года, как Жадовский в этот день приглашает к себе всех прежних однокашников, и, следовательно, складчины нет. В третьем же некоторые завели речь о том, и тут было предложено складчину продолжать, но вместо употребления на пир обратиться се на какое-нибудь доброе дело. В это самое время я хлопотал об учреждении сиротского дома при нашей реформаторской церкви и предложил употребить ежегодную нашу складчину на составление капитала в 10 тысяч рублей, из процентов коего бы навсегда содержался один сирота в этом заведении. Мое предложение было принято с общего согласия, и с тех пор, как видно из прилагавшегося при сем отчета церковного совета, собрано уже 1500 рублей. Конечно, до 10 тысяч рублей еще далеко, но благословит Бог, при постоянном содействии лицейской братии, может быть, я доживу еще до того, что устроится этот скромный, но прекрасный и приличный памятник доброго духа лицейского. Я счел обязанностью известить о сем и отсутствующих, уверен будучи, что и они не откажутся участвовать в общем благом деле»<sup>7</sup>.

Как видим, лицейский сиротский капитал собирался не для помощи сиротам лицейстов и не для помощи нуждающимся лицейстам и их семьям, а для воспитания бедного сироты в сиротском доме при реформатской церкви.

С 1839 года в книге стали появляться фамилии лицейстов в графе «отсутствующие». Деньги присылали В. Вольховский, И. Малиновский из Харькова, А. Мартынов из Варшавы, С. Ломоносов из Бразилии, Ф. Стевен из Выборга, А. Горчаков из Стутгарда.

Был среди воспитанников еще один участник сбора средств, чье имя мы не находим в списках, — это «государственный преступник» Иван Иванович Пушчин. Конечно же, Энгельгардт, переписывавшийся с Пушциным на протяжении всех лет сибирского заточения своего бывшего ученика, сообщавший в письмах к нему обо всех лицейских новостях, не мог не рассказать ему и о лицейском сиротском капитале. В ответ на это известие Пушчин писал: «Желал бы очень чем-нибудь содействовать лицейскому вашему предприятию — денежных способов не имею, работать рад...»<sup>8</sup>. Но однако 12 сентября 1841 года Энгельгардт сообщил Федору Матюшкину: «Если случится тебе быть в Одессе, то не забудь отыскать там одного доброго лицейского — инспектора тамошнего Лицея — Деларю... Если увидишь его, то... объяви ему, что его детище, лицейский сиротский капитал, в прошлом году составил уже

<sup>7</sup> ИРЛИ, ф. 244, оп. 25, д. № 92, л. 72 об., 73.

<sup>8</sup> Пушчин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1989. С. 153.

4265 рублей и что к предстоящему 19 октября поступило уже ко мне 660 рублей от отсутствующих — в том числе от Ломоносова из Бразилии 100 рублей, да по распоряжению Жанно из Туринска столько же<sup>9</sup>. (Жанно — лицейское прозвище Пуштина.)

Не имея возможности упомянуть декабриста в официальном документе, каким являлась книга, Е. А. Энгельгардт вписал в нее Пуштина под именем «старого лицейского гражданина». В списке «отсутствующие» за 1841 год значатся двое, внесшие по 100 рублей: Ломоносов (Бразилия) и «старый лицейский гражданин». И вот уж совсем неизвестный факт: оказывается, Пуштин не единожды присылал средства на лицейский сиротский капитал — «старый лицейский гражданин» значится и в списках за 1843 год.

Е. А. Энгельгардт очень заботился об этом лицейском детище. Упоминания о нем постоянно встречаются в письмах старого директора к своим бывшим ученикам. С радостью сообщает Энгельгардт Ивану Пушнину о поступке лицеиста IV курса Льва Нарышкина, который при общей складчине на капитал внес 50 рублей, а на другой день прислал еще 500, так как не желал при общей подписке выделяться перед другими, жертвуя большей суммой.

«Сходка наша 19 октября, кажется, будет немногочисленна, потому что лицейский народ, особенно III курса, весь в разброде, — сообщал Егор Антонович Владимиру Вольховскому 2 сентября 1840 года, — жаль, я всегда жду этого дня, чтобы опять несколько отогреть душу и сердце воспоминаниями старины. И лицейский сиротский капитал едва ли получит приращение в нынешнем году. Жаль! хотелось бы мне до смерти своей довершить это лицейское дело. Пусть бы знали да поминали старый негодный Лицей<sup>10</sup>».

В 1843 году, описывая Ивану Пушнину празднование лицейской годовщины, Энгельгардт не забывает упомянуть и о состоянии дел лицейского сиротского капитала: «23 октября 1843 года — наша обыкновенная лицейская годовая сходка. Первокурсных явилось: Корф, Маслов, Корнилов, Комовский, бразилианец Ломоносов и Константин Данзас, итого шесть человек... Всех на годовщине нынешней было 36 человек... Сходка происходила, как обыкновенно: за скромной трапезой беседовали о доброй старине лицейской, о всем былом прошлом, поминали выбывших, отсутствующих, умерших... В заключение состоялась обыкновенная складчина по составлению лицейского капитала. От наличных и некоторых отсутствующих поступило всего 595 рублей ассигнациями, так что капитал наш ныне составляет 7055 рублей. Авань Бог поможет дополнить достальные 5945 рублей и устроит навсегда этот благородный памятник духа лицейского. Аминь<sup>11</sup>».

С годами денежный сбор уменьшался. Все меньше и меньше учеников первых курсов собиралось на празднование лицейских годовщин. 18 ноября 1850 года, когда делается последняя запись в книге (лицейская годовщина отмечалась с большим опозданием из-за невозможности переправы по Неве), среди участников — К. Данзас, А. Корнилов, М. Яковлев, М. Корф, С. Комовский. Необходимая сумма в 14 тысяч рублей собрана.

Как уже говорилось, книга была оформлена после 1839 года, и тогда же в нее были внесены записи годовых сборов за 1837, 1838, 1839 годы. В 1850-м после сбора необходимой суммы и окончания составления лицейского сиротского капитала Е. А. Энгельгардт передал ее в архив церковного совета немецко-реформатского прихода, где она хранилась до мая 1913 года. Именно в это время книга была запрошена Александровским (бывшим Царско-сельским) лицеем. Книгу послали с сопроводительным письмом, подписанным председателем церковного совета: «Совет сим имеет честь доставить при сем хранящуюся в архиве церкви книгу под названием „Лицейский сиротский капитал. Основан 1837 года“ с покорнейшею просьбою по миновании надобности вернуть таковую обратно в Совет для дальнейшего хранения<sup>12</sup>».

Однако в совет немецко-реформатского прихода книга не вернулась. Она оставалась в Лицее до 1917 года, когда вместе с материалами музея Александровского лица поступила в Пушкинский Дом.

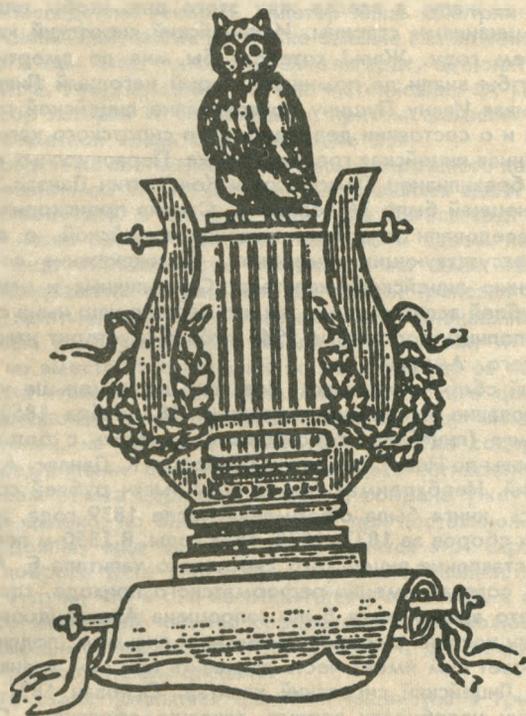
<sup>9</sup> Гастфрейнд Н. Товарищи Пуштина по Императорскому Царскосельскому Лицею: В 3 т. СПб., 1912. Т. 2. С. 107, 108.

<sup>10</sup> ИРЛИ, ф. 244, оп. 25, д. № 92, л. 81 об.

<sup>11</sup> Кобеко Д. Императорский Царскосельский Лицей: Наставники и питомцы: 1811—1843. Пб., 1911, С. 458, 459.

<sup>12</sup> ИРЛИ, ф. 157, д. № 3.

*Для общей пользы*



**Лицейский фонд  
им. А.С.Пушкина**

**THE PUSHKIN LICEE FOUNDATION**

**ЛИЦЕЙСКИЙ ФОНД имени А. С. Пушкина** — общественно-благотворительная и просветительская организация. Фонд создан в 1991 году по инициативе Всероссийского музея А. С. Пушкина (Санкт-Петербург) и других государственных и общественных организаций.

Основными задачами Фонда являются:

— содействие охране и пропаганде памятных лицейских и пушкинских мест, лицейских исторических и культурных традиций;

— содействие созданию кино-, теле- и видеофильмов, буклетов, альбомов и другой художественной, научно-популярной и рекламной продукции о Лицее, А. С. Пушкине и лицеистах;

— содействие организации и проведению ежегодных лицейских праздников 19 октября, лицейских фестивалей, театрализованных праздников, посвященных Лицею, встреч педагогов и учащихся лицеев, созданных в различных городах России;

— содействие созданию в г. Пушкине (Царском Селе) гуманитарного учебного заведения лицейского типа на уровне современных требований педагогической науки и с учетом традиций Царскосельского лицея и классической гимназии И. Ф. Анненского.

По заказу **ЛИЦЕЙСКОГО ФОНДА имени А. С. Пушкина** была изготовлена серия памятных значков, посвященных Царскосельскому лицей, созданы цветные научно-популярные кинофильмы «Предел благословенный» и «Да здравствует Лицей», издан томик лицейской лирики А. С. Пушкина (малый тираж для библиофилов), факсимильно воспроизведены гравюры начала XIX века, посвященные Лицею.

**ЛИЦЕЙСКИЙ ФОНД имени А. С. Пушкина** организует встречи с писателями и деятелями культуры России, организует выставки и фестивали по лицейской тематике, содействует увековечению памятных мест, связанных с именами выдающихся выпускников Царскосельского лицея.

**ЛИЦЕЙСКИЙ ФОНД имени А. С. Пушкина** получает денежные средства от своей просветительской деятельности, а также принимает пожертвования от организаций и частных лиц.

**ОБЩЕСТВЕННО-БЛАГОТВОРИТЕЛЬНЫЙ ФОНД**  
**«ЛИЦЕЙСКИЙ ФОНД имени А. С. ПУШКИНА»**  
Текущий счет 23000700767  
в Пушкинском филиале Ленбанка МФО 17115.

189620, С.-Петербург — Пушкин, Садовая ул., 2, Музей-Лицей.

**ОДНИМ ИЗ ГЛАВНЫХ ПРИНЦИПОВ**  
**ЛИЦЕЙСКОГО ФОНДА имени А. С. ПУШКИНА**  
**ЯВЛЯЕТСЯ ЕГО ОТКРЫТОСТЬ И ГОТОВНОСТЬ**  
**К СОТРУДНИЧЕСТВУ СО ВСЕМИ ГОСУДАРСТВЕННЫМИ,**  
**ОБЩЕСТВЕННЫМИ И ЧАСТНЫМИ ОРГАНИЗАЦИЯМИ,**  
**А ТАКЖЕ ГРАЖДАНАМИ РОССИИ**  
**И ДРУГИХ ГОСУДАРСТВ**



ОЛГА ЯЦЕНКО

### ШТРИХИ К БИОГРАФИИ ЛЮДВИГА ВИЛЬГЕЛЬМА ТЕППЕРА ДЕ ФЕРГЮСОНА

Отечественным музыковедам и особенно историкам Императорского Царскосельского лицея хорошо известно имя музыканта и композитора первой четверти XIX века Людвиг Вильгельм Теппера де Фергюсона, который в 1816—1819 годах учил пению воспитанников Лицея. В то же время в русской исторической литературе почти не имеется сведений о происхождении Теппера, его семье и обстоятельствах его приезда в Россию.

Польские историки, наоборот, хорошо осведомлены о банкирской семье Теппера, игравшей видную роль в жизни Варшавы XVIII столетия, но мало знают о композиторской и музыкальной деятельности представителя этой семьи в России. Воссодинение разрозненных сведений может оказаться плодотворным и позволит уточнить представление о личности и биографии лицейского учителя музыки, оказавшего значительное влияние на Александра Пушкина.

Основателем и главой рода был богатый и влиятельный купец Петр Теппер (1702—1790). Уже в конце 1730-х годов он играет видную роль в развитии польской торговли. Одним из первых в Польше он начал торговать литыми изделиями, золотым и серебряным шитьем. В начале 1740-х годов Теппер уже владел многими складами и магазинами в Варшаве, в том числе магазином, расположенным в одном из самых престижных мест польской столицы — на Рынке Старого Мяста, под ратушей<sup>1</sup>.

В 1760-х годах он становится главой варшавской купеческой гильдии, без капиталов которой не

обходилась общественная и политическая жизнь столицы. Так, в 1754-м гильдия финансировала экипировку и обмундирование драгунских полков, принимавших участие в церемонии коронации Станислава Августа Понятовского<sup>2</sup>.

Петр Теппер принадлежал к числу так называемых варшавских диссидентов, то есть состоял членом протестантской общины, а в 1754 году был избран ее главой. В 1768-м сейм уравнил в правах протестантов и католиков, и община окончательно утвердилась в Варшаве. Тогда Теппер выступил одним из главных основателей евангелической церкви святой Троицы, которая и была построена в 1777—1781 годах выдающимся варшавским архитектором Шимоном Богумилом Цугом. Творчество Цуга во многом определило архитектурный облик Варшавы XVIII века. Работая для богатых горожан, он обычно брал за образцы королевские и магнатские дворцы. Цуг перестроил и особняк на Медовой улице, приобретенный Теппером в 1773 году. Дворец Теппера стал предметом внимания Бернардо Беллотто (Каналетто), изобразившего его на одной из своих картин. В этом дворце находилась главная контора Теппера, там проводились собрания купеческой гильдии, там он не раз принимал короля Станислава Августа Понятовского, сенаторов, аристократов.

<sup>1</sup> *Sobieszczanski Fr. M.* Wybor publikacij. Warszawa, 1967. T. 1. S. 356.

<sup>2</sup> Там же. T. 2. S. 356.



*Бернардо Белотто (Каналетто). Медовая улица в Варшаве, 1777.  
Холст, масло. Собственность Королевского замка в Варшаве*

В 1775 году, получив право приобретения крупных земельных участков, Теппер купил несколько фолварков в окрестностях Варшавы. Шимон Богумил Цуг спроектировал для него виллу в местечке Глосков<sup>3</sup>.

К 1780-м годам в Варшаве складывается так называемая мещанская аристократия, среди которой Петр Теппер занимает одно из первых мест. В это время он практически руководит банковским делом Польши, проводя и международные финансовые операции. На протяжении многих лет он был доверенным лицом высших слоев общества. Его кредитами пользовались король, аристократия, послы и знать европейских держав.

В 1790 году Теппер умер, успев перед смертью приобрести дворянство. Оставленные им магазины и склады оценивались в семь с половиной миллионов злотых, а имения — в четыре миллиона<sup>4</sup>.

Петр Теппер не имел детей, и в 1768 году усыновил своего племянника Петра Теппера де Фергюсона, который был долгие годы его компаньоном<sup>5</sup>. Теппер де Фергюсон-младший унаследовал все имущество и банковское дело.

У Теппера де Фергюсона была большая семья. По одним источникам, в ней было девять детей, по другим — десять<sup>6</sup>. О судьбе некоторых из них польские источники сообщают следующее. Одна дочь была замужем за немцем Карлом Шульцем, компаньоном своего тестя. Другая была выдана за Августа Вильгельма Арндта. (Не был ли он в родстве с русским придворным медиком Н. Ф. Арндтом, чьи предки переселились в Россию из Польши в начале XVIII века?) Третья дочь, Анна Малгожата, стала женой владетельного польского шляхтича Яна Володкевича,

<sup>3</sup> Warszawa w wieku Oświecenia. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk—Łódź, 1986. S. 111.

<sup>4</sup> История Польши в трех томах. М. 1954. Т. 1. С. 342.

<sup>5</sup> Smolenski Władysław. Mieszczanstwo warszawskie w koncu XVIII w. Warszawa, 1976. S. 79.

<sup>6</sup> Smolenski Wł. Op. cit. S. 79; Bazylow L. Polacy w Peterburgu, 1984. S. 39.

кавалера ордена святого Станислава. Двое сыновей служили в русской армии<sup>7</sup>.

О Теппере де Фергюсоне польский историк писал: «При слабой интеллигентности имел великопанские амбиции. Купил себе австрийское дворянство и мальтийский крест»<sup>8</sup>. Мальтийский орден утвердился в Польше в 1775 году. Можно представить себе могущество и влияние Теппера, если согласно правилам, установленным еще в XII веке, «никто не мог быть принятым в члены Ордена, если его родители занимались торговлей или банковскими делами»<sup>9</sup>. Правда, к XVIII веку устав изменился, и «лица, принятые в рыцари без доказательства своего дворянского происхождения, в виде исключения за выдающиеся заслуги, или происходившие от отцов-дворян и матерей-горожанок, назывались рыцарями по милости (*cavalieri di grazia*)»<sup>10</sup>.

С 1765 года Тепперу де Фергюсону принадлежал дворец «Под четырьмя ветрами» на Длугой улице в Варшаве, перестроенный для него Ш. Б. Цугом в 1784 году. Видимо, именно в этом дворце и прошло детство Людвиг Вильгельма Теппера де Фергюсона, будущего композитора и музыканта. На его глазах протекала финансовая деятельность отца и родственников — так, когда в 1788 году был принят закон о создании стотысячной армии, Теппер де Фергюсон и его зять Карл Шульц вложили в дело по 1000 дукатов каждый<sup>11</sup>.

Не вызывает сомнений, что детство и ранняя юность Людвиг Вильгельма прошли в роскоши и довольстве. По свидетельству польского историка, отец держался на коротке с аристократами — князьями и баронами, а мать, Филиппина Мария Валентин, тратила тысячи на наряды и заграничные путешествия<sup>12</sup>.

Эта жизнь кончилась в 1793 году, когда в стране разразился банковский кризис, приведший к краху множество польских семей. Он стал следствием тяжелой политической ситуации — второго раздела Польши, войны с Россией, успехов Тарговицкой конфедерации. Уже с конца 1792 года Тепперу было отказано в кредитах за границей, что и привело его, вместе с компаньонами, к банкротству и полному разорению. Кризис имел настолько тяжелые последствия, что в Польше, сравнивая его с эпидемией чумы, говорили о «банковском поветрии». Общий пассив обанкротившихся финансистов составил сумму свыше 250 миллионов польских злотых<sup>13</sup>. Была создана комиссия, которая должна была провести ликвидацию обанкротившихся банков. После третьего раздела Польши, в 1797 году, эта комиссия была заменена новой, созданной правительствами государств, принимавших участие в разделе. О том, что банкротство Теппера отозвалось и в Петербурге, говорит объявление, появившееся в газете «Санкт-Петербургские ведомости» 22 апреля 1799 года: «В следствие Высочайше от Пресветлейших обоих Императорских и Королевско-Прусского дворов учрежденной Комиссии, для разбирательства долгов шести банкиров в Варшаве, пришедших в несостояние, а именно: Петра Теппера, Карла Шульца, Ф. Кабри, Прото Потоки, М. Лискевича и Д. Гейслера, назначены и утверждены здешние negocianty Бергин и Компания уполномоченными оной. Почему и уведомляют оные уполномоченные с дозволения Правительства, что они по силе оного полномочия имеют право



в здешней Империи, кроме той части, которая прежде к Польше принадлежала, с должников оных собирать долги, принимать деньги и давать в том квитанции и для того просят по силе полученного и от них законно засвидетельствованного полномочия и имянного списка всех почтенных дебиторов оных упавших контор в Варшаве, дабы благоволили явиться к ним в Галерном дворе в доме под № 242...».

В литературе можно встретить упоминание о том, что Петр Теппер де Фергюсон покончил с собой после финансовой катастрофы. Это не так. В апреле 1794 года в Варшаве произошло стихийное народное восстание. Толпа штурмовала дом русского посла Игельстрема на Медовой улице. Улица и дворец Теппера стали ареной боя. Теппер был тяжело ранен и умер 20 апреля 1794 года<sup>14</sup>. Эти обстоятельства были хорошо известны петербургскому педагогу и литера-

<sup>7</sup> Smolenski Wl. Op. cit. S. 79.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Антошевский И. К. Державный орден Святого Иоанна Иерусалимского, именуемый Мальтийским, в России. СПб., 1914. С. 37.

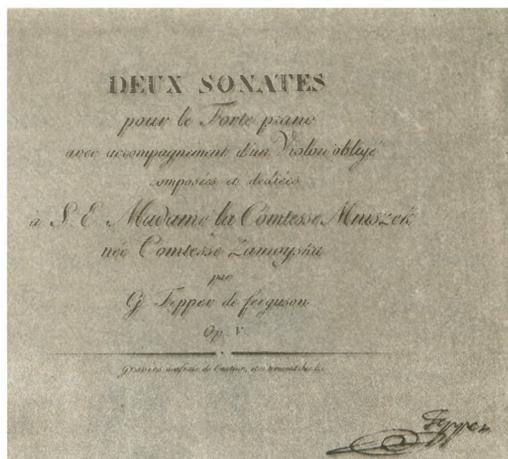
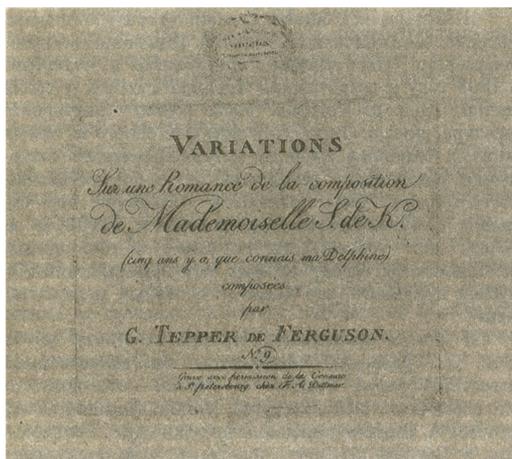
<sup>10</sup> Там же. С. 18.

<sup>11</sup> Smolenski Wl. Op. cit. S. 119.

<sup>12</sup> Там же. С. 79.

<sup>13</sup> Рутковский Я. Экономическая история Польши. М., 1953. С. 361—362.

<sup>14</sup> Sobieszczanski Fr. M. Op. cit. T. 1. S. 316; Warszawa w wieku Oświecenia. S. 294, 295.



Титульные листы сочинений Тетпера де Фергюсона с автографами автора

тору П. А. Плетневу, который назвал Тетпера «богатым банкиром в Польше, где он со всем своим богатством погиб в одну из тамошних революций»<sup>15</sup>. По смерти Тетпера его долг составил один миллион пятьдесят тысяч золотых.

Теперь обратимся к сыну погибшего банкира — Людвигу Вильгельму Тетперу де Фергюсону. Сегодняшние представления о нем почти исчерпываются лаконичными воспоминаниями его русских современников и глубоким исследованием ленинградского музыковеда А. М. Ступеля «Лицейский учитель музыки» (Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 362—377).

Кажется, самые ранние свидетельства о Людвиге Вильгельме Тетпере де Фергюсоне принадлежат Е.-Л. Герберу. В 1814 году в Лейпциге вышел в свет его «Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler», который сообщает: «Тетпер фон Фергюсон — с 1801 года придворный капелмейстер в Петербурге, сын известного варшавского банкира, и показал себя как молодой талантливый любитель во время своего восьмилетнего пребывания в Вене, где уже с 1795 года отмечали как его выдающиеся способности в фортепианной игре, так и его художественный вкус и образованность. Также и в Гамбурге, где он был в 1796 году, видимо, непосредственно перед своим отъездом в Россию, его называли талантливым исполнителем». Гербер перечисляет ряд произведений Тетпера, среди которых самое раннее датируется 1796 годом («Variations pour le clavier sur l'air: Als ich auf meiner Bleiche»).

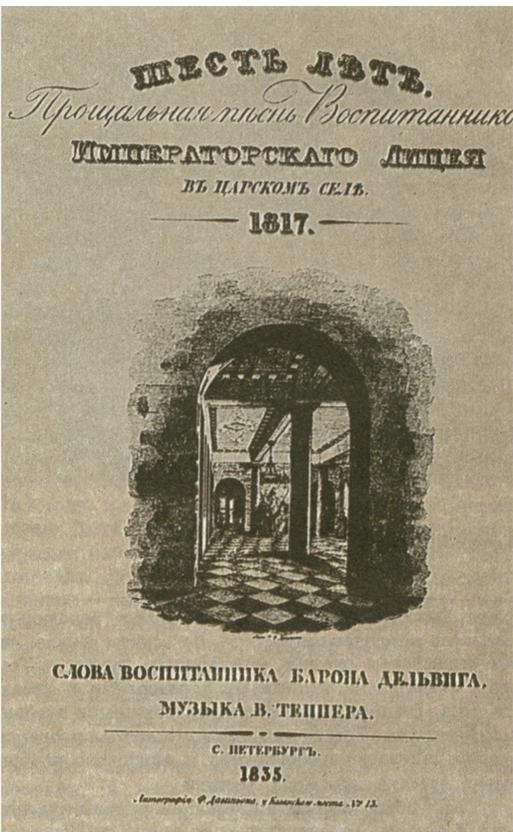
Думается, что приезд Тетпера в Россию не был случайностью. Приглашение Станислава Августа Понятовского, уже экс-короля, на коронацию Павла I, освобождение из заключения Тадеуша Костюшко давали возможность рассчитывать на благоприятное отношение к полякам. Сына мальтийского рыцаря мог ожидать хороший прием при дворе «романтического императора», ставшего в 1797 году Магистром Мальтийского ордена в России. Само имя Тетпера было очень хорошо известно русской знати, и судьба

семьи, разорившейся и погибшей в ходе революции, вызывала всеобщее сочувствие. Во всяком случае, все без исключения русские мемуаристы, говоря о Тетпере, обязательно упоминают о разорении и гибели его отца. Видимо, и неожиданное появление вчерашнего беспечного богача в образе композитора и учителя музыки вызывало любопытство и волновало воображение русских знакомых Тетпера.

Сразу после приезда в Россию он создал несколько опер и оперетт (опереттами в то время именовались небольшие, преимущественно комические пьесы, состоявшие из музыкальных номеров и разговорных сцен) для театра, которые имели большой успех. Правда, в 1800 году оперетта Тетпера «Эйленшпигель» была равнодушно принята публикой, но Гербер приписывает неудачу автору либретто Августу Кецбу.

Уже в 1802 году мы видим Тетпера среди членов Петербургского Филармонического общества, об основании которого современник рассказывал: «В ноябре 1801 года несколько камер-музыкантов придворного театрального оркестра и несколько любителей серьезной музыки собирались по временам у придворного банкира барона Раля. На одном из таких вечеров начался разговор о последних сочинениях Гайдна и Моцарта. Виолончелист Бахман прочел присутствовавшим несколько писем, полученных им из Вены, с описанием того блестящего успеха, который имел Гайдн при исполнении им своей оратории «Сотворение мира». Вслед за этим был возбужден вопрос, почему бы и в Петербурге не исполнить ту же ораторию с тою же благотворительною целью. Новая мысль была так горячо принята к сердцу кружком поклонников искусства, что осуществление ее было немедленно обеспечено предложением сильного содействия со стороны всех присутствовавших, начиная с барона

<sup>15</sup> Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 2. С. 693.



Ралей, пользовавшегося своим исключительным положением, кончая коллежским ассесором Аделунгом»<sup>16</sup>.

Здесь не упоминается имя Теппера, однако с большой долей вероятности мы можем предположить, что он тоже присутствовал на этой встрече. На протяжении многих лет дом Ралей был тем местом, где «все приезжие иностранные артисты не только были принимаемы, но часто жили здесь по месяцам»<sup>17</sup>. Тема беседы была очень близка Тепперу, недавно покинувшему Вену и, конечно, хорошо знавшему Гайдна. В марте 1805 года при исполнении «Сотворения мира» в зале Филармонического общества Теппер дирижировал хорами. В программах концертов Филармонического общества его имя появляется еще раз 8 апреля 1812 года, когда исполнялась оратория «Те Деум», «сочинение капельмейстера Теппер фон Фергюсон».

В списках членов Общества Теппер числится с момента его основания в 1802 году и до 1816-го. В тех же списках находим имена банкиров Ралей (одного из основателей Общества) и Северина. Думается, что двери их домов открылись не только и не столько приезжему композитору, сколько сыну известнейшего варшавского финансиста, носителю громкой фамилии. Не позже 1803 года Теппер женился на дочери Северина, Жанетте Ивановне, и таким образом породнился с крупнейшими банкирами Петербурга; другая дочь Северина, Софья, была женой придворного банкира Иосифа Вельо (после смерти Иосифа Вельо в 1802 году Теппер воспитывал его дочь Жозефину).

Женитьба на Жанетте Севериной сразу поправила материальное положение Теппера. Швейцарский путешественник Этьен Дюмон, приехавший в Петербург в 1803 году и встречавший Теппера в гостях у своих сестер, одна из которых была женой придворного ювелира, писал: «Тапер... поляк, сын одного из самых богатых банкиров Европы, который оказался совершенно разоренным вследствие каких-то несчастных обстоятельств. Сын приехал в Петербург, где его талант к музыке давал ему средства к жизни, и он теперь дает уроки, хотя не имеет в том нужды, женившись на особе, которая ему принесла 100 000 рублей приданого; это человек любезный и джентльмен»<sup>18</sup>.

В книгах современных историков Лицея М. П. и С. Д. Руденских указывается, что единственный известный адрес Теппера в России — это домик в Царском Селе, неподалеку от Лицея. Ленинградский краевед А. Яцевич указывал еще один адрес Теппера — дом в Сенном переулке под № 4: «На полученные за женой 100 000 рублей Теппер купил дом на Сенном пер[еулке] и дачу в Царском Селе»<sup>19</sup>. Видимо, петербургский дом принадлежал ему недолго — в «Санкт-Петербургской адресной книге» Реймерса (1809) владельцем дома уже указан купец Таиров.

Музыкальный талант в сочетании с громким именем открыли Тепперу путь ко двору. По сообщению Гербера, «вскоре после своего приезда в Россию он имел счастье стать учителем музыки великих князей, с окладом в 2000 рублей». В списках учителей великой княжны Анны Павловны он числится до 1812 года, а с 1804-го учит и великих князей Николая (будущего императора Николая I) и Михаила. Но здесь, как и многие педагоги, он потерпел неудачу.

«Первые уроки музыки (для великих князей. — О. Я.) начались, кажется, с марта или апреля 1804 года. (...) Уроки эти давал Теппер. Ни на него, ни на его преподавание Николай Павлович не обращал ни малейшего внимания, и не проходил почти ни одного урока музыки без записки в дневные рапорты жалоб учителя и кавалеров.

Иногда, вместо того чтобы слушать первого, великий князь упорно забавлялся с педалью, так что Теппер, чтобы прекратить забаву и заставить себя слушать, принужден бывал вынимать педаль совершенно вон. (...) Вскоре великий князь до такой степени возненавидел музыку, музыкальные уроки и музыкального учителя, что Теппера принуждены были отпустить»<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> По сообщению газеты «Санкт-Петербургские ведомости», оратория Гайдна «Сотворение мира» исполнялась 25 и 26 декабря 1799 года в Императорском придворном театре и 19 декабря 1800 года в Каменном театре. *Альбрехт Е.* Общий обзор деятельности Санкт-Петербургского Филармонического общества. СПб., 1884. С. V, VI.

<sup>17</sup> Цит. по: Очерки по истории русской музыки: 1790—1825. Л., 1956. С. 378.

<sup>18</sup> Дневник Этьена Дюмона // Голос минувшего. 1913. № 4. С. 130.

<sup>19</sup> Яцевич А. Пушкинский Петербург. Л., 1993. С. 195.

<sup>20</sup> Сборник Императорского русского исторического общества. СПб., 1896. Т. 98. С. 47.

С середины 1810-х годов Теппер, видимо, постоянно живет в Царском Селе. Он занимается музыкой с императрицей Елизаветой Алексеевной, а с 1816 года его имя тесно связано с Лицеєм. В августе 1817 года он был зачислен на штатную должность в Лицейский благородный пансион.

Однокашник Пушкина Модест Корф в известной «Записке» изложил свою версию о появлении Теппера в Лицее: «Теппер де Фергюзон... учил нас, в последний только год, не музыке собственно, а пению. Это было делом директора Энгельгардта, который хотел доставить кусок хлеба своему старинному другу»<sup>21</sup>. Еще раз повторим, что Теппер совершенно не нуждался в «куске хлеба» — он был достаточно богатым, известным и уважаемым человеком. Он учил юношей пению бесплатно, не будучи преподавателем Лицея, — пение не указано в расписании лицейских занятий; имени Теппера нет в списках преподавателей и в материалах лицейского делопроизводства. Им руководила любовь к музыке и симпатия к юношеству — и благодарные воспитанники Лицея, в отличие от великих князей, сохранили о нем самую добрую память.

Обращает на себя внимание указание Корфа на старинную дружбу Теппера с директором Лицея Егором Антоновичем Энгельгардтом. Время и обстоятельство их знакомства неизвестны. Заметим лишь, что в середине 1790-х годов Энгельгардт, будучи ординарцем при Потемкине, был послан в Вену с дипломатическими депешами. Позже он состоял секретарем Мальтийского ордена в России. Знакомство Теппера и Энгельгардта вполне могло состояться и в Вене, и при дворе Павла I.

Корф пишет: «Теппер, хороший учитель пения, хотя сам без всякого голоса, не только учил нас, но и сочинял для нас разные духовные концерты, то есть большею частью перелагал с разными вариациями и облегчениями концерты Бортнянского»<sup>22</sup>. Музыка Д. С. Бортнянского (1751—1825) пользовалась большим успехом в русском обществе, но, кроме того, следует указать на несомненную дружескую близость Теппера с Бортнянским. Филармоническое общество в своей деятельности во многом опиралось на Придворную певческую капеллу, которой с 1796 года руководил Бортнянский. Именно он мог решать основные вопросы репертуара филармонических концертов. В 1815 году, то есть когда Теппер еще состоял в Филармоническом обществе, Бортнянский был избран его почетным членом.

В самом начале своего директорства (1816) Энгельгардт «разрешил отпуски из Лицея в пределах Царского Села, и, по примеру директора, несколько семейных домов открылись для лицейцев, именно: дома Вельо, Севериной и барона Теппера де Фергюзона, находившихся в родственных между собою отношениях и постоянно живших в Царском Селе. (...) Теппер был большою оригинал, но человек образованный. (...) У Теппера каждый вечер собирались по несколько человек, пили чай, болтали, занимались музыкой и пением»<sup>23</sup>.

Одним из самых музыкально одаренных воспитанников Лицея был Михаил Яковлев, обладавший к тому же и яркими артистическими способностями, выраженным комическим дарованием. В своем «репертуаре» он имел около двухсот смешных пародий на окружающих. В списке «номеров» находим — Теппер, Madam Теппер, Северина...

Частым гостем Теппера был и юный Пушкин. «По воскресеньям происходили литературные беседы, задавались темы, на которые приготавлилось к следующему воскресенью несколько сочинений, и таким образом совершались литературные состязания, на которых Пушкин первенствовал»<sup>24</sup>.

Памятью об этих литературных состязаниях стали французские стихи юного поэта «Quand un poète et son extase...»

Именно от Теппера мог узнать Пушкин живые и яркие подробности венской жизни конца XVIII века — пройдет годы, и в его творчестве появится трагедия «Моцарт и Сальери».

Одним из самых значительных произведений Теппера в этот период стала «Прощальная песнь», написанная на слова лицейского поэта, друга Пушкина, Антона Дельвига. Хор воспитанников исполнил ее 9 июня 1817 года, в день выпуска. На следующий день Федор Матюшкин писал своему приятелю: «Вот тебе наша прощальная песнь. Ноты я тебе не посылаю, потому что ни ты, ни я в них толку не знаем; но, впрочем, скажу тебе, что музыка прекрасна, — сочинение Теппер de Ferguson, а слова барона Дельвига. Ты об них сам судить можешь: они стоят музыки»<sup>25</sup>.

Текст «Прощальной песни» впервые появился в журнале «Сын Отечества» в 1817-м. Ноты опубликованы только в 1835 году под заглавием: «Шесть лет. Прощальная песнь воспитанников Императорского Лицея в Царском Селе. 1817. Слова воспитанника барона Дельвига. Музыка В. Теппера». Издание было осуществлено по инициативе Е. А. Энгельгардта, который разослал его всем своим бывшим воспитанникам. Эти ноты получил в Сибири и Иван Пущин, участник восстания декабристов. Когда в 1852 году лицейские друзья прислали ему в Сибирь фортепиано для маленькой дочери, он писал в ответ: «Фортепиано в Сибири будет известно под именем лицейского. (...) Аннушка вместе с музыкой будет на нем учиться знать и любить старый Лицей! Теперь она лучше прочтет лицейскую песнь, которую знает наизусть!»<sup>26</sup>

Историки Лицея, говоря о творчестве Теппера, обычно делают акцент на «Прощальной песни». Действительно, она имела важное значение в жизни воспитанников, отозвалась и в творчестве Пушкина. Но думается, что для самого Теппера более значительной была духовная музыка, написанная в 1818 году к церемонии освящения новопостроенной Евангелической церкви в Царском Селе. Когда-то его дед выступил основателем Евангелической церкви в Варшаве. Спустя полвека музыка внука прозвучала в Евангелической церкви Царского Села. До сих пор Теппера привязывали к России семейно-родственные отно-

<sup>21</sup> Грот Я. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1887. С. 268.

<sup>22</sup> Там же.

<sup>23</sup> Гаевский В. Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения // Современник. 1863. № 8. С. 385.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Грот К. Я. Пушкинский Лицей. СПб., 1911. С. 69.

<sup>26</sup> Пущин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1988. С. 265.

шения, теперь у него появлялась здесь и духовная опора.

Вильгельм Кюхельбекер, присутствовавший на церемонии, писал товарищу, «лицейскому ветерану»: «Не стану распространяться, милый друг, о... духовном торжестве. Скажу тебе только, что при начале его наши приемники и воспитанники Благородного Пансиона пели прекрасные немецкие стихи, сочинение г-на Эртеля... Музыка, исполненная чувства и выражения, достойна нашего почтенного друга, доброго Тeppepa, превосходного виртуоза и столь же превосходного человека. (...) Я живо вспоминал то время, когда и мы, подобно им, были вместе, когда и мы сокровеннейшие чувства свои, сокровеннейшие мелодии наших душ сливали в один общий и сладостный хор»<sup>27</sup>.

В том же 1818 году Тeppep написал музыку к лицейскому спектаклю «Детство Жан-Жака Руссо». Спектакль был поставлен 13 октября 1818 года, программа гласила: *L'enfance de Jean-Jaques Rousseau. Comédie mêlée d'arriettes, paroles d'après Andrieux; musique de Tepper*<sup>28</sup>.

В конце 1817 года в жизни Тeppepa произошли изменения, о чем Энгельгардт рассказывал в письме к Ф. Матюшкину: «Тeppep разбогател. Его старуха теща благоволила отпраздновать на тот свет и оставила пречистенькое имение, из коего на его долю пришло от 70 до 80 тысяч рублей»<sup>29</sup>.

В мае 1819 года Тeppep просил о разрешении поехать за границу на один год для «поправления расстроенного здоровья». Во время этого путешествия произошла трагедия, о которой вспоминал П. А. Плетнев: «Изофине Вельо, воспитывавшейся у Тeppepa, я давал уроки, сам еще бывши в институте. (...) Она была удивительное создание по красоте души, сердца и тела. Но Провидению не угодно было, чтобы она некогда принадлежала кому-нибудь из смертных. Тeppep поехал в Париж. Раз ее мать пошла гулять. Иозефина забыла перчатки свои. Она жила в верхнем этаже. Прибывавши в комнату, она выглянула в окно, чтобы посмотреть, не ушла ли уже мать ее на улицу. Перевесившись за окно, она упала оттуда и тут же умерла»<sup>30</sup>.

Тeppep вернулся в Россию только в конце 1823 года, похоронив во время путешествия и жену. 14 ноября 1823 года Энгельгардт писал В. Кюхельбекеру: «Тeppep здесь. Схоронив в Париже Joséphine, в Дрездене — жену, он возвратился сюда один и тяжело чувствует, что один на свете; его положение очень жалкое. Он тебя помнит и шлет тебе поклон»<sup>31</sup>.

М. П. и С. Д. Руденские предполагают, что Тeppep умер в 1824 году и похоронен на Казанском

кладбище в Царском Селе<sup>32</sup>. Однако это не так. Газета «Санкт-Петербургские ведомости» с 25 апреля по 2 мая 1824 года трижды называла в числе отъезжающих из России: «Барон Л. В. Тeppep Фергусон, отставный учитель Ея Императорского Величества императрицы Елисаветы Алексеевны и их Императорских высочеств Великих княгинь; спросить в большой Морской в доме под № 162». Таким образом, мы можем утверждать, что в мае 1824 года Тeppep покинул Петербург и дальнейшие следы его жизни и деятельности следует искать за пределами России.

И в заключение отметим еще несколько неясных моментов его биографии.

Дата рождения Людвига Вильгельма Тeppepa де Фергусона нам неизвестна. «Русский энциклопедический словарь» И. Н. Березина (1877) указывает на 1750 год. В немецком «Neues Universal-Lexikon der Tonkunst» Э. Берндорфа (1861) дано «около 1775 года». Видимо, прав А. М. Ступель, считавший, что обе даты неверны. В самом деле, приняв первую, следует сделать вывод, что в Вене называли «молодым любителем» человека в возрасте 38—46 лет. Если же принять вторую, оказывается, что в Вену приехал тринадцатилетний мальчик. Представляется более вероятным, что Тeppep родился в конце 1760-х годов. П. А. Плетнев, познакомившийся с ним в середине 1810-х, называет Тeppepa «вдохновенным стариком», но он мог показаться пожилым двадцатилетнему юноше.

Неизвестны портреты Тeppepa. Но Этьен Дюмон, рассказывая в дневнике о встрече с ним, перечисляет следом целый ряд художников, которых вместе с Тeppeпом он встречал у своих сестер: «Пинтон, молодой живописец; Ла Варивер, другой живописец; Босси, живописец-миниатюрист; Viollier — живописец»<sup>33</sup>. Думается, что эти имена могут подсказать дальнейшее направление поисков иконографии Людвиг Вильгельма Тeppepa де Фергусона.

<sup>27</sup> Кюхельбекер В. Письмо Лицейского ветерана к Лицейскому ветерану // Сын Отечества. 1818. № 45. С. 332.

<sup>28</sup> Грот Я. К. Пушкинский Лицей. С. 412.  
<sup>29</sup> Гастфрейнд Н. Товарищи Пушкина по Императорскому Царскосельскому Лицею. СПб., 1912. Т. 2. С. 19.

<sup>30</sup> Грот Я. К. Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1899. С. 296.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Руденские М. П. и С. Д. Пушкинский Лицей. Л., 1980. С. 204.

<sup>33</sup> Дневник Этьена Дюмона. С. 130.



# ИЗ РОДА МАЛИНОВСКИХ

ЛЮДМИЛА МИХАЙЛОВА

*В собрании Всероссийского музея А. С. Пушкина хранятся реликвии, связанные с именем первого директора Лицея Василия Федоровича Малиновского и членов его семьи. Они поступили в музей в разное время и разными путями, но большинство было передано правнуком В. Ф. Малиновского — Петром Павловичем Малиновским.*

*Портреты, письма, документы, фотографии переносят нас в прошлое столетие, рассказывая о важнейших событиях, свидетелями, а порой и активными участниками которых были представители рода Малиновских. Русско-турецкая война, подписание мирного договора, события на юге России, создание Лицея, декабрьское выступление на Сенатской площади, сибирская ссылка, освобождение крестьян и улучшение условий их жизни — вот далеко не полный перечень этих событий.*

Петр Павлович Малиновский родился в 1893 году. Выпускник Полтавского кадетского корпуса, он приезжает в Петербург, где становится студентом Политехнического института. Первая мировая война нарушила привычное течение его жизни: закончив курс Николаевского артиллерийского училища, П. П. Малиновский принимает участие в боевых действиях.

Фронт, ранение, демобилизация, возвращение в революционный Петроград. Ему суждено было разделить судьбу тысяч других русских офицеров, беззаветно любивших Россию и честно служивших отечеству. Петр Павлович Малиновский принадлежал к той патристически настроенной части российской интеллигенции, которая не покинула родину после Октябрьской революции.

Семейные реликвии бережно хранились в доме Малиновских. У Петра Павловича и его жены Ирины Давыдовны было три дочери. Одна из них, Софья Петровна, позднее вспоминала о том, что в семье никогда не скрывали дворянского происхождения. Еще маленькими девочками они слушали рассказы отца об истории рода, их окружали старинные вещи, портреты предков.

Судьба Малиновских в полной мере слилась с судьбой страны и нашего города. Предчувствуя неизбежность ареста, неотвратимость надвигающейся беды, Петр Павлович одним из первых передал в музей Пушкинского Дома два портрета — Василия Федоровича Малиновского и его жены Софьи Андреевны с дочерью Лизой на руках. Оба они выполнены неизвестным художником в конце XVIII века.

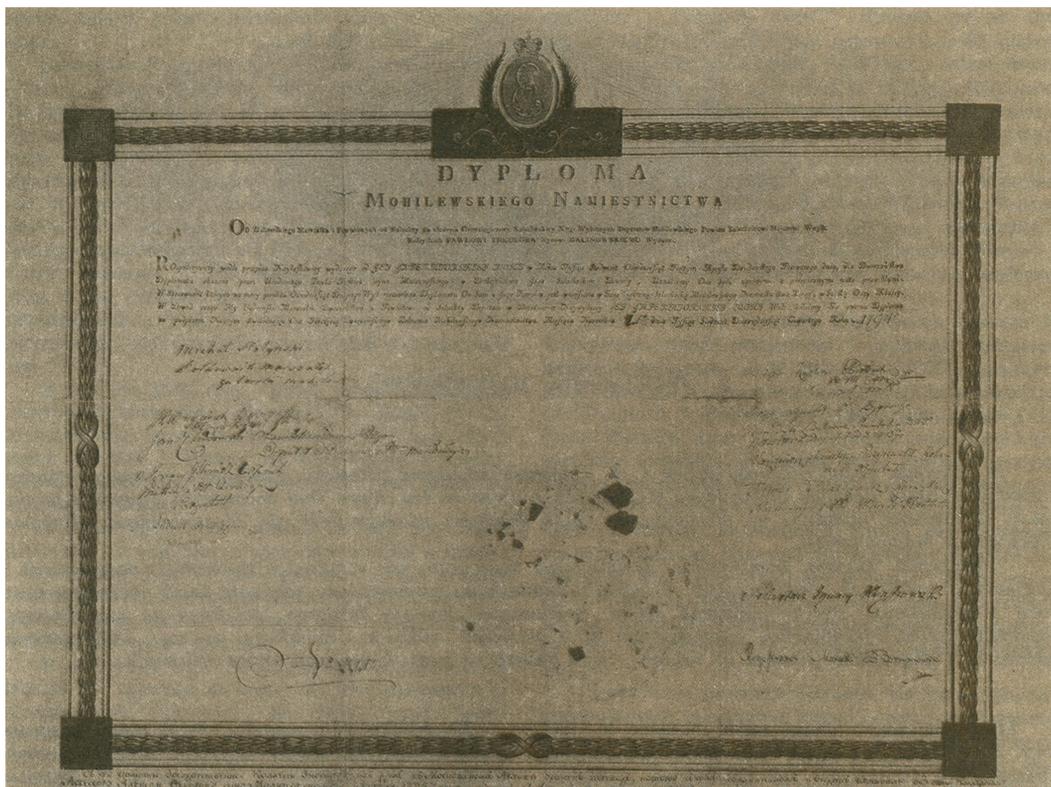
На мужском портрете изображен молодой человек тридцати лет. Он одет по моде того времени. Пудренные волосы, завитые на висках, темно-синий фрак с двумя рядами золотых пуговиц, пышное жабо, светлый шейный платок. Тонкие черты лица, внимательный взгляд.

По семейному преданию, спустя какое-то время в пару к нему был заказан портрет Софьи Андреевны Малиновской, урожденной Самборской, с дочерью Лизой. Елизавета Васильевна — первый ребенок в семье, она родилась в 1793 году. На портрете мать бережно прижимает к себе девочку трех-четырёх лет, так что мы можем говорить о времени написания этой вещи — не позднее 1798 года.

Семья Василия Федоровича часто бывала в разъездах: Петербург, Яссы, Москва, Царское Село, но к портретам относились бережно и аккуратно. Во второй половине XIX века Мария Васильевна Малиновская, в замужестве Вольховская, младшая из детей в семье, сделала на оборотной стороне холста родительских портретов записи, обозначив основные этапы их жизни. Переданные в музей Пушкинского Дома, оба холста были отреставрированы в 1949 году, а спустя несколько лет портрет Василия Федоровича поступил в собрание Всесоюзного музея А. С. Пушкина.

В 1935 году Петр Павлович был арестован. Его ожидало скорое следствие и через пять месяцев высылка вместе с семьей из Ленинграда. Только через двадцать пять лет, во времена «хрущевской оттепели», Малиновские смогли вернуться назад. Тогда в музей были переданы и другие реликвии, среди которых оказались вещи, связанные с именем А. А. Самборского.

Андрей Афанасьевич Самборский — человек необыкновенной судьбы. Священник, много лет проживший в Англии, страстно влюбленный в сельское хозяйство, он много сил и времени отдавал пропаганде новейших форм земледелия, был законоучителем великих князей Александра и Константина, основателем первой земледельческой школы в Царском Селе.



Диплом, подтверждающий дворянское происхождение Малиновских, выданный Павлу Федоровичу Малиновскому

На фототипии, переданной П. П. Малиновским, А. А. Самборский изображен за плугом. На нем крестьянская одежда, на растущее рядом дерево он повесил свой наперстный крест и орден Святой Анны. В плуг впряжена пара волов. Вдали виден сноп пшеницы, перевитый лентой с надписью на латинском языке: «процветание народа», справа на горе храм Фелицы. Внизу надпись на латинском языке: «нравственный человек». Фототипия выполнена с гравюры начала XIX века, гравировал Жан Нейдль в Вене. Интересно, что это изображение было приложено к немногим экземплярам книги «Александрова, увеселительный сад его императорского высочества благоверного и великого князя Александра Павловича». Книга пережила несколько изданий. Первое издание этой поэмы, сочиненной Джунковским, с которым Самборский близко сошелся в бытность свою в Англии, вышло в Петербурге в 1793 году с приложением трех видов сада, затем книга издавалась на французском языке без иллюстраций. В пятом издании на французском языке, которое сплетено вместе с шестым изданием на русском, вышедшим в Харькове в 1810 году, «в некоторых, чрезвычайно редких экземплярах приложены две перетушенные отпечатки и картинка, изображающая Самборского в виде пахаря», — так писал в своем словаре Д. А. Ровинский<sup>1</sup>.

Петром Павловичем Малиновским был передан и акварельный рисунок, сделанный неизвестным автором на тот же сюжет. Художник творчески подошел к созданию вещи и добавил несколько деталей от себя. На переднем плане А. А. Самборский, идущий за плугом, чуть дальше колосья ржи, пчелиный улей, два дерева, цветущий розовый куст. Акварель вставлена в рамку, и на оборотной стороне сделана надпись: «А. А. Самборский прокладывает первую борозду первым плугом, привезенным из Англии в Малороссию». Д. А. Ровинский в своих пояснениях писал: «...плуг его, представленный на картине Нейдля, до сих пор хранится в числе вещей в селе Каменка в устроенной специально беседке»<sup>2</sup>.

Тогда же Петром Павловичем Малиновским была передана в музей старинная миниатюра, выполненная на эмали неизвестным художником. На ней изображен целый ряд исторических лиц. Великая княгиня Паллатина Венгерская Александра Павловна, великий князь Александр Павлович и его супруга Елизавета Алексеевна, Андрей Афанасьевич Самборский и молоденькая девушка Елизавета Малиновская. На оборотной стороне — инициалы Александры Павловны, а

<sup>1</sup> Ровинский Д. А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Пб., 1888. Т. 2. С. 1895.

<sup>2</sup> Там же. С. 1896.

внутри вложена прядь ее волос. Миниатюра диаметром одиннадцать сантиметров, по краю оборотной стороны сделана надпись: «Живое изображение ее Высочества Благочестивейшей Венгерской Паллатины Александры Павловны, моей дрожайшей крестной матери, и венец, сплетенный с ее Высочества волос, даровал мне, Елизавете Малиновской, прародитель Андрей Самборский».

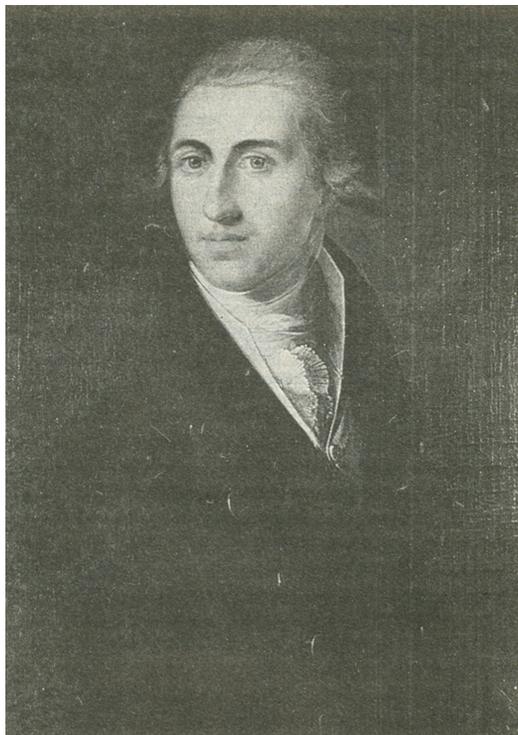
Печальна судьба великой княгини. В 1799 году она вышла замуж за австрийского эрцгерцога Иосифа, покинула родину. Ее духовником и настоятелем домового храма был назначен А. А. Самборский. Обо всех сложностях, тяготах жизни в Венгрии он регулярно сообщал императору Павлу и императрице Марии Федоровне. Супружество продолжалось чуть больше года, в 1800 году Александра Павловна скончалась и только благодаря духовнику была погребена с подобающим высокой особе ритуалом.

В 1993 году в музей из частного собрания поступила гравюра, также связанная с А. А. Самборским и великой княгиней Александрой Павловной. Это большой лист, выполненный Жаном Нейдлем в Вене по заказу самого А. А. Самборского. На нем изображен момент отпевания великой княгини, рядом с гробом стоит ее духовник — А. А. Самборский и ряд исторических лиц, присутствовавших при этой церемонии. Появление гравюры вызвано тем, что перед смертью Александры Павловны недоброжелатели распространили слух о принятии ею католичества. На гравюре же мы видим, что обряд отпевания совершался по всем канонам православной церкви.

В память об отце и деде дочь Самборского Анна Андреевна и его внук Иван Васильевич Малиновский в 1832 году построили храм в имении Самборского — Стратилатовке Изюмского уезда. В сборнике «Статистическое описание Харьковской епархии» читаем: «Храм сей один из самых примечательных как по красоте постройки и богатству украшений, так и по историческим памятникам»<sup>3</sup>. В нем были собраны ценные иконы работы Венецианова и Боровиковского в дорогих, украшенных золотом и драгоценными камнями окладах, церковная утварь и облачение, подаренное Самборскому членами императорской семьи. Одна из икон, образ Спаса Нерукотворного, некогда находившаяся в церкви на берегу Донца, хранится сейчас в собрании музея.

Среди поступивших в музей реликвий особое место занимает довольно скромный кубок, подаренный консулу Василию Федоровичу Малиновскому благодарными жителями Ясс. Консульство его было коротким — чуть больше двух лет, но своим бескорыстием, участием, страстной любовью к этому прекрасному краю он снискал себе искреннее уважение и любовь местных жителей.

Впервые он приехал в Яссы по окончании русско-турецкой войны как переводчик русской миссии при подписании мирного договора. Через несколько лет в журнале «Приятное и полезное препровождение времени» появились его «Записки о Молдавии». Подмечая сложность политического устройства, тяготы жизни местного населения, Малиновский с восторгом писал о богатстве молдавского края: «Климат здесь весьма близок к итальянскому. Земля плодородна, и без удобрения самые легкие труды земледельца изобилием награждаются»<sup>4</sup>.



Портрет В. Ф. Малиновского. Неизвестный художник конца XIX в.

Память о землях, которые, по признанию, он «всегда на сердце носил»<sup>5</sup>, побудила его просить места генерального консула.

Стремление способствовать «благоденствию сих земель» определяло характер деятельности Малиновского в Молдавии. Его занимали сугубо мирные проблемы: развитие сельского хозяйства и торговли, строительство больниц, возвращение русских крестьян, улучшение их жизни. «Возвышение славы и чести российского имени»<sup>6</sup> — так он определил свою главную задачу.

Три сценки, посвященные мирной деятельности человека, изображены на тулове восемнадцатисантиметрового кубка, полученного им в дар при отъезде из Ясс. Это торговая сделка, земледельец с волком и крестьянин с лошастью. Необычность кубку придают три ножки: одна повторяет ногу лошади, другая — человека и третья — вола. На наружной части дна выгравирована надпись: «... 1800 год ...ому Василию Малиновскому».

<sup>3</sup> Филарет. Статистическое описание Харьковской епархии. Харьков, 1858. Т. 5. С. 85.

<sup>4</sup> Приятное и полезное препровождение времени. 1777. Ч. 13. С. 420.

<sup>5</sup> Избранные общественно-политические сочинения В. Ф. Малиновского. М., 1958. С. 149 (письмо к В. П. Кочубею).

<sup>6</sup> Там же. С. 151 (письмо к А. Р. Воронцову).

Среди поступивших в музей вещей, принадлежащих семье Малиновских, находятся и несколько подлинных фотографий. Они рассказывают о следующем поколении этой большой семьи — внуках А. А. Самборского и детях первого директора Лицея Василия Федоровича Малиновского.

На фотографии 1863 года усталый пожилой человек. Он сидит в кресле, сложив руки на груди. Это Иван Васильевич Малиновский, лицейский товарищ Пушкина, позднее гвардейский офицер, неожиданно для многих вышедший в отставку и взявший на себя все дела по управлению имением. Заботливый, рачительный хозяин. Ему удалось сделать многое из того, что намечал Самборский. По сохранившимся в архивах книгам легко восстановить картину жизни в Каменке, в имении Стратилатовке. Межевые книги, полные отчеты о собранных урожаях, о тратах вырубленных средств аккуратно составляет помещик Иван Малиновский. Иначе и быть не могло. Ведь именно он помогает своим сестрам: уехавшей вслед за мужем, сосланным в Сибирь, Анне Васильевне Розен и вышедшей замуж за Владимира Вольховского — товарища по Лицею — Марии Васильевне.

Лучшие начинания деда продолжил Иван Малиновский: школа, больница, дом для одиноких и

*Кубок, подаренный В. Ф. Малиновскому.  
Серебро, чернь*



престарелых, суд из старейших крестьян для решения спорных вопросов. Все это было в имении и поражало современников. Декабрист Иван Пушкин, на сестре которого был женат Малиновский, в одном из писем к нему замечал: «... вполне уверен, что ты находишь свою пользу в пользе крестьян. Верно, им у тебя хорошо во всех отношениях... продолжай действовать для их блага, но все-таки согласишься, что такой помещик, как ты, только счастливое исключение»<sup>7</sup>.

В собрании музея находится и один из последних портретов Ивана Васильевича. Он выполнен неизвестным художником в 1871 году. Знакомое седобородое лицо, пристальный взгляд. Малиновский одет очень просто: темный пиджак, светлая рубашка с расстегнутым воротом. И кажется, что его только что оторвали от привычного дела — разговора с пришедшими крестьянами, от решения каких-то неотложных задач.

Большая часть жизни Марии Васильевны Малиновской, в замужестве Вольховской, прошла рядом с братом. Сохранились две любительские фотографии, выполненные с портретов Марии Васильевны.

Одна из них с работы неизвестного художника первой половины XIX века. Молодая женщина с тонкими чертами лица. Темные, выразительные глаза, задумчивый взгляд. У нее характерная для того времени прическа с локонами на висках и косой, уложенной на темени, нарядное платье с большим кружевным воротником и пышными рукавами.

В 1834 году Мария Васильевна вышла замуж за человека, которого прекрасно знала с детских лет. Не раз, навещая своего брата в Лицее, она видела спокойного, задумчивого юношу. Лучший воспитанник, получивший по окончании большую золотую медаль, а в 1834 году — генерал-майор Генерального штаба Владимир Вольховский. Эта хрупкая на вид девушка возьмет на себя все трудности и заботы, связанные с воспитанием племянника — сына уехавшей в Сибирь сестры Анны.

Семейное счастье Марии Васильевны было коротким. Рано овдовев, она все свои силы, душевное богатство отдала родным и близким, заслужив право называться «ангелом-утешительницей». Мария Васильевна бережно хранила семейные реликвии, архив, документы. Она написала биографии деда А. А. Самборского, мужа, оставила воспоминания о детских годах. Приводила в порядок письма, снабжала их комментариями. Об этом богатейшем собрании бумаг прошлого века было известно многим коллекционерам и любителям древностей. В 1876 году в переписке братьев Сонцевых, один из которых, Андриан Петрович, воспитывался в Лицейском городном пансионе, можно прочесть: «М. В. Вольховская, урожденная Малиновская, дочь директора Лицея и внучка Самборского, получила в наследство богатое собрание бумаг... Всех материалов целый сундук»<sup>8</sup>.

Возможно, что именно в этом сундуке хранились и имеющиеся в нашем собрании бумаги, например

<sup>7</sup> Пушкин И. И. Записки о Пушкине. Письма. М., 1989. С. 202.

<sup>8</sup> Российская национальная библиотека. Рукописный отдел, ф. 874, арх. С. Н. Шубинского, оп. 2, ед. хр. 206.



*М. В. Вольховская, урожденная Малиновская.  
Фотография начала века с утраченной  
акварели неизвестного художника*



*В. Ф. Малиновский с сыном Павлом.  
Фото 1860-х*

грамота на польском языке, подтверждающая дворянское происхождение одного из братьев Малиновских (известно, что Малиновские — старинный дворянский род, первое упоминание о котором относится к 1655 году). Это и переписка о назначении пенсии детям В. Ф. Малиновского после его смерти в марте 1814 года. Лицейская тетрадь по французскому языку Ивана Малиновского. Есть в нашем собрании и еще один документ, связанный с Лицеом. Это свидетельство о его окончании Андреем Васильевичем Малиновским, подписанное Е. А. Энгельгардом и другими профессорами. А. В. Малиновский закончил учебу в 1823 году, получив золотую медаль. Перед ним открывалась блестящая военная карьера, но многим жизненным планам не суждено было сбыться. Он был одним из тех, кто активно выступал против присяги Николаю I. А. Е. Розен позднее напишет о шурине: «За 14-е декабря он долго содержался под арестом на Охте, был оправдан, оставался в гвардейской конной артиллерии, участвовал в турецкой войне, оттуда вернулся больной в Каменку, где находился под полицейским надзором, и в бездействии искал подкрепления жизненных сил в том, что сокращает жизнь преждевременно и жалко»<sup>9</sup>. Сохранилась переписка семейного характера. Пусть эти письма не содержат сведений о каких-то значительных происшествиях, но за каждой фразой — интерес и волнение за судьбы родных и близких, желание видеть всех здоровыми и благополучными.

От Н. Б. Мешковой-Малиновской музей получил ряд фотографий и реликвий. Ценные рукописные материалы хранились в ее семейном архиве, и, будучи человеком очень доброжелательным, Н. Б. Малиновская всегда откликалась на просьбы о временном показе документов на выставках. Художник по профессии, она подарила музею к 180-летию со дня основания Лицея серию своих живописных полотен, объединенных названием «Страницы семейной хроники». На них — А. А. Самборский, покидающий Англию, В. Ф. Малиновский с семьей в самый счастливый день своей жизни — в день открытия Лицея, А. В. Розен в сибирской ссылке и многие другие. По этим работам прослеживается история нескольких поколений замечательного рода. Печальное известие о смерти Натальи Борисовны Малиновской пришло во время работы над этой статьей.

Сейчас в Москве и Петербурге живут представители большого рода Малиновских. Живы дочери П. П. Малиновского, сохраняющие в памяти семейные предания.

У каждой музейной реликвии своя история и своя судьба. Портрет, письмо, любая вещь хранят множество подробностей о владельце, а порой они своей беспристрастностью могут поведать больше, чем воспоминания современников.

<sup>9</sup> Розен А. Е. Записки декабриста. Иркутск, 1984. С. 397.

# "ДЛЯ ОБЩЕЙ ПОЛЬЗЫ"

СВЕТЛАНА ПАВЛОВА

## ИЗ ПОСЛЕДНИХ ЛИЦЕЙСКИХ ПОСТУПЛЕНИЙ

Во Всероссийском музее А. С. Пушкина находится большая часть дошедших до нас лицейских материалов — портреты директоров В. Ф. Малиновского и Е. А. Энгельгардта, преподавателей, товарищей Пушкина по Лицею, исполненные в разные периоды их жизни. Здесь же важнейший документ — Грамота, пожалованная учебному заведению императором Александром I, содержащая устав Лицея; подлинники книги лицейской библиотеки пушкинской поры, личные вещи воспитанников, лицейские реликвии, виды Царского Села первой четверти XIX века. Музей — единственный обладатель ученических рисунков товарищей Пушкина.

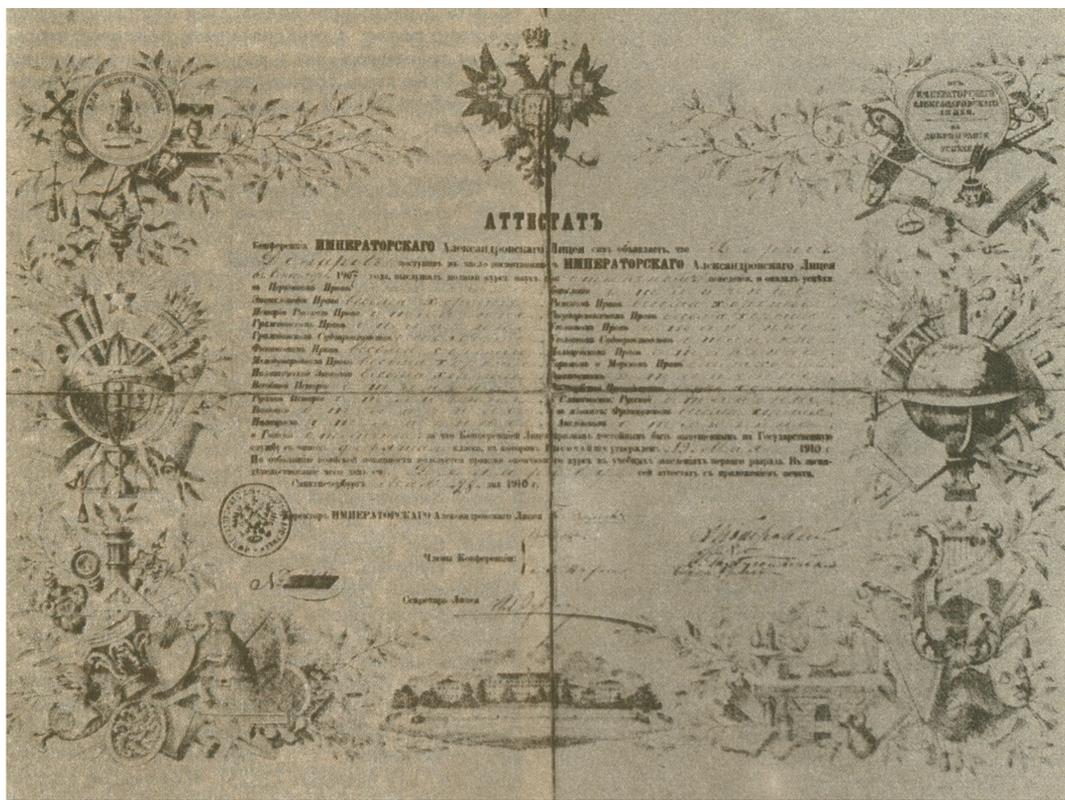
Музей собирает и хранит материалы, связанные не только с царскосельским периодом жизни учебного заведения, но и с петербургским. Как известно, приказом Николая I от 6 ноября 1843 года Царскосельский лицей был переименован в Императорский Александровский лицей и переведен в Петербург на Каменноостровский проспект, в здание, занимаемое прежде Александринским сиротским приютом. Здесь учебное заведение существовало до революции. Александровский лицей, имевший новый устав, отличался от Царскосельского, но его воспитанники считали себя продолжателями лучших лицейских традиций, свято чтить память Пушкина. Они стали инициаторами сооружения первого памятника поэту, открывшегося в Москве в 1880 году (скульптор А. М. Опекушин), собрали богатейший материал по истории пушкинского Лицея, создали пушкинскую библиотеку, а позднее первый пушкинский музей — единственный музей поэта в дореволюционной России.

За последнее время лицейская коллекция пополнилась интересными материалами, относящимися к петербургскому периоду жизни учебного заведения.

Дорогой подарок сделала жительница города Томска Наталья Александровна Кирилюк. Она передала в музей золотой значок, подаренный Анатолию Федоровичу Кони воспитанниками 64-го лицейского курса (выпуск 1908 года). Имя замечательного русского юриста А. Ф. Кони пользуется широкой известностью и в наши дни. Вызывает интерес и большая литературная и общественная деятельность Кони, его дружба с русскими писателями и деятелями культуры. С особым вниманием на протяжении всей жизни Кони относился к творчеству Пушкина. 26 мая 1899 года он выступал на торжественном собрании в Академии наук, посвященном столетию со дня рождения поэта, с докладом «Нравственный облик Пушкина». Работал в комиссии по устройству празднования столетия со дня рождения Пушкина. В 1901 году судьба свела А. Ф. Кони с тем самым учебным заведением, в котором когда-то учился Пушкин, — он возглавил кафедру уголовного судопроизводства в Александровском лицее. Свои занятия с воспитанниками Кони неизменно начинал с чтения лекции «Нравственные начала в уголовном процессе». Приказом попечителя Лицея от 25 октября 1908 года Анатолий Федорович Кони был назначен членом Конференции Императорского Александровского лицея и единогласно избран представителем в Комитет Пушкинского лицейского общества.

Памятью о связи замечательного юриста с Лицеом, с Пушкиным стал этот золотой значок: лавровый венок с развевающейся лентой обрамляет монограмму императора Александра I. На обороте лаврового венка надписи: «Глубокоуважаемому А. Ф. Кони признательные слушатели 64 к. И. А. Л.»

Значок, переданный Н. А. Кирилюк, достался ей по завещанию от Алисы Эдуардовны Венегер. К нему приложена записка, составленная Венегер: «...В середине двадцатых годов Анатолий Федо-



*Аттестат Бориса Деларова об окончании Императорского Александровского лицея*

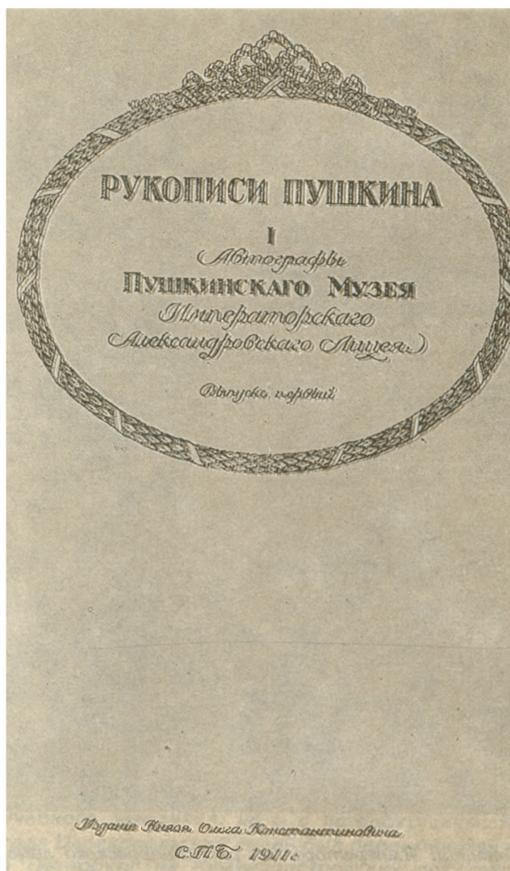
рович Кони, с которым я была очень дружна, подарил мне значок, сказав, что можно корону и единицу снять и останется только буква «А» — первая буква его и моего имени. В начале двадцатого века Анатолий Федорович читал старшим лицеистам курс уголовного судопроизводства». Несмотря на суровые законы времени, А. Э. Венегер сохранила монограмму императора Александра I в целостности, и значок дошел до нас в первоначальном виде.

Разными путями приходят вещи в музей. Порой их находят при не совсем обычных обстоятельствах. Так однажды во Фрунзенском районе Ленинграда во время осмотра дома, освобожденного от жильцов и ждущего капитального ремонта, сотрудник уголовного розыска Владимир Дмитриевич Кузин в пустой комнате на стене среди ободранных обоев увидел странный документ, прикрепленный кнопками. Оказалось, аттестат об окончании Александровского лицея, выданный 28 мая 1910 года Деларову Борису. В. Д. Кузин решил сохранить документ, а когда выдалась свободная минута, принес его в Лицей. В музей неоднократно принесли свидетельства об окончании различных учебных заведений дореволюционной России. Есть в собрании музея свидетельства, выданные Царско-

сельским лицеем, однако аттестат об окончании Александровского лицея нам удалось увидеть впервые.

Судя по оценкам, выставленным в аттестате, Борис Деларов — прекрасный ученик. Обращаемся к документам лицейского архива. Деларов Борис Павлович — воспитанник шестьдесят шестого курса, получил при выпуске звание титулярного советника (девятый класс), причислен к Министерству внутренних дел, вольноопределяющийся лейб-гвардии Кирасирского Его Величества полка. Сохранились в лицейском архиве и две работы Бориса Деларова — «Крепостное право в России» и «История Сената». Его имя встречается среди воспитанников, приглашенных на обед в Зимний дворец по случаю столетней годовщины Лицея. Фамилия Деларов довольно редкая, поэтому можно с уверенностью сказать, что Борис Деларов — сын Павла Викторовича Деларова, юриконсульта Министерства путей сообщения, известного петербургского лекционера, обладателя большого собрания картин, которого так ярко описал в «Моих воспоминаниях» А. Н. Бенуа.

К сожалению, В. Д. Кузин не запомнил адреса, по которому обнаружил свою находку. Остается только гадать, как сложилась дальнейшая судьба Бориса Деларова, каким образом сохранился его аттестат.



Обложка факсимильного издания рукописей Пушкина, предпринятого великим князем Олегом Константиновичем

**В** 1911 году Лицей праздновал свое столетие. Отмечался юбилей очень широко, ведь учебное заведение благодаря своим знаменитым выпускникам пользовалось широкой известностью не только в России, но и за ее пределами. К этой дате были выпущены специальные нагрудные юбилейные знаки Императорского Александровского лицея. Знак, которым награждались бывшие воспитанники, хранился у московского коллекционера Ивана Ивановича Потоцкого: на красной лучистой эмали вензели императора Александра I и Николая II в обрамлении дубовой и лавровой ветвей; внизу изображение лицейского герба и лента с датами «1811—1911». Несмотря на то что коллекция медалей, связанных с Пушкиным, была гордостью собирателя, И. И. Потоцкий передал этот знак в музей. В дарственном письме Иван Иванович написал: «Мое желание подарить музею юбилейный нагрудный знак вызвано следующим: из опроса сотрудников целого ряда музеев А. С. Пушкина в различных городах выяснилось, что ни один из музеев подобного знака в своей коллекции не имеет.

То есть в настоящее время знак этот встречается довольно редко, а следовательно, подлежит настоящему хранению — как и все, что связано с именем поэта. Такие вещи должны принадлежать не отдельному собирателю, а народу, и поэтому место их — в музее».

Факсимильное издание рукописей А. С. Пушкина, предпринятое великим князем Олегом Константиновичем в 1911 году, поступило в музей от Виктора Ивановича Лебедева.

Олег Константинович — сын великого князя Константина Константиновича, известного в истории литературы своими поэтическими произведениями, печатавшимися под псевдонимом К. Р., президента Академии наук, возглавлявшего комиссию по устройству празднования столетия со дня рождения Пушкина, почетного члена Пушкинского лицейского общества. Олег Константинович был воспитанником 69-го курса (1907—1913) Александровского лицея. В своих литературных занятиях он особенно тяготел к Пушкину. За диссертацию, написанную в Лицее, был удостоен серебряной медали имени А. С. Пушкина. Им было задумано и частично осуществлено грандиозное по замыслу, масштабу и научно-культурному значению дело — факсимильное издание всех рукописей Пушкина, находившихся в общественных хранилищах и у частных лиц. В 1911 году, к столетию Лицея, вышел первый выпуск этого издания. Он представлял автографы поэта из Пушкинского музея Александровского лицея. Среди воспроизведенных рукописей — «Кавказский пленник», «19 октября» (1825), «Пирующие студенты», начало восьмой главы «Евгения Онегина» — «В те дни, когда в садах Лицея я безмятежно расцветал...», «Воспоминания в Царском Селе». Большую практическую работу по подготовке издания провели пушкинисты П. Е. Щеголев и В. И. Саитов. Издание выполнено с большой любовью, на самом высоком полиграфическом уровне; сохранены по

Значок, подаренный лицеистами А. Ф. Кони



возможности все особенности подлинников — формат, обрез листов, цвет бумаги. Это было одно из первых факсимильных изданий рукописей Пушкина. Опыт подобных изданий не получил широкого распространения, и до сих пор не все рукописи Пушкина изданы факсимильно.

Однажды в музей обратилась посетительница с вопросом — не заинтересует ли сотрудников найденная ею медаль? Она обнаружила ее в одном из дворов нашего города. Медаль эту в качестве брелка использовали в своих играх ребята. Внимание нашей землячки привлекло слово «лицеист» на одной стороне бронзового диска. Оказалось, что эта медаль выбита в память великого князя Олега Константиновича.

После окончания Лицея Олег Константинович поступил на службу в лейб-гвардию гусарский полк, принимавший участие в военных действиях. 10, 27 сентября 1914 года он получил смертельное ранение. Вся жизнь Олега Константиновича показывается, что он был удивительно светлой личностью. После его смерти великая княгиня Елизавета Мавриковна, желая увековечить память сына в воспитавшем его учебном заведении, принесла в дар Императорскому Александровскому Лицею капитал в одну тысячу рублей с тем, чтобы доход с него обращался на изготовление Лицеями ежегодно одной серебряной медали, именуемой медалью великого князя Олега Константиновича, за лучшее сочинение по отечественной литературе. Штампы медали были изготовлены в мастерской А. Жакара и переданы в дар Лицею в июне 1916 года. На медали — изображение Олега Константиновича в лицейском мундире, даты жизни: 1892—1914. Под портретом надпись: «Светлой памяти лицеиста Олега Константиновича». На обороте — лицейский девиз «Для общей пользы», изображение лицейского герба, слова: «Жизнь не удовольствие, не развлечение, — а крест. Олег». В Институте русской литературы (Пушкинский Дом) хранится серебряная медаль Олега Константиновича, теперь такая же (только бронзовая) есть и в нашем музее.

А вот дары, относящиеся к Царскосельскому Лицею. Мария Михайловна Балабаева передала книгу, когда-то находившуюся в библиотеке Царскосельского Лицея, — «Теоретические и практические упражнения для перевода с русского на французский». Книга издана в Петербурге в 1833 году. О принадлежности ее лицейской библиотеке свидетельствует надпись на внутренней стороне обложки. Этим учебником вполне могли пользоваться воспитанники Лев Мей, Михаил Салтыков (Щедрин)... Об истории этой книги рассказывают многочисленные экслибрисы, штампы различных учреждений. Один из экслибрисов принадлежит музею военно-учебных заведений. В этом нет ничего удивительного: в 1822 году Лицей из ведения Министерства народного просвещения передали под крыло военного ведомства, в подчинении которого он находился вплоть до перевода в Петербург в 1843 году. А музей военно-учебных заведений — интересная страница в истории русской педагогики. Создан он был в Петербурге в 1863 году. При ограниченности русского производства учебных

пособий здесь были собраны приобретенные за границей необходимые приборы для преподавания математики, физики, географии, рисования, а также образцы классной мебели и учебных принадлежностей. В этом же музее была прекрасная педагогическая библиотека, заключавшая собрания сочинений педагогического и дидактического характера. С 1871 года музей вместе с библиотекой помещался в здании бывшего Соляного городка и входил в состав общего Музея прикладных знаний. Думается, что Царскосельский Лицей был представлен в этом музее не одним учебником, и, возможно, дополнительные разыскания приведут к новым находкам, пополнению лицейской библиотеки новыми книгами.

Помещавшееся в здании Александровского Лицея СГПУ-16 передало в музей мраморную доску в память о посещении Лицея в 1829 году императором Николаем I. Об этой доске пишет воспитанник Лицея, историк Дмитрий Кобеко: «В числе лапидарных памятников, украшающих стены лицейского актового зала, первое место занимает мраморная доска с высеченною на ней золотыми буквами надписью следующего содержания: „1829 года января 15 дня Его Императорское Величество Государь Император Николай I и Ея Императорское Величество Государыня Императрица Александра Федоровна Всемилостивейше соизволили осчастливить первым посещением Императорский Лицей“<sup>1</sup>». Кроме того, Николай I осмотрел Благородный пансион, готовивший юношей для поступления в Лицей. Последствия посещения сказались весьма скоро: 23 февраля было объявлено о закрытии Благородного пансиона при Императорском Лицею. Император «был мало удовлетворен учениками пансиона, которые ниже всякой критики: выправка, наружность, манера отвечать — все это жалости достойно, тогда как помещение до смешного роскошно и великопленно»<sup>2</sup>. Лицею же Император остался доволен. «Надеюсь, — писал он главному начальнику Лицея цесаревичу Константину, — что с Божьей помощью и при прекрасном надзоре Демидова и Гольтгоера ученики, подобные выпущенным во вкус Энгельгардта, не будут более выходить из Лицея»<sup>3</sup>. Не вызывает сомнения, что храниться эта доска должна в музее как частица памяти, частица лицейской истории.

Все вещи, о которых мы рассказали, были переданы музею в дар. Неумолимо быстро бежит время, поглощая людей и все, что им когда-то было близко и дорого на земле. Но как ни мала вероятность поступления в музей новых интересных материалов, как видим, она все же существует. Благодаря всем перечисленным дарениям лицейское собрание стало интереснее, разностороннее, богаче. И как не поблагодарить сердечно людей, не остающихся равнодушными к старым вещам — немалым свидетелям былого. Передав их в музей, сделав их достоянием многих, они поступили, как велит лицейский девиз: «ДЛЯ ОБЩЕЙ ПОЛЬЗЫ».

<sup>1</sup> Кобеко Д. Императорский Царскосельский Лицей: Наставники и питомцы: 1811—1843. Пб., 1911. С. 270, 271.

<sup>2</sup> Там же. С. 271.

<sup>3</sup> Там же. С. 272.

# ЗАГАДКИ портрета Катенина

ЮРИЙ ЕПАТКО

С 1940 года в фондах Всероссийского музея А. С. Пушкина (ВМП) хранится портрет Павла Александровича Катенина, выполненный масляными красками на холсте<sup>1</sup>. Он неоднократно воспроизводился в книгах и альбомах, посвященных культуре пушкинского времени<sup>2</sup>. Добрый десяток музеев России могли бы предъявить свои права на обладание им. Изображение П. А. Катенина, офицера лейб-гвардии Преображенского полка, героя Отечественной войны 1812 года и заграничного похода русских войск, могло бы украсить экспозицию любого военно-исторического музея. Нашлось бы для него место и в литературном музее. Павел Александрович был заметной фигурой в плеяде поэтов пушкинской поры. 7 января 1833 года он был одновременно с А. С. Пушкиным избран в члены Российской Академии.

Имя Катенина вошло в справочники по истории декабристского движения. Он был членом раннедекабристских организаций «Союза спасения» и «Военного общества». Зnamenательно, что офицер одного из самых привилегированных полков был автором слов любимой и распространенной среди декабристов революционной песни:

Отечество наше страдает  
Под игом твоим, о злодей!  
Коль нас деспотизм угнетает,  
Мы свергнем и трон, и царей!  
Свобода! свобода! Ты царствуй вовеки  
над нами,

Тиран, трепещи! уж близок падения час!  
Ах, лучше смерть, чем жить рабами, —  
Вот клятва каждого из нас!<sup>3</sup>

Портрет П. А. Катенина мог бы висеть и в театральном музее. На сцене петербургского театра шли в его переводах трагедии Расина и Корнеля. Кроме того, Павел Александрович был признанным чтецом-декламатором и актером-любителем, а также театральным педагогом, возрастившим ставших впоследствии знаменитыми В. А. Каратыгина и А. М. Колосову.

Закономерным было и то, что портрет Катенина попал в пушкинский музей. Катенин познакомился с Александром Сергеевичем Пушкиным в 1817 году в театре. Их дружеское общение началось с того, что юный поэт, недавний выпускник Лицея, пришел к молодому офицеру, который был старше его на семь

<sup>1</sup> Неизвестный художник 1-й половины XX века. «Портрет Павла Александровича Катенина, 1792—1853». Холст, масло. 67,5 х 58,0. Написан в конце 1930-х годов по фотографии с утраченного оригинала. Петербург, Всероссийский музей А. С. Пушкина (КП-6994). Поступил от ИРЛИ (Пушкинский Дом) по акту от 15.XII.1953 г., прил. 2, пор. 114. В ИРЛИ от ГПМ, в Государственный музей А. С. Пушкина от Кологривского музея по акту № 626 от 18.VII.1940 г.

<sup>2</sup> *Басина М.* На берегах Невы. Л., 1969, ил. С. 164. *Черейский Л. А.* Современники Пушкина. Л., 1981, С. 73. *Мир Пушкина / Сост. Лебедева Э., Пролет Е., Тюрин Г. Л.*, 1990. С. 51, ил. № 70.

<sup>3</sup> *Завалишин Д. И.* Пребывание декабристов в тюремном заключении в казематах в Чите и в Петровском Заводе // *Писатели-декабристы в воспоминаниях современников.* М., 1980. Т. 2. С. 249.

лет, протянул ему свою трость и полушутя-полусерьезно сказал: «Я пришел к Вам, как Диоген к Антифону: побей, но выучи». Позже Пушкин писал Катенину: «Многие (в том числе и я) много тебе обязаны; ты отучил меня от односторонности в литературных мнениях, а односторонность есть пагуба мысли»<sup>4</sup>.

В дальнейшем отношения поэтов, разных по своим литературным вкусам и по степени таланта, были не всегда безоблачными, но неизменно оставались доброжелательными. Они дарили друг другу книги, обменивались письмами. Катенин оставил интересные воспоминания о Пушкине. У большинства же читателей имена Пушкина и Катенина вызывают в памяти строфы «Евгения Онегина»:

Там наш Катенин воскресил  
Корнеля гений величавый...  
Там, там под сению кулис,  
Младые дни мои неслись.

«Родословная» портрета Катенина, хранящегося в собрании ВМП, долгое время не вызывала сомнений в правильности определения изображенного на нем лица. Портрет поступил в пушкинский музей из Кологривского краеведческого музея. Из тех мест, где были родовые поместья как самого Катенина, так и его ближайших родственников. Естественно было предположить, что после разгрома дворянских усадеб, проведенного под видом «национализации», портрет Павла Александровича, уцелевший от пожаров и хищений, столь частых в те смутные годы, попал в местный краеведческий музей.

Этот портрет на сегодняшний день является единственным изображением Катенина. Имя автора неизвестно. Павел Александрович написан сидящим в кресле с круглой спинкой на нейтральном, темном фоне в военном мундире со скрещенными на груди руками, на правое плечо накинута шинель. На груди виден ряд наград.

В середине 1980-х годов появилось мнение, будто на нашем портрете изображен не П. Катенин, а кто-то иной.

В 1986 году в сборнике «Вечные восходы» старший научный сотрудник Костромского музея изобразительных искусств Е. В. Сапрыгина опубликовала статью «Чухломская галерея Катениных», в которой рассказала о портретах, хранившихся в одной из катенинских усадеб. Портрета Павла Александровича в этой галерее не было, но обойтись без изображения наиболее знаменитого представителя рода Катениных автор, конечно, не могла. Галерею семейных портретов, воспроизводимых в статье, завершал портрет Катенина из ВМП с надписью: «П. А. Катенин. Портрет неизвестного художника 19 века»<sup>5</sup>.

В примечании к статье Е. В. Сапрыгина писала: «Московский специалист А. М. Горшман утверждает, что на портрете изображено другое лицо, ссылаясь на несоответствие наград, которые имел П. А. Катенин, с теми, которые имеет модель»<sup>6</sup>.

Одновременно с Сапрыгиной поиском пропавших архива и библиотеки Катенина занимался журналист



Портрет, хранящийся в ВМП

Евграф Кончин. Интересовался он и катенинским портретом.

В статье «Потерянный архив» в газете «Советская культура» Е. Кончин писал: «Живописный портрет Катенина находился вначале, вероятно, в усадьбе Шаево, затем невесть каким путем попадает в Кологривский краеведческий музей. В 1940 году картину как уникальный памятник пушкинского времени передают во Всесоюзный музей А. С. Пушкина в Ленинграде. А взамен кто-то из местных самодельных художников делает его копию, которая ныне экспонируется в музее. Но вероятнее всего, этот катенинский портрет (из ВМП. — Ю. Е.) также является копией с живописного изображения, до нас не дошедшего... А копию, очевидно, довольно-таки вольно сделал безымянный крепостной художник. Свою работу не подписывал, не датировал. Невысокий уровень живописи, схематичность образа показывают непрофессионализм автора, отсутствие у него какой-либо твердой школы»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Письма/ Под ред. и с примеч. Б. Л. Модзалевского. М.; Л., 1928. Т. 2. С. 6.

<sup>5</sup> Сапрыгина Е. В. Чухломская галерея Катениных // Вечные восходы. Ярославль, 1986. ил. между С. 32 и 33.

<sup>6</sup> Там же. С. 132, прим. 10.

<sup>7</sup> Кончин Е. Потерянный архив // Советская культура. 1983. 5 февр.



Фото с портрета. ИРЛИ

Пытаясь определить чин и награды, которыми был отмечен Катенин, журналист показал фотографию с портрета А. М. Горшману и услышал в ответ: «Хорошо знаю этот портрет. Но на нем изображен не... Катенин! Почему? Не сходятся награды. Портретируемый имеет их гораздо больше, чем было у Павла Александровича. Военная атрибутика — наука точная»<sup>8</sup>.

Более подробно о нашем портрете А. М. Горшман написал в статье «В чужом мундире». «Портрет не окончен. Более или менее прописано лицо, а мундир, эполеты и награды только намечены. Наград на нагрудной колодке можно насчитать семь или восемь, ниже колодки расположен железный (Кульмский) крест. П. А. Катенин действительно был награжден Кульмским крестом, однако набор остальных его наград был немногочисленным.

По сведениям Месяцеслова с росписью чиновных особ Российской империи на 1838 год, а это последний год службы Павла Александровича, он имел: ордена Св. Владимира IV степени с бантом и Св. Анны IV степени, серебряную медаль 1812 года и за взятие Парижа, бронзовую дворянскую медаль в память 1812 года, а также упоминавшийся Кульмский крест.

Знак ордена Св. Анны IV степени носился на эфесе холодного оружия, поэтому на нагрудной колодке П. А. Катенин мог носить только четыре награды: орден Св. Владимира с бантом и три медали.

Кроме того, изображенные на портрете эполеты с толстой бахромой напоминают генеральские, в то время как Катенин имел чин полковника, а звание генерала получил только при выходе в отставку»<sup>9</sup>.

Свое краткое исследование о портрете А. М. Горшман завершает категорическим выводом: «К сожалению, нам приходится заключить, что достоверного портрета П. А. Катенина мы на сегодня не имеем».

Так ли это? Чтобы выяснить — кто же все-таки изображен на портрете из пушкинского музея, обратимся к биографии Катенина.

Павел Александрович Катенин родился в 1792 году в семье генерал-лейтенанта Александра Федоровича Катенина. Получив хорошее домашнее образование, Катенин в 1806 году приехал в Петербург и поступил на службу чиновником в Департамент народного просвещения.

Несколько поколений Катениных служили «царю верой и правдой» на военном поприще. Видимо, семейная традиция взяла верх, и в 1810 году Павел Александрович определился португей-прапорщиком в лейб-гвардии Преображенский полк.

В 1812—1814 годах Катенин доблестно воевал с французами. Об этом мы знаем из послужного списка штабс-капитана П. А. Катенина за 1815 год: «Августа 26-го при генеральной баталии у села Бородино с полком пребывал». Преображенцы были в запасе, прикрывая собою фланги, и несли большие потери от огня вражеских батарей. При отступлении Наполеона из России Катенин «5-го и 6-го ноября в действительном сражении под городом Красном, где храбростию отличился, Всемилостивейше пожалован орденом Святой Великомученицы Анны 3-го класса на шпагу, что ныне 4-я степень».

До 1815 года орден Св. Анны имел три степени, в тот год добавили четвертую степень, причем третья степень стала четвертой.

«...17 августа был при удержании позиций от превосходного неприятеля при селении Кульм, а 18-го при совершенном разбитии и истреблении корпуса неприятельского под командованием генерала Вандама, который сам взят в плен со штабом.

И за отличие в сем деле награжден орденом Святого равноапостольного князя Владимира 4-й степени с бантом, а от прусского командования получил Железный крест».

В трехдневном сражении под Лейпцигом Наполеон потерпел крупное поражение. Об этом сражении в формуляре Катенина говорится: «Октября 4-го и 6-го при городе Лепцыхе находился в генеральном сражении, в коем и ранен контузией от излетной картечи в левую ногу, а на лечение увезен в Берлин».

<sup>8</sup> Кончин Е. Потерянный архив // Советская культура. 1983. 5 февр.

<sup>9</sup> Горшман А. М., Рыбин В. А. В чужом мундире // Военно-исторический журнал. 1990. № 5. С. 76.

Три месяца находился Катенин на излечении в Берлине, после чего нагнал свой полк уже во Францию.

«Генваря 17-го, воротясь в полк по излечении, находился в пределах Франции, а в марте 17-го и 18-го в действительном сражении при городе Париже и при овладении оным находился.

Апреля 20-го дня на походе до города Шербурга, где севши на корабли Российской эскадры морским путем прибыл в Санкт-Петербург»<sup>10</sup>.

За Отечественную войну 1812 года и заграничный поход Катенин имел следующие награды: ордена Св. Владимира IV степени с бантом и Св. Анны IV степени, серебряную и бронзовую медали «В память 1812 года» и «знак отличия прусского ордена Железного креста», более известного как Кульмский крест.

Катенин очень гордился своим участием в Кульмском сражении, в котором Преображенский полк в течение десяти часов отбивал атаки и в конце концов победил превосходящего по численности противника. На закате жизни, составляя эпитафию на свое надгробие, он писал: «Павел, сын Александров из рода Катениных. Честно отжил свой век, — служил Отчеству верой и правдой, в Кульме бился насмерть, но судьба его пощадила».

Мужественный и храбрый офицер делал быструю карьеру. В 1815 году он штабс-капитан, в 1818-м — полковник гвардии. Открывались блестящие перспективы. Однако независимый характер, свободолюбие, известное фрондерство делали его в глазах властей опасным человеком. Ждали повода, чтобы расправиться со строптивым полковником.

Великий князь Михаил Павлович производил смотр батальона, которым командовал Катенин. Увидев заплату на рукаве одного из солдат, великий князь спросил: «Это что, дыра?» — «Никак нет, Ваше Высочество, — почтительно отвечал Катенин, — это заплатка, и именно затем, чтобы не было дыры, которую Ваше Высочество заметить изволили»<sup>11</sup>. За этот дерзкий ответ Катенин 17 сентября 1820 года был отставлен от службы.

Отставка не охладила Павла Александровича. На одном театральном представлении, в котором играл его ученик — блистательный трагик В. А. Каратыгин, некоторые театралы, желая угодить губернатору Петербурга графу Милорадовичу, протезировавшему бездарной актрисе Азаревичевой, стали вызывать ее на сцену после окончания пьесы. Катенин, тонкий знаток актерского ремесла, не выдержал и закричал: «Не надо, не надо!» Произошел скандал. О нем доложили императору Александру I, и он повелел отставному полковнику срочно покинуть Петербург, с запрещением въезда в обе столицы.

Павел Александрович на долгие годы поселился в своем костромском имении Шаево.

В 1833 году Катенин вернулся на военную службу. С марта 1834-го он служит на Кавказе в составе Эриванского карабинерного полка<sup>12</sup>. В 1838-м Катенина уволили в отставку. Истинные причины отставки неизвестны. Писатель А. Ф. Писемский,

близко знавший поэта в последние годы его жизни, рассказывал, что «начальник края (где служил Павел Александрович) прислал ему книгу дневную, чтобы записывать в нее что делал и чем занимался. Он и пишет в ней: сегодня занимался размышлением о выгодах моего любезного Отечества, завтра же тем, что отдыхал от сих мыслей. Таким шутовским манером всю книгу и писал. Ему дали генерал-майора и в отставку прогнали»<sup>13</sup>.

Служба на Кавказе не прибавила наград. Месяцеслов на 1838 год перечисляет те же награды Павла Александровича, которые он имел в 1815-м. Правда, добавилась серебряная медаль «За взятие Парижа». Она была учреждена в 1814 году, но награждать ею стали «по дипломатическим соображениям» позже — с 1826 по 1832 год.

Первый визуальный осмотр портрета Катенина удивил и озадачил нас.

Напомним, что Е. Кончин считал наш портрет «работой крепостного художника» (крепостное право, как известно, было отменено в 1861 году), а Е. В. Сапрыгина осторожно датировала портрет XIX веком. Во Всероссийском музее А. С. Пушкина портрет считали работой неизвестного художника первой половины XIX века<sup>14</sup>.

Эти версии отпали сразу. Перед нами была относительно «свежая» работа, выполненная немногим более полувека назад. Красочный слой был без кракелюр, без следов старения, неизбежных для картин пушкинского времени. Грунт слишком тонкий, холст новый, машинной выделки. Полностью отсутствовали следы технологии, характерной для старинных портретов.

«Не тянул» наш портрет на работу «безымянного крепостного художника». И дело не в слабой выучке неизвестного мастера. Крепостные живописцы, представители так называемого наивного реализма, имели свою «живописную кухню». Допуская грубые ошибки в анатомии, в передаче перспективы, они нередко были одаренными колористами, с большим вниманием относились к аксессуарам, тщательно выписывали детали костюма, ордена, прически.

Портрет же из собрания ВМП производил впечатление грубой, примитивной копии, более похожей на работу театрального художника, широким мазком наметившего контуры фигуры и основные черты лица на портрете, которому уместнее висеть в театральном интерьере, в глубине сцены, а не украшать родовую усадьбу.

<sup>10</sup> ЦГВИА, ф. 489, оп. 1, ч. 2, д. 7292. Сообщено Е. В. Сапрыгиной.

<sup>11</sup> Сапрыгина Е. В. Костромская вотчина Катениных. Кострома, 1992. С. 25.

<sup>12</sup> Бобровский П. О. История 13-го лейб-грендерского Эриванского... полка за 250 лет: 1642—1892. Пб., 1895. Ч. 4. С. 343.

<sup>13</sup> Сапрыгина Е. В. Костромская вотчина Катениных. Кострома, 1992. С. 30.

<sup>14</sup> Всесоюзный музей А. С. Пушкина: Каталог. Л.; М., 1957. С. 33.

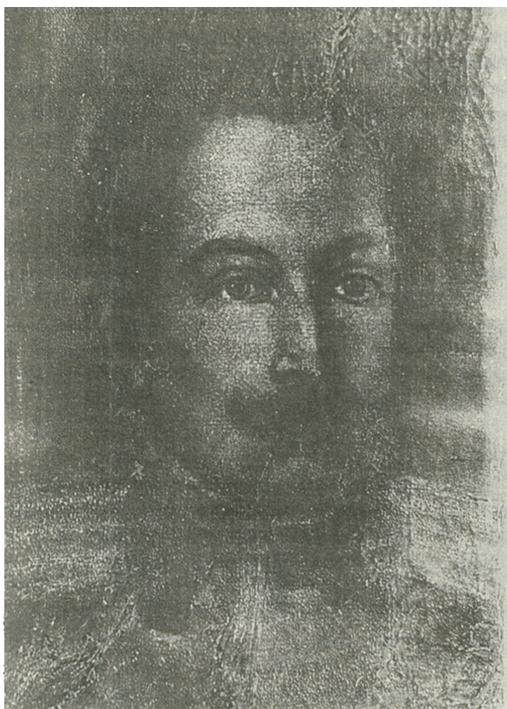
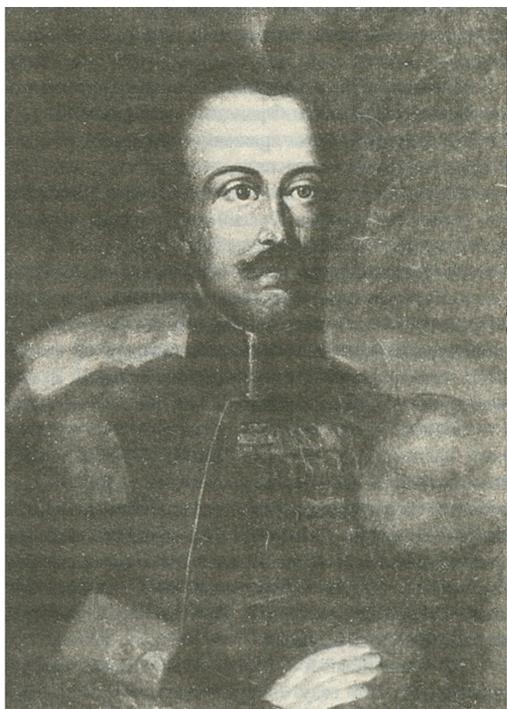


Фото фрагмента живописного портрета. ВМП



Копия художника В. Л. Бреннерта с фотографии, находящейся в ИРЛИ

Мы решили показать портрет специалистам.

Вот мнение старшего научного сотрудника Русского музея Б. А. Косолапова, который занимается изучением русского портрета XVIII – начала XIX века: «Портрет П. А. Катенина из собрания ВМП может быть датирован первой половиной XX столетия на основании ряда технологических особенностей: специфика нанесения красочного слоя, тонкого плетения мелкозернистый холст, почти полное отсутствие грунта и т. д. Ряд деталей свидетельствует, что перед нами работа непрофессионального мастера (характер лепки головы, искаженные пропорции фигуры). Эти наблюдения дают возможность прийти к заключению, что портрет П. А. Катенина – позднейшая (относительно недавняя) копия с несохранившегося оригинала»<sup>15</sup>.

Наше предположение о сравнительно недавнем выполнении портрета совпало с заключением художника-реставратора ВМП Н. С. Сафронова.

«Основа портрета П. А. Катенина – мелкозернистый холст машинного производства, имеются авторские кромки. Холст и подрамник одновременные, подрамник по состоянию дерева – не старый. Грунт фабрично-масляный. Красочный слой тонкий, без проседаний, без кракелюр. Портрет написан как подмазочка, в один прием. Видимых повреждений холста нет, осыпей красочного слоя нет. Вероятно, портрет

сделан по фотографии с несохранившегося оригинала»<sup>16</sup>.

Кроме исследуемого портрета существуют две идентичные фотографии, сделанные со старинного живописного портрета Катенина. На снимках запечатлен лишь фрагмент портрета – голова и верхняя часть груди.

Одна фотография принадлежит Пушкинскому Дому (ИРЛИ, инв. № 8602) и была приобретена в 1929 году от П. С. Чистякова. Она заключена в паспарту и окантована под стекло, вероятно, для экспонирования в Литературном музее Пушкинского Дома. На фотографии отчетливо видны многочисленные осыпи красочного слоя, имевшиеся на подлинном портрете. Эта фотография была опубликована в книге В. Вересаева «Спутники Пушкина»<sup>17</sup>. Вторично она была напечатана в сборнике стихотворений Катенина на вклейке между страницами 192 и 193 с неверной надписью: «Фото с реставрированного впоследствии портрета неизвестного художника (см. фрон-

<sup>15</sup> Заключение Б. А. Косолапова хранится у автора статьи.

<sup>16</sup> Заключение Н. С. Сафронова хранится у автора статьи.

<sup>17</sup> *Вересаев В.* Спутники Пушкина. М., 1937. Ил. между С. 184 и 185. Подбор иллюстраций выполнен Н. Г. Машковцевым.

тиспис)»<sup>18</sup>. На фронтисписе же был воспроизведен портрет П. А. Катенина, хранящийся в ВМП и не связанный напрямую с фрагментарной фотографией.

Вторая такая же фотография хранится в фонде ВМП (Ф-1467), куда поступила в 1953 году из Пушкинского Дома. Пушкинскому Дому она была подарена 28 января 1939 года М. Д. Беляевым со следующей надписью на обороте: «Снимок с единственного известного портрета, хранившегося в родовом имении Катениных (в Костромской губ.) и сгоревшего при пожаре дома. Первоначальный снимок был получен мною от внука Павла Александровича — Евгения Александровича Катенина. М. Беляев».

На этом снимке видны те же осыпи красочного слоя, что и на предыдущей фотографии, но они подретушированы, так как фотография, видимо, предназначалась для печати.

Между тем существует еще одна, третья, фотография, обнаруженная нами в Пушкинском Доме (ИРЛИ, инв. № 22288), которая стала ключом к разгадке тайны катенинского портрета, хранящегося в ВМП. Она поступила в Пушкинский Дом 30 апреля 1928 года из наследия Б. Модзалевского.

Фотография запечатлела интерьер комнаты в одной из катенинских усадеб. Около стены на ломберном столе стоит портрет Катенина в осыпавшейся старинной раме. Портрет сильно пострадал от небрежного хранения; по всей поверхности видно множество утрат красочного слоя. Особенно заметна вертикальная осыпь, идущая через весь лоб. Видимо, этот портрет и есть тот самый оригинал, что позже погиб при пожаре.

На портрете при увеличении можно рассмотреть награды Павла Александровича: орден Св. Владимира IV степени, две медали и ниже Кульмский крест — те самые четыре награды, о которых говорится в формулярном списке за 1815 год. Третью медаль — «За взятие Парижа», как сказано выше, вручали позже, и вероятно, что «отставник», живший в своем имении в глуши, получил медаль в 1830-х годах, после возвращения на военную службу, поэтому она отсутствует на портрете.

Эти же четыре награды воспроизведены на копии, выполненной в 1949 году художником В. Л. Бреннертом (ИРЛИ, инв. № 62950). Кстати, в инвентарной карточке Пушкинского Дома ошибочно считается, что художник писал копию с портрета ВМП, хотя по количеству наград видно, что он пользовался фотографией.

Сравнивая фотографию и живописную копию из собрания ВМП, поражаешься, насколько последнее изображение Катенина примитивно и схематично. На фотографии же с утраченного оригинала мы видим лицо умного человека с высоким лбом, с выразительными живыми глазами. Осанка, гордая посадка головы, открытый взгляд — весь облик офицера говорит о его уме, воинской доблести и чести.

По фотографии можно попытаться определить время создания портрета и возможного его автора. Сказать что-либо о мундире по черно-белой некаче-



*Неизвестный художник первой половины XIX в.  
Фото с утраченного оригинала. ИРЛИ*

ственной фотографии вряд ли возможно, а вот пышные, закрученные вверх усы помогут датировать портрет. Как известно, привилегией носить усы до 1832 года пользовались офицеры гусар, улан, казаков, драгун и офицеры конной артиллерии. С июня 1832 года носить усы было разрешено и офицерам пехоты<sup>19</sup>.

Катенин с 1810 по 1820 год служил в Преображенском полку и носить усы не имел права. С 14 сентября 1820 года он в отставке, а с 8 августа 1833 года снова на военной службе. Его возвращение в армию совпало с высочайшим разрешением носить усы всем офицерам, чем Павел Александрович и воспользовался.

8 августа 1833 года Катенин определен в Эриванский карабинерный полк. Полгода он служит в учебном образцовом полку, который квартировал в Царском Селе под Петербургом, а в марте 1834-го отправляется на Кавказ к месту службы.

Наличие усов у Павла Александровича говорит о том, что портрет написан после его возвращения на службу и, вероятнее всего, до отъезда на Кавказ,

<sup>18</sup> Катенин П. А. Избранные произведения. М.: Л., 1965, фронтиспис, ил. между С. 192 и 193.

<sup>19</sup> Глинка В. М. Русский костюм XVIII—начала XX века. Л., 1988. С. 55.

так как вскоре после вступления в полк он должен был получить медаль «За взятие Парижа», которой нет на портрете.

По нашему мнению, портрет П. А. Катенина мог быть выполнен в промежутке от августа 1833 года до марта 1834 года, во время пребывания Павла Александровича в Царском Селе. Предложенной датировке не противоречит возраст изображенного, которому в момент создания картины исполнился 41 год. На портрете мы видим зрелого мужчину с некоторыми признаками начинающегося старения (лысеющий лоб, редяющие волосы).

В качестве предполагаемого автора портрета, по нашему мнению, следует назвать художника Ф. О. Будкина, написавшего в 1834 году известный портрет М. Ю. Лермонтова в вицмундире гусарского полка. Портреты роднят схожесть композиции, посадка модели, образный строй, высветление лица и ряд других деталей, о которых трудно говорить более подробно, сравнивая живописное полотно с некачественной фотографией.

Можно реконструировать историю появления на свет живописной копии с утраченного портрета П. А. Катенина.

4 марта 1938 года Председатель Совета Народных Комиссаров Союза ССР В. М. Молотов подписал постановление «Об организации Государственного музея А. С. Пушкина». Пункт третий гласил: «Обязать... государственные музеи и другие учреждения и организации передать Музею А. С. Пушкина имеющиеся у них материалы, связанные с жизнью и творчеством А. С. Пушкина».

На основании этого решения сотрудники нового музея обратились в Кологривский музей с просьбой предоставить им портрет Катенина. Оригинальный портрет к тому времени уже не существовал. Но была фотография с него, сделанная, вероятно, в 1904 году.

В 1905 году в Таврическом дворце в Петербурге была открыта организованная С. П. Дягилевым грандиозная «Историко-художественная выставка русских портретов». Дягилев и его помощники объездили всю Россию, разыскивая в дворянских усадьбах изображения знаменитых россиян. Были они и в Костромской губернии. Вероятно, тогда и был извлечен из дальних комнат портрет Павла Александровича. Его наскоро поставили на ломберный стол,

прислонив к стене, и неведомый нам фотограф запечатлел перед исчезновением единственное изображение П. А. Катенина. Сам портрет, ввиду плохой сохранности, на выставку, к сожалению, не попал.

По сохранившейся фотографии с утраченного оригинала местным кологривским художником в 1930-е годы была сделана живописная копия, ныне хранящаяся во Всероссийском музее А. С. Пушкина. Художнику, жившему в провинции, было безразлично количество наград на старинном портрете, которые к тому же плохо видны на снимке.

Так появились на портрете полковника «лишние» награды и «толстая» генеральская бахрама на эполетах, смутившие московского исследователя А. М. Горшмана и приведшие его к неправильному выводу.

В архиве ВМП хранится передаточный акт № 626 от 18 августа 1940 года. «Мы, нижеподписавшиеся, Кологривский музей... в лице директора Клобуковой А. И., с одной стороны, и Государственный музей А. С. Пушкина, в лице сотрудника музея Алиханова М. Е. ...составили настоящий акт, что первый передал, а второй принял согласно постановлению СНК от 4 марта 1938 г. № 256 в собственность Музея один портрет П. А. Катенина, писанный масляными красками на холсте, размером 57 x 67 см, удовлетворительной сохранности, имеются пятна сверху и на груди, два повреждения лака и потеки на лице, подрамник хороший, а также полотно»<sup>20</sup>.

Описание сохранности, не выявившее ни одной утраты красочного слоя, которых так много было на подлинном портрете, лишний раз подтверждает наш вывод о том, что портрет Катенина, переданный пушкинскому музею, новейшая волновая копия, выполненная в конце 1930-х годов.

Видимо, при новых публикациях изображения Катенина в его сочинениях и альбомах правильнее будет репродуцировать не грубую копию из фондов ВМП, а отретушированную фотографию с утраченного оригинала, которая даст читателю более верное представление об облике участника Отечественной войны 1812 года, поэта, критике и переводчике пушкинской поры Павле Александровиче Катенине.

---

<sup>20</sup> Всероссийский музей А. С. Пушкина. Архив Отдела фондов, акт № 626 от 18 августа 1940 г.



# ТВ В ГОСТЯХ у ПУШКИНА

СЕРГЕЙ НЕКРАСОВ

Всероссийский музей А. С. Пушкина и его филиалы — музей-Лицей и музей-дача в Царском Селе, музей-квартира на Мойке, 12 — всегда привлекали внимание создателей многочисленных телепередач и телефильмов, посвященных Пушкину и его эпохе, русской литературе первой трети XIX века, друзьям и близким поэта. И это понятно. Где же лучше всего можно рассказать о поэте и его времени, как не в историко-мемориальном пространстве музея, сохраненном или воссозданном заботливыми руками музейных работников.

При этом сами музейщики нередко принимают участие в этой работе, выступая в качестве консультантов или участников передач. Периодичность появления в музейных залах людей с телевизионной камерой различна, однако достаточна для того, чтобы мы имели право сказать о реальности определенной телевизионной жизни музея. И все же, как правило, работа телевизионных групп в музейной экспозиции остается чем-то внешним по отношению к основной деятельности музея и именно так нередко воспринимается хранителями музейных сокровищ.

Между тем в условиях стремительного развития телевизионной и музейной техники, аудиовизуальных средств, все чаще привлекаемых при создании новых и реконструкции старых музеев, использование телевидения может активно стимулировать возникновение новых форм музейной и немuseumной работы. Телепередачи и телефильмы, посвященные музею, служат, во-первых, рекламой для музея, знакомя широкие круги телезрителей с жизнью музея и его филиалов, с новыми выставками, создаваемыми сотрудниками музея<sup>1</sup>. Кроме того, возможность участия в этих передачах музейщиков позволяет в некоторых случаях выявлять неожиданные стороны их творческой личности, не реализованные в рамках основной научной и музейной деятельности.

Наконец, совместная работа представителей телевидения и музея дает возможность не только найти формы их сотрудничества, представляющие взаимный интерес, но и создать новые направления фондовой и просветительской работы, привлечь внимание к актуальным проблемам жизни и деятельности музея.

Постоянные контакты музея и телевидения позволяют также фиксировать важнейшие события музейной жизни, основные этапы его истории. Так, например, традиционная церемония ежегодного памятного собрания 10 февраля, которая в течение десятилетий проходит на Мойке, 12, была прекрасно снята в один из февральских дней в телефильме режиссера

<sup>1</sup> В качестве примера можно привести небольшие, четырех-пятиминутные рекламные ролики, которые были посвящены мемориальному музею-даче Китаевой в Царском Селе и выставке «Пушкин в памяти поколений», проходившей в 1988—1989 годах на Мойке, 12. Телевидение заметно способствовало увеличению числа посетителей этих музейных объектов.

В. Виноградова. А празднование юбилея Царскосельского лицея явилось основой одной из передач Российского телевидения, запечатлевшей важнейшее событие музейной жизни.

К ежегодным праздникам русской поэзии, проводимым в Михайловском, Тарханах, Константинове и других «литературных гнездах» России, в 1990 году прибавился и праздник русской поэзии XVIII века, который по инициативе Всероссийского музея А. С. Пушкина проводится в саду дома Г. Р. Державина на Фонтанке, 118. Благодаря Санкт-Петербургскому телевидению, подготовившему совместно с музеем репортажи об этом празднике, мы имеем уникальные записи, которые сегодня вполне можно считать историческим документом.

Это всего лишь несколько конкретных примеров разнообразного сотрудничества музея и телевидения...

Следует особо сказать об участии музея в международном телемарафоне «Возрождение Санкт-Петербурга», проходившем 6—7 января 1991 года. Телепередача, транслировавшаяся на весь мир, ставила своей целью привлечь всеобщее внимание к разнообразным проблемам одного из прославленных европейских городов, переживающего волею судеб очень трудный период своего существования. Два сюжета телемарафона были непосредственно связаны с Всероссийским музеем А. С. Пушкина. Первый из них был посвящен дому на Мойке.

Ровно в полночь открылся занавес Мариинского театра и торжественный полонез из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» возвестил начало «пушкинской темы» телемарафона. После красочного балетного номера и исполнения оперной арии на импровизированном экране был показан сюжет, посвященный проблеме гидроизоляции здания на Мойке, 12. После телемарафона сразу несколько фирм предложили музею свои услуги для проведения необходимых ремонтных работ. Была собрана и определенная сумма денег, к сожалению оказавшаяся далеко не достаточной. Но тем не менее работы по гидроизоляции вскоре начались и ныне близки к завершению.

Второй сюжет был связан с парижским издательством «YMCA-PRESS», книжная выставка которого в то время активно готовилась в выставочных залах музея. В своем обращении к зрителям во время телемарафона директор издательства Н. А. Струве объявил о будущей выставке и о готовности передать в дар Санкт-Петербургу библиотеку, в которую вошли все книги, напечатанные издательством «YMCA-PRESS» за 70 лет его существования. Н. А. Струве сдержал свое слово и спустя три месяца передал библиотеку Всероссийскому музею А. С. Пушкина. Ныне эта библиотека хранится в музее, где работает читальный зал «YMCA-PRESS».

В ближайшее время музею может быть передана часть помещений в доме на Невском проспекте, где в пушкинскую эпоху размещались лавка и читальный зал известного издателя и книгопродавца А. Ф. Смирдина. Пушкин был постоянным посетителем этой книжной лавки и библиотеки. Музей планирует воссоздать интерьер бывшего книжного магазина и читального зала, оборудовать выставочный зал для проведения временных выставок музейных фондов. В составе книжного фонда музея имеется часть книг знаменитой смирдинской библиотеки, которые вместе с книгами библиотеки издательства «YMCA-PRESS» разместятся в читальном зале и будут доступны не только специалистам, но и всем желающим. Обо всем этом рассказывалось в одной из передач Российского телевидения из серии «Кормчая книга», подготовленной членами объединения Пушкинский фонд, учредителями которого явились представители Санкт-Петербургской организации Союза писателей России и Всероссийского музея А. С. Пушкина. Все сюжеты этой часовой телепрограммы снимались в интерьерах последней квартиры Пушкина. В ней принимали участие ученые-пушкинисты, сотрудники ИРЛИ РАН (Пушкинского Дома), писатели Д. Гранин и Я. Гордин, научные сотрудники нашего музея. Размышления по поводу значения Пушкина в современной духовной жизни России, по поводу музейного воплощения пушкинской темы, прозвучавшие в тот день, навели нас на мысль о создании фонда видеозаписей под условным названием «Мой Пушкин».

В скором времени с помощью Санкт-Петербургского телевидения музеем была организована запись более двадцати телеинтервью с потомками Пушкина, учеными-пушкинистами, деятелями культуры и искусства.

Мы не задавали интервьюируемым каких-либо вопросов, предоставляя им возможность свободно высказывать любые суждения о Пушкине, о музее, о значении пушкинского наследия в их жизни и творчестве. Интервью получились самые различные — от двух-трехминутных реплик до получасовых устных рассказов, содержащих иной раз уникальные сведения. К такому можно отнести, например, рассказ 89-летней правнучки А. С. Пушкина Натальи Сергеевны Шепелевой о детях поэта: генерале А. А. Пушкине, дедушке рассказчицы, и ее двоюродной бабушке М. А. Пушкиной-Гартунг. Н. С. Шепелева, пожалуй, единственная из наших современников, кто еще помнит детей А. С. Пушкина.

Из телеинтервью Н. С. Шепелевой:

Я помню первую встречу с дедушкой за два-три года до его смерти. Это было в 1911—1912 годах. Дедушка жил в Плотниковом переулке. Он встретил нас сидящим в кресле перед письменным столом, заваленным бумагами и фотографиями. Дедушка произвел на меня впечатление очень старенького. Я помню его голубые глаза, усталые, в очках. Эта встреча быстро закончилась.

А другая встреча запомнилась мне очень ярко. Мы приехали к дедушке в Плотников переулочек к обеду. Раздался звонок, и вошел дедушка. Я как сейчас помню, как он шел, помню звон его шпор и сабли, которая колотилась по полу. Он слегка придерживал ее рукой. И когда он вошел в своем парадном гусарском с ментиком голубом с желтым мундире, в золотых очках (как он изображен на фотографии), у него был какой-то внушительный и очень красивый вид. Таким он и остался у меня в памяти до сих пор...

А Марию Александровну я встречала еще будучи девочкой. Я помню высокую, стройную, представительную даму, очень прямо державшуюся. Она не выглядела старухой.

Последнюю встречу я плохо помню. Была она уже гораздо старше. Это был 1919 год. Она жила в маленькой темной комнате в каком-то особнячке недалеко от Донского монастыря. Мы пришли туда ее навестить, и я запомнила ее уже не такой высокой и стройной...

Скончалась она очень одинокой, брошенной. У нее совершенно не было никаких средств к существованию, и она бедствовала, потому что ее личная прислуга ее обобрала и ушла, а Мария Александровна умерла и была похоронена родственниками. Два-три человека везли ее гроб на дровнях, запряженных лошадей, и похоронили в Донском монастыре.

...Она обращалась за пенсией к Луначарскому. Пришла к нему. Он ее принял, очень удивился, что дочь Пушкина. По словам Марьи Александровны, он водил ее по каким-то отделам, показывал своим сотрудникам и говорил что это — дочь Пушкина. Он обещал помочь ей. Кончилось тем, что он уехал. Никакой помощи она в тот период не получила, умерла, и первую пенсию выдали на ее похороны. Юлия Николаевна, жена Григория Александровича (ее племянника), выхлопотала эту пенсию на похороны, потому что хоронить было не на что. Вот так закончилась ее жизнь.

Впоследствии мы с моей сестрой отыскали ее могилу, которая по древности исчезла. Сейчас она ограждена в Донском монастыре. Донской монастырь сначала нам отказал. Но потом мы обратились в Министерство культуры, в Моссовет. Моссовет разрешил. Мы разыскали эту могилу и оформили, и сейчас она существует.

Тема судьбы потомков Пушкина довольно часто возникала в монологах наших респондентов.

Из телеинтервью Д. С. Лихачева:

Искусство в основном не знает национальных границ. Архитектура, живопись, особенно музыка. Но настоящую поэзию переводить нельзя. Можно перевести плохую поэзию, но хорошую переводить нельзя. Поэтому совсем неудивительно, что Пушкина плохо знают за границей. Он непонятен.

Я разговаривал недавно с Иосифом Бродским — лауреатом Нобелевской премии, замечательным поэтом, с моей точки зрения. Я его спросил, пишет ли он стихи по-английски. Он сказал: «Нет. По-английски я пишу отзывы, статьи, то, что от меня требуется в прозе. Но стихи можно писать только по-русски». Или вот Катя Андреева из Оксфорда. Она начала писать русские стихи. Ей очень покровительствовал К. И. Чуковский, переписывался с ней. Я ее спросил, продолжает ли она писать русские стихи. Она сказала: «Нет. Я уже не могу, потому что мой основной язык все-таки английский. Через переводчика писать стихи невозможно. Совершенно переводить русские стихи на английский — это тоже невозможно».

Я думаю, что все-таки переводить Пушкина надо и должны быть разные переводы. Потому что один перевод схватывает одну сторону стихотворения, другой — другую. Сейчас делается новый перевод «Евгения Онегина». И есть набоковский перевод. Но он все-таки недостаточен. У него великолепные комментарии, но как перевод он не передает духа этой поэзии. Возможно, это даст другой перевод.

Может быть, жизненная задача зарубежных потомков Пушкина, кроме того, чтобы выучить русский язык, состоит в том, чтобы — я не хочу играть словом «пропагандировать» — распространять знания о русской культуре. Это очень важно, потому что нас нередко представляют дикарями, полуазиатами. На самом деле Россия — это одна из самых европейских стран. Какая-то особая европейскость присуща русской культуре, литературе. До-

статочно это почувствовать. Поэтому задача у потомков Пушкина очень большая — дать представление Европе о русской культуре.

Мысли писателя о своих великих предшественниках всегда интересны. Вот почему нам особенно дорого, например, интервью, взятое у А. Г. Битова, размышления которого порою парадоксальны и заставляют более внимательно проанализировать нашу музейную работу.

Я изо всех сил стараюсь не посещать и всегда избегаю всякого рода «святых мест», в том числе пушкинских — Михайловское, последнюю квартиру на Мойке, 12, и это стало для меня уже своего рода неким принципом. То же относится и к Царскому Селу. Это, может быть, проблема не только личная, но и национальная: как бы нам и этого не исчерпать. Мы же все добираем до дна, а потом спохватываемся. Я вижу в этом такую русскую разорительность, что даже факт этого интервью является нарушением означенного принципа.

Пушкинское неизживаемо. Я «двигался» по Пушкину по необходимости, будучи зрелым человеком, перешедшим пушкинский возраст, и шел с конца. Я прошел для себя 1835-й, тридцать третий, тридцатый, двадцать пятый годы, и у меня что-то выстраивается, может быть не имеющее отношения к Пушкину, но выстраивается нечто, не нарушающее его.

Живой образ поэта, по мнению А. Г. Битова, возможно скорее ощутить от восприятия одной неожиданной поэтической строки, нежели от многочисленных литературоведческих трудов и посещений музейных экспозиций. Свою мысль А. Г. Битов пояснил на примере пушкинского стихотворения «Мой портрет».

Я нашел одно пушкинское стихотворение 1814 года (значит, он был пятнадцатилетним мальчиком). Он написал по-французски «Мой портрет»... Из всего этого «портрета» на меня наибольшее впечатление производит «свежий цвет лица». Кажется, пушкинское изображение всем нам хорошо известно. И «шевелюру» мы знали, естественно, и «обезьяну», и «проказника», и все это мы знали. Но меня сразил именно «свежий цвет ланит».

Главное же, что я нахожу в этом стихотворении, это тот принцип, который здесь сформулирован: «Каким Бог меня создал, таким хочу всегда быть и казаться».

Немало интересного и неожиданного заключено и в тех интервью, которые были взяты у зарубежных респондентов — потомков А. С. Пушкина и исследователей его творчества.

Вот, например, рассказ Р. Д. Кайля, автора перевода на немецкий язык «Евгения Онегина», создателя и бессменного руководителя Немецкого Пушкинского общества. Человек уникальной судьбы — военнопленный в 1940-х годах, личный переводчик канцлера К. Аденауэра в 1950-х, профессор Боннского университета в 1970—1980-х годах, он, несомненно, один из интереснейших собеседников.

Я, конечно, не могу говорить от имени всей Европы. Могу сказать, что в Германии имя Пушкина, конечно, известно, но, кроме имени, о нем мало что знают. Пушкин известен у нас более или менее как «либреттист». Все знают оперы Чайковского «Пиковая дама», «Евгений Онегин», знают «Бориса Годунова» Мусоргского, но самого Пушкина не знают. И кроме трудностей, связанных с переводом стихов, я думаю, тут есть и другие причины. Например, сказки Пушкина по содержанию известны всему миру, и не потому, что Пушкин обратился к этой теме, а потому, что такие темы во всех сказках у всех народов можно найти. Но то, что Пушкин дал эту типично русскую музыку стиха, русскую музыку языка, — это типично русское отпадает при переводе, остается голая тема, которая уже известна из других сказок.

В юбилейном 1987 году (150 лет со дня смерти Пушкина) было основано Пушкинское общество в Германии. Нашлись люди (не очень много, сперва их было три человека, кроме меня еще два почитателя А. С. Пушкина), которые считали, что нужно что-то делать, чтобы в Германии узнали о роли Пушкина для России и русской культуры. Со времени основания нашего общества прошло неполных пять лет (запись интервью доктора Р. Д. Кайля была сделана летом 1992 года. — С. Н.). Уже есть кое-какие результаты. Все-таки успели провести уже три международных симпозиума в Бонне и издать два сборника по 300—400 страниц с научными статьями о Пушкине.

Вспоминает Р. Д. Кайль и о праздновании юбилеев в 1949 году — 150-летия со дня рождения А. С. Пушкина и 200-летия со дня рождения И. В. Гете, которые ему довелось отмечать в лагере для военнопленных по распоряжению лагерного начальства.

Интересный материал представляют собой и те видеозаписи, что зафиксировали впечатления зарубежных потомков А. С. Пушкина, впервые посетивших нашу страну. Так, в октябре 1991 года на празднование юбилея Царскосельского лицея от имени Всероссийского музея А. С. Пушкина были приглашены потомки А. С. Пушкина и его друзей-лицейстов 1-го выпуска. Среди них были праправнучка А. С. Пушкина Клотильда фон Ринтелен (Германия) и Н. А. Гревениц (Бельгия), потомок А. С. Пушкина и его лицейского друга П. Гревеница.

Из интервью Н. Гревеница:

Я впервые приехал в Россию и сразу же попал сюда, в Царскосельский лицей, где прошла юность двух моих предков. Конечно, я с детства знал, что я — потомок Александра Пушкина и Павла Гревеница, я читал пушкинские стихи и прозу, книги о Петербурге, рассматривал старинные русские гравюры.

Но одно дело обо всем этом слышать и читать в книгах, и совсем другое — увидеть все своими глазами, пройти по земле своих предков. Я — моряк, и мне по-особенному знакомо то чувство земли, которое испытываешь, когда после долгого плавания ступаешь на долгожданную земную твердь. Вот такое чувство родного берега было у меня, когда я ступил на землю России.

Трудно найти слова, чтобы передать то волнение, те чувства, которые я испытал в стенах Лицея, стоя на четвертом этаже у комнаты № 14 (это лицейская спальня Пушкина) и комнаты № 16 — спальня барона Гревеница. Я никогда не знал, что эти комнатки в Лицее были почти рядом.

Отец часто рассказывал мне о Павле Гревенице, соученике Пушкина в Лицее, о том, с каким увлечением с лицейских времен мой прапрадед занимался ботаникой, посвятив ей всю жизнь.

От мамы я также слышал очень много о Лицее, о Пушкине, и не только как о поэте, но и как о своем предке. Родители считали, что я должен учить русский язык, много разговаривали со мной по-русски и были весьма настойчивы в своем желании. Теперь я очень им благодарен за то, что могу в подлиннике читать Пушкина, в России говорить на языке своих предков.

Рассказ о значении Пушкина в творчестве скульптора М. К. Аникушина мы снимали дважды. Сначала — монолога мастера о его скульптурной пушкиниане, а затем — рассказ о создании бюста Пушкина для пушкинской комнаты в музее Лутон Ху близ Лондона в имении английских потомков поэта.

Инициатором этого заказа, наряду с хозяевами Лутон Ху, был князь Г. В. Голицын. И потому рассказ об этой работе М. К. Аникушина был построен как диалог между знаменитым скульптором и дочерью князя Голицына Катей, которая, кстати заметить, стажировалась в его мастерской.

В рассказе Е. Г. Голицыной можно выделить любопытный эпизод о том, как был доставлен гипсовый оригинал бюста А. С. Пушкина работы М. К. Аникушина для его отливки и установки в музее Лутон Ху.

Была одна смешная история. Это было, когда гипсовую скульптуру отправляли в Лондон. Такой полет мог быть для нее очень опасен. Поэтому мы заказали для этой скульптуры Пушкина место в самолете. Он сидел на первом месте в самолете, как человек. Это значит, что Пушкин летал на самолете, чего он в жизни никогда не делал. Но теперь — это исторический факт.

Вероятно, можно по-разному относиться к тем интервью, которые были записаны для видеофонда Всероссийского музея А. С. Пушкина и которые мы частично процитировали. Однако, даже судя по этим фрагментам, можно вполне реально почувствовать то разнообразие (тематическое, информационное), которое характеризует эти видеозаписи. Многие из них, несомненно, уже являются интереснейшими историческими документами и материалами для будущих исследователей отечественной культуры конца нашего столетия.

Дальнейшее развитие этой работы будет связано, вероятно, и с созданием теле- и видеофильмов, посвященных филиалам Всероссийского музея А. С. Пушкина, отдельным наиболее интересным и ценным экспонатам и выставкам музея. В канун 200-летнего юбилея А. С. Пушкина это дает возможность привлечь внимание самых широких слоев общества к пушкинскому музею, его задачам и проблемам.

# „КАМЕННЫЙ ГОСТЬ”



ТАТЬЯНА КАНЕВСКАЯ

## К СЦЕНИЧЕСКОЙ ИСТОРИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Нельзя ставить Пушкина?  
Да, нельзя — и можно.

Д. С. Мережковский

Много десятилетий длится спор о том, подлежит ли сценическому воплощению пушкинская драматургия. В этом смысле театральная судьба «Каменного гостя», взятая отдельно, наиболее показательна, наиболее остро обнаруживает проблему интерпретации пушкинской драматургии вообще. Не случайно «Каменного гостя» чаще, чем остальные пьесы из цикла «Маленькие трагедии», ставили отдельно, как не случайны и неудачи этих постановок, и то, что в многочисленных «пушкинских спектаклях» «Каменный гость» нередко оказывался самой слабой частью.

Причины обращения театра к «Каменному гостю», особенно в XIX веке, понятны: обманчивая «нефилософичность» (в отличие от остальных пьес цикла), «привычность» коллизий... Однако на деле оказывалось, что для того, чтобы эта пьеса — как и все остальные — «заговорила» со зрителем тем же упругим и легким языком, что и с читателем, необходимо решить множество проблем, а решение их не вполне подвластно театру и по сей день.

Это дало повод многим исследователям творчества Пушкина сделать вывод о «несценичности», то есть о непригодности для сцены драматургии поэта: «Беспримерный лаконизм пушкинских драм, при всех их великих достоинствах, сделал их драмами скорее для чтения, для неторопливого раздумья „про себя“, чем для сцены. В них не хватает того элемента, который предполагает физическое присутствие актера на сцене, дает ему материал для игры, определяет „хронометраж“ занятости актера, общения с партнерами. У Пушкина действие то чрезвычайно затормаживается из-за длинных монологов, то летит с неимоверной быстротой. В обоих случаях актеру или нечего делать, или он ничего не успевает сделать. Дон Гуан и Дон Карлос едва обмениваются двумя репликами, как уже „бьются“, и Дон Карлос „падает“. Слишком быстры переходы от действия к действию, они мотивированы логически, словами героев, но не всегда их поступками. Нельзя не считаться с тем фактом, что драмы Пушкина на сцене не живут, как живут

пьесы Шекспира и Мольера, Островского и Гоголя, в которых соблюдены законы сценичности»<sup>1</sup>. Это — одно из самых распространенных мнений.

Присмотримся к системе доказательств.

Разве Пушкиным регламентировано сценическое время, в течение которого Дон Гуан и Дон Карлос «бьются»? Во время поединка актеры очень многое могут «успеть сделать». Кроме того, характер монолога у Пушкина не предполагает «остановки действия». Неужели же автор хочет сказать, что Барону или Сальери во время их монологов «нечего делать»?.. Комментарии излишни.

Самый «весомый» аргумент — последний. Действительно, Пушкин никогда не был репертуарным драматургом. Но значит ли это, что он в принципе не является «театральным» драматургом, особенно если учесть, что представление о сценичности с течением времени меняется?..

В XIX веке «Каменный гость» был поставлен четырежды: два раза в Александринском театре (1847 и 1855) и два — в Малом (1862 и 1877). В спектакле 1877 года Дон Гуана и Дону Анну играли А. П. Ленский и Г. Н. Федотова. Надо сказать, что если в оценке всех предыдущих спектаклей критики были единодушны и весьма неблагоприятны,

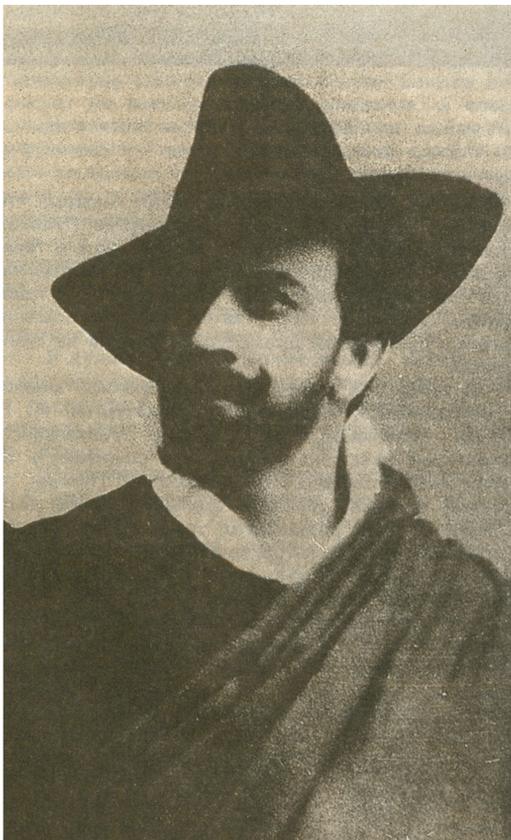
то в оценке игры актеров в этом спектакле мнения критиков расходятся.

Рецензент «Театральной газеты» высоко оценивает игру Г. Н. Федотовой в роли Доны Анны. Единственный, по его мнению, недостаток в ее исполнении — то, что «переход от удивления и негодования, когда Дон Гуан говорит ей, *пришедшей на гробницу мужа*, о своей любви, — к улыбке страстной сделан очень уже быстро, резко». Зато четвертая сцена «ведена была ею удивительно! Последовательность в развитии того страстного чувства, которое охватило ее наконец всю и бесповоротно, намечена гениально...»<sup>2</sup> Д. Аверкиев, также отмечая в третьей сцене «оттенок кокетливости, но не той, которая свойственна изображаемому лицу», напротив, считает, что «г-жа Федотова играла как опытная актриса, но то было именно довольно искусное и опытное ведение роли, а не создание живого лица», что «сцена „узнания“ прошла, не

<sup>1</sup> Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. С. Пушкина. М., 1987. С. 289, 290.

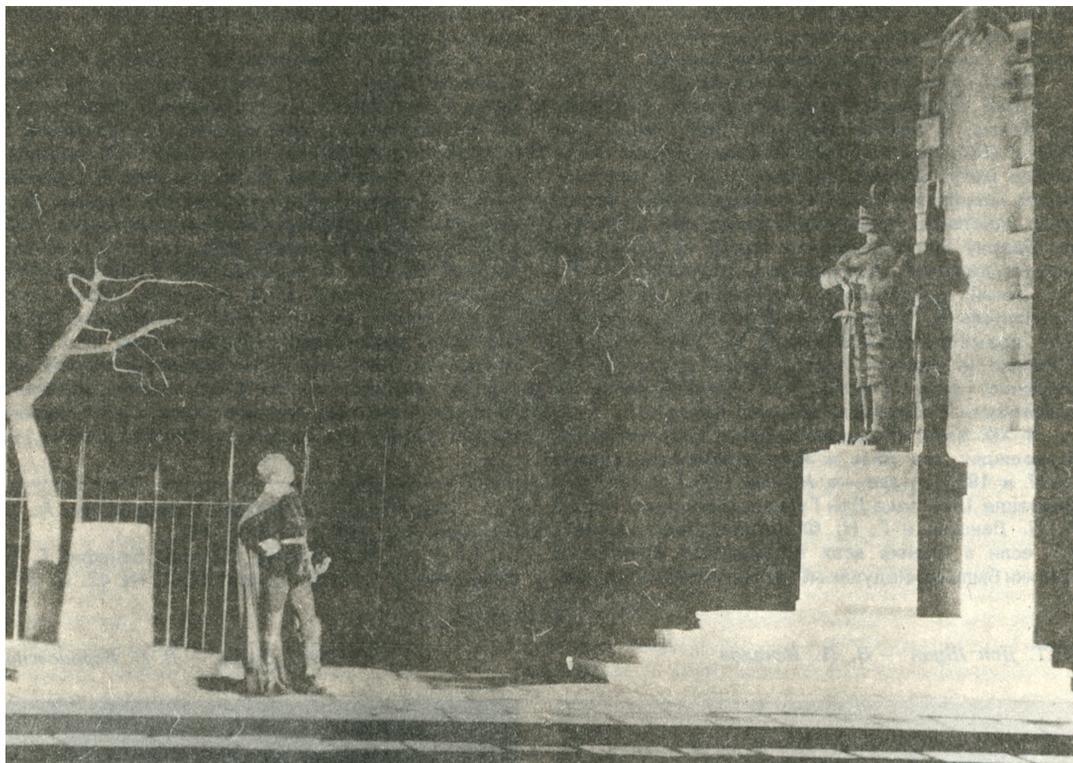
<sup>2</sup> А. Д. Театральная хроника: бенефис Г. Н. Федотовой // Театр. газета. 1877. № 42. С. 189.

МХТ. Дон Жуан — В. И. Качалов



МХТ. Лаура — В. В. Барановская





*Театр им. Евг. Вахтангова. Сцена из спектакля*

произведя впечатления, а оно должно быть потрясающее»<sup>3</sup>. А. П. Ленским же — Дон Гуаном — «можно остаться довольным», несмотря на то, что он играет «разбитного малого», «волокиту», на то, что «трагическая сторона роли была совершенно упущена», на то, что артисту явно помешало недавнее исполнение одноименной роли в мольеровской пьесе, — образ, созданный им, подкупает «смелостью и решительностью»<sup>4</sup>, кроме того, налицо высокая культура произнесения стиха. Напротив, рецензент «Театральной газеты» считает, что Ленский не «играл», а «читал» свою роль, упрекает актера в «поспешности», в том, что «сцена у Доны Анны ведена была г. Ленским слишком сплываво. В его игре Дон Гуан является обыкновенным, страстно влюбленным юношей», в нем нет «демонизма»<sup>5</sup>.

Вполне возможно, что разность мнений обусловлена и различным пониманием пьесы, и различными актерскими «пристрастиями». Несомненно одно: спектакль не получился. Подлинного дуэта Дон Гуана и Доны Анны не возникло; исполнители остальных ролей были не на высоте; мешали и неудачные декорации, загромождавшие сцену, и антракты между всеми сценами, и недостаточно продуманные мизансцены — так, по утверждению Д. Аверкиева, Дон Гуан в четвертой сцене части публички был виден только со спины...

Мы не сделаем открытия, если скажем, что русскому театру XIX века драматургия Пушкина была неподвластна. Вывод, с высоты нашего теперешнего театрального опыта, вроде бы напрашивается сам собою: необходим режиссер. Но с появлением режиссерского театра взаимоотношения сцены и пушкинской драматургии отнюдь не стали проще.

К концу XIX века сложилось прочное мнение о несценичности пушкинской драматургии. А. Р. Кугель, например, не отрицает гениальности пушкинских пьес, но считает, что сценичность не имеет ничего общего с гениальностью. Пушкин, по мнению критика, слишком «вечный», чтобы быть сценичным. Если развить этот тезис, то получается, что гениальных драматургов не бывает: либо гений, либо драматург. А драматург — тот, кто угождает сиюминутным вкусам публики.

Что же конкретно, по мнению А. Р. Кугеля, мешает пьесам Пушкина иметь сценический успех? «Несоответствие глубины психологического движения характеров с эскизностью внешних сценических приемов»; «действие развивается скач-

<sup>3</sup> Аверкиев Д. Московская драматургия // Моск. ведомости. 1877. 6 марта. С. 4.

<sup>4</sup> Там же. С. 3, 4.

<sup>5</sup> Театр. газета. 1877. № 42. С. 189.

ками или, вернее... мало дается материала для каждой сцены в отдельности. Например, сцена Доны Анны с Дон Гуаном — она только набросана. Нужен величайший такт актрисы для того, чтобы объяснить в душе Доны Анны смену настроений»<sup>6</sup>.

Первый же опыт начала XX века, казалось, полностью подтверждал эту версию. Мы имеем в виду «Пушкинский спектакль» Московского Художественного театра.

Когда читаешь рецензии на этот спектакль, в первую очередь бросается в глаза, что все критики отмечают несоответствие слишком узко понятого принципа «переживания» самой стилистике пушкинских драм. Даже Л. Гуревич, тон которой гораздо благожелательнее, чем у всех остальных, пишет: «В общем, можно сказать, что артисты были в „Дон-Жуане“ бледнее постановки, бледнее очаровательных в своей недвижимости декораций...»

Кстати, о декорациях. Критики единодушны в том, что оформление спектакля (художник А. Бенуа), несмотря на красоту и эффектность, чересчур перегружено деталями: «„Маленькие“ драмы Пушкина спрятались в громадных обстановках Бенуа»<sup>7</sup>. Кроме того, перемена сложных декораций не только делала необходимыми антракты между всеми сценами, но и удлиняла их, — «художественникам» не удалось избежать той же беды, которая постигла спектакль Малого театра 1877 года.

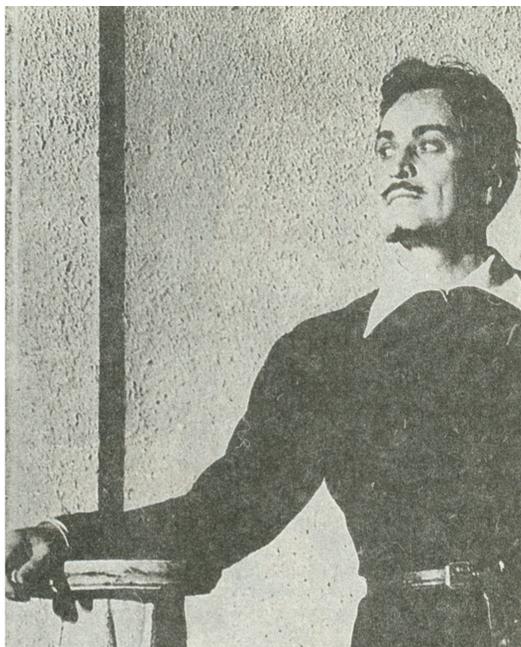
«Натуралистические» курьезы постановки хрестоматийно известны: в «Каменном госте», например, Дон Гуан без нужды два раза перелезает через забор, а Лепорелло обглаживает куриную лапку... Многие критики отмечают и неудачу с появлением статуи в финале. Но нас больше интересует не внешняя сторона спектакля, а способ существования актера, взаимодействие школы МХТ и пушкинского текста: «Торжественная красота слова — то первое, что должно быть сохранено и передано в пушкинском спектакле. И как только „переживание“ вступает с этим в коллизию, как только в интересах такого переживания нужно чем-то поступиться из величественности, принести что-то... в жертву из благородной красоты „слова“, — коллизия должна разрешиться не в пользу чего-то другого, но непременно в пользу „слова“...»

Я думаю, что в Художественном театре... думали не совсем так; думали, что „слово“ может и поступиться частью своих державных прав. И это — главная ошибка всего спектакля»<sup>8</sup>, — писал Н. Эфрос.

О принципиальном невладении стихом актерами МХТ писали и многие русские поэты, в частности К. Бальмонт, Ф. Сологуб... Однако В. Качалов, игравший Дон Гуана, стихом владел вполне, но образ, созданный им, с пушкинским Дон Гуаном имел мало общего. «Демоническое отрицание», «жестокость», «мефистофелевская ирония»<sup>10</sup>, которые были определяющими чертами качаловской трактовки, безусловно, лучше бы подошли Дон-Жуану Мольера.

Разумеется, неудача «Пушкинского спектакля» — не аргумент в пользу несценичности «маленьких трагедий», поскольку драматургия эта была в стороне от эстетических поисков раннего МХТ.

В 1930-е годы юбилейные «пушкинские спектакли» шли в 49 театрах страны, однако количество



Театр им. Евг. Вахтангова. Дон Гуан —  
Н. О. Гриценко

не переросло в качество — и не могло перерасти... На некоторые постановки оказали влияние вульгарно-социологические трактовки, и в ряде театров «Каменный гость» ставился как комедия или даже фарс. Так было, например, в спектакле В. Люде в БДТ или в дух московских спектаклях — Ф. Каверина в Московском драматическом театре и М. Нарокова в Театре им. Сафонова. В спектакле Театра им. МОСПС, поставленном С. Бирман, где Дон Гуана и Дону Анну играли И. Берсенев и С. Гиацинтова, мера глубины постижения Пушкина была, конечно, значительнее, но актеры и режиссер вали в другую крайность, и герои с самого начала принадлежали смерти, а не жизни. Кроме того, актеры и с пушкинским стихом были не в ладу. «Пушкин лаконичен, и его нельзя играть большими кусками. Почти каждый восклицательный знак — это новый кусок, это развитие, ступень, это новое достижение роли. Надо все время и сразу попадать в цель — это очень трудно»<sup>11</sup>, — пишет С. Гиацинто-

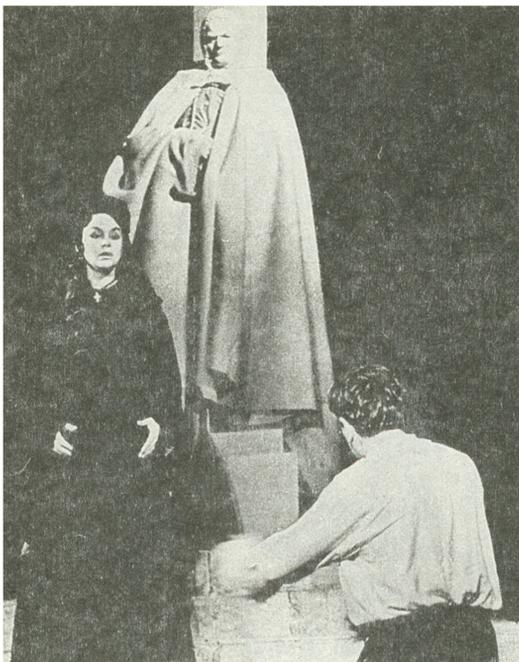
<sup>6</sup> Кугель А. Р. Пушкин как драматург // Кугель А. Р. Русские драматурги. М., 1934. С. 23, 24.

<sup>7</sup> Гуревич Л. Пушкинский спектакль в Художественном театре // Речь. 1915. 2 мая. С. 3.

<sup>8</sup> Адамов Е. Пушкин на сцене Художественного театра // День. 1915. 5 апр. С. 5.

<sup>9</sup> Эфрос Н. Пушкинский спектакль в Художественном театре // Речь. 1915. 28 марта. С. 2.  
<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Гиацинтова С. Актер и критик // Сов. искусство. 1937. 23 марта. С. 3.



*Театр им. А. С. Пушкина.  
Дона Анна — Г. Т. Карелина,  
Дон Гуан — Н. И. Шашик*

ва. Здесь формулировки говорят сами за себя — речь идет о психологическом приспособлении, а не поэтическом оправдании.

В спектакле Ленинградского театра-студии под руководством С. Радлова, напротив, звучанию стиха придавалось большее значение, чем смысловой наполненности образов. Однако это был один из немногих пушкинских спектаклей, вершиной которого стал «Каменный гость». Произошло это в первую очередь за счет Т. Якобсон — исполнительницы роли Доны Анны: «Исключительно трудная задача показать, как вспыхивает и созревает под монашески-вдовым обликом Доны Анны естественное, искреннее чувство увлечения Дон Гуаном — разрешается артисткой с благородством, мягкостью и простотой. Пушкин требует от актрисы, чтобы она буквально за несколько минут показала своеобразие „перерождение“ Доны Анны — из безупречной вдовы в женщину, у которой любовь раскрепощает все ее замершие было чувства, и жизнерадостность, и горячность, и даже некоторое лукавство»<sup>12</sup>. Таким образом, задача, которую А. Р. Кугель считал практически невыполнимой, оказалась актрисе вполне по силам. И хотя по сравнению с Доной Анной — Якобсон Дон Гуан — Еремеев был несколько грубоват, проблема дуэта здесь была решена. Другое дело, что остальные персонажи «Каменного гостя» оказались бледны и невыразительны, отчето снималось противопоставление Дон Гуана и Дон Карлоса, Доны Анны и Лауры. Не избежал театр и «ошибки МХТ» — пышное, красочное оформление художника В. Дми-

риава не соответствовало стилистике пушкинских драм.

Если исполнение роли Дон Гуана Ленским и Качаловым отсылало нас к мольеровскому герою, то игра Н. Гриценко в спектакле Театра им. Вахтангова 1959 года вызывала в памяти еще более ранний «прототип» — героя пьесы Тирсо де Молины<sup>13</sup>. Жанр этого пушкинского спектакля можно определить как «спектакль-концерт» — об этом говорит и оформление сцены, и то, что пьесы монтировались со стихами.

Попыткой преодолеть «концертность» был спектакль Ленинградского театра им. А. С. Пушкина (ныне Александринского). Но, несмотря на все усилия постановщика спектакля Л. Вивьена, «от концертного оформления сцены все равно некуда было деться»<sup>14</sup>. В работе с актерами режиссер стремился прорваться через толстый «слой» психологической традиции, вернее, штампов, с этой традицией связанных: «Мысли и страсти, а не чувства, повторял он ежедневно. И боролся с испытанными актерскими защитными средствами — поисками характера и характерности»<sup>15</sup>. Однако отсутствие именно в «Каменном госте» соответствующих актерских сил привело к тому, что «Дон Гуан — Шашик — это скорее персонаж „маленькой комедии“ о ветреннике, наказанном за непостоянство»<sup>16</sup>, а Дона Анна «в исполнении Г. Карелиной мало поэтична. В режиссерском рисунке роли есть сдержанность, благородство чистоты, строгость. Но замысел расходится с исполнением»<sup>17</sup>. Можно сказать, что той глубины, которой достиг театр в интерпретации «Моцарта и Сальери» с Н. Симоновым в роли Сальери и В. Честноковым в роли Моцарта, в «Каменном госте» достичь не удалось.

Были ли за всю историю постановок «Каменного гостя» хоть один исполнитель роли Дон Гуана, который мог бы воплотить, хотя бы частично, комплекс философских идей, в этом образе заложенных? Да, был, и читатель, наверное, догадался, о ком пойдет речь. Произошло это не на театральной сцене, а в кино. В фильме М. Швейцера «Маленькие трагедии», показанном в 1980 году, роль Дон Гуана сыграл Владимир Высоцкий.

Мы не будем здесь останавливаться на достоинствах и недостатках фильма, тем более что происшедшее на экране с «Каменным гостем» в равной степени касается и фильма в целом.

Итак, хотя В. Высоцкий действительно идеальный исполнитель этой роли, актер, как будто для нее созданный, подлинной удачей и актера, и поста-

<sup>12</sup> Дрейден С. Маленькие драмы Пушкина: В театре под руководством С. Э. Радлова // Лен. правда. 1937. 2 февр. С. 4.

<sup>13</sup> См. об этом: Сельвинский И. Звучит пушкинское слово // Моск. правда. 1959. 23 июня. С. 3; Полякова Е. Алгебра и гармония // Театр. 1959. № 10. С. 51.

<sup>14</sup> Иванова В. В. Леонид Вивьен // Портреты режиссеров. Л., 1982. Вып. 3. С. 100.

<sup>15</sup> Там же. С. 99.

<sup>16</sup> Золотницкий Д. В поисках истинных страстей // Сов. культура. 1963. 2 марта. С. 3.

<sup>17</sup> Маранциман В. Разрушение зла // Смена. 1962. 9 дек. С. 4.



*Театр им. А. С. Пушкина. Лепорелло — Н. К. Вальяно, Дон Гуан — Н. И. Шашик*

новщика «Каменный гость» не стал. Герой Высоцкого, вначале действительно покоряющий «истиной страстей», в финальных, самых важных сценах вдруг становится чересчур однообразным, внутренне статичным. Происходит это, как нам кажется, потому, что в фильме отсутствует подлинный диалог Дон Гуана и Доны Анны: Дон Гуан говорит не с живой женщиной, а с раскрашенной картинкой. Не говоря уж об особенностях актерского темперамента Н. Белохвостиковой, «картинность» заложена и в режиссерском рисунке, недаром внешне героиня Белохвостиковой напоминает «Даму с жемчужным кольцом» Леонардо да Винчи (что делает Леонардо в Испании — это, как говорится, второй вопрос)... И поэтому — вопреки воле режиссера, который хотел лишь «сделать красиво», — Дона Анна оказывается одной из тех «восковых кукол», от которых сбежал из ссылки в Мадрид Дон Гуан.

В 1989 году Ю. Любимов ставит в Театре на Таганке спектакль по «маленьким трагедиям» и называет его — «Пир во время чумы». Спектакль интересен, в первую очередь, формальным (и содержательным) решением проблемы единства «маленьких трагедий» — проблемы, которую до этого разрешить не удавалось никому. Все пьесы «разыгрываются» участниками пира во время чумы. Именно этот замысел, скорее всего, привел к тому, что «Каменный гость» здесь звучит как фарс: в апо-

калипсическом пространстве спектакля тема подлинной любви Дон Гуана звучала бы чужеродно. Кроме того, подобный результат можно было предвидеть, исходя из актерской индивидуальности исполнителя роли Дон Гуана — В. Золотухина. В целом же «в пушкинском спектакле, сыгранном лучшими артистами Таганки, спектакле, чрезвычайно созвучном времени по своему предостерегающему нравственному послылу и апокалипсическому настроению, оказалось много режиссуры и мало живых поэтических актерских интонаций»<sup>18</sup>.

Таким образом, наличие какой-либо одной «компоненты» — выдающегося актера, сильной режиссуры, высокой культуры произнесения стиха (говоря о владении стихом, мы меньше всего имеем в виду четкое искусство. Способ произнесения стиха — это, в первую очередь, не актерская, а режиссерская проблема, связанная с общим замыслом спектакля) — при отсутствии других «Каменного гостя» не спасает, так же как губит пьесу и спектакль «крен» в сторону либо трагедии, либо комедии.

Перед режиссером и актером всегда стояла проблема: действительно ли «переродился» Дон Гуан под воздействием любви к Доне Анне, или

<sup>18</sup> Зингерман Б. Заметки о Любимове // Театр. 1991. № 1. С. 59.

она — просто «жертва новая» его прихоти. Этот вопрос решался в пользу чего-то одного. Например, Ю. Любимов настаивал на сходстве сцены признания Дон Гуана и сцены из «Ричарда III» Шекспира — между Ричардом и леди Анной<sup>19</sup>. Любимов искал в этой сцене определенный смысл, как и все предыдущие художники. Но все дело в том, что никаких прямых отсылок этот материал не выдерживает. В явном текстуальном совпадении следует искать различие, а не сходство. Пушкин заимствовал приемы, и не только у Шекспира, но наполнил их другим содержанием.

Поэт не случайно избегает всего, что позволяло бы трактовать поступки героев однозначно: история про Инезу рассказана так, что невозможно ответить на вопрос, виновен или нет Дон Гуан в ее смерти; Лаура любит Дон Гуана и будет любить всю жизнь, а Карлос для нее — просто случайное приключение; Пушкин делает Дону Анну не дочерью, как у Тирсо, а вдовой убитого Дон Гуаном Командора; Дона Анна не любила мужа, а Дон Гуан никогда прежде не видел Дону Анну; причина дерзкого вызова Дон Гуаном Командора — не желание поглумиться, а ревность...

Таким образом, с героев «Каменного гостя» снимается вина в житейском смысле. Остается определить, что же «заложено» в пьесу в смысле поэтическом.

Все исследователи отмечают, что в «Каменном госте» любовь соседствует со смертью.

Место действия первой сцены — кладбище — контрастирует с радостно-предвкушающим настроением жаждущего приключения Дон Гуана. Тут же — упоминание об Инезе, то есть о смерти и любви одновременно. Следом — начало новой любви: Дон Гуан встречает Дону Анну, вдову убитого им человека, и изъявляет желание с нею познакомиться.

Вторая сцена начинается как сцена любви, но неожиданно, когда Лаура оставляет у себя Карлоса, он вместо любовных признаний напоминает ей о старости, в конечном счете — о смерти. Лаура побеждает в этом поединке, все готово вернуться «на круги своя», но тут появляется Дон Гуан. Поодинок, смерть Карлоса, любовная сцена у трупца. Для Карлоса встреча с Лаурой, сулившая любовь, оборачивается смертью. Та же судьба ждет и Дон Гуана с Доной Анной.

Третья сцена — опять кладбище. На вопрос Доны Анны: «Ну? что? чего вы требуете?» — Дон Гуан неожиданно отвечает: «Смерти». И именно с этого момента Дона Анна начинает его слушать. Предстоящее свидание с Доной Анной вызывает у Дон Гуана чувство ревности к Командору — следует приглашение и кивок Командора в знак согласия, что, по сути, означает гибель Дон Гуана, такую же близкую, как и предстоящее свидание.

Следовательно, последняя сцена вся проходит под знаком смерти, хотя в ней счастливо разрешаются любовные устремления Дон Гуана и Доны Анны. Если бы не это «хотя», то есть если излагать сюжет вышеприведенным образом, кивок Командора в третьей сцене однозначно являлся бы кульминацией. Такого мнения придерживаются многие исследователи, и оно имеет под собою основания: перелом, переход от счастья к несчастью налицо.

Однако при подобном рассмотрении абсолютно не учитываются сами взаимоотношения Дон Гуана и Доны Анны, а к концу третьей сцены в этих отношениях не происходит никакого значительного перелома, поскольку они еще только завязываются. Нам кажется, что линия Дон Гуан — Дона Анна образует в структуре пьесы второй сюжет со своей кульминацией и развязкой.

В чем же он?

Некая вдова решила похоронить себя в четырех стенах, несмотря на то что была несчастлива в браке, однако первому же встречному, влюбившемуся в нее, она — после недолгой борьбы — отвечает взаимностью. Знаком ли нам этот сюжет? Да. Это сюжет водевиля А. П. Чехова «Медведь». Имел в виду Чехов «Каменного гостя» или нет, для нас в данном случае неважно. Гораздо важнее то, что в «Каменном госте» конфликт тоже носит комический характер, поскольку сопротивление Доны Анны — мнимое. Единственное, что она делает, — это пытается оттянуть время, чтобы остаться в рамках приличия.

В сцене на кладбище она еще не понимает, что с ней происходит, и испытывает смутную тревогу. Дон Гуан успокаивает ее («Я не питаю дерзостных надежд»), и в результате она не только не прогнала мнимого Дона Диего, но и назначила ему свидание на следующий день. Почему так скоро? Во-первых, она уже боится потерять его из виду. Во-вторых, ею руководит наивное желание «завтра» все исправить — она чувствует, что совершила уже немало оплошностей, и надеется, что, успокоившись, обдумав все на досуге, будет вести себя более разумно. Дона Анна сама с собою играет в прятки. Если ей необходимо успокоиться, значит, что-то уже произошло. А успокоиться ей действительно необходимо. Реплика

Нет, видно мне уйти... к тому ж моленье  
Мне в ум нейдет...

она выдает себя с головой. Раз не может молиться, значит, происшедшее ей небезразлично.

Здесь А. С. Пушкин использовал один из самых распространенных комедийных приемов — прием посрамления воли: «Неожиданное посрамление человеческой воли какими-нибудь совершенно случайными, непредвиденными причинами... Во многих комедиях человек вынужден поступать вопреки своей воле потому, что обстоятельства оказываются сильнее его. Но сила обстоятельств одновременно свидетельствует о слабости и неустойчивости тех, кто этими обстоятельствами бывает побежден»<sup>20</sup>. «Слабость» Доны Анны в том, что она решила хранить верность неплюбимому мужу, и поэту столь весомое «обстоятельство», каковым является нарождающееся чувство, без труда сметает эту непрочную преграду.

Разумеется, «Каменный гость» — не водевиль. Мы лишь хотели показать, что сюжетная линия Дон

<sup>19</sup> См.: Коршунова О. «Подгляд», или На репетициях у Юрия Любимова // Театр. жизнь. 1989. № 17. С. 3.

<sup>20</sup> Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 72, 75.

Гуан — Дона Анна по сути своей комическая. Впрочем, это отметил еще В. Г. Белинский: «Драма непременно должна была разрешиться трагически — гибелью дон-Хуана, иначе она была бы веселой повестью — не больше»<sup>21</sup>.

Что же связывает комедийный сюжет с сюжетом трагическим? Самый важный его структурообразующий элемент — кульминация.

Момент, с которого начинается перелом во взаимоотношениях героев, приведший их и к счастью, и к несчастью, — признание Дон Гуана. Обратим внимание, после каких слов Дона Анна поверила, что перед нею действительно Дон Гуан. После слов

Я убил  
Супруга твоего; и не жалею  
О том — и нет раскаянья во мне

она не верит, а после «Я Дон Гуан, и я тебя люблю» поверила сразу. Это наиболее «смысловая» формула, в ней имя героя одновременно сопряжено с любовью и со смертью. (Следует заметить, что те исследователи, которые не считают кульминацией кивок Командора, считают таковой сцену признания Дон Гуана.) Произошло узнавание, то есть переход от незнания к знанию.

В этой кульминации — «прорыв» в трагедию: был поединок. Был Командор. Эта дверца тут же «захлопывается», но главное уже произошло.

Герои меняются.

Дона Анна понимает, что не просто позволила себе маленькую вольность, а приняла в доме врага. Надо что-то решать, а она уже заранее решила в пользу «Диего».

Меняется и Дон Гуан. Цель, к которой он так стремился, перестает для него быть самой важной. Он даже готов отказаться от права, с таким трудом завоеванного, называться собственным именем:

Встань, встань, проснись, опомнись: твой Диего,  
Твой раб у ног твоих.

Кроме того, он стал настолько наивен, что сам не понимает значения своего поступка:

Когда б я вас обманывать хотел,  
Признался ль я, сказал бы я то имя,  
Которое не можете вы слышать?  
Где ж видно тут обдуманность, коварство?

Самое смешное, что именно этот «аргумент» убеждает Дону Анну. На самом деле, не признайся Дон Гуан, все, конечно, произошло бы, но не так скоро. Дон Гуан не рассчитывает своих действий, он — импровизатор любовной песни», поэтому делает именно то, что нужно, и именно тогда, когда нужно.

Конфликт Дон Гуана и Доны Анны разрешается счастливо.

Комедия отыграна и должна уступить место трагедии.

Существование в «Каменном госте» двух сюжетов — комического и трагического (подчеркнем — вычленимых, но неразделимых) — естественно, несет семантическую нагрузку: любовь здесь функционирует одновременно двумя своими сторонами — смертью и смехом.

Следовательно, попытки некоторых режиссеров трактовать «Каменного гостя» как комедию — не просто пустая прихоть. Однако пьеса эта — не только комедия, как и не только трагедия; понятно, что театру удержаться на зыбкой грани между трагедией и комедией необыкновенно трудно, но — будем надеяться — возможно. И тогда со сцены прозвучит не история о влюбленном мужчине и легкомысленных женщинах и не назидание о пользе добродетели, а философская притча о трагикомизме человеческого бытия.

А пока мы можем, увы, лишь повторить тридцатилетней давности высказывание Б. П. Горюцкого по поводу наличия или отсутствия сценичности в пьесах Пушкина: «Представляется, что незавершенность этих споров вплоть до настоящего времени свидетельствует только о том, что для окончательного решения вопроса в отрицательном смысле нет достаточных оснований, а для решения в положительном смысле далеко не все сделано как со стороны теоретического обоснования проблемы, так и со стороны чисто практического изыскания путей сценической интерпретации пушкинской драматургии. Именно поэтому данная проблема является одной из наиболее острых в нашем пушкиноведении»<sup>22</sup>. Проблему выбора — плакать над этим пассажем или смеяться — мы оставляем на усмотрение читателя.

<sup>21</sup> Белинский В. Г. Сочинения Александра Пушкина // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1948. Т. 3. С. 635.

<sup>22</sup> Цит. по: Пушкин: Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 458.



# Где дыхание ПУШКИНА

в „Пиковой даме“?..

ВСЕВОЛОД МЕЙЕРХОЛЬД

...Я сколько раз ни читаю не только «Бориса Годунова» Пушкина, а любую страницу Пушкина, — она меня приводит в величайшее восхищение. Просто встать на колени перед его бюстом хочется...

Найти музыку страстей в пушкинских драмах — не значит ли это подслушать все тонкости мелодии стиха, постичь тайны ритмов всех частей музыкального строения.

*В. Э. Мейерхольд*

В приведенных словах \* — одновременно и пылкое признание влюбленного читателя, и манифест великого режиссера-музыканта. Свою любовь к творчеству поэта — любовь активную, действенную — Мейерхольд пронес через всю жизнь, реализовал в осуществленных им постановках, страстно прокламировал в печатных и устных выступлениях, в полемике с коллегами по театральному цеху.

В Пушкине он ценил, помимо признанных достоинств, «человека, который не только пишет пьесы, но и отвергает каноны предыдущих периодов и пылается соз-

\* Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 2. С. 373. Ч. 1. С. 279.



*В. Э. Мейерхольд. 1930-е*

дать новую форму». В своих режиссерских исканиях он опирался на пушкинские провидения: «Пушкин образцами своей драматургии подсказывает необходимость изменить всю аппаратуру сценической техники».

В мейерхольдовской «пушкиниане» особое место занимает «Пиковая дама» — последняя его законченная работа на сцене Ленинградского Малого оперного театра (Малегота). К этому уникальному явлению в сценической истории оперы Чайковского мы уже обращались на страницах нашего журнала (*Климовицкий А. Пушкинизировать «Пиковую даму» // Искусство Ленинграда. 1990. № 6*).

Вниманию читателей предлагается впервые публикуемый обширный фрагмент выступления В. Э. Мейерхольда 4 мая 1934 года перед коллективом Малого оперного театра о предстоящей постановке «Пиковой дамы».

Выражаем признательность Санкт-Петербургскому издательству «Композитор», любезно предоставившему нам материалы сборника «В. Э. Мейерхольд. „Пиковая дама“. Замысел. Воплощение. Судьба», подготовленного к печати Кабинетом рукописей Российского института истории искусств (составление, вступительная статья и комментарии Галины Копыловой).

Мейерхольдовская «Пиковая дама» — спектакль-предсказание. Поставленный в 1935 году, в преддверии торжеств, посвященных 100-летию гибели Пушкина, уже в 1937-м, в разгар юбилея, спектакль был изъят из репертуара Малегота, изъят насильственно, по команде «сверху». Печальная судьба постановки предвосхитила трагедии людские. Погиб Мейерхольд. Как враги народа были расстреляны либреттист «Пиковой дамы» В. И. Стенич, директор Малегота Р. А. Шапиро, литературный консультант театра А. И. Пиотровский. Оборвалась на взлете артистическая карьера Н. И. Ковальского — мейерхольдовского Германа. Мартиролог продолжила война: в блокаду погибли Л. Т. Чупятов, художник «Пиковой дамы»; Н. Г. Шульгин, сделавший запись режиссерской партитуры спектакля; в эвакуации умерла А. И. Соколова, исполнительница партии Лизы...

Загубленный властями, сопряженный — мистически и реально — со смертью, с крушением человеческих судеб, сам спектакль продолжает жить в исторической памяти российского театра, атмосфера его, напряженная и загадочная, тревожит наши души, завораживает воображение.

Замысел поставить «Пиковую даму» по-своему, по-новому Мейерхольд вынашивал почти три десятилетия. Идея зародилась еще в начале века, в эпоху его «Тристана и Изольды», «Орфея», «Электры», осуществилась же только в 1930-х годах, когда Мейерхольд был приглашен С. А. Самосудом — самым, пожалуй, «театральным» дирижером — в Малегот. Ключевой задачей постановки режиссер провозгласил сближение музыки Чайковского с повестью Пушкина, чем возбудил огромный интерес театральной общности.

Первый набросок режиссерского плана «Пиковой дамы» был сделан Мейерхольдом в декабре 1933 года. Написанный на листках из блокнота с грифом дирекции Малегота, набросок этот содержит основные черты будущей постановки: намечено существенное перестроение первой картины, дана разметка на эпизоды, выделены крупные и общие планы мизансцен. Финал спектакля еще не разработан, вписано только слово — «Сумасшествие».

Началом активной работы над постановкой стала встреча Мейерхольда с коллективом Малегота в мае 1934 года, когда режиссер впервые познакомил будущих исполнителей с деталями своего замысла (фрагменты его выступления и составляют основу данной публикации). Мейерхольд считал крайне важным с первых этапов работы заинтересовать коллектив: «Я считаю, — говорил он, — что экспликацией нужно актеров сразу же грохнуть по голове. Иначе у них не появится желания, не появится вкуса что-то познать, чему-то научиться» (*Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 446*). Необходимо, чтобы актеры приступили к работе над спектаклем с «открытыми глазами», принимая и разделяя творческие принципы постановщика: «Пусть 90% актеров бросят роли режиссеру в лицо. Тем лучше. По крайней мере, потом никаких недоразумений не будет. Те актеры, которые со мной останутся, будут работать» (Там же. С. 448). Не принял мейерхольдовской концепции и отказался от участия в постановке солист ГАТОБа Г. М. Нэлепп, в котором режиссер видел своего Германа; молодая труппа Малегота готова была идти за Мейерхольдом до конца.

Изложенный в выступлении план представляет собой качественно новый этап в развитии и оформлении режиссерского замысла. Полностью определена драматургия первой картины, в которой произведены наиболее существенные изменения либретто Модеста Чайковского. Игра в карты у Нарумова, в каноническом либретто обрисованная несколькими фразами Сурина и Чекалинского и являющаяся предпоследней сценой оперы, развернута Мейерхольдом в картину бурной офицерской пирушки. Здесь нет Лизы. Мейерхольд разрушает классический треугольник, изымая из сюжета линию князя Елецкого. Весьма существенно, что на данном репетиционном этапе замысел постановщика акцентирует тему карт как стержневую тему образа Германа (на репетициях и позднее на премьерных обсуждениях спектакля он будет решительно настаивать, что «Герман любит», что «любовь не вытравлена, не аннулирована»). Заканчиваться спектакль должен был не гибелью героя, а сценой в Обуховской больнице. Драматургия же предыдущей сцены — «В игорном доме» — получит завершение только на следующем этапе работы, в ходе сентябрьских репетиций: карточную дуэль с Германом начинает загадочный Неизвестный, роковые слова «Ваша карта бита» вместо Елецкого произносит призрак графини, в желтом платье и с вуалью на лице появляющийся среди игроков.

Не все из намеченного в майском докладе войдет в окончательное решение спектакля. Будут отменены, к примеру, титры с цитатами из пушкинской повести. Сцена «В казарме» будет решена проще, прозаичнее: призрак графини со свечой медленно пройдет мимо Германа, забывшегося в угол между печкой и креслом и накрывшегося в страхе плащом.

Ряд моментов, лишь заявленных в докладе, будет развит в ходе дальнейшей работы над постановкой. Стремление Мейерхольда ни на минуту не выпустить Германа из поля зрения привело к тому, что интермедия-пантомима в сцене бала обрела дополнительный смысл, перестала восприниматься как вставной эпизод. И сюжетно, и пластически пантомима была решена в стиле итальянской комедии дель арте (режиссерский этюд к пантомиме по заданию Мейерхольда был сочинен В. Н. Соловьевым). Название пантомимы — «В манере Калло» — касалось не только сюжета с привлечением традиционных масок. «Манерой Калло» определялось пространственно-композиционное решение мизансцены в целом, переключавшееся с офортами Калло из серии «Три Панталоне», где художник прибегал к сочетанию в одной композиции двух разновременных моментов действия, данных в разном масштабе. Так и в «Пиковой даме»: на первом плане — гости бала, для которых разыгрывается пантомима, среди них — Лиза, графиня, и Герман, вкладывающий записку в руку Лизы. На втором плане разворачивается действие пантомимы — Смеральдина передает записку Тарталье.

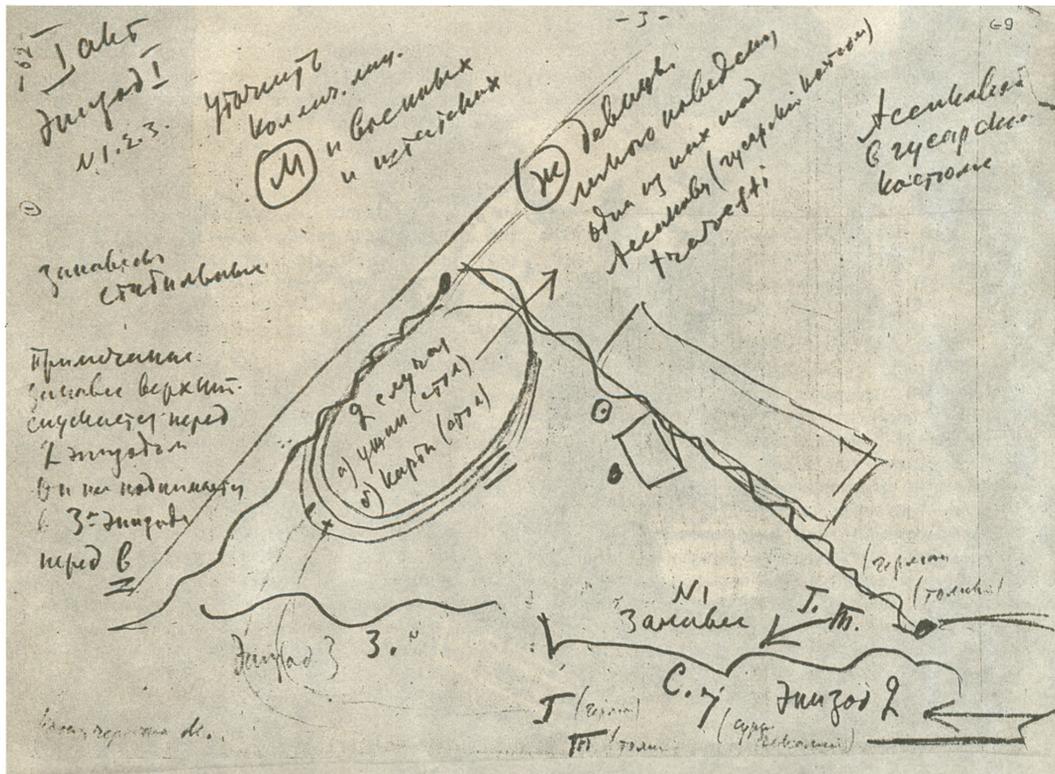
Калло и неизменный в сознании Мейерхольда спутник его Гофман — нити символистского театра, никогда не прерывавшиеся в его творчестве. Но, говоря о сцене бала, Мейерхольд впервые затронул новый,

для его прочтения «Пиковой дамы» — основополагающий, принцип: контрапункт пластического движения и музыки. В ходе работы над спектаклем он разовьет этот принцип до понятия контрапункта драматургии и музыки. Сценический образ, вырастая из музыки, может находиться, считал Мейерхольд, не в категорически точном, а контрапунктическом соответствии с музыкальной тканью. Постановщик должен «слышать» всю партитуру и, опираясь на способность зрителя к ассоциации, апеллировать к его музыкальной памяти, умению слышать «прекратившуюся» музыку. Да, в первой картине Герман не говорит о любви, он всецело охвачен страстью к картам, страстью самоутверждения. Но музыка, проникнутая темой любви, как бы опережая сценическое действие, заставляет ощущать большее. В музыке происходит опережающее накопление пока не востребованных эмоций. Разрыв между сюжетным действием первой картины, ограниченным темой карт и эмоциональной глубиной музыки, выльется в гармоническое единство драматургической и музыкальной ткани второй картины. Создавая спектакль большой режиссерской, авторской темы, исправляя и изменяя либретто оперы, Мейерхольд в большей мере, чем когда-либо, исходил именно из музыки. Другое дело, что слышал и видел он ее по-своему, в непрямом, контрапунктическом сопряжении с действием.

Сущностью устремленный к осмыслению мира, к постижению и принятию его реалий, в творчестве своем Мейерхольд вырывался из границ этих реалий. Он служил своему времени, постоянно сопротивляясь ему. Для 1930-х годов талант Мейерхольда был так же чрезмерен, как чрезмерна страсть Германа, высвобожденная из его души жаждой овладения секретом трех карт. Герман был и Наполеоном, и, по выражению П. П. Громова, самим Мейерхольдом. Страсть, родовая черта Мейерхольда и его Германа, — это и всеохватная внутренняя движущая сила, и одновременно страдание, индивидуализирующее личность, определяющее стремление воли к отдельности, неслиянности с общим рядом, с общим потоком. И неважно, из чего состоит это «общее»: из грациозных книксенов и щелканья каблуками пред императором или монолитных рядов первомайских демонстраций и леса рук «за».

Фрагменты доклада Мейерхольда публикуются по тексту стенограммы, хранящейся в Центральном государственном архиве литературы и искусства С.-Петербурга. Стенограмма не выправлена. В публикации устранили очевидные ошибки стенографа, явные оговорки. Данный текст свидетельствует, что устной речи Мейерхольда не была свойственна литературная отточенность, которой отличаются прежние «выглаженные» публикации его устных выступлений.

План мизансцены I акта. Рисунок В. Э. Мейерхольда. 1934



Приближается столетняя годовщина смерти Пушкина, и, как всегда, перед юбилеем книги раскупаются; сто лет тому назад Дантес убил Пушкина, что же за фигура — Пушкин? до юбилея этим не интересовались. Зрительный зал при приближении юбилея стал интересоваться, в аудитории все хотят понять, что за произведение «Пиковая дама», что за Герман, что за Лиза, какие выводы нам, строящим бесклассовое общество, надо делать. Пушкин, «Пиковая дама» накануне осуществления бесклассового общества, как они впаиваются в наши интересы...(...)

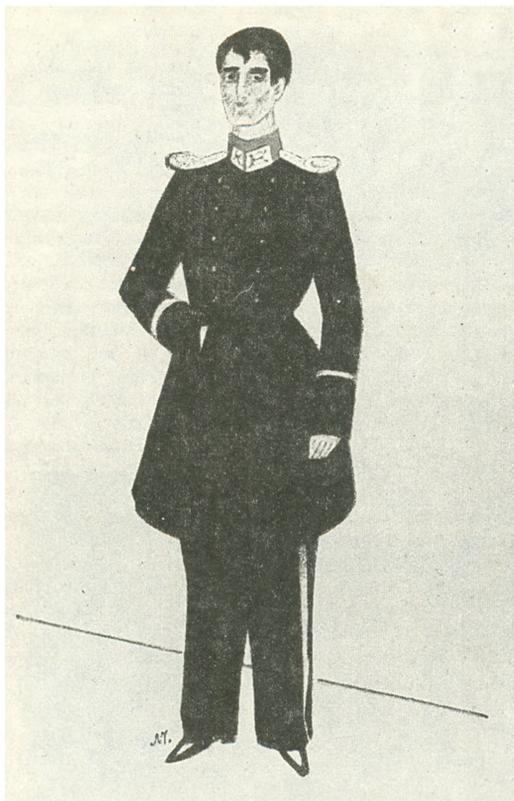
А перед нами имеется великолепная, по признанию всех, музыка П. И. Чайковского, но очень порочный сценарий Модеста Чайковского. И мы спрашиваем себя: что, П. И. Чайковский делал установку на Модеста, своего брата, или на Пушкина? <sup>1</sup> И мы должны сказать, что он делал установку на Пушкина, потому что мы вообще знаем П. И. Чайковского: мы знаем его по его письмам, по биографам, которые писали о нем, наконец, есть среди нас люди, которые лично знали Чайковского. Недавно была издана его переписка с фон Мекк <sup>2</sup>, и мы видим, что это человек очень большой культуры, конечно, Мо-

дест — Модестом, но Петр Ильич знал и любил Пушкина. У него две вещи написаны на материале Пушкина <sup>3</sup>, и, конечно же, он любил и хорошо знал Пушкина. Если появлялись отставания и Модест не успевал подбрасывать ему соответствующий материал, то он сам кое-какие слова подставлял, но важно, что всей своей музыкой он стремился выразить то, что он услышал, читая «Пиковую даму».

Читая «Пиковую даму», он через голову Модеста Чайковского многое давал, потому что когда мы смотрим сейчас спектакль и пытаемся оторвать Модеста и пытаемся вставить первое попавшееся, что нам приходит в голову из «Пиковой дамы» Пушкина, значит, мы произвольно всовываем, произвольно только потому, что это произвольное мы берем из материала Пушкина; оно больше впаивается и больше сливается с музыкой, чем то, что дал Модест Чайковский. Но если постараться сделать это не произвольно, а вдумчиво, изучая, вслушиваясь в то, что есть в музыке Чайковского, и если мы из «Пиковой дамы» будем брать материал осмотрительно, то эффект получается исключительно большой. Стеняч <sup>4</sup>, который по нашему сценарному плану ставил новые слова на те места, где были слова, вставленные Модестом

*В макетной мастерской Малого оперного театра. Слева направо: К. Н. Линхарт, В. Е. Милюткина, Е. Н. Бершадская, Л. Т. Чулятов. 1934*





Л. Т. Чупятов. Эскиз костюма Германа. 1934.  
Бумага, акварель



Л. Т. Чупятов. Эскиз костюма Графини. 1934.  
Бумага, акварель

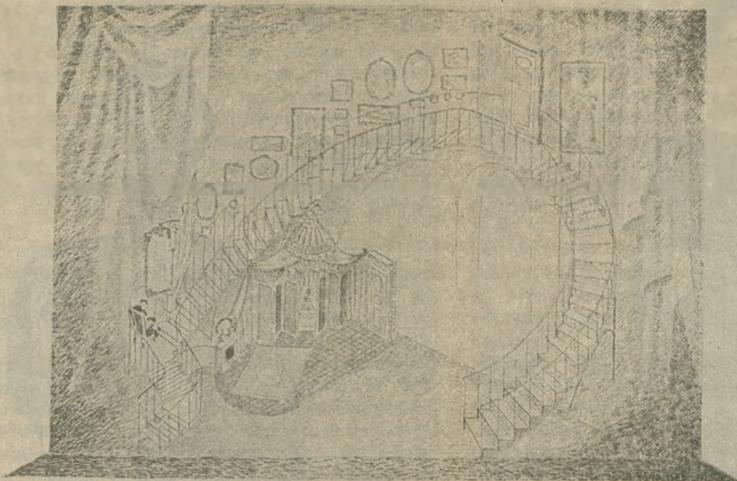
Чайковским или им выбранные, достиг того, что мы видим, как вещь зазвучала гораздо значительнее. Вот этой работой мы и занялись. Мы не говорим, что у нас все совершенно. Мы еще, вероятно, до того времени как начнем работать с актерами, попытаемся целый ряд мест улучшить и еще вдумчивее отнесемся к работе, еще старательнее сделаем работу, с большей щепетильностью, с большей ответственностью мы сделаем первый шаг к тому, чтобы это дело показать в лучшем свете. Не нужно очень заноситься, не надо говорить, что мы сделаем «Пиковую даму» — и стоп! Что не придет другой, гениальнее нас, и не сделает лучше.

Мы должны помочь больному организму — оперному театру, который с нашей точки зрения находится в ужасном состоянии; те театры, которые именуют себя большими, они поставили баррикады, они не выпускают ничего свежего. Разве нормально, что Малый оперный театр поставил вещь Шостаковича, театр Немировича — поставил, то есть все театры, которые позволяют себе роскошь экспериментировать, а ни Большой, ни Мариинский театр не ставят<sup>5</sup>. С. С. Прокофьев сколько бился, чтобы «Игрока» поставить, — не ставят<sup>6</sup>. «Стальной скок» — не ставят<sup>7</sup>. Пробить дорогу молодому композитору очень трудно.

Это показывает, что не все благополучно. Кто же заправляет, если не понимает, что надо энергично бороться, что надо освежить театр? Пусть «Игрок» — слабое произведение, может быть, на требования 1934 года оно не дает то, что нужно, — не в этом дело, но нужно заставить шевелиться, волноваться вокруг необходимости выйти из этой мертвечины, вскрыть по-новому новые произведения.

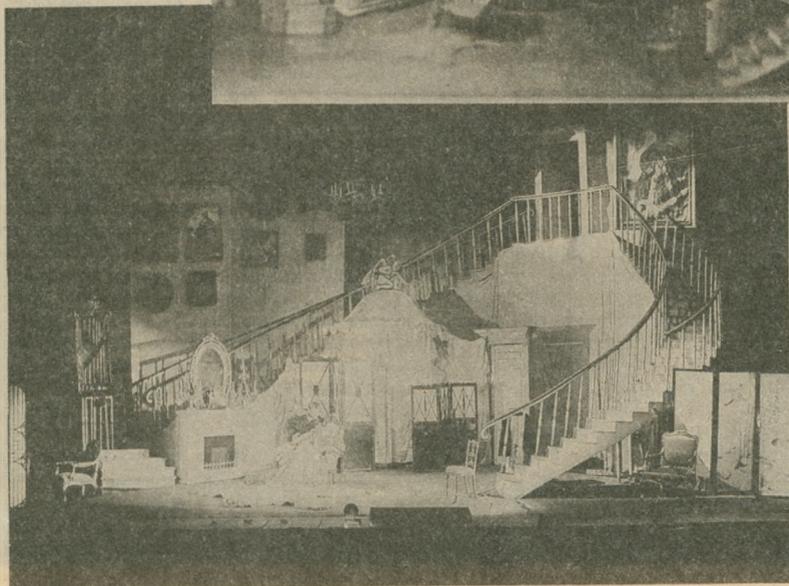
Я имел удовольствие слушать С. В. Рахманинова. Он в качестве дирижера выступал в Москве и продирижировал «Пиковую даму»<sup>8</sup>. Он заставил услышать то, что мы раньше не слышали. Неужели действительно это есть, может быть, он новый инструмент приписал? Совершенно новое звучание. Если мы сделаем очень маленькое дело, но внимательно, очень бережно, с большой заботливостью начнем его делать, мы сделаем большое и культурное дело, а за нами — более талантливые, более энергичные, более передовые люди сделают еще больше, не на этой вещи, а на других.

Наша попытка состоит в следующем: перечитав «Пиковую даму» Пушкина, сопоставив то, что есть у Пушкина, с тем, что было в распоряжении Чайковского, очень осторожно, не насилуя ни в какой мере композитора, не производя над ним мучительных,



Л. Т. Чулятов.  
Спальня Графини.  
Эскиз декорации.  
1934.  
Бумага, акварель,  
карандаш

Спальня Графини.  
Макет декорации



Спальня Графини.  
Сцена  
из спектакля.  
1935

болезненных операций, вытянуть возможно большее количество мотивов, которыми полна повесть Пушкина «Пиковая дама». Этого будет достаточно для того, чтобы вещь зазвучала по-новому. Я приведу резкий, почти парадоксальный пример, как можно дать, то есть проводить известные тенденции, проводить известные мысли, на театральных приемах своеобразного контрапункта. Вы понимаете отлично, какое место занимают в опере куски музыки, объединенные названием «интермедия» — спектакль, который любительски показывают на балу гостям во втором акте. Что бросается неприятного в глаза в этом самом куске? А то, что главная мысль, будем даже вульгарно говорить — основная сюжетная линия вдруг на минуточку прерывается. То ли нужно было дать отдых зрителю, то ли это дань банальным построениям либретто в старых операх — что вот [дескать] как же так: опера идет, и нигде ни тебе потанцевать, ни тебе спектакль почитать. Между тем музыка — превосходная. (...)

Так вот, оставляя на месте всю эту превосходную музыку, нельзя ли так сделать, благо все так складывается в этом либретто, что на бал он вытаскивает и графиню, и Лизу, и Германа, ибо этот бал можно было бы и так сделать, что и Лиза, и Герман, и графиня здесь не были бы, — мол, отдохнули и пойдем дальше. Ведь есть же такой кусок вначале, когда вдруг исчезли эти действующие лица. А можно на сцене этот спектакль так построить, что та основная линия, которая вас увлекала в первом акте, она вас заинтриговывает и вы следите за ней, несмотря на то, что идет кусок, который по замыслу автора является оторванным. Ну, нужно, чтобы гости на балу что-то делали, а пока будем смотреть интермедию и будем ждать. [когда] Герман и Лиза появятся, и [тогда] мы снова будем смотреть, что с ними происходит, и следить за их судьбой. Можно так построить план сцены, можно так построить отношение гостей к спектаклю, можно так показать положение на балу Германа и Лизы, что, несмотря на то что там идет спектакль, мы можем следить за ними, слушая музыку, которая как будто оторвалась от основной музыкальной концепции и является как будто самостоятельным куском.

Смотря спектакль, мы продолжаем следить за судьбой действующих лиц. Ничего, что в этой музыке это не получит отражения, ничего, что в партитуре вы не найдете соответствующих мест. Дело в том, что проблема сценического движения теперь также стала категорией музыкального порядка. Сценическое движение на сцене получило такое же [значение], как движение в музыке, и, вводя в эту ткань движения музыкального порядка, влетая в музыку ткань, которая находится в распоряжении оркестра и дирижера, мы получаем добавления, которых раньше не было.

Когда некоторые занимались реформой оперы, они, с моей точки зрения, делали ересь. Это с легкой руки великого учителя, хорошего и замечательного мастера, с легкой руки Далькроза. Далькроз, когда показывал свои упражнения, с моей точки зрения, делал ужасные вещи: он заставлял танцевать девиц под вальс Шопена или мазурку Шопена, и они, вслушиваясь в музыку (Далькроз открывал им эти секретники), старались передать, изобразить движениями все те кусочки в вальсе или мазурке Шопена так, чтобы было полное совпадение. Мы на движение так не смотрим<sup>8</sup>. Мы считаем, что под

марш «Führe» (фр.: похоронный. — *Ped.*) можно построить веселые движения и, наоборот, под веселую музыку можно построить мрачные движения, сюжет придумать мрачный и можно добиться того, что это будет совпадать. Вот так мы смотрим на движения.

Поэтому нам не нужно иллюстрировать этот лейтмотив. У Германа есть свой лейтмотив — мелодия, которая выражает его психическое состояние, а мы говорим, что Германа не можем выступить потому, что в оркестре нет этого лейтмотива. [Но ведь] можно заставить зрителя восстановить [его] на фоне музыки, которая ничего общего с этим лейтмотивом не имеет, можно заставить вызвать в сознании публики этот лейтмотив. (...) Надо насытить спектакль атмосферой, чтобы все куски, которые прошли, возникли как реминисценции или же как прекратившаяся музыка, [которая] может еще на каком-то фермато продолжать звучать в нашем сознании. Поэтому — занавес I акта опустился, возникает Герман на фоне другой музыки, но в мозгу может вспомниться тот или другой мотив. Имея это в виду, можно позволить себе более сложную работу: работать над движением — это не иллюстративная работа, а работа над ассоциативной способностью зрителя. Многие режиссеры этого не учитывают, что можно работать над способностью зрителя к ассоциации. Музыкальный строй движения можно строить так, что он будет работать на ассоциацию зрителя. Системы повторов не любят сценическое искусство, повторы, мизансцены, которые бы заставили вспоминать сцены, которые прошли. Я вас утомил, но я быстро расскажу основные сцены нашего плана, которые дадут некоторое представление о том, как потечет спектакль «Пиковая дама».

Картина первая. Начало нами рассматривается таким образом (в этом мне помог очень сильно Самосуд, который вообще является вдохновителем целого ряда мест... Этот мастер помог мне вскрыть целый ряд вещей, которые относятся не непосредственно к его области, а к ряду других областей). Начнем с пейзажа. «Пейзаж» нами употребляется, конечно, не в прямом смысле слова, а как *terminus technicus* (лат.: специальный термин. — *Ped.*), как условное название. Там, может быть, никакого пейзажа не будет, но под словом «пейзаж» разумеется некоторая музыкальная, если можно так выразиться, абстракция, некоторое настроение, которое предполагает, что душно было бы прослушать это настроение в замкнутом интерьере — хочется воздуха, слушая эту музыку. Тут тридцать шесть тактов в начале первого действия заменяют собой бывший Летний сад. Никакого Летнего сада в это время нет, а что-то другое, а что — мы еще не решили<sup>10</sup>. И я поставил себе вывеску запретительную: «В пейзаж вход пока запрещен». (Смех.) Есть вещи, которые нужно решать значительно позже. Нельзя сказать: «Ага, тридцать шесть тактов? Их нужно как-то придумать...» — и ходить и думать: «А что бы дать под эти тридцать шесть тактов?» (Смех.) «Как же я, черт возьми, пойду дальше, если у меня нет этих тридцати шести тактов?» Нельзя с этого начинать.

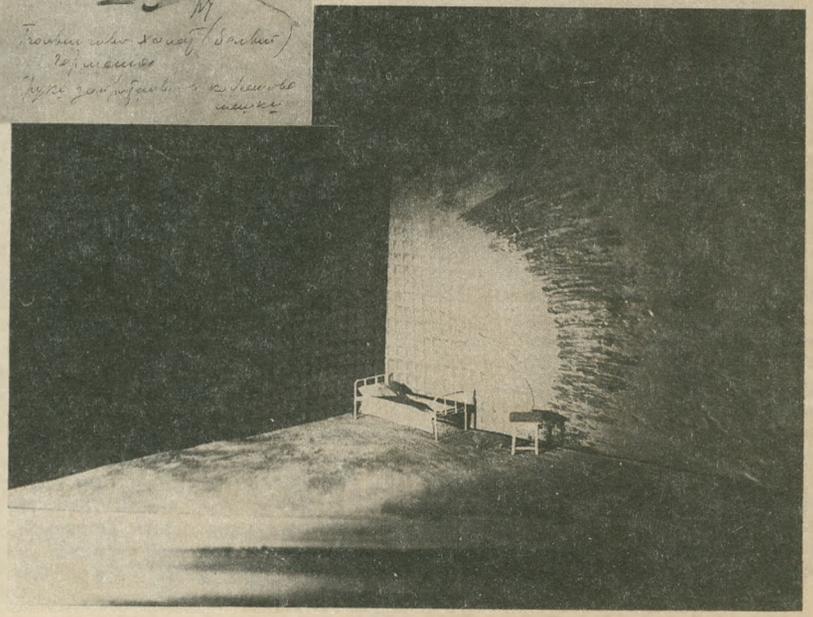
Эпизод первый. Вечеринка у Нарумова. Столовая. Ужин. Компания офицеров и девиц легкого поведения. Среди этих девиц одна в костюме гусара исполняет гусарскую песню. Кто хорошо знает историю, вспомнит черты Аскоковой, которая выступала в одном водевиле в гусарском костюме и имела очень большой успех<sup>11</sup>. Но не обязательно, чтобы она была



Л. Т. Чулятов.  
 Сцена  
 в Обуховской  
 больнице.  
 Эскиз декорации.  
 1934.  
 Бумага, акварель,  
 карандаш



Л. Т. Чулятов. Герман в больнице.  
 Эскиз костюма. 1934.  
 Бумага, акварель



В Обуховской  
 больнице.  
 Макет  
 декорации

Асенковой — пусть будет какая-нибудь любительница, которая видела Асенкову и подражает ей. Веселье затухает. Общее оживление начинает медленно замирать, и та столовая, в которой вечеринка проходила, погружается во мрак. А с правой стороны опускается портьера, которая дает возможность перед ней показать, как говорят в кино, большим планом Чаплицкого и Сурина. Разговор идет об игре, и они попутно говорят о Германе, причем тема Германа в музыке появляется раньше, чем появляется сам Герман. А у нас ужасно в опере любят, чтобы делалось так: вот идет Герман, шагает из-за кулис (*Мейерхольд показывает, как шагает Герман*), и вместе с его шагами появляется в музыке и его мотив. (*Смех.*) Он «в общем и целом» «выражает» музыку. Но за такое «выражение» можно выйти из-за кулис, взяв у пожарного каску, потом брандспойт и окатить его водой. (*Смех.*) Тема Германа может появиться... как только он выйдет на сцену — а это буквально секунда, такой своеобразный форшлаг, и в этот форшлаг он в портьеру просунул голову — и сразу его фраза. Вот как лучше будет.

Затем эпизод третий — со стороны столовой, которая погружена во мрак, хор застольную песню доносит до зрителя через мрак. Не надо, раз хор зашел, его освещать, не всегда даже удобно освещать, иногда через мрак можно дать иллюзию, что там зритель знает что происходит, — интереснее засекретить этот хор в смысле сценического выражения.

После этого Герман и Томский приближаются, происходит диалог, левый бок освещается, правый — под портьерой — убирается, где был стол накрыт, возникает карточная комната — идет игра. Девушек больше нет. Князь выиграл, его поздравляют — сопоставление счастливого игрока и неудачного. Игра продолжается, некоторые реплики [о том], что везет, первое упоминание вскользь о графине, которое отмечает первую тему графини. Тут очень важно совпадение, потому что то, что касается графини, в музыке так отчетливо выражено, что было бы бестактностью [сделать] иначе, так как тема графини по Пушкину — тема навязчивая, которая в мир Германа вносит большое волнение, и эту тему нельзя засорить ничем иным. Другой выигрывает, и Герман в волнении. Конец игры. Рассвет. Томский предлагает расхотиться по домам.

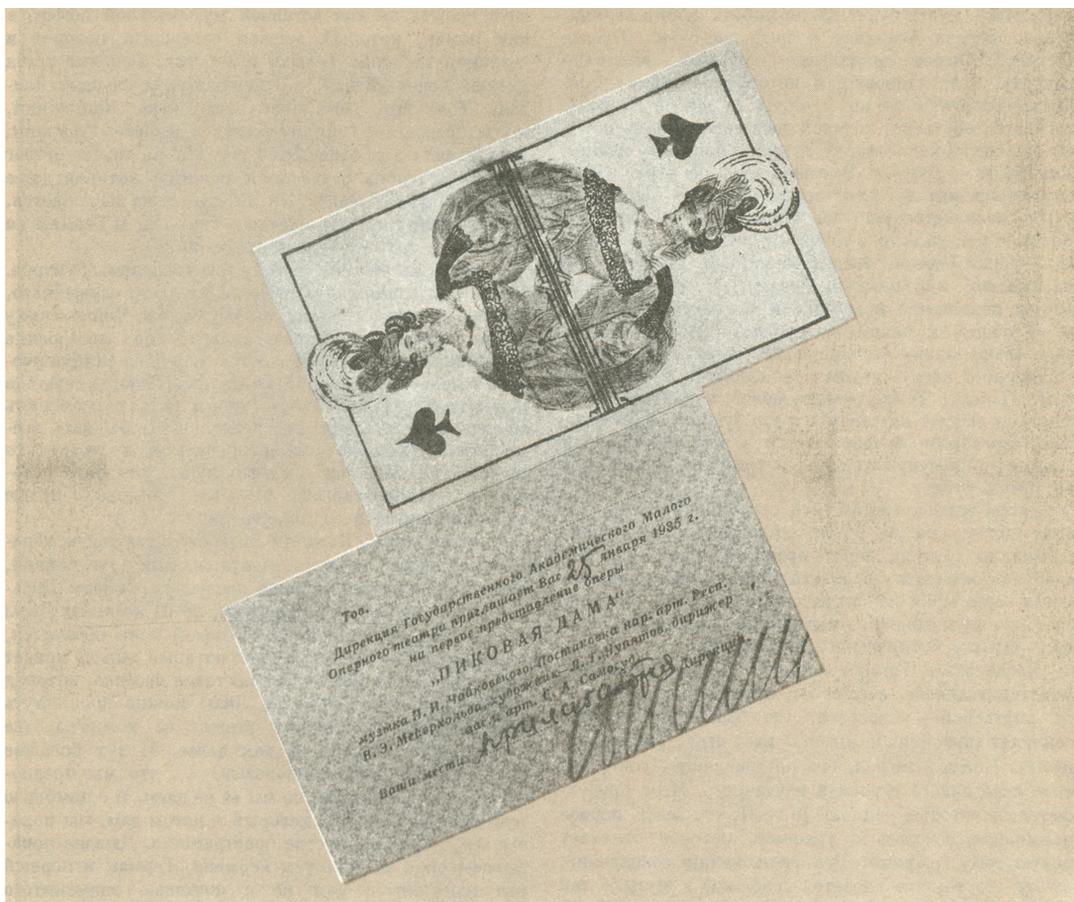
Эпизод четвертый. Мы видим, как гости Нарумова идут и на ходу бросают еще несколько реплик о графине. Это опять-таки надо сделать, чтобы тема о графине сделалась навязчивой.

Слева, где был ужин, где был карточный стол, возникает узкий балкон, вроде веранды, увитый плющом; здесь, на балконе, возникает группа людей с Томским во главе, а с другой стороны — прозрачные ворота, около которых стоят князь и Герман, отрыванные от той сцены. Начинает дуть ветер, гроза, которая [обычно] так внезапно возникает в «Пиковой даме», что кажется атрибутом балагана, где гроза возникает неожиданно, возникает чрезвычайно фальшиво: надо дать ей подготовку. Баллада Томского упирается в завывания петербургского холодного морского ветра, раздувающего плащи, и тогда этот рассказ получает иное цветение в этой холодной обстановке, и тогда Герман, который хотел после реплики князя уйти, остается у ворот и слушает балладу. Баллада — необходимое звено для поворота сюжета, это ружье (по Чехову), из которого выстрелят. Баллада вы-

слушивается не как вставной музыкальной номер, а как номер, который должен совершить поворот в сознании Германа. Герман в воротах. Реплика вслед князю. Хочет уйти. Останавливается и слушает балладу Томского. Компания расходится. Чаплицкий, шутя, предлагает Герману заняться секретом графини. Герман остается один. Этот ветер и не то что зигзаг молнии, а очень отдаленная зарница, которая даже сценически с помощью электротехники не выражается. Отдаленный гром, надвигается темнота, и Герман на этом фоне пытается овладеть тайной.

Затем мы вводим систему так называемых титров. Мы хотим многое, что имеется в тексте служебного, вынуть из музыки. Часто мы видим, что Чайковскому нужно потратить много энергии на построение речитативов, которые врезаются, нарушая симфоническое течение его музыки, речитативов, иногда страшно искусственно вставленных, чтобы дать возможность зрителю понять движение действия, чтобы дать возможность зрителю ориентироваться в том, что происходит. Мы считаем, что лучше от этого освободить Чайковского. Музыка гораздо лучше воспринимается в ее незазорности. (...)

Затем улица. Комната Лизы строится таким образом, что видно, что эта комната связана с галерейкой, где иногда собираются люди послушать музыку. Дальше, вероятно, комната графини, но из комнаты Лизы есть кроме главного хода, который ясно обозначен, идущего в клавишную и через который дальше придет графиня, — есть маленькая винтовая лесенка, которая показывает, что в комнату Лизы можно проникнуть из людской, из нижнего этажа, из комнаты, где швейцары находятся, и так далее. И тут большое пространство, которое показывает... что мы предполагаем часть комнаты, но мы ее не даем. И с помощью пустого просцениума, который я потом дам, мы показываем, что здесь пустое пространство. Дальше показываем окно на улицу и Германа. Герман в первый раз попадает в дом не с помощью знаменитого ключика, который ему передает Лиза и которым он открывает потайную дверь в комнату графини, — а влезает как настоящий вор через окно: увидев, что это окно не прикрыто, увидев, что в швейцарской никого нет, он рискует пробраться в дом, проникает на винтовую лестницу и рискует постучать в комнату Лизы. Так мы видели самое возникновение Германа. В то время как Лиза будет вести разговор с Машей, простаться — Герман уже появляется перед домом Лизы, и даже тогда, когда Лиза с Полиной поют романс, во время этого дуэта, Герман уже находится перед домом, он уже стучится в дом. Тогда опять романс, который сейчас выслушивается как вставной номер, как мура вставная, между тем как надо так сделать, чтобы романс, дуэт, которые поются, романс Полина поет, а мы видим Германа, который стучится в дом, хочет проникнуть, мы видим, что не любовью он [озабочен], он решает овладеть тайной, не тема Лизы его интересует, не любовь, не любовная канитель, а [как] пробраться к графине, достать шифр, как выиграть, и мы на Германа смотрим иначе: не Герман-любовник, а Герман — одержимый, как Казанова. Биография Казановы — разве это собрание любовных авантур? Ничего подобного. Это особый тип человека-маньяка, стремящегося превратить свою биографию в целый ряд авантур, где любовные удовольствия — это социальный мотив. Герман такого же рода одержимый: богатство, деньги,



Пригласительный билет на премьеру спектакля

[желание] выиграть, сделаться богатым без труда, счастливым случаем, там — выиграть в карты, там еще что-то, но все вертится вокруг этой темы. Мы это видим.

На расположении комнаты Лизы мы не будем останавливаться. Понятно, как здесь обернется дело.

Главное и основное для меня во всех мотивах объяснения Германа то, что мы банально называем «объяснением в любви», — тут трудность для актера показать желюбовь, показать некую эказержацию (от фр.: exagére — преувеличение. — Ред.) страсти, но фальшиво: его глазки смотрят в сторону расположения комнаты графини, а он говорит: «Я Вас люблю» — а сам смотрит, как бы пролезть к графине, — как построить любовную муру, чтобы публика видела, что это способ проникнуть к графине в комнату, а [если] он будет искренне распевать, что мы тогда будем с ним дальше делать? Это ружье, которое больше не выстрелит. Тогда [он], после того как Лиза бросилась в Неву, тоже должен был бы бутлыхнуть в Неву. Надо как-то выворачиваться!

Бал я показал, как надо поставить, чтобы бал был фоном, а на этом фоне остается тема Германа.

Спальня графини. Обыкновенно, когда начинается музыка, вводящая в спальню к графине, то мы до того, как появляется Герман, собственно говоря, Германа не ощущаем. Герман должен возникнуть, действовать на фоне музыки с первого же такта (я тут говорю ляпсус, потому что музыка и игра актеров — органическое целое, то есть музыка и игра на сцене должны возникать одновременно, потому что это напряжение, которое выражает волю актера, волю Германа, оно должно пронизывать это место). Показана спиральная лестница, идущая слева на середину сцены, окаймляющая всю сцену таким образом, что на большую высоту поднимается лестница до комнаты Лизы, опять опускается и приводит в комнату графини, причем комната графини не должна быть мрачной.

Графиня молодится и становится в свои сто пятьдесят лет своеобразной невестой, все у нее страшно светло, и все напоминает ее же в гробу, потому что старух кладут в гроб еще белее, чем невест, и самые белые ткани надевают на старух, когда их кладут в гроб, самые белые цветы кладут в гроб, самые белые лошади, самые белые страусовые перья на похоронах



Герман — Н. И. Ковальский. 1935



Графиня — Н. Л. Вельтер. 1935

старух. Сцена должна напоминать склеп. Если стоит ваза, то в ней иммортели, если стоит какое-нибудь кресло, то оно кажется белым мрамором. Вся мягкость кажется жесткостью, вся мягкость в жесткости необычайно прозрачна. Вот эту комнату-мавзолей графини окаймляет лестница — вся в золоте или серебре (это дело художника), но во всяком случае от нее звучит грациозностью и блеском. Вокруг лестницы расположена картинная галерея. Бегут портреты предков графини, так что Герман, идя по этой галерее и как будто по XVIII веку, натывается на портрет графини и тут получает разгадку того, что она из себя представляет. На лестнице спит слуга (по Пушкину), но Герман проходит, не разбудив его. Он доходит до комнаты Лизы и решительными шагами проходит мимо и наконец спускается до комнаты графини.

Вот как мы думаем поставить это.

Комната Германа. Две глубоких, сходящихся под прямым углом стены. В углу круглая печка, дающая ассоциацию, будто это какой-то могильный памятник, — обычная в 30-х годах печка, кончающаяся вазой или фигурой. В углу у печки кресло, направо — столик с зажженной свечой. Слева стена совершенно голая. Герман спит в кресле. Денщик вносит письмо. Герман спит. Просыпается. Мы обозначаем письмо, которое читает Герман, титром, а не даем, как в оперетте, читать ему самому. И затем сон Германа. Мы показываем сон как сон. Две тюлевых пелены движутся во взаимно противоположные стороны, колеблются, сталкиваются, и на них рисуется сцена похорон, траурная процессия, видим катафалк,

самого Германа. И внезапно Герман просыпается и в испуге кидается к столу. Мрак — и дальнейшее интермеццо идет в темноте. После этой сцены в темноте Герман стоит в углу, забившись между печкой и креслом, и глядит в угол, который кончается пустой стеной, и ведет сцену с призраком, причем этому призраку для его появления нужно только колыхнуть плечом. Опять-таки это не под музыку шествует призраком или его выдвигают. (*Шагает, изображая появление призрака. Смех.*) Это все балаган и ужасная вампука. Нет, будет висеть тюлевый занавес, часть тюлевого платья графини, чуть-чуть очертание профиля, то есть так, как принято у замечательного Шекспира показывать тени — тактично. Тень, призраком — это сценическая формула, это не мистика. Тут без чертей и без призраков на сцене не обойтись. Пусть не будет чертей и призраков, пусть не будет религии в жизни, но на сцене это можно — разрешается.

Эпизод тринадцатый — улица ночью. Показывается ниша, часть какого-то старого петербургского забора, кончающегося нишею, которая определяет ворота, калитку, там стоит Лиза как бы в ожидании Германа... и слышишь во вступительных аккордах, во вступительных тактах Лизу, с ее замечательным романсом «Ах, истомилась...» — тут мы позволяем себе [сценическую вольность], и в этом заслуга мастера Самосуа, что он услышал в этом напряжении Германа, а не Лизу, потому что, если взять ее арию, заметно, как тут Чайковский делает резкий скачок к этой арии и ария эта торчит в ее кисло-сладком примитивном звучании, потому что начальная музыка

сумрачными волнами дает впечатление, что где-то здесь находится Герман. Мы же даем так, что сразу же Герман идет по тротуару, сумрачный, закутанный в плащ, а Лиза маячит тут же, ей хочется увидеть Германа и страшно: «Ах, приди, да ах, не уходи». Он исчез, но ей бы хотелось, чтобы он вернулся. Он возвращается... и они проводят свою сцену.

Затем игорный дом. Стол для игры в карты. Здесь игроки за столами, но тут все сливается вместе. В первой сцене был отдельно ужин, отдельно игра, здесь вместе и игра, и ужин. Здесь часто сцена занята ужином и девицами. Хор вместе с девицами, игра, и вот сюда, в эту игру, вплетается разговор о Германе — и песенка Томского. Вы это знаете. Я не буду больше об этом говорить. А даль-

ше мы идем так же, давая интермеццо, куски музыки в темноте, и после этого мы застаем 17-й номер Обуховской больницы, где показаны две глухие, подходящие под угол стены, напоминающие комнату в казарме, но там была печь, а здесь кровать, Герман стоит в углу, в левом переднем углу и здесь опять, опять возвращается к музыке призрака, причем весь кусок повторяется Германом, который, сходя с ума, повторяет тот мотив, который слышал из уст призрака, и лепечет эти слова.

На этом кончается действие. Таково было наше стремление влить сюда максимум из того, что было растеряно Модестом Чайковским при построении музыкального плана, — как можно больше вытянуть из Пушкина, вот такая задача стояла перед нами. (...)

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Подробнее этот вопрос Мейерхольд рассмотрел в докладе, прочитанном в Клубе мастеров искусств в Москве 17 ноября 1934 г., и в статье «Пушкин и Чайковский», опубликованной к премьере «Пиковой дамы» (см.: Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 299—309).

<sup>2</sup> Имеется в виду вышедший в 1934 г. первый том издания: Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк: 1876—1890: В 3 т. М.; Л., 1934—1936.

<sup>3</sup> П. И. Чайковским написаны не две, а три оперы на сюжеты произведений А. С. Пушкина: «Пиковая дама», «Евгений Онегин» и «Мазепа», замысливалась и четвертая — опера «Капитанская дочка».

<sup>4</sup> Стенич (Сметанич) Валентин Иосифович (1898—1938) — переводчик, критик. Привлеченный Мейерхольдом к работе над «Пиковой дамой», Стенич по сценарию режиссера создал новый текст либретто. Мера участия соавторов определена ими в совместном заявлении во Всесоюзкомдрам, хранящемся в фонде Мейерхольда в Российском государственном архиве литературы и искусства: «Просим, взимая авторские за либретто, перечислять 50% Мейерхольду и 50% Стеничу».

<sup>5</sup> Речь идет об опере Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда». В Ленинграде она была поставлена в Малом оперном театре (преьера 22 января 1934 г.), в Москве — в Музыкальном театре им. Вл. И. Немировича-Данченко (24 января 1934 г.). Несколько позднее была осуществлена постановка оперы и в Большом театре (26 декабря 1935 г.).

<sup>6</sup> За постановку оперы С. С. Прокофьева «Игрок», написанной в 1916 г., боролся не только композитор, немало усилий приложил и Мейерхольд. В 1917 г. им была сделана попытка поставить оперу на сцене Мариинского театра, в 1927-м он возобновляет переговоры с композитором и с руководством театра о постановке уже второй редакции оперы. В разгар репетиционной работы над «Пиковой дамой» он продолжал хлопотать за «Игрока» (см.: Мейерхольд В. Э. Переписка: 1896—1939. М., 1976. С. 337). Премьера прокофьевской оперы состоялась в 1929 г. в Королевском театре (Брюссель).

<sup>7</sup> Одноактный балет С. С. Прокофьева «Стальной скок» (преьера в 1927 г. в Театре Сары Бернар,

Париж) на родине композитора поставлен не был. В 1929 г. Мейерхольдом совместно с А. М. Мессерером была начата работа над балетом, однако постановка не осуществилась.

<sup>8</sup> С. В. Рахманинов дирижировал «Пиковой дамой», будучи в 1904—1906 годах дирижером Большого театра. Крупным музыкальным событием стало исполнение «Пиковой дамы» под управлением Рахманинова в ходе его дирижерских гастролей в Мариинском театре в феврале 1912 г., когда опера, по свидетельству Н. А. Малько, «предстала перед слушателем в обновленном, оживленном, как бы „вымытом“ образе» (Воспоминания о Рахманинове. М., 1988. Т. 2. С. 229).

<sup>9</sup> Отношение Мейерхольда к системе Далькроза менялось в соответствии с эволюцией его взглядов на соотношение музыки и движения: от синтеза пластической ритмики и ритмики музыкальной в «Тристане и Изольде» (1909) до контрапунктического соотношения музыки и пластики в «Пиковой даме».

<sup>10</sup> В ходе работы над спектаклем Мейерхольд остановился на мизансцене, которую в статье «Пушкин и Чайковский» описывает так: «Пейзаж. Красивые чугунные ворота... На их фоне — Герман, без слов, без движений» (Мейерхольд В. Э. Статьи... Ч. 2. С. 303). В «Режиссерской партитуре» Н. Г. Шульгина, хранящейся в Российском институте истории искусств, есть отметка о купировании 70 тактов в начале первой картины. Это противоречит разметкам Мейерхольда в его рабочем клавире. А. И. Климовичий высказал предположение, что в клавире отражен промежуточный вариант, а в записи Шульгина — окончательное решение начала первой картины (Искусство Ленинграда. 1990. № 6. С. 7, 8). Факты, свидетельствующие о том, что в реальной жизни спектакля оркестровое вступление к первой картине все-таки звучало, приведены нами в комментариях к «Режиссерской партитуре», подготовленной к публикации в составе сборника «В. Э. Мейерхольд. „Пиковая дама“. Замысел. Воплощение. Судьба».

<sup>11</sup> Асенкова Варвара Николаевна (1817—1841) — русская актриса, прославившаяся как одна из лучших трагистов мировой сцены. Наибольшим успехом пользовалось исполнение ею ролей юнкера Лелева (ведьма «Гусарская стоянка» В. И. Орлова, 1835) и Габриэли («Девушка-гусар» Ф. А. Кони, 1836).

# О ТЫНЯНОВЕ

ИЗ ДНЕВНИКА

ЛЕВ КОГАН

В Российской национальной библиотеке хранятся дневники литературоведа, профессора Библиотечного института имени Н. К. Крупской Льва Рудольфовича Когана (1885—1959). В записях 1944 года обращает на себя внимание мемуарный фрагмент о Юрии Николаевиче Тынянове.

Коган был связан с известным писателем и пушкинистом работой в Пушкинском обществе, возникшем в Ленинграде в 1931 году с целью изучения жизни и творчества поэта и популяризации его наследия и знаний о нем (распущено решением Ленгорисполкома в 1952 году). Устав обязывал также принимать меры к охране памятных пушкинских мест. Членов общества и его правление (куда входили Коган и Тынянов) особенно тревожило положение, сложившееся в Детском Селе. В плохом состоянии находилось приспособленное под жилье здание Лицея, в плывучем — дача, которую занимал Пушкин с женой в 1831 году и в которой сто лет спустя насчитывалось семьдесят жильцов. Беспокоило состояние парков, дворцов, скульптуры. Члены правления — А. Толстой, В. Шишков, К. Федин, Тынянов, Коган и другие — не раз призывали принять срочные меры к сохранению памятных мест и дворцово-парковых ансамблей, найти возможность для освобождения дачи и Лицея и открытия в них мемориальных комнат, а в Лицее — и Дома творчества писателей (Литературный Ленинград. 1935. 2 окт.; Известия. 1938. 4 авг.).

Одним из жильцов бывшей дачи Пушкина и был Л. Р. Коган, у которого иногда устраивались заседания правления Пушкинского общества. О заседании с участием Тынянова он рассказывает в своем мемуарном этюде. Запись в дневнике сделана в годы войны, когда Коган находился в Алма-Ате. Из писем В. Я. Шишкова он знал о том, что Тынянов тяжело болен. Известие о смерти писателя (Юрий Николаевич умер 20 декабря 1943 года в Москве) и послужило толчком к воспоминаниям, в которых всплыл живой образ Тынянова предвоенных лет — неизлечимо больного и самозабвенно увлеченного главным героем своих трудов — Пушкиным.

12 января 1944 г.<sup>1</sup> (...) Только сегодня узнал о смерти Юрия Тынянова. Хотя этого и следовало давно ожидать — очень грустно. Талантливый писатель и милый человек. Вспоминаю, как в январе 1937 г. у меня в Детском Селе состоялось заседание правления Пушкинского общества по вопросу о подготовке к юбилею Пушкина в Детском Селе<sup>2</sup>. Заседали в моем кабинете, который в 1831 году был гостиной Пушкина, где он с молодой женой принимал Жуковского, Гоголя, Смирнову и др. Юрий Николаевич вошел горбясь и трудно передвигая ногами, опираясь на палку. Я усадил его в глубокое кресло у письменного стола. Он отдышался и почувствовал себя хорошо. «Как тут славно! — сказал он, оглядывая мою библиотеку, полукруглую застекленную веранду. — Сколько слышали эти стены!». Он принимал горячее участие в обсуждении всех вопросов и, между прочим, очень настаивал на переименовании Детского в Сарское

Село, «как при Пушкине». Правление приняло его предложение. Однако правительство переименовало Детское в Пушкин<sup>3</sup>. Насколько я знаю, это было предложение А. Н. Толстого. По крайней мере, Алексей Николаевич не раз говорил при мне о том, что это было бы достойнейшим чувствованием памяти Пушкина<sup>4</sup>. Решено было также отправиться всем в Лицей посмотреть, что можно сделать для восстановления пушкинской «кеleyки». Жена устроила для гостей обильный завтрак. Тынянов с удовольствием выпил стакан крепкого кофе с бисквитами. «Как тут у вас хорошо, — повторял он. — Чудесный отдых от Петербурга». И впрямь день был чудесный: солнечный, яркий. «За чем же дело стало, Юрий Николаевич, приезжайте почаще». Он грустно покачал головой и начал горько жаловаться на свою ужасную болезнь. Он называл ее «бродячим артериосклерозом» и говорил, что, когда она бросается в голову, мучительные

боли превращают его в «истукана» и он часами сидит, ничего не создавая. То мучительно болят руки, и тогда он не может писать, то ходить не может. Мы все поспешили отвлечь его от этой тяжелой темы<sup>5</sup>.

Отправляемся в Лицей. Здоровые уходят вперед. Тынянов идет очень медленно, тяжело опираясь на палку. У него то и дело одна нога заплетается за другую. Беру его под руку. Он благодарит: стало легче. По дороге говорим о его «Пушкине»<sup>6</sup>. Зная, что я специально изучал одесский период жизни Пушкина, он забрасывает меня вопросами о материалах одесского архива. Я, между прочим, сказал ему, что романы Пушкина с Воронцовой и особенно с Ризнич либо миф, либо преувеличены пушкинистами, что можно доказать фактическими данными. Он слушает с большим интересом и спрашивает насчет Собаньской. Я доказываю, что в 1823—1824 гг. это было невозможно. «Над этим стоит призадуматься, — говорит он, — многое, по-видимому, преувеличено. Но кем-то он увлекся. Кем же?» Я понимаю, что этот вопрос ему важен для романа, но остерегаюсь назвать ему имя Каталани, так как имею лишь косвенные данные и боюсь создать еще один миф<sup>7</sup>. Приходим в Лицей. Юрий Николаевич с трудом взбирается на четвертый этаж. Здесь ему известен каждый уголок, каждая ступенька, но в комнатенке Пушкина он не бывал: здесь живут частные жильцы. Архитектор Яковлев точно установил ее местонахождение. Яцевич<sup>8</sup> входит к жильца и просит разрешить посмотреть комнату. Нас впускают. Сразу видно, что перепланировка заключалась в снятии перегородки между комнатами Пушкина и Пущина, причем эта фанерная «стенка» упиралась в середину окна, так что на каждую келейку приходилось по половине окна. Юрий Николаевич тотчас прирос

к окну и стал пристально разглядывать вид на противоположное крыло Екатерининского дворца, налево — на арку, соединяющую Лицей с дворцом, на бегущее под ней Павловское шоссе и решетку парка, за которой видны были деревья. Он даже нагнулся, чтобы лучше видеть. Разглядывал — направо строения полуциркуля с палисадником и заснеженный перекресток трех дорог со входом в Александровский парк за высокой решеткой. Он стал очень молчалив и напряженно думал о чем-то.

Впоследствии, когда А. Н. Толстой переехал в Москву и в его доме [в Детском Селе] Союз писателей устроил Дом творчества, Юрий Николаевич, помнится, дважды жил в нем по месяцу<sup>9</sup>. Но видел я его лишь один раз, да и то мельком. Он болел, и не хотелось его беспокоить, видел я его в кресле на крыльце, он грелся на солнышке. Я торопился куда-то на лекцию. Удалось лишь переборщить несколькими словами. Он не преминул вспомнить, как ему было хорошо в моем пушкинском домике. На другой день он уехал. Вторичное его пребывание в Детском совпало с моим отъездом в Грузию. Больше я его не видел.

[Газета] «Литература и искусство» отозвалась на смерть Тынянова ничтожным некрологом и бледной и глупой статьей — М. Слонимский<sup>10</sup>. О нем должен бы написать В. Каверин, очень близкий к нему. Любопытно, что теперь газета ставит Тынянову в заслугу те самые его «формалистические» статьи, за которые в свое время его злбно травил критика.

Написал Шникову.

13 января. Долгое, но очень интересное заседание кафедры, посвященное студенческим работам. (...) Я сказал слово о Тынянове, почтили его память вставанием.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> РНБ, ф. 1035, № 9. (Частично запись цитировалась в кн.: *Бунатян Г. Г.* Город муз. 2-е изд. Л., 1987. С. 197, 198).

<sup>2</sup> В программу юбилейных мероприятий был включен вечер в Доме учителя, посвященный роману Тынянова «Пушкин» (Лен. правда. 1937. 5 февр.).

<sup>3</sup> Идея Тынянова о возвращении Детскому Селу первоначального названия (от финского Сааримойза — мыза на возвышенности), сохранявшегося долгое время в употреблении рядом с официальным «Царское Село», противоречила главному принципу кампании переименований советского периода: от старого к новому. Пушкин, личность и творчество которого благодаря росту грамотности стали доступны миллионам и получили ряд новых, в духе времени, интерпретаций, воспринимался как символ современности.

<sup>4</sup> Переименование Детского Села в город Пушкин Толстой действительно встретил с восторгом. В заметке «Город Пушкин» он писал: «Эти дорогие всем места постановлением правительства СССР отныне и навеки — город Пушкин. Я счастлив» (Красная газета. 1937. 10 февр.).

<sup>5</sup> Тынянов был болен рассеянным склерозом.

<sup>6</sup> Тынянов работал над романом с 1933 года. Не без влияния тяжелого заболевания, ставившего под сомнение возможность работы в будущем, да и саму будущую жизнь, он воспринимал роман как вершину и итог своей работы в литературе. «Роман о Пушкине, — говорил он в интервью корреспонденту «Ленинградской правды», — моя самая главная задача, которую я должен решить» (Лен. правда. 1935. 28 янв.).

<sup>7</sup> Е. Воронцова, А. Ризнич и К. Собаньская — одесские знакомые Пушкина. Под Каталани мемуарист, по-видимому, имел в виду итальянскую певицу, гастролировавшую в России. Однако встречи с ней поэта в Одессе не зафиксированы (*Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Л., 1988. С. 186.).

<sup>8</sup> Яцевич А. Г. (1887—1942) — автор книг «Пушкинский Петербург» (последнее изд.: СПб., 1993) и «Крепостной Петербург пушкинского времени» (Л., 1937).

<sup>9</sup> Тынянов жил в Доме творчества (Пролетарская ул., 6, с 1993 г. — Церковная ул.) осенью 1940 г. и с 25 апреля 1941-го до первых дней войны (Воспоминания о Ю. Тынянове. М., 1983. С. 282—284, 294, 305).

<sup>10</sup> Литература и искусство. 1943. 25 дек.

# „ТЕПЕРИЧА

## ПУШКИН В МОДЕ...”



МАРИЯ КУБЛИЦКАЯ

Научно-вспомогательный фонд музея — широкому читателю это название ни о чем не говорит. Традиционное почтение вызывают фонд живописи, фонд прикладного искусства — прекрасные полотна знаменитых художников, мебель красного дерева, старинный фарфор... Эти вещи мы видим на выставках, ими восхищаемся — это «золотой запас» музея. Научно-вспомогательный (а чуть раньше он назывался фондом малоченных материалов) — это то, что не видит практически никто. Кипы старых репродукций, вырезки из газет, открытки, календари, пригласительные билеты на давно прошедшие и забытые торжества.

Но откроем один из огромных шкафов этого фонда — странный запах пыли, духов, шоколада, старого мыла и ветхой материи... Здесь собраны материалы празднования пушкинского 100-летнего юбилея...

1899 год. Листаем пожелтевшие страницы газет почти вековой давности. Вот «программные» статьи к юбилею с бесконечным повторением эпитетов «великий», «всемирный», «гениальный» — их читать и забавно, и скучно.

Известный некогда поэт Аполлон Коринфский (Север. СПб., 1899. № 22. 30 мая): «Пушкинские дни, начавшиеся задолго до 26 мая, подняли, всколыхнули в полном смысле слова всю родную Русь. Чествование явилось всенародным... Воочию творится нечто необычайное по своей величественности, нечто не имеющее себе примера — по общественному подъему духа...» А рядом — голос скептика: «Праздники прошли монотонно и вяло, не было ни все оживляющего подъема, ни общего увлечения. „Избранная публика“, избранная не по какому-либо умственному цензу, а прямо могущая платить бешеные деньги за зрелища, присутствовала на всех этих вечерах и обедах, где все поминалось священное имя поэта и где именно этим священным именем менее всего дорожили; поразительно было отсутствие литературы, не менее поразительно и малое участие народа, которому отведена была самая незначительная роль во всех этих всероссийских торжествах» (Живописное обозрение. СПб., 1899. 6 июня).

На газетных фотографиях — грандиозный праздник в Таврическом дворце, раут в Городской Думе, открытие памятника Пушкину в Александ-

ровском лицее, выставка в Академии наук, торжества в Святых Горах. И язвительные замечания: «...Гласные петербургской Думы собираются съесть обед стоимостью в восемь тысяч, уже ассигнованных Думою, в честь Пушкина. Банкет, конечно, будет обиловать речами. Мы ждем от него многого, ибо если г.г. Леяков и Тарасов не скажут о Пушкине ничего нового, то за что же город уплатил кухмистеру такую сумму, которой было бы вполне достаточно для прокормления, до нового урожая, десяти или двадцати голодающих деревень?» (Стрекоза. СПб., 1899. 23 мая, без подписи). Впрочем, отложим пока в сторону газеты. Удастся праздник или нет — на этот вопрос нам ответят другие, совсем другие экспонаты. В конце концов, на торжества в залах и саду Таврического дворца, где присутствовала императорская семья, попасть мог далеко не каждый. А вот на вокально-музыкальный вечер в Павловском вокзале (вход бесплатный) или на большое гулянье в Зоологическом саду с обширной программой театральных и цирковых выступлений (интереснейшие афиши и входные билеты хранятся в фонде) могла прийти публика «попроще» и тоже от души повеселиться.

И если на празднике для «избранных» оставались золотые юбилейные жетоны, медали золотые, серебряные и бронзовые работы М. А. Скуднова, ученические тетрадки с портретом Пушкина, то что же предлагалось тем, кто, желая приобрести к празднику, рассеянным взглядом окидывал витрины магазинов и лавок? Пушкин — похожий на себя и вообще ни на кого не похожий — глядел с открыток и чашек, коробок папирос и стаканов, флаконов духов и бутылок — и даже с упаковки подмышечников. Пушкин в тот юбилейный год стал ходовым товаром. «...И кто-то изобретает игру «Смерть Пушкина», лото или карты... и готовятся пушкинские велосипедные гонки, и пушкинский шоколад...» — в отчаянии восклицает Дмитрий Мережковский в журнале «Мир искусства» (1899. № 13—14).

«Фабриканты папирос, шоколада, карамели, наливки, чайных печений, издатели лубочных портретов, дешевых брошюр... издатели нот, антрепренеры, устроители садовых увеселений — все выступают, в честь Пушкина, с особым



„пушкинским“ товаром, с „пушкинскими“ программами и рекламами, — читаем мы слова неизвестного автора в уже упоминавшемся номере «Стрекозы».

Эти дешевые товары высмеивались, о «распродаже» Пушкина появлялись даже фельетоны. Например:

«В мануфактурном магазине.

— Эй — Васяка, теперича Пушкин в моде, так ты возьми галстуки, что у нас свалены в кладовой от третьегоднешнего привоза, выставь их на окно да напиши: «Нувоте, галстуки а-ля Пушкин» — мигом раскупят. — Слушаю-с... Может и подтяжки с такой рекламой выставить?» (тот же номер «Стрекозы», подпись: Музрук).

«Стрекозе» вторит журнал «Будильник» (1899. 23 мая):

«— Что вас нигде не видно, Лисицын?

— Пишу. Уже 114 стихов в память Пушкина написал. С большим доходом помяну поэта!»

Или:

«— Смотрите, даже модные франты курят «Пушкинские» папиросы.

— Да знают ли они Пушкина?

— Пушкина, положим, не знают, но зато все-таки курят «Пушкина».

Отношение к такому «отмечанию» юбилея характерно далеко не только для столичных изданий. Вот за подписью «Р. Л.» сатирическая сцена в стихах «Около Пушкина (сон в мэискую ночь)», помещенная на страницах газеты «Закаспийское обозрение» (1899. № 110):

«В Москве, на Тверском бульваре, беседуют торговцы.

Первый:

Бросим скучные вопросы...  
В храм поэзии вот дверь...  
Выпускаю папиросы  
„А. С. Пушкин“ я теперь...

Второй:

Вот был истинный поэт!  
Чтя его поэмы, сказки, выпускаю я, сосед,  
„В память Пушкина“ ...подвязки.

Третий:

Его стихи полны огня,  
Его потомки не забудут.  
И... шляпы „пушкинские“ будут  
К дню юбилея у меня...

Четвертый:

Нет теперь таких поэтов!..  
В наши дни они — балласт...  
Сколько „пушкинских“ паштетов  
Магазин наш распродаст!..»

Паштетов «пушкинских», естественно, в музее не сохранилось. Зато есть десятки юбилейных портретов Пушкина, о которых А. И. Фаресов (А. С. Пушкин и чествование его памяти. СПб., 1899) выразился точно: они «плохи и дают Пушкина довольно фантастического». Достаточно заметить, что портреты поэта на цветной желатиновой пленке (издательство Л. В. Колотилова, желатиновая фабрика М. Конради, Петербург) и на целлулоиде



(фабрики товарищества Эйнем, Москва, и фирмы «Жак») прикладывались к коробкам с печеньем и конфетами, и некоторые делались даже с особой подставкой, чтобы, съев конфеты, можно было портретом этим «украсить» свое жилище.

Неудивительно, что хорошо продавались, например, подставки под календари — яркие, выполненные зачастую хорошими художниками (издание товарищества И. Д. Сытина в Москве и др.), или открытки с видами мемориальных мест. Неудивительно и то, что большой человек мог купить жестяную коробочку с солодо-экстрактными карамелями от кашля под названием «Пушкин» (аптека братьев Гаккель, которая, кстати, и находилась на Пушкинской улице в Санкт-Петербурге). Можно признать, что понятия «Пушкин» и «перо» легко совместимы, так что естественным кажется выпуск стальных перьев под названием «Перо Пушкин» (каждое перо украшено рельефным портретом поэта), а заодно согласимся и со стирательными резинками и школьными пеналами с пушкинским портретом. Но вот уж перочинный ножик с рукояткой цветов российского флага и портретом Пушкина наводит на грустные мысли.

В огромной коробке хранятся десятки пачек от папирос под названием «Пушкин», «Пушкинские», «Юбилейные» ростовской фабрики братьев

**РУССКОЕ ОБЩЕСТВО**

Для Производства вь РИГЬ

**Стальныхъ Перевь**




17 99 18 99

**ПЕРО**  
**А.С.Пушкинъ**



**ВНОВЬ ВЫПУЩЕННЫЯ**  
**ПАПИРОСЫ**  
ФАБРИКИ Т<sup>го</sup> ДОМА  
**Н.К.ПОПОВА**  
ВДОВЫ  
С.Ф.ПОПОВОЙ И К<sup>о</sup>  
ВЪ МОСКВЬ.

НИЖНИЙ-НОВГОРОДЪ  
1898.

ЦѢНА  
10 шт. 6 коп.  
25 шт. 15 коп.  
100 шт. 60 коп.

**ПУШКИНСКАЯ**  
ПРОДАЮТСЯ ВЕЗДѢ.

СОРТЬ

ЭТИКЕТЬ УТВЕРЖД. ДЕПАРТ. ТОРГОВ. И МАНУФАКТ.

Асланиди, фабрики Колобова и Боброва, фабрики Шапшал (обе в Петербурге), торгового дома Н. К. Попова в Москве, фабрики Иосифа Эгиза в Киеве... Есть и спичечные коробки — фабрики «Виктория» Б. И. Соломонова в Боржове и «Салонные» акционерного общества «Молния» в Мозыре Минской губернии, украшенные, естественно, портретом поэта. Для курительщиков выпускались даже пепельницы и спичечницы с портретом Пушкина (фабрика металлических изделий В. Бонакера в Москве).

Если для мужчин — папиросы, то для дам, естественно, парфюмерия. Особенным размахом отличалось товарищество Брокер и К<sup>о</sup> в Москве, выпустившее духи под названием «В честь юбилея Пушкина», набор мыла «Красавицы пушкинских времен» и даже носовые платочки с пушкинским портретом «В память столетия со дня рождения великого русского писателя А. С. Пушкина». Духи «А. С. Пушкин» и «Belle Tatiana» выпускал провизор А. М. Остроумов в Москве; даже в Париже фабрикой Пино были выпущены духи, коробку которых украшает портрет Пушкина.

А вот куски мыла с барельефным портретом Пушкина (автор — Василий Аурих, Петербург). Рядом с флаконом духов и пепельницей появляются и розетки для варенья, фарфоровые кружки (фабрика братьев Корниловых, Петербург) и даже чашечка с блюдцем Кузнецовского завода — и с них смотрит на нас поэт.

Украшать же интерьер должна была бутылка (как утверждают знатоки, из-под водки) в виде бюста Пушкина, с торчащей из головы пробкой (увы, изготовитель неизвестен).

Но подлинный размах приобрела торговля юбилейными кондитерскими изделиями. Естественно, весь шоколад и все печенье давно съедены, но упаковки! На них стоит посмотреть! Осторожно вынимаем мы из шкафа хрупкие, ломкие, золотистые, прямоугольные и овальные, круглые и «домиком» коробочки, бархатные мешочки, тоненькие обертки.

Вот изделия знаменитого Жоржа Бормана: металлические коробки «Бонбон идеал», коробки от конфет с целлулоидным Пушкиным на крышке, шоколадки с прикрепленным к ним целлулоидным портретом на подставке — и вкусно, и полезно.

А вот и продукция М. Конради (Петербург), автора портрета на желатиновой пленке: карамель «Пушкин», мармелад с фруктами — свыше тридцати коробок только этой фабрики. «Юбилейная» карамель фабрики М. Эфрос, карамель «Пушкин» фабрики «Блигген и Робинсон», конфеты фабрики В. Аникина, паровой фабрики шоколада и конфет И. Сыромятникова... Это только в столице. Москву же нельзя себе представить без знаменитого товарищества А. И. Абрикосова сыновей. Помимо другой продукции, они выпускали шоколадки, вложенные в картонные томики сочинений Пушкина.

Можно было собрать все тома (1—7) и приобрести к литературе: кроме шоколадки, в томик вкладывался текст какого-либо стихотворения поэта.

Конечно же, есть в фонде и «Пушкинская карамель», и «Пушкинский шоколад» Д. И. Филиппова. И как, наверное, украшала стол фарфоровая бутылка юбилейного ликера «Памяти А. С. Пушкина» завода «Н. А. Шустов с сыновьями» (Москва)!

На память об отдыхе на юге можно было привезти обкатанный камень-сувенир, опять-таки с портретом Пушкина (на оборотной стороне, на память, надписи: «Новороссийск, 1899» и «Ялта, 1900»).

Среди коллекционеров известно миниатюрное издание «Евгения Онегина», размером 18 на 28 миллиметров, выпущенное к юбилею, в металлическом футляре с увеличительным стеклом. Можно восхищаться работой типографов, но — вы знаете, для чего было предназначено это изделие? Читаем рекламу, чудом сохранившуюся в фонде, это скромная газетная вырезка: «Юбилейный сюрприз!!! Наименьшая книга в свете! Сочинения А. С. Пушкина в брелке к часам. Брелок снабжен микроскопом, с помощью которого текст легко читается. Книжный магазин А. Цукермана, Варшава, Налевки, 15». Пушкин в виде брелка к часам, Пушкин на металлическом часовом циферблате и на подносе для посуды (фабрика В. Бонакер, Москва), Пушкин на красных сатиновых головных платках ценой двадцать копеек Даниловской мануфактуры в Москве — для публики «попроще». А вот гребенка с надписью «Память А. С. Пушкина. 1899 г.» (ганноверская компания по изготовлению каучуковых гребней); металлический ящик с прорезью для монет и надписью: «Сберегательная касса в память Александра Сергеевича Пушкина. На 20 коп.».

Шкаф опустел, все расставлено на столы, сфотографировано и разобрано. Как водится, в глубине осталось самое-самое... Для меня — это упакованные в длинный конверт крахмальные манжеты, на которых отпечатано: «Pouchkine 25» и имя фабриканта: В. И. Мелузов, СПб., Невский, 19. И еще один конверт-упаковка из прозрачной бумаги: «Наилучшие в мире патентованные гигиенические подмышники «Виктория» из настоящей американской резины. Фришман и Эйзенберг, Варшава». На другой стороне конверта — портрет Пушкина.

Все. Вот и ушел в прошлое юбилей, о котором столько писали, которого столько ждали. Не за горами 200-летие Пушкина. Не знаю, как вам, а мне страшно. И в назидание потомкам — да что там потомкам, ведь юбилей готовить и отмечать будем мы, современники, — я покажу вам самое смешное или самое грустное, что есть в коллекции, — рекламу апельсинов, лимонов и мандаринов фирмы «Братья Хулж, Мессина-Катания. Италия». Надпись гласит: «Пушкин — высший сорт».



ЧТО

В ИМЕНЕИ ТВОЕ

МОЕМ?



ИОСИФ РАЙСКИН

Не сегодня это началось, современник поэта не даст соврать: «С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: „Ну что, брат Пушкин?“» А поэт, помните, отвечал: «Да так, брат... как-то все...»

С той поры и остережись бы нам всем заучивать наизусть чужие афоризмы, грешить расхожими эпитетами, привычно творя крестное знамение перед портретом поэта, как перед иконой. Потому что «как первую любовь» Пушкина помнили и помнят все-таки относительно немногие. Зато всегда находились и найдутся такие весельчаки, которых «веселое имя — Пушкин» позовет поизгаляться да поупражняться в остроумии, блеснуть эрудицией. Немало сыщется и охотников буквально прочесть, буквально понять другое крылатое слово: «Пушкин — наше все!» Наше! Все!

Читатель может предположить, что автор намекает на нэповских времен анекдотцы («А платить кто будет — Пушкин?») или на зошенковских героев, от Пушкина «потерпевших». Ничуть не было. Обещаем вам примеры исключительно первой свежести — из прессы самых последних лет. Свободной прессы. Для наглядности только заголовки (иногда с краткой аннотацией).

**Что день грядущий нам готовит** (Смена. 1992. 27 мая). О распорядке празднования 289-й годовщины Санкт-Петербурга. Под тем же титулом, но трактуемым уже не буквально, а метафорически, в «Смене» от 14 ноября 1992 года мэр Санкт-Петербурга комментирует ситуацию в стране и в городе.

**Что съезд грядущий нам готовит** (Аргументы и факты. 1992. № 45). В рубрике «Запах власти».

**Что чек грядущий нам готовит** (Аргументы и факты. 1992. № 31). Оказывается, на ваучеры приходится 10% общенациональной собственности.

**Что рубль грядущий нам готовит?** (Невское время. 1992. 7 ноября). О тенденции к постоянному повышению биржевого курса доллара.

Теперь мы с вами лучше знаем, о чем думал Ленский в последнюю предудельную ночь. Не обойдены вниманием и другие персоналии из «энциклопедии русской жизни».

**Его пример — другим наука** (Невское время. 1992. 10 июня.). Бывший мэр Москвы Гавриил Попов своей деятельностью посеял недоверие к демократам.

**Но есть наука страсти нежной** (Женское счастье. Газета российских женщин. 1993. № 8). О словесной *оранжировке* сексуального контакта (стиль и орфография подлинника).

**Зима. А крестынин торжествует** (Комсомольская правда. 1991. 13 ноября.) Корреспонденция из деревни Малое Зиновьево Нижегородской области.

**Зима! Кожевники торжествуют...** (Смена. 1992. 9 декабря.) Специалист высшей квалификации по кожевым и меховым изделиям, старейший товаровед города дает советы потребителям.

**Кончаю! Страшно перечесать...** Стыдом и страхом замираю... (Смена. 1993. 10 июля.) О комплектах школьных сочинений-шпаргалок.

Но все же не письмом бедной Тани завершим мы мини-дайджест пушкинского романа. Ближе к финалу вот это.

**Люби все возрасты покорны** — своеобразный чемпион среди рекламных публикаций бесчисленных брачных контор и интимных агентств.

**Онегин, я скрывать не стану** — безумно я люблю Дом актера (Реклама-шанс. 1993. № 18. Май). Анонс премьеры «Евгения Онегина» Чайковского в концертном исполнении («Санкт-Петербург Опера»). На той же полосе еще один подарок Александру Сергеевичу: **Смотришь в книгу, видишь кабаллический знак** (и вновь орфография подлинника). О выставке «Пятьсот лет гностики в Европе» во Всероссийском музее А. С. Пушкина. В виде исключения приведем одну из подписей «рекламистов» — *Вс. Путосторонний*. Bravo! Отличный псевдоним! Путаница и безграмотность поистине по ту сторону добра и зла.

**И перед младшею столицей померкнет старая Москва?** (Смена. 1992. 27 мая.) Английский еже-

недельник «Экономист» заявил о том, что столицу России следует перенести в Санкт-Петербург. Внизу на этой же полосе: **Опять грозить мы будем шведу?** О препятствиях, чинимых администрацией Куйбышевского района инициативе петербургского Шведского клуба по созданию скандинавского культурно-коммерческого центра. Через несколько месяцев: **Теперь учить мы стали шведов** (Смена. 1992. 28 октября). Шведская парламентская делегация знакомится в Петербурге с опытом организации ненасильственного гражданского сопротивления властям в дни августовского путча.

**И будет город заложен** (Смена. 1992. 2 декабря). О сдаче ряда городских объектов под залог коммерческим структурам. В тот же день «Вечерний Петербург» публикует заметочку, озаглавленную **Тень отца Евгения Онегина** (он, как известно, «земли отдавал в залог»).

Весьма тонкие ассоциации с биографией замечательного предка поэта вызывает помещенное в «Рекламе-шанс» (1992. Июль) объявление: **Носки Петра Великого**, приглашающее в Эрмитаж на открытие новой экспозиции «Зимний дворец Петра I». Но это, пожалуй, единственное обращение к пушкинской прозе. Вернемся к поэзии.

**Режь меня, шей меня — буду здоровее я** (Реклама-шанс. 1993. № 3. Январь). Проктологический центр.

**Кто всех в Балтии милее** (Смена. 1992. 21 ноября). Конкурс красоты на звание «Мисс Балтийское море».

**VIII внеочередной: Еще одно сказанье, и летопись окончена моя...** (Вечерний Петербург. 1993. 12 марта).

**Пир во время Чумака** (Сегодня. Санкт-Петербург, 1992. 30 октября). О новоявленных целителях, колдунах, экстрасенсах...

Отдав дань крупным жанрам — роману, поэзам, сказкам, трагедиям, — не обошли своим вниманием газетчики и пушкинскую лирику.

**Без божества, без вдохновенья... без брук, без водки, без жилья** (Смена. 1992. 28 января). О бедственном положении бездомных в Петербурге.

**Перстами легкими, как сон, одел божией несчастных...** (Реклама-шанс. 1992. 4 мая). Общество «Невский ангел» передало городскому фонду «Ночлежка» партию поношенной одежды.

**На холмах Грузии морфин и анаша** (Смена. 1992. 31 июля). Грузия переживает наркобум...

**Российская многопартийность: Себя как в зеркале я вижу, но это зеркало мне льстит** (Невское время. 1992. 22 мая).

**Приватизация и мы: Снижение цен не терпит суеты** (Вечерний Петербург. 1992. 20 ноября).

**Мы гимны старые поем...** (Комсомольская правда. 1991. 23 января). Андрей Макаревич и Константин Кинчев о политической ситуации в стране после январских событий в Литве.

**К царю не зарастет народная тропа** (Реклама-шанс. 1992. Февраль). О сборе средств на установку памятника Александру III на прежнем месте (площадь Восстания).

**И милость к нашим** (День. 1991. № 25. 1—7 декабря). «Ваше Святейшество, попросите Верховный Совет и президента о милосердии и великодушии по

отношению к старым солдатам: Язову и Варенникову... Будь Пушкин жив, он просил бы Вас, Ваше Святейшество, о том же».

Не угодно ли еще и старинный романс на три голоса? Начинают сдержанно и в благородной манере «Санкт-Петербургские ведомости» (1992. 17 ноября): **Я вас любил** — критический этюд о современной петербургской эстраде. **Любовь еще быть может** — продолжает «Вечерний Петербург» (1992. 24 августа), однако голос его звучит надломленно, ибо повествует о семейных неурядицах, скандалах, разводах... Но торжествует страстное чувство, по-видимому внушенное Пушкину старожилками одесского Привоза: **Я с вас трясусь так искренно, так в меру, как дай вам бог трясымым быть другим**. В этом волнующем лирическом признании «Реклама-шанс» (1993. № 3. Январь) доверительно сообщает читателям баланс расходов и доходов новоявленных коробейников-ларчечников.

Любой, даже самый неуспешный в родной литературе школьник спросит нас: какой же Пушкин без вольнолюбивых мотивов? Как же, как же — в моей коллекции... *секомыш* есть и авторы, предпочитающие у Пушкина именно эти мотивы. Взять хотя бы: **Блокадник, верь, взойдет она, звезда коммунального счастья** (ударение наше. — И. Р.) (Реклама-шанс. 1993. № 27. Июль). О коммунальных льготах для ветеранов войны и жертв необоснованных репрессий. А петербургскому рекламному листку складно в рифму отвечает солидная московская газета «Сегодня» (не смешивать с бульварной петербургской «Сегодня»): **И на обломках педерастия напишут наши имена** (1993. № 38). Радостно сознавать, что содомский грех рыночных отношений, в который демократы ввергли «соборное тело России», вовремя разоблачен А. Рудкиным. Ай да Пушкин, ай да сукин сын!

Кстати, о рынке. АО мясной завод «Пушкинское» производит колбасу полукопченую «Пушкинскую». Обидно за поэта: почему полу-? Забыли, что ли, известную эпиграмму? А другое АО «На Пушкинской» сбывает по подложным сертификатам качества фальшивые коньяки, которые суть просто «спиртсодержащие жидкости... с пониженным содержанием алкоголя и сахара», имеющие к тому же «не свойственный коньяку привкус, резкий запах ацетона и нефтепродуктов» (Невское время. 1993. 25 сентября. «Антиреклама. Право быть разборчивым»).

**«Сам съешь»**. Сим выражением в энергическом наречии нашего народа заменится более учтивое, но столь же затейливое «Обратите это на себя». Увы, сам Александр Сергеевич в набросках статьи «Опровержение на критики» из далекой болдинской осени 1830 года шлет нам укоризны. Оправдаемся: заглавие сих горестных заметок — **Что в имени тебе моем?** — вовсе не у Пушкина заимствуем, а из еженедельника «Аргументы и факты» (1992. № 46—47). А вот и исчерпывающий ответ: **На фоне Пушкина и яма процветает** (Известия. 1993. 27 августа).

«Сами видите: щелкоперы нас одолевают. Пора, ей-ей пора дать им порядочный отпор...» (Александр Пушкин. Из письма Николаю Языкову от 26 сентября 1834 года.)

Последнее, каемся, не из газет. Мы решились на это прибавление, чтобы уж во всей жанровой полноте представить наследие поэта.

# ПЛАСТИЧЕСКАЯ ПУШКИНИАНА ЛЬВА СМОРГОНА



*Маска. 1974. Бронза*

Лев Наумович Сморгон родился в 1929 году в городе Детское Село Ленинградской области (ныне — город Пушкин). В 1952 году окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище имени В. И. Мухомой.

Член Санкт-Петербургского Союза художников.

Постоянный экспонент городских и всероссийских художественных выставок. Участник международных выставок (Москва, Остенде, Пловдив, Загреб, Стокгольм, Осло).

Работает в области скульптуры, живописи, художественного стекла. Произведения художника представлены в собраниях Государственного Русского музея, Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, Архангельской картинной галереи, Пермской художественной галереи, Красноярской художественной галереи, а также в многочисленных частных коллекциях Великобритании, Норвегии, России, США, Франции, Швеции.



*Пушкин на набережной. 1982.  
Бронза*



*Пушкин. Медаль. 1991.  
Бронза*



*Пушкин. Композиция. 1992.  
Бронза, чугун, цветные металлы*



*Классическая Венера. 1990.  
Бронза*

# Литературный Петербург

## ПУШКИНСКОЙ ЭПОХИ

### АДРЕСНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Если на карту современного города наложить план Петербурга пушкинской поры, совпадут линии многих улиц, очертания площадей, плавные изгибы рек. Если с этой картой отправиться в путешествие, то реалии города первой трети XIX века будут узнаваемы не только в топографических деталях, но и в архитектурном облике отдельных зданий, названиях улиц, пластике высеченных из камня или отлитых в бронзе памятников. «чугунном» узоре оград, береговыми граните... Но, чтобы, как говорится, за деревьями разглядеть еще и лес, необходимо вспомнить о людях, петербуржцах — современниках поэта, в союзе, содействе или противостоянии с которыми Пушкин был вовлечен своей эпохой в процессы художественной, политической, общественной жизни. Город прошлого, лишенный людей, приобретает археологическую окаменелость. И пушкинский Петербург может раскрываться в воображении с достаточной полнотой, когда появляется некая бытовая предметность — когда с тем или иным домом, сквером, двором, переулком обнаруживается связь событий и эпизодов, уже давно ставших принадлежностью истории. И тогда обрывок случайной мелодии в Мошковом переулке может прозвучать отзвуком музыкальных вечеров Одоевского, а гулкая тишина лестничных пролетов в доме № 41 на Моховой улице напомнит о Карамзине, неторопливо поднимавшемся после прогулки в свой кабинет, где его ждали последние страницы «Истории государства Российского». Привычная толчея вблизи Сенной площади не помешает представить первую встречу Пушкина и Гоголя на литературном вечере Плетнева в доме № 8 по Московскому проспекту.

В пушкинском Петербурге жили Жуковский и Грибоедов, Батюшков и Крылов, Росси и Кипренский, Михаил Глинка и братья Брюлловы, Рылев и Бестужевы, Баратынский и Вяземский. Истомина и Дидло... Круг общения поэта включал также дипломатов, ученых, сановников, аристократов, простолюдинов. В Петербурге вершилась государственная политика, формировалась декабристская идеология, действовали крупные литературные общества, складывались писательские группировки, выходили ведущие газеты, журналы, альманахи. Город славился книжными лавками, частными и государственными

библиотеками, литературно-художественными салонами.

На арене политики и культуры задавало тон дворянство. Но, знакомясь с пушкинским Петербургом, нельзя забывать, что привилегированный класс составлял всего лишь около 10% городского населения и занимал в этом ряду пятое место. На первом же, по данным, например, 1821 года, находились крестьяне (25%), на втором — дворовые (21,7%) на третьем — нижние военные чины (15,8%), за ними — разночинцы (14%), потом дворяне, место за которыми занимали представители мещанства (5,7%), в последних рядах — иностранцы (3,2%), купцы (2,4%) цеховые мастера (1,7%) и духовные лица (0,5%). Всего же в Петербурге 1821 года проживало около 423 000 человек. Однако численность населения заметно менялась, и если в начале века она составляла немногим более 200 000 человек, то в 1818 году в городе проживало свыше 386 000 петербуржцев, а в 1836-м — около 452 000.

Административно город делился на части. Центральными были 1-я, 2-я и 3-я Адмиралтейские части, охватывающие значительную территорию между Невой и Фонтанкой. К ним примыкали Литейная и Московская, в которых к тому времени уже преобладала каменная застройка. Более пригородный вид — деревянные дома, зеленые участки, огороды — имели Петербургская и Выборгская части (или стороны, как говорили горожане), 4-я Адмиралтейская (Коломна), Нарвская, Охтенская, Рождественская (Пески), дальние линии Васильевской части (Васильевский остров). Центр был застроен достаточно плотно, но жилые дома были невысоки, чаще всего в три этажа.

Отправляясь в прогулку по этому городу, будет небезынтересно знать, что до 1836 года улицы не имели сквозной нумерации зданий и основной адресной координатой в быту горожан оставалась фамилия хозяина дома. Так, по названию улицы и фамилии домовладельца, с помощью будочников или дворников и отыскивали петербуржцы нужное место.

Пособием или дополнением к экскурсиям и путеводителям по пушкинскому Петербургу, к его описаниям может служить публикуемый адресный указатель. Он включает в себя только литературные адреса, которые впервые с такой полнотой воссоздадут своеобразную карту литературной жизни города поэта.

Указатель содержит документально выверенные сведения, объединенные в разделы «Писатели и литературные салоны», «Общества и кружки», «Книжные лавки». Каждый раздел строится в алфавитном порядке. По возможности приведены точные сроки проживания писателя по тому или иному адресу, а если они не выявлены — ориентировочные, с указанием в скобках года, которым документально датируется данный адрес. Сведения о современном состоянии домов даются по следующему принципу: «сохр.» (сохранился) — в случаях, когда лицевой фасад здания сохранился без значительных изменений; «надстроен» — когда этажность дома возросла, но основные элементы лицевого фасада остались без существенных изменений; «перестр.» (перестроен) — при значительных изменениях фасадного облика. Приводятся и даты перестройки и сноса зданий, установленные по авторитетным печатным источникам и документам архива Санкт-Петербургской городской управы (ЦГИА Петербурга, ф. 513). Большинство сведений об адресах сопровождаются ссылкой на библиографию источников, публикуемую в конце адресного указателя. Ссылка выделена курсивом и содержит порядковый номер и страницу (в скобках) указанных в библиографии источников.

Современные названия улиц даются по состоянию на 1 января 1994 года.

Список сокращений:

А.-Н. лавра — Александров-Невская лавра,  
В. о. — Васильевский остров,  
г.-ца — гостиница,  
д. — дом,  
кад. корп. — кадетский корпус,  
кв. — квартира,  
ППК — Петропавловская крепость,  
уч.-к д. — участок дома.

## ПИСАТЕЛИ

### И ЛИТЕРАТУРНЫЕ САЛОНЫ

**БАРАТЫНСКИЙ (БОРАТЫНСКИЙ)** Евгений Абрамович (1800—1844) — поэт.

1812—1816. Пажеский корп. (Садовая ул., 26, сохр.).

Осень 1818—?. Госпитальная ул. Семеновского полка, д. Гижевского (Бронницкая ул., уч.-к д. 15; снесен в 1909). 88 (150, 151).

1819 (?). Пятая линия Семеновского полка (Ружовская ул., уч.-к д. не установлен). Занимал кв. с А. А. Дельвигом. 88 (150, 151).

1820—1825. 4 линия В.о., д. П. А. Баратынского (уч.-к д. 25; не сохр.). \* 3; 4 (236); 40 (№ 115, л. 96).

1820—1825. Владимирский пр., д. Еллинского, кв. В. А. Эртеля (д. 4; перестр. в 1879) \* 3.

Февраль 1840. Исаакиевская пл., д. Китнера, кв. Н. В. Путяты (д. 7; надстроен в 1848). 88 (150, 151).

Сентябрь 1843. Никольская пл., д. Плеске, кв. Н. В. Путяты (д. 6; сохр.). 88 (150, 151).

**БАТЕНЬКОВ** Гавриил Степанович (1793—1863) — литератор, экономист, инженер.

\* В этих домах, а также у А. А. Дельвига (см. ниже) Баратынский останавливался, приезжая из Финляндии.

?.—1812. Волонтерный полк при Втором кад. корп. (Ждановская ул., 13; сохр.).

1821—?. Наб. Мойки, г.-ца «Демуты трактир» (д. 40; перестр.). 14 (Т. 14. С. 141).

?.—лето 1822. Д. Масальского (не установлен). 14 (Т. 14. С. 142).

Вторая половина 1822. Сергиевская ул., д. Неплюева (ул. Чайковского, 1; перестр. в 1835 и в начале XX в.). 14 (Т. 14. С. 142).

1823—1825. Невский пр., д. Армянской церкви (д. Лазаревых), кв. М. М. Сперанского в бельэтаже, позднее отдельная кв. в двореном флигеле (д. 42; надстроен в 1835—1837). 3; 14 (Т. 14. С. 142); 92 (288—293).

29 декабря 1825—июль 1826. ППК, Никольская куртина (сохр.). 67 (385).

1827—1846. ППК, секретный дом Алексеевского равелина (снесен в 1895).

**БАТЮШКОВ** Константин Николаевич (1787—1855) — поэт.

1797—1800. Наб. Б. Невы, у 5 линии, пансион Жакино (Университетская наб., д. не установлен).

1801—1802. Наб. Б. Невы, пансион Триполи в здании Морского кад. корп. (наб. лейтенанта Шмидта, 17; сохр.).

Февраль 1812. Садовая ул., д. Федорова, кв. Н. И. Гнедича (не установлен). 75 (217, 219, 702).

Апрель—май 1812. М. Коюшенная ул., д. Шведской церкви (уч.-к д. 1—3; не сохр.). 75 (177, 180).

Лето 1812. Садовая ул., д. Балабина (д. 18; перестр. в 1874). 75 (191).

Весна 1813. Владимирский пр., д. Баташова (д. 4; перестр. в 1879). 75 (220).

Май—июль (?) 1813. Почтамтская ул., д. Сивера (д. 10; сохр.). 75 (225).

Июль—октябрь 1814. Кв. Е. Ф. Муравьевой (не установлена). 75 (284, 287, 294).

Конец 1814—февраль 1815. Наб. Фонтанки., д. Е. Ф. Муравьевой (д. 25; надстроен в 1930-х). 75 (294, 370).

Август—ноябрь 1817. Там же. 75 (464, 472). По-видимому, здесь же Батюшков останавливался и в 1818 году.

Весна 1822. Наб. Мойки, г.-ца «Демуты трактир» (д. 40; перестр.). 92 (356).

Май—июнь 1823. Наб. Фонтанки, д. Е. Ф. Муравьевой (д. 25; надстроен в 1930-х). 51 (Т. 2. С. 319, 333).

Ноябрь 1823—май 1824. Екатерининский кан., д. Имзена (кан. Грибоедова., 15; перестр. в 1837 и 1875). 3; 51 (Т. 2. С. 349).

**БЕНЕДИКТОВ** Владимир Григорьевич (1807—1873) — поэт.

1821—1827. Второй кад. корп. (Ждановская ул., 13; сохр.).

1840-е (1844). Конный пер., д. Кранихфельда (пер. Гривцова, 22; сохр.). 47 (Т. 2. С. 413).

1860-е (1867, 1869). Садовая ул., д. Фитингоф (д. 68; надстроен). 16 (43); 26 (ф. 179, № 22).

**БЕСТУЖЕВ** Александр Александрович (1797—1837) — писатель, критик.

Начало XIX в. 5 линия В. о., д. отца (уч.-к д. 40; не сохр.). 69 (Т. 2. С. 372); 92 (401).

1810—1815. Горный корп. (наб. лейтенанта Шмидта, 45; сохр.). 82.

Конец 1810-х. Петергоф (Петродворец).

1820-е. 7 линия В. о., д. Гурьева, кв. матери (д. 18; значительно перестр. в 1907). 3; 57 (Т. 1. С. 49).

Лето 1825. Сампсониевский пр., дача Ф. В. Булгарина (Б. Сампсониевский пр., уч-к д. 49; не сохр.). 37 (51, 52); 88 (151).

Август—сентябрь 1825. Исаакиевская пл., д. Булатова, кв. А. А. Одоевского (д. 7; надстроен в 1848). 14 (Т. 2. С. 250).

Осень 1825. Наб. Мойки, д. Российско-Американской компании, кв. О. М. Сомова (д. 72; перестр. в 1828 и 1909). В 1824—1825 Бестужев иногда жил в том же доме в квартире К. Ф. Рыльева. 28 (472); 32 (78); 37 (53).

15 декабря 1825—17 августа 1826. ППК, Никольская куртина (сохр.). 67 (386).

БЕСТУЖЕВ Николай Александрович (1791—1855) — писатель, публицист, критик.

1802—1813. Морской кад. корп. (наб. лейтенанта Шмидта, 17; сохр.).

1810-е. Кронштадт.

1820-е. 7 линия В. о., д. Гурьева, кв. матери (д. 18; значительно перестр. в 1907). 3; 57 (Т. 1. С. 49).

Декабрь 1825—сентябрь 1826. ППК, секретный дом Алексеевского равелина (снесен в 1895). 67 (386).

БОБРИНСКАЯ Софья Александровна (1799—1866), БОБРИНСКИЙ Алексей Алексеевич (1800—1868) — хозяйка великосветского и литературно-художественного салона.

Первая половина XIX в. Галерная ул., собственный д. (д. 60; сохр.). 3; 4 (8); 17; 47 (Т. 1. С. 40).

БОРН Иван Мартынович (1778—1851) — поэт, публицист, переводчик.

1803—1809. Невский пр., училище Св. Петра (флигель за домами 22 и 24 — здание школы; надстроено в 1915). 73 (1857. № 125).

1809. Дворцовая наб., Зимний дворец (д. 36). 34 (29).

БУЛГАРИН Фаддей Венедиктович (1789—1859) — журналист, писатель.

1798—1806. Первый кад. корп. (Университетская наб., 15; сохр.).

?.—1822. Вознесенский пр., д. Котомина (уч-к д. 37; не сохр.). 26 (ф. 69, № 33).

1822—1824. Невский пр., д. Котомина (д. 18; перестр.). 3; 49.

1820-е (1825, 1826). Сампсониевский пр., дача Калугиной (Б. Сампсониевский пр., уч-к д. 49; не сохр.). 88 (151).

Конец 1824—1827. Офицерская ул., д. Струговщикова (ул. Декабристов, 3; перестр. в 1859). 28 (467).

1828. М. Морская ул., д. Клостермана (уч-к д. 11; снесен до 1881). 79.

1829—1830. Почтамтская ул., д. Яковлева (д. 4; надстроен в 1887). 79.

1830-е (1837). Царскосельский пр., д. Серапина (Московский пр., 22; надстроен). 48 (393).

ВЕНЕВИТИНОВ Дмитрий Владимирович (1805—1827) — поэт.

8—9 ноября 1826. Дворцовая пл., гауптвахта Главного штаба (д. 10.).

22 ноября 1826—15 марта 1827. Наб. Мойки, д. Ланского, дворовый флигель (уч-к д. 84; не сохр.). Здесь Веневитинов умер. 13 (316, 335, 394, 395).

ВИЕЛЬГОРСКИЙ Михаил Юрьевич (1788—1856) — хозяин литературно-музыкального и светского салона.

1830-е. Михайловская пл., д. Голенничева-Кутузова (пл. Искусств, 3; сохр.). 8 (278); 92 (205).

1830-е (1837)—1844. Михайловская пл., д. Яковлева (пл. Искусств, 5; надстроен в 1863). 27 (600); 46 (46); 47 (Т. 2. С. 2).

После 1844. Михайловская пл., собственный д. (пл. Искусств, 4; сохр.). 24 (Т. 12, С. 526, 533); 27 (494).

ВОЕЙКОВ Александр Федорович (1778—1839) — поэт, переводчик, критик и журналист.

Февраль 1822. Итальянская ул., вблизи Михайловской пл. (д. не установлен). Занимал кв. с В. А. Жуковским. 36 (175, 176); 60 (59).

1822—1826 (?) Невский пр., д. Меншикова (д. 64; перестр. в 1881). Занимал кв. с В. А. Жуковским. 3; 36 (175—182); 60 (59); 92 (298).

?.—1839. Шестилавочная ул. (ул. Маяковского, уч-к д. 15; не сохр.). Здесь Воейков умер. 12 (251); 28 (663); 53 (112).

ВОСТОКОВ Александр Христофорович (1781—1864) — поэт, филолог-славист.

1788—1794. Первый кад. корп. (Университетская наб., 15; сохр.).

1794—май 1804. Академия художеств (Университетская наб., 17; сохр.).

Май—август 1804. Моховая ул., д. Дехтерева (не установлен). 34 (20).

Август 1804—?. Д. Михайлова (не установлен). 34 (20).

Апрель 1806—январь 1807. Косый Дементьев пер., д. Комовского (ул. Оружейника Федорова, 7; надстроен в 1885). 34 (21).

1820-е (1824). Итальянская ул. Литейной части, д. Помо (ул. Жуковского, 18; перестр. в 1879). 3.

?.—1844. Английская наб., Румянцевский музей (наб. Красного флота, 44; сохр.). 47 (Т. 2. С. 314)

ВЯЗЕМСКИЙ Петр Андреевич (1792—1878) — поэт, критик, публицист, переводчик.

1805—1806. Иезуитский пансион (кан. Грибоедова, 8; сохр.). 19 (251).

Февраль—март 1816. Наб. Фонтанки, д. Е. Ф. Муравьевой, 3 этаж (д. 25; надстроен в 1930-х). 92 (25).

Февраль — июнь 1828, март—июль 1830, декабрь 1831 — октябрь 1832. Моховая ул., д. Мижухева, кв. Карамзиных (д. 41; перестр. в 1864). 18 (225, 313, 428); 66 (Т. 14. С. 69, 88).

1832—август 1834. Гагаринская наб., д. Баташова (наб. Кутузова, 32; перестр. в 1889). 18 (441, 442).

Осень 1835—осень 1836. Михайловская пл., д. Жербина (пл. Искусств, уч-к д. 2; снесен в 1903). 79.

1837. Моховая ул., д. Быченской (д. 32; надстроен в 1899). 48 (52).

?.—май 1838. Б. Морская ул., д. Лауферта (д. 27; надстроен). 79.

1839 (?)—1843. Сергиевская ул., д. Боровицкой (ул. Чайковского, 21; перестр. в 1875). 47 (Т. 2. С. 359).

1840-е (1844, 1845). Невский пр., д. Голицыной (д. 60; перестр. в 1858). 38 (ф. 234, оп. 1, № 95); 54 (47).

1860-е (1861). Литейный пр., вблизи Марининской больницы (не установлен). 90 (42).

1860-е (1867, 1868). Наб. Мойки, 15 (сохр.). 16 (Отд. 1. С. 3).

1868—1869. Б. Морская ул., д. Абамелек (д. 49; сохр.). 16 (Отд. 5. С. 1); 71 (1891. Кн. 1. Вып. 4. С. 495, 496).

Начало 1870-х. Д. Дашкова (не установлен). 71 (1891. Кн. 1. Вып. 4. С. 501).

ГЛИНКА Федор Николаевич (1786—1880) — поэт.

1795—1802. Первый кад. корп. (Университетская наб., 15; сохр.).

1816—1818. Дворцовая пл., при штабе гвардии (д. 10—12; перестр. в 1820-х). 88 (152).

1818 (?)—1822. Театральная пл. д. Крапоткина (д. 18; сохр.). 88 (152, 153).

?.—январь 1826. Екатерининский пр., д. Хованской (пр. Римского-Корсакова, 35; надстроен в 1836, перестр. в 1840-х). 88 (152, 153).

Март—июнь 1826. ППК, Петровская куртина (сохр.). 67 (390).

Весна 1848. Офицерская ул., д. Кокушкина (ул. Декабристов, 36; сохр.). 87.

Осень 1848—весна 1849. Торговая ул., д. Лемана (ул. Союза печатников, уч-к д. 12; не сохр.). 87.

1853—1859 (?). 7 линия В. о., д. Капгера (д. 6; перестр. в 1859). 87.

ГНЕДИЧ Николай Иванович (1784—1833) — поэт, переводчик, издатель.

1800-е (1807). Невский пр., вблизи Знаменской церкви (не установлен). 33 (Т. 2. С. 177).

1800-е (1808). Вблизи Съезжего д. Московской части (не установлен). 75 (25).

Начало 1810-х (1812). Садовая ул., д. Федорова (не установлен). 75 (219, 702).

1810-е—1831. Садовая ул., д. Императорской Публичной библиотеки, 3 этаж (д. 20; сохр.). 3; 4 (379); 39 (220); 73 (1857. № 159).

1831—февраль 1833. Пантелеймоновская ул., д. Оливье (ул. Пестеля, 5; сведения о времени строительства и перестроек отсутствуют; предполагается, что здание перестр.). Здесь Гнедич умер. 77 (32); 92 (58—61).

ГОГОЛЬ Николай Васильевич (1809—1852) — писатель.

Конец 1828. Екатерининский кан., д. Трута (кан. Грибоедова, 72; перестр. в 1907). 24 (Т. 10. С. 417); 79.

Начало 1829. Гороховая ул., д. Галибина (д. 46; надстроен). 24 (Т. 10. С. 137); 79.

Апрель—июль 1829. Б. Мещанская ул., д. Иохима, 4 этаж (ул. Плеханова, 39; сохр.). 24 (Т. 10. С. 145).

Конец 1829—май 1831. Екатерининский кан., д. Зверкова, 5 этаж (кан. Грибоедова, 69; перестр.). 24 (Т. 10. С. 162, 184, 198, 428, 433); 64 (Т. 2. С. 142).

Лето 1831. Павловск. 27 (424, 653).

Август 1831—май 1832. Офицерская ул., д. Брунста, 3 этаж (ул. Декабристов, 4; перестр. в 1833 и 1865). 88 (149, 150).

Май—июнь 1832. Поклонная Гора, дача (уч-к не установлен). 24 (Т. 10. С. 232, 447).

Осень 1832—лето 1833. Новый пер., д. Демут-Малиновского (пер. Антоненко, уч-к д. 1; снесен в 1839). 88 (150).

Лето 1833—6 июня 1836. М. Морская ул., д. Лепена, 3 этаж дворового флигеля (д. 17; сохр., отмечен мемориальной доской). 23 (255, 256); 24 (Т. 10. С. 274, 278, 280, 353).

30 октября—2 ноября 1839. Невский пр., д. Строганова, кв. П. А. Плетнева (д. 38; перестр.). 24 (Т. 11. С. 260).

3 ноября—17 декабря 1839. Миллионная ул., Шепелевский д., кв. В. А. Жуковского (уч-к д. 35; снесен в 1840-х). 23 (243).

Май—июль 1842. Университет, Ректорский флигель, кв. П. А. Плетнева (Университетская наб., 9; сохр.). 84 (89).

1830-е—1840-е. 9 линия В. о., д. Желтухиной, кв. Н. Я. Прокоповича (в 1840-х собственный д. Прокоповича) (уч-к д. 36; не сохр.). Здесь Гоголь часто бывал и иногда останавливался. 23 (218, 243, 320); 24 (Т. 11. С. 136, 163, 388; Т. 12. С. 158); 47 (Т. 1. С. 207).

ГОЛИЦЫНА Евдокия Ивановна (1780—1850) — хозяйка литературного и светского салона.

1820-е (1822)—1840-е (1844). Миллионная ул., собственный д. (д. 30; перестр.). 4 (3); 47 (Т. 1. С. 34); 48 (59).

ГРЕЧ Николай Иванович (1787—1867) — писатель, журналист.

?.—1821. Б. Морская ул., д. Антонова (д. 13; перестр. в 1894—1900). 28 (774).

1821—1825. Б. Морская ул., д. Косиковского, 3 этаж (д. 14; сохр.). 3; 4 (380); 28 (593).

Осень 1825—1831. Исаакиевская пл., д. Бремера (д. 3; перестр. в 1879). 88 (158).

1831—середина 1860-х. Наб. Мойки, собственный д. (уч-к д. 92; не сохр.). 11 (5); 47 (Т. 3. С. 230); 48 (63); 92 (307).

?.—1867. Гороховая ул., Училище глухонемых (д. 18; сохр.). Здесь Греч умер. 11 (5); 16 (130).

ГРИБОЕДОВ Александр Сергеевич (1790—1829) — поэт, драматург.

1815—1816 (?). Офицерская ул., д. Лефевра (ул. Декабристов, вблизи Львиного пер., уч-к не установлен; деревянное здание не сохр.). 6 (229); 80 (12).

1816—1818. Екатерининский кан., д. Вальха (кан. Грибоедова, 104; перестр.). 31 (179).

Ноябрь 1817. Невский пр., д. Чаплина, кв. А. П. Завадовского (д. 13; сохр.). 30 (268); 80 (41).

Июнь—июль 1824. Наб. Мойки, г-ца «Демутов трактир» (д. 40; перестр.). 31 (225).

Лето 1824. Стрельна. 31 (232).

**Август—ноябрь 1824.** Торговая ул., д. Погодина, кв. А. И. Одоевского, 1 этаж (ул. Союза печатников, 5; надстроен в 1894). 3; 31 (62, 236, 294).

**Ноябрь 1824—январь 1825.** Наб. Б. Невы, д. Усова, кв. П. Н. Чебышева (наб. лейтенанта Шмидта, 13; перестр.). 80 (87).

**Январь—май 1825.** Исаакиевская пл., д. Булатова, кв. А. И. Одоевского (д. 7; надстроен в 1848). 57 (Т. 2. С. 228).

**11 февраля—2 июня 1826.** Дворцовая пл., гауптвахта Главного штаба (д. 10; сохр.). 67 (391).

**Июнь 1826.** Наб. Мойки, д. Егермана, кв. А. А. Жандра (д. 82; перестр.). 41 (Т. 60. Кн. 1. С. 482).

**Июнь—июль 1826.** Сампсониевский пр., дача Ф. В. Булгарина (Б. Сампсониевский пр., уч-к д. 49; не сохр.). 88 (151).

**14 марта 1828—?.** Наб. Мойки, г-ца «Демутлов трактир» (д. 40; перестр.). 29 (33).

**?.—6 июня 1828.** Б. Морская ул., д. Косиковского, 4 этаж (д. 14; сохр., отмечен мемориальной доской). 30 (163).

**ГРИГОРЬЕВ Василий Никифорович (1803—1876)** — поэт, переводчик.

**1803—1822, 1842—1852, середина 1850-х—1861.** Садовая ул., д. Министерства финансов (д. 12; сохр.). 26 (ф. 225, № 5, л. 1, 16, 170, 205).

**ДАЛЬ Владимир Иванович (1801—1872)** — писатель, лексикограф, этнограф.

**1814—1819.** Морской кад. корп. (наб. лейтенанта Шмидта, 17; сохр.).

**1841—лето 1849.** Александринская пл., д. Министерства внутренних дел, 4 этаж (пл. Островского, 11; сохр.). 47 (Т. 1. С. 61; Т. 2. С. 34); 61 (LV); 62 (233, 279).

**ДАШКОВ Дмитрий Васильевич (1788—1839)** — переводчик, критик.

**1820-е (1824).** Дворцовая наб., д. Кутайсова (уч-к д. 26; снесен в 1867). 3.

**1832—1839.** Итальянская ул., 26, д. Министерства юстиции (д. 25; сохр., корпус по М. Садовой ул. — д. 1 — перестр.). 48 (6).

**ДЕЛЬВИГ Антон Антонович (1798—1831)** — поэт, издатель.

**1811—1817.** Царское Село, Лицей (Пушкин; сохр.).

**1818.** Троицкий пер. (ул. Рубинштейна, д. не установлен). Кв. занимал с П. Л. Яковлевым. 20 (4).

**1819 (?).** Пятая линия Семеновского полка (Рузовская ул., уч-к не установлен). Кв. занимал с Е. А. Баратынским. 88 (150, 151).

**1820-е (1824).** Загородный пр., д. Кувшинникова (уч-к д. 9; снесен в 1879). 3.

**Октябрь 1825—сентябрь 1826.** Миллионная ул., д. Эбелинг, 3 этаж (д. 26; сохр.). 43 (179); 92 (115).

**Сентябрь 1826—ноябрь 1829.** Загородный пр., д. Кувшинникова (с 1828 — Алферовского) (уч-к д. 9; снесен в 1879). 41 (Т. 58. С. 87); 43 (198, 225); 64 (Т. 1. С. 429); 65 (142); 92 (88).

**Лето 1829 и 1830.** Колтовская наб., дача у Крестовского перевоза (наб. адмирала Лазарева, вблизи Б. Крестовского моста; не сохр.). 32 (122, 146); 43 (236); 64 (Т. 1. С. 433; Т. 2. С. 134, 135).

**Ноябрь 1829—14 января 1831.** Загородный пр., д. Тылькина (д. 1; сохр., отмечен мемориальной доской). Здесь Дельвиг умер. 43 (238); 79.

**ДЕРЖАВИН Гавриил Романович (1743—1816)** — поэт.

**1791—1816.** Наб. Фонтанки, собственный д. (д. 118; перестр. в 1840-х и в 1900, отмечен мемориальными досками на фасаде и в помещении бывшего кабинета). 22 (101—111); 33 (Т. 2. С. 43, 44); 69 (Т. 1. С. 49; Т. 2. С. 381).

**ЕЛЕНА ПАВЛОВНА (1806—1873)** — хозяйка великосветского и литературно-художественного салона, жена великого князя Михаила Павловича (брата Николая I).

**С 1825.** Михайловская пл., Михайловский дворец (пл. Искусств, здание Русского музея).

**ЕРШОВ Петр Павлович (1815—1869)** — поэт, писатель.

**1830-е.** Пески, 6 Рождественская ул. (6 Советская ул., уч-к д. не установлен; деревянное здание не сохр.). 56 (18).

**ЖАНДР Андрей Андреевич (1789—1873)** — поэт, драматург, переводчик.

**1820-е (1824, 1826).** Наб. Мойки, д. Егермана \* (д. 82; перестр.). 88 (151).

**1820-е (1828).** Итальянская ул., д. Пентешинной \* (д. 15; перестр. в 1879). 88 (152).

**ЖУКОВСКИЙ Алексей Кириллович (Е. Бернет) (1810—1864)** — поэт.

**Конец 1830-х.** Владимирский пр., д. Фридрикса (д. 15; перестр.). 53 (68).

**ЖУКОВСКИЙ Василий Андреевич (1783—1852)** — поэт, переводчик.

**Март—апрель 1805.** Басманная ул., д. Варлонта, кв. Д. Н. Блудова\*\* (Колокольная ул., 10; перестр.). 86.

**Февраль—март 1809.** Итальянская ул. Литейной части, д. Путятина, кв. А. И. Тургенева (ул. Жуковского, уч-к д. 16; не сохр.). 36 (46); 69 (Т. 1. С. 134).

**Май—июль 1815.** Наб. Фонтанки, д. Голицына, кв. А. И. Тургенева, 3 этаж (д. 20; сохр.). 36 (58); 58 (146).

**Август—декабрь 1815.** 7 линия Семеновского полка, д. Щербатовой, кв. Д. Н. Блудова\*\* (Звенигородская ул., уч-к д. 2; снесен в 1832). 86.

**Январь—апрель 1816.** Наб. Фонтанки, д. Голицына, кв. А. И. Тургенева, 3 этаж (д. 20; сохр.). 36 (289).

**Декабрь 1816—январь 1817.** 7 линия Семеновского полка, д. Щербатовой, кв. Д. Н. Блудова\*\* (Звенигородская ул., уч-к д. 2; снесен в 1832). 86.

\* Здесь же жила писательница и переводчица Варвара Семеновна Миклашевич (1772—1846), гражданская жена Жандра.

\*\* Возможно, Блудов в это время уже жил в собственном доме на Невском пр., куда он переехал не позднее 1817 года.

**Май—сентябрь 1817.** Невский пр., д. Д. Н. Блудова (д. 80; перестр. в 1837, 1872, 1913). 86.

**Сентябрь—октябрь 1817.** Галерная ул., д. Риттера, кв. А. А. Плещеева (д. 12; перестр.). 86.

**Осень 1818—1819.** Екатерингофский пр., д. Брагина (пр. Римского-Корсакова, 43; перестр.). 36 (145); 78 (548).

**Январь—октябрь 1820.** Невский пр., флигель Аничкова дворца (д. 39; служебные здания в глубине уч-ка перестр.). 36 (166, 167).

**Февраль 1822.** Итальянская ул., вблизи Михайловской пл. (не установлен). 36 (175); 60 (59).

**1822—май 1826.** Невский пр., д. Меншикова (д. 64; перестр. в 1881). 3; 36 (175—182); 60 (59); 92 (298).

**Октябрь 1827—1840.** Миллионная ул., Шепелевский д. (уч-к д. 35; снесен в 1840-х). 36 (215—221); 60 (75).

**ЗАГОСКИН Михаил Николаевич (1789—1852)** — писатель.

**1815—1820.** Невский пр., д. Яковлева (д. 96; перестр. в 1839 и 1871—1872). 5.

**ЗЫКОВ Дмитрий Петрович (1798—1827)** — литератор.

**Конец 1810-х—начало 1820-х.** Миллионная ул., казармы Преображенского полка (уч-к д. 33; снесен в 1853). 57 (Т. I. С. 296).

**1826.** ППК, Невская куртина (сохр.). 67 (392).

**ИЗМАЙЛОВ Александр Ефимович (1779—1831)** — баснописец, журналист.

**1792—?.** Горный кад. корп. (наб. лейтенанта Шмидта, 45; перестр. в 1806—1808).

**1810-е (1815)—1820-е (1822, 1824).** Лиговский кан., д. Модена (Лиговский пр., 11; сохр.). 3; 4 (384); 38 (альбом Измайловой, № 4929); 42 (101).

**ИЛЛИЧЕВСКИЙ Алексей Дамианович (1798—1837)** — поэт.

**1811—1817.** Царское Село, Лицей (Пушкин; сохр.).

**1822.** Фурштатская ул., д. Апрелева (уч-к д. 23; не сохр.). 78 (548).

**ИШИМОВА Александра Осиповна (1804—1881)** — детская писательница, переводчица.

**1830-е (1837).** Фурштатская ул., д. Эльтикова (д. 48; надстроен). 48 (712); 66 (Т. 16. С. 219).

**КАРАМЗИН Николай Михайлович (1766—1826)** — писатель, историк.

**Весна 1816.** Наб. Фонтанки, д. Е. Ф. Муравьевой, 3 этаж (д. 25; надстроен в 1930-х). 44 (143, 146, 148).

**Сентябрь 1816—осень 1818.** Захарьевская ул., д. Баженовой (уч-к д. 11; снесен до 1842). 59 (196); 92 (25).

**1818—1823.** Наб. Фонтанки, д. Е. Ф. Муравьевой, 3 этаж (д. 25; надстроен в 1930-х). 42 (86); 59 (246, 249); 92 (25).

**Осень 1823—1826.** Моховая ул., д. Мижужева (д. 41; перестр. в 1864). 3; 59 (363); 92 (42, 43).

**Весна 1826.** Таврический дворец (Шпалерная ул., 47; сохр.). Здесь Карамзин умер. 51 (Т. 3. С. 140); 59 (420); 92 (44).

**КАРАМЗИНЫ** — семья писателя после его смерти, хозяйка салона.

**1826—1832.** Моховая ул., д. Мижужева (д. 41; перестр. в 1864). 18 (428).

**1833—1835.** Михайловская пл., д. Голенищева-Кутузова (пл. Искусств, 3; сохр.). 8 (278); 79; 92 (205).

**1836—1839.** Михайловская пл., д. Долгорукова (пл. Искусств, 4; сохр.). 48 (88); 79.

**1839—1840-е (1844).** Гагаринская ул., д. Кушника (Бибиковой) (ул. Фурманова, 16; сохр.). 8 (278); 54 (47); 79.

**КАРЛГОФ Вильгельм Иванович (1796—1841)** — литератор.

**?.—1825.** Второй кад. корп. (Ждановская ул., 13; сохр.).

**1830-е (1837).** Наб. Фонтанки, д. Кандаурова (д. 96; перестр. в 1904). 88 (159).

**1838—1839.** Сергиевская ул. (ул. Чайковского, д. не установлен). 88 (159).

**КАТЕНИН Павел Александрович (1792—1853)** — поэт, драматург, критик.

**1810-е—сентябрь 1820.** Миллионная ул., казармы Преображенского полка (уч-к д. 33; снесен в 1853). 57 (Т. I. С. 296).

**Ноябрь 1822.** «Красный кабачок» на Петергофской дороге (пр. Стачек, вблизи р. Красненькой; не сохр.). 57 (Т. I. С. 289).

**Осень 1825—май 1827.** Миллионная ул., д. Паулсона (д. 8; перестр. в 1903). 88 (154).

**Май—июнь 1827.** Миллионная ул., казармы Преображенского полка, кв. В. Я! Микулина (уч-к д. 33; снесен в 1853). 57 (Т. I. С. 300).

**Июль 1832.** Дача В. В. Мусина-Пушкина-Брюса (Старо-Петергофский пр., уч-к д. 48—50; не сохр.). 57 (Т. I. С. 302); 79.

**1833—1834.** Царское Село (Пушкин). 57 (Т. I. С. 304).

**КЛИНГЕР Федор Иванович (Фридрих Максимилиан) (1752—1831)** — немецкий драматург, романист.

**Начало 1780-х.** Паулуслост, дворец Павла Петровича (Павловск; сохр.). 15 (1979. Л., 1982. С. 70—73).

**?.—1820.** Первый кад. корп. (Университетская наб., 15; сохр.). 69 (Т. 2. С. 242).

**1820—1831.** Наб. Б. Невы, собственный д. (наб. лейтенанта Шмидта, уч-к д. 21; не сохр.). 4 (161, 264); 40 (№ 67, л. 6 об.).

**КНЯЖЕВИЧ Дмитрий Максимович (1788—1844)** — литератор, журналист, этнограф.

**1820-е (1822).** Литейный пр., д. Гассе (36; сохр.). 4 (386).

**1820-е (1824).** Фурштатская ул., д. грузинского царевича Багратиона (д. 42; перестр. в 1864 и 1912). Квартиру занимал с братьями В. М. и А. М. Княжевичами. 3.

**1830-е (1837).** Александринская пл., 3 (пл. Островского, д. не установлен). 48 (101).

КОЗЛОВ Иван Иванович (1779—1840) — поэт, переводчик.

**Конец 1810-х—1825 (?)**. Исаакиевская пл., д. Бреммера (д. 3; перестр. в 1879). *88 (158)*.

**1820-е (1826)**. Садовая ул., д. Глазуновой (не установлен). *88 (158)*.

**1820-е (1828)**. М. Садовая ул., д. Армянинова (д. 4; надстроен). *88 (158, 159)*.

**1830-е (1831)**. Наб. Фонтанки, вблизи Екатерининского института (не установлен). *88 (159)*.

**1830-е (1833)**. Михайловская пл., д. Жербина (пл. Искусств, уч-к д. 2; снесен в 1903). *79*.

КОРНИЛОВИЧ Александр Осипович (1800—1834) — писатель, историк.

**1820-е**. Итальянская ул., д. Лазарева (д. 13; перестр. под театр в 1910). *67 (394)*.

**15 декабря 1825—15 февраля 1827**. ППК, Невская куртина (сохр.). *67 (394)*.

**14 февраля 1828—ноябрь 1832**. ППК.

КРАЕВСКИЙ Андрей Александрович (1810—1889) — журналист, издатель.

**1836**. Английская наб., Румянцевский музей (наб. Красного флота, 44; сохр.). *71 (1873. № 6. С. 974)*.

КРЕНИЦЫН Александр Николаевич (1801—1865) — поэт.

**1810—1820**. Пажеский корп. (Садовая ул., 26; сохр.).

КРЫЛОВ Иван Андреевич (1769—1844) — баснописец, драматург, журналист.

**1782—1783**. Слобода Измайловского полка (район Измайловского пр. и Красноармейских ул., адрес не установлен). *39 (213)*.

**1791—1794**. Марсово поле, д. Бецкого (Миллионная ул., 1; перестр.). *39 (69, 74, 216, 382)*.

**1806—?.** Наб. Мойки, д. Гуанаропуло (Исаакиевская пл., уч-к д. 4; снесен в середине XIX в.). *39 (120, 394)*.

**1816—1841**. Садовая ул., д. Императорской Публичной библиотеки (д. 20; сохр.). *3; 4 (388); 39 (220)*.

**Март 1841—9 ноября 1844**. 1 линия В. о., д. Блинова (д. 8; сохр., отмечен мемориальной доской). Здесь Крылов умер. *39 (206, 230, 248, 385, 413)*.

КУКОЛЬНИК Нестор Васильевич (1809—1868) — поэт, драматург.

**1809**. 2 линия В. о., кв. родителей (адрес не установлен). Здесь Кукольник родился. *69 (Т. 2. С. 342)*.

**1830-е (1836)**. Наб. Мойки, д. Гавриловой (д. 70; надстроен в 1950-х). *21 (169)*.

**1830-е (1837)**. Итальянская ул., 32 (д. 31; надстроен в 1870-х). *48 (800)*.

**Конец 1830-х — август 1840**. Фонарная ул., д. Шлодгауэра (Мерца) (Фонарный пер., 3; сохр.). *21 (185, 225)*.

**Август 1840—?.** Екатерининский кан., вблизи Харламова моста (кан. Грибоедова, адрес не установлен). *76 (710)*.

КЮХЕЛЬБЕКЕР Вильгельм Карлович (1797—1846) — поэт, критик.

**Конец 1790-х**. Владимирский пр., д. Биха (не установлен). *70 (65)*.

**1811—1817**. Царское Село, Лицей (Пушкин; сохр.).

**1817—1819**. Наб. Фонтанки, Благородный пансион (д. 164; сохр.). *57 (Т. 2. С. 289—302)*.

**1820**. Б. Коюшенина ул. (д. не установлен). *57 (Т. 2. С. 291, 301)*.

**Лето 1825**. Б. Морская ул., д. Косиковского, кв. Н. И. Греча, 3 этаж (д. 14; сохр.). *28 (463); 92 (272, 273)*.

**Октябрь—декабрь 1825**. Исаакиевская пл., д. Булатова, кв. А. И. Одоевского (д. 7; надстроен в 1848). *14 (Т. 2. С. 250); 28 (463, 466)*.

**25 января—июль 1826**. ППК, секретный дом Алексеевского рavelина (снесен в 1895). *67 (395)*.

ЛАВАЛЬ Александра Григорьевна (1772—1850),

ЛАВАЛЬ Иван Степанович (Жан-Франсуа) (1761—1846) — хозяйка великосветского и литературно-художественного салона.

**Первая половина XIX в.** Английская наб., собственный д. (наб. Красного флота, 4; сохр.). *4 (9); 48 (105); 69 (Т. 1. С. 18); 92 (136)*.

ЛАЖЕЧНИКОВ Иван Иванович (1792—1869) — писатель.

**1819**. Английская наб., д. Остерман-Толстого (наб. Красного флота, 10; сохр.). *64 (Т. 1. С. 170, 172)*.

ЛОБАНОВ Михаил Евстафьевич (1787—1846) — писатель, драматург, переводчик.

**1820-е—1830-е**. Садовая ул., д. Императорской Публичной библиотеки, 3 этаж (д. 20; сохр.). *3; 39 (69)*.

МАРКЕВИЧ Николай Андреевич (1804—1860) — поэт, этнограф, историк Украины.

**1817—1820**. Наб. Фонтанки, Благородный пансион (д. 164; сохр.). *57 (Т. 2. С. 289—302)*.

МИЦКЕВИЧ Адам (1798—1855) — польский поэт.

**Ноябрь 1824—январь 1825**. Невский пр., г-ца «Лондон» (уч-к д. 1; не сохр.). *81 (7)*.

**В тот же период**. Михайловская пл., д. Жербина, кв. А. Рогальского (пл. Искусств, уч-к д. 2; снесен в 1903). *92 (209, 224)*.

**1828—1829**. Б. Мещанская ул., д. Иохима (ул. Плеханова, 39; сохр., отмечен мемориальной доской). *10 (40); 81 (5); 92 (223)*.

МУРАВЬЕВ Андрей Николаевич (1806—1874) — поэт, писатель.

**1830-е (1837)**. Литейный пр., 49 (д. 52; сохр.). *48 (941)*.

МУРАВЬЕВ-АПОСТОЛ Иван Матвеевич (1768—1851) — писатель, дипломат.

**?.—1826**. Исаакиевская пл., д. Кусовникова (пл. Декабристов, уч-к д. 3; снесен в 1830). *89 (269)*.

МЯТЛЕВ Иван Петрович (1796—1844) — поэт.

**1820-е—1844**. Исаакиевская пл., д. Мятлевых (д. 9; сохр.). *3*.

НАРЕЖНЫЙ Василий Трофимович (1780—1825) — писатель.

1820-е (1824). Миллионная ул., д. Департамента уделов (д. 19; перестр. в 1857—1861). 3.

НИКИТЕНКО Александр Васильевич (1805—1877) — литератор, критик.

1826—май 1828. Наб. Фонтанки, д. Штерик (д. 101; сохр.). 43 (Т. I. С. 6).

1830-е (1837). Басманная ул., д. Храповицкой (Колокольная ул., уч-к д. 8; не сохр.). 38 (1871/СХХ64, л. 6 об., 8 об.).

Май 1841—1870-е. Владимирский пр., д. Фридрикса (д. 15; сохр.). 45 (Т. I. С. 232; Т. 3. С. 317).

ОДОЕВСКИЙ Александр Иванович (1802—1839) — поэт.

Конец 1820. Вблизи Синего моста (не установлен). 57 (Т. 2. С. 222).

?.—осень 1824. Торговая ул., д. Погодина, I этаж (ул. Союза печатников, 5; надстроен в 1894). 3; 31 (294).

Лето 1824. Стрельна.

1824—декабрь 1825. Исаакиевская пл., д. Булатова (д. 7; надстроен в 1848). 14 (Т. 2. С. 250); 28 (466).

17 декабря 1825—февраль 1827. ППК, секретный дом Алексеевского рavelина (снесен в 1895). 67 (399).

ОДОЕВСКИЙ Владимир Федорович (1803—1869) — писатель, журналист, музыкант, энциклопедист.

1826—1830-е (1838). Мошков пер., д. Ланского (д. 1; перестр.). 24 (Т. II. С. 131); 48 (975); 78 (544).

Начало 1840-х. Наб. Фонтанки, д. Долгорукова (уч-к д. 37; не сохр.). 92 (С. 117, 397).

1840-е (1841, 1844). Литейный пр., д. Шлипенбаха (д. 36; сохр.). 24 (Т. 12. С. 31); 47 (Т. 2. С. 4); 92 (117).

1846—1861. Английская наб., Румянцевский музей (наб. Красного флота, 44; сохр.). 55 (Т. 2. С. 834).

ОЛЕНИН Алексей Николаевич (1763—1843) — историк, палеограф, знаток античности и древнерусского искусства, директор Императорской Публичной библиотеки, президент Академии художеств.

1793—1813. Наб. Фонтанки, собственный д. (д. 101; сохр.). 88 (155—158).

1813—осень 1819. Наб. Фонтанки, собственный д. (д. 97; сохр.). 88 (155—158).

1819—осень 1827. Наб. Мойки, д. Северина (д. 67; перестр. в 1857). 88 (155—158).

1827—1831. Дворцовая наб., д. Гагарина, 2 этаж (д. 10; перестр. в 1860-х). 88 (155—158).

1831—1843. Б. Морская ул., д. А. А. Олениной (д. 48; перестр. в 1879). Здесь Оленин умер. 88 (155—158).

ПЛЕТНЕВ Петр Александрович (1792—1865) — поэт, критик, издатель.

1820-е (1822, 1826). Парсковельский пр., Военно-сиротский д. (Московский пр., 17; сохр.). 88 (158).

?.—1838. Обуховский пр., д. Сухаревой (Московский пр., 8; перестр. в 1847 и 1870). 88 (158).

1838—1841. Невский пр., д. Строганова (д. 38; перестр.). 84 (87).

Сентябрь 1841—1863. Университет, Ректорский флигель (Университетская наб., 9; сохр.). 84 (88—93).

1826—1860-е. Лесное, дача (район пересечения улиц Новороссийской и Карбышева; не сохр.). 55 (Т. I. С. 688 и др.).

ПОДОЛИНСКИЙ Андрей Иванович (1806—1886) — поэт.

1821—1824. 7 линия Семеновского полка, Благородный пансион (Звенигородская ул., 12; перестр.). 63 (Т. 2. С. 278).

ПОЛЕВОЙ Николай Алексеевич (1796—1846) — писатель, критик, журналист.

1837—1839. Лиговский кан., д. Смирдина (Лиговский пр., уч-к д. 23; не сохр.). 46 (495).

ПОНОМАРЕВА Софья Дмитриевна (1794—1824) — хозяйка литературного салона.

?.—1824. Фурштатская ул., вблизи Таврического сада (д. не установлен). 52 (266).

ПОПУГАЕВ Василий Васильевич (1778 или 1779—1816) — поэт.

1801—1802. Невский пр., училище Св. Петра (флигель за домами 22 и 24 — здание школы; надстроено в 1915).

1800-е (1809). Б. Офицерская ул. Московской части, д. Солдовщикова (Б. Московская ул., уч-к д. 10; снесен до 1865). 69 (Т. 2. С. 278).

ПУШКИН Александр Сергеевич (1799—1837).

1811—1817. Царское Село, Лицей (Пушкин; сохр.).

1817—май 1820. Наб. Фонтанки, д. Клокачева, 2 этаж (д. 185; перестр., отмечен мемориальной доской). 64 (Т. 2. С. 296).

1827—1831. Наб. Мойки, г-ца «Демутов трактир» (д. 40; перестр.)\*. 64 (Т. I. С. 414, 417, 453; Т. 2. С. 61, 71, 127—128 прим., 312).

Октябрь 1831. Вознесенский пр., д. Берникова (д. 47; перестр.). 66 (Т. 14, по алф. ук.: Берников); 92 (126).

Октябрь 1831—май 1832. Галерная ул., д. Брискорн (д. 53; сохр., отмечен мемориальной доской). 66 (Т. 14, по алф. ук.: Брискорн); 92 (127—129).

Май—осень 1832. Фурштатская ул., д. Алымова (уч-к д. 20; снесен в 1875). 66 (Т. 15, по алф. ук.: Алымов).

Осень 1832—май 1833. Б. Морская ул., д. Жадимеровского, 3 этаж (д. 26; перестр. в 1868). 66 (Т. 15, по алф. ук.: Жадимеровский); 92 (229—231).

Май—август 1833. Черная речка, дача Миллера (наб. Черной речки, уч-к д. 49—51; не сохр.). 66 (Т. 15, по алф. ук.: Миллер); 92 (151—153).

Ноябрь 1833—август 1834. Пантелеймоновская ул., д. Оливье (ул. Пестеля, 5; сведения о времени

\* Пушкин останавливался здесь во время приездов в столицу в этот период.

строительства и перестроек отсутствуют; предполагается, что здание перестр.). 66 (Т. 15, по алф. ук.: *Оливье*); 92 (61).

**Август 1834—лето 1836.** Французская наб., д. Баташова, 2, затем 3 этаж (наб. Кутузова, 32; перестр. в 1889, отмечен мемориальной доской). 65 (144); 66 (Т. 15, 16, по алф. ук.: *Баташов*).

**Лето 1835.** Черная речка, дача Миллера (наб. Черной речки, уч-к д. 49—51; не сохр.). 66 (Т. 16. С. 39); 92 (151—153).

**Лето 1836.** Каменный о., дача Доливо-Добровольского (уч-к пересечения Большой аллеи и наб. Б. Невки; не сохр.). 66 (Т. 16, по алф. ук.: *Доливо-Добровольский*); 92 (154).

**12 сентября 1836—29 января 1837.** Наб. Мойки, д. Волконской (д. 12; сохр., отмечен мемориальной доской). Здесь Пушкин умер. 66 (Т. 16, по алф. ук.: *Волконская*).

**РАЕВСКИЙ Владимир Федосеевич (1795—1872)** — поэт.

**1811—1812.** Второй кад. корп. (Ждановская ул., 13; сохр.).

**21 января—июль 1826.** ППК, Кронверкская куртина (сохр.). 67 (402).

**РУМЯНЦЕВ Сергей Петрович (1755—1838)** — поэт, баснописец-публицист, дипломат.

**1800-е—1830-е.** Невский пр., собственный д. (д. 60; перестр. в 1858). 3; 4 (19, 224); 48 (156); 69 (Т. 1. С. 119; Т. 2. С. 285).

**РЫШЕЕВ Кондратий Федорович (1795—1826)** — поэт.

**1801—1814.** Первый кад. корп. (Университетская наб., 15; сохр.).

**Начало 1820-х.** 16 линия В. о. (уч-к д. 13 или д. 23; не сохр.). 88 (153).

**?.—весна 1824.** 12 линия В. о., д. Земской (уч-к д. 49; снесен в 1840). 88 (153, 154).

**1824—1825.** Наб. Мойки, д. Российско-Американской компании, 1 этаж (д. 72; перестр. в 1828 и 1909, отмечен мемориальной доской). 57 (Т. 2. С. 43, 99 и др.).

**15 декабря 1825—13 июля 1826.** ППК, секретный д. Алексеевского рavelина (снесен в 1895). 67 (403).

**СВИНЬИН Павел Петрович (1787—1839)** — писатель, историк, журналист, путешественник, художник.

**1820-е (1822).** Караванная ул., д. Алекина (д. 16; перестр. в 1875). 4 (402).

**1820-е (1824).** Караванная ул., д. Фролова (д. 18; перестр.). 3.

**1826—1830-е.** Михайловская пл., д. Жербина (пл. Искусств, уч-к д. 2; снесен в 1903). 26 (ф. 679, № 61); 79; 92 (206—208).

**СЕНКОВСКИЙ Осип Иванович (1800—1858)** — ученый-востоковед, писатель, журналист, переводчик.

**Начало 1820-х.** Университет (Университетская наб., 7; сохр.). 3; 50 (28).

**Январь 1829—1833.** Английская наб., д. Рая (наб. Красного флота, 72; перестр. в 1881). 50 (28, 70, 71).

**1833—?.** 1 линия В. о. (д. не установлен). 50 (70, 71).

**Вторая половина 1830-х.** Почтамтская ул., д. Валкера (д. 21; перестр. в 1868). 88 (159).

**СМИРНОВА-РОССЕТ Александра Осиповна (1809—1882)** — хозяйка салона.

**1832.** Литейный пр., д. Апраксина (д. 48; перестр.). 78 (545).

**1833—февраль 1835.** Б. Конюшенная ул., 17 (д. 9; перестр. в 1899 и 1902). 78 (545).

**1840—1845.** Наб. Мойки, собственный д. (д. 78; перестр.). 24 (Т. 12. С. 340, 347 и др.); 47 (Т. 1. С. 12); 74 (156).

**СОМОВ Орест Михайлович (1793—1833)** — писатель, поэт, критик, журналист.

**1824—1826.** Наб. Мойки, д. Российско-Американской компании (д. 72; перестр. в 1828 и 1909). 28 (472); 57 (Т. 2. С. 52).

**15 декабря 1825—3 января 1826.** ППК, секретный д. Алексеевского рavelина (снесен в 1895). 67 (404).

**3—8 января 1826.** ППК, Никольская куртина (сохр.). 67 (404).

**1820-е (1829)—1831.** Наб. Мойки, д. Маврина (Паульсона) (д. 7; перестр. в 1903). 88 (154).

**1831—?.** Глухой пер., д. Брюн (не установлен). 66 (Т. 14. С. 217).

**?.—1833.** Знаменская ул., д. Балахоновой (ул. Восстания, уч-к д. 43; снесен в 1874). Здесь Сомов умер. 66 (Т. 15. С. 63).

**СТРОГАНОВ Александр Сергеевич (1733—1811),**

**СТРОГАНОВ Петр Александрович (1774—1817),**

**СТРОГАНОВА Софья Владимировна (1775—1845)** — хозяйка салона.

**Вторая половина XVIII в.—первая половина XIX в.** Невский пр., собственный д. (д. 17; сохр.).

**ТЕПЛЯКОВ Виктор Григорьевич (1804—1842)** — поэт, писатель.

**Весна 1826.** ППК (сохр.). 63 (Т. 1. С. 594).

**1826.** А.-Н. лавра (сохр.). 63 (Т. 1. С. 594).

**ТИМОФЕЕВ Алексей Васильевич (1812—1883)** — поэт.

**1837.** Средний пр. В. о., д. Аладова (д. 24; сохр.). 88 (155).

**ТРОЩИНСКИЙ Дмитрий Прокофьевич (1754—1829)** — хозяин салона.

**1800-е (1809).** Гороховая ул., собственный д. (д. 31; перестр. в 1869). 69 (Т. 1. С. 165).

**ТУМАНСКИЙ Василий Иванович (1800—1860)** — поэт.

**1816—1818.** Невский пр., училище Св. Петра (флигель за домами 22 и 24 — здание школы; надстроено в 1915).

**1840-е (1844).** Троицкий пер., д. Цейдлера (ул. Рубинштейна, 16; перестр.). 47 (Т. 2. С. 69).

**ТУРГЕНЕВ Александр Иванович (1784—1845)** — литератор, археограф.

**1800-е (1809, 1810).** Итальянская ул. Литейной части, д. Пулятина (ул. Жуковского, уч-к д. 16; не сохр.). 36 (46); 69 (Т. 1. С. 134).

1812—1824. Наб. Фонтанки, д. Голицына, 3 этаж (д. 20; сохр.). 3; 4 (407); 51 (Т. 1. С. 40, 81 и др.); 58 (127).

**Октябрь 1824—?** Итальянская ул. Литейной части, д. Пугачина (ул. Жуковского, уч-к д. 16; не сохр.). 4 (92); 51 (Т. 3. С. 84).

1836—1837. Наб. Мойки, г-ца «Демутов трактир» (д. 40; перестр.). 48 (177); 92 (359).

ФЕДОРОВ Борис Михайлович (1798—1875) — поэт, писатель, журналист.

1830-е (1837). Моховая ул., д. Кельберга (д. 30; перестр.). 78 (542).

ФИКЕЛЬМОН Дарья Федоровна (1804—1863) — хозяйка салона.

**Сентябрь 1829—1840.** Дворцовая наб., д. Салтыкова (д. 4; сохр.). 48 (207); 68 (292 и др.).

ФРОЛОВА-БАГРЕЕВА Елизавета Михайловна (1799—1857) — писательница, хозяйка салона.

1823—?. Невский пр., д. Армянской церкви (Лазаревых), кв. М. М. Сперанского (д. 42; надстроен в 1835—1837). 14 (Т. 14. С. 142, 144).

1830-е (не ранее 1836). Наб. Фонтанки, д. Лыткина (д. 51—53; надстроен). 48 (184).

ХВОСТОВ Александр Семенович (1753—1820) — литератор.

1804 (?)—1820 (?) (1809). Демидов пер., Заемный банк (пер. Гривцова, 14; надстроен). 69 (Т. 2. С. 307).

ХВОСТОВ Дмитрий Иванович (1756—1835) — поэт.

1800-е (1809)—1835. Сергиевская ул., д. Чертовой, с 1823 — собственный д. (ул. Чайковского, 20\*; перестр. в 1844 и 1875). 88 (155).

ХИТРОВО Елизавета Михайловна (1783—1839) — хозяйка салона.

1823. Гагаринская наб., д. Баташова (наб. Кузцова, 32; перестр. в 1839). 92 (64).

**Конец 1820-х—1831 (?)**. Моховая ул., д. Мижусева (д. 41; перестр. в 1864). 66 (Т. 14. С. 92, 157); 68 (109, 309).

1831 (?)—1839. Дворцовая наб., д. Салтыкова (д. 4; сохр.). 68 (109, 309); 74 (110).

ХМЕЛЬНИЦКИЙ Николай Иванович (1789—1845) — драматург, переводчик.

?.—1804. Горный кад. корп. (наб. лейтенанта Шмидта, 45; перестр. в 1806—1808).

1820-е. Наб. Фонтанки, собственный д. (д. 11; надстроен). 88 (151, 152).

ЧААДАЕВ Петр Яковлевич (1794—1856) — философ, публицист.

**Конец 1810-х—1823.** Наб. Мойки, г-ца «Демутов трактир» (д. 40; перестр.). 43 (337); 92 (355, 356).

ШАХОВСКОЙ Александр Александрович (1777—1846) — поэт, драматург, театральный педагог.

1800-е (1807, 1809). Наб. Мойки, д. Гуанаропуло (Исаакиевская пл., уч-к д. 4; снесен в середине XIX в.). 33 (Т. 2. С. 281, 288); 69 (Т. 2. С. 311).

1811—1812. Екатерининский кан., д. Ефремова (кан. Грибоедова, 119; сохр.?). 33 (Т. 2. С. 340); 79.

\* Под этим номером значатся два здания, Хвостову принадлежало то, что ближе к Литейному пр.

1814. Офицерская ул., д. Лефевра (ул. Декабристов, вблизи Львиного пер., уч-к не установлен; деревянное здание не сохр.). 6 (229).

?.—1826. 2 Подъяческая ул., д. Клеопина, 2 этаж (М. Подъяческая ул., 12; надстроен в 1840). 88 (154).

1829—1830. Торговая ул., д. Лемана (ул. Союза печатников, уч-к д. 12; не сохр.). 88 (154).

**Осень 1832.** Наб. Фонтанки, д. Неваховича (д. 155; сохр.). 88 (154).

1830-е (1837). Б. Мастерская ул., д. Рогинского (Лермонтовский пр., 9; перестр.). 88 (154, 155).

ШИМАНОВСКАЯ Мария (Марианна Агата) (1789—1831) — пианистка, композитор, хозяйка салона.

1828—1831 (?). Итальянская ул., д. Пентешиной (д. 15; перестр. в 1879). 10 (40); 72 (85, 108).

ШИШКОВ Александр Ардалионович (1799—1832) — поэт, переводчик.

1800-е (до 1815?). Фурштатская ул., д. А. С. Шишкова (д. 14; перестр.). 2 (281).

**Весна 1826.** ППК (сохр.).

ШИШКОВ Александр Семенович (1754—1841) — писатель, президент Российской академии.

1800-е. Фурштатская ул., собственный д. (д. 14; перестр.). 2 (272); 69 (Т. 2. С. 313).

1810-е (1814). Вблизи Зимнего дворца (адрес не установлен). 2 (306).

1820-е (1822, 1824). Фурштатская ул., собственный д. (д. 14; перестр.). 3; 4 (101).

1824—1828. Почтамтская ул., д. Почтового ведомства (д. 5; перестр.). 79.

1829—1841. Фурштатская ул., собственный д. (д. 14; перестр.). 79.

ЯЗЫКОВ Николай Михайлович (1803—1845) — поэт.

1814—1819. Горный кад. корп. (наб. лейтенанта Шмидта, 45; сохр.).

1819. Кв. Фетина (адрес не установлен). 91 (406).

1820. Невский пр., напротив д. Белосельской, кв. Д. Н. Свербеева (д. 68 (?); перестр. в 1940-х). 91 (3, 443); 35 (Т. 1. С. 305; Т. 2. С. 91).

1821—1822. Большой пр. В. о., д. Берх (д. 24; предположительно перестр. в 1840-х). Кв. занимал с братьями. 3 (517); 35 (Т. 1. С. 311); 91 (10, 12, 445).

ЯКОВЛЕВ Павел Лукьянович (1789—1835) — литератор.

1818. Троицкий пер. (ул. Рубинштейна, д. не установлен). Кв. занимал с А. А. Дельвигом. 20 (4).

**Октябрь 1823—август 1824.** Невский пр., д. Глазуновой (д. 27; здание разобрано и возведено заново в 1960-х). 3.

## ОБЩЕСТВА И КРУЖКИ

АРЗАМАС

1815—1818.

М. Морская ул., д. Уварова (д. 21; перестр. в 1857 и 1870-х). 78 (548, 549).

Наб. Фонтанки, д. Голицына, кв. А. И. Тургенева, 3 этаж (д. 20; сохр.). 7 (293).

Галерная ул., д. Риттера, кв. А. А. Плещеева (д. 12; перестр.) 86.

7 линия Семеновского полка, д. Щербатовой, кв. Д. Н. Блудова (Звенигородская ул., уч-к д. 2; снесен в 1832). 86.

Невский пр., д. Блудова (д. 80; перестр. в 1837, 1872 и 1913). 86.

#### БЕСЕДА ЛЮБИТЕЛЕЙ РУССКОГО СЛОВА

1811—1816. Наб. Фонтанки, д. Державина (д. 118; перестр. в 1840-х и 1900-х). 39 (99); 42 (43).

#### ВОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ СЛОВЕСНОСТИ

1816—1818. Екатерингофский пр., д. Удома, кв. Т. Н. Крикуновского (пр. Римского-Корсакова, 91; сохр.). 1 (54, 55); 9 (104, 105); 78 (549).

1819—1825. Вознесенский пр., д. Войводы (уч-к д. 41; снесен в 1840-х). 4 (345); 57 (Т. 2. С. 59); 83 (165); 88 (159).

#### ВОЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ СЛОВЕСНОСТИ, НАУК И ХУДОЖЕСТВ

1800-е. Невский пр., училище Св. Петра, кв. И. М. Борна (флигель за домами 22 и 24 — здание школы; надстроено в 1915). 73 (1857. № 125).

Конец 1800-х. Чернышев пер., д. Министерства народного просвещения, кв. Д. Н. Языкова (ул. Ломоносова, уч-к д. 3; не сохр.). 73 (1857. № 125).

1811—1812 и 1816—?. Садовая ул., Михайловский замок (д. 2; сохр.). 34 (36); 73 (1857. № 125); 83 (165).

1820-е (1822). Литейный пр., д. Инженерного департамента (уч-к д. 31; снесен в 1877). 4 (345).

#### ЗЕЛЕНАЯ ЛАМПА

Конец 1810-х. Театральная пл., д. Паульсона, кв. Н. В. Всеволожского (д. 8; перестр. в 1902, отмечен мемориальной доской). 4 (81); 85.

#### РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ

1804—1841. 1 линия В. о., д. академии (д. 52; перестр. в начале XX в.).

## КНИЖНЫЕ ЛАВКИ

#### БРАТЯ ГЛАЗУНОВЫ

1820-е:

Невский пр., Гостиный двор (д. 35; сохр.). 4 (355).

Садовая ул., д. Императорской Публичной библиотеки (д. 20; сохр.). 4 (355).

#### ИЛЬЯ ГЛАЗУНОВ

(в 1832 году отделился от братьев)

1830-е. Невский пр., Гостиный двор (д. 35; сохр.). 48 (1406).

#### ИВАН ЛИСЕНКОВ

1836—1873. Садовая ул., Пажеский корп. (д. 26; сохр.). 39 (259).

#### ВАСИЛИЙ ПЛАВИЛЬЩИКОВ

(при лавке — «Русская библиотека для чтения»)

1813—1815. Садовая ул., д. Балабина (д. 18; перестр. в 1874). 25 (192).

1815—1823. Наб. Мойки, д. Гавриловой (д. 70; надстроен в 1950-х). 4 (355); 25 (192, 193).

#### АЛЕКСАНДР ПЛЮШАР

(при лавке — «Библиотека для чтения»)

1820-е. Б. Морская ул., д. Косиковского (д. 14; сохр.). 4 (355); 28 (593).

#### ФРАНСУА СЕН-ФЛОРАН

(торговля французскими книгами)

Начало 1820-х. Невский пр., д. Глазуновой (д. 27; здание разобрано и возведено заново в 1960-х). 4 (356).

#### ИВАН СЛЕНИН

1813—1828. Невский пр., д. Кусовникова (Энгельгардта), 2 этаж (д. 30; сохр.). 4 (356); 28 (486); 64 (Т. 2. С. 133); 79; 92 (283).

С 1828. Невский пр., д. Имзена (уч-к д. 28; не сохр.). 92 (285).

#### АЛЕКСАНДР СМИРДИН

(до 1823 года — приказчик в лавке Плавильщикова, затем ее владелец; при лавке — «Библиотека для чтения»)

1823—1831. Наб. Мойки, д. Гавриловой (д. 70; надстроен в 1950-х). 8 (241—244).

С 1831. Невский пр., д. Лютеранской церкви (д. 22; надстроен в 1909—1910). 8 (241—244).

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Автобиографические записки А. Д. Боровкова // Русская старина. 1898. № 10.

2. Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 4-х т. М., 1955. Т. 2.

3. Аллер С. Руководство к отыскиванию жилищ по С.-Петербургу. СПб., 1824 (см. фамилии в алфавитном порядке).

4. Аллер С. Указатель жилищ и зданий в С.-Петербурге. СПб., 1822.

5. Антонов В. Загоскин в Петербурге // Вечерний Ленинград. 1983. 9 июня.

6. Арапов П. Летопись русского театра. СПб., 1861.

7. Арзамас и арзамасские протоколы. Л., 1933.

8. Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929.

9. Базанов В. Г. Ученая республика. М.; Л., 1964.

10. Беккер И. Мицкевич в Петербурге. Л., 1955.

11. Бурнашев В. П. Из воспоминаний петербургского старожилы: Четверги у Греча // Заря. 1871. Апрель.

12. Бурнашев В. П. Мое знакомство с Воейковым в 1830 году // Русский вестник. 1871. № 9.

13. Веневитинов Д. В. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934.

14. Восстание декабристов: Материалы.

15. Временник Пушкинской комиссии.

16. Всеобщая адресная книга С.-Петербурга. СПб., 1867—1868.

17. Вяземский П. А. Граф Алексей Алексеевич Бобринский // Вяземский П. А. Полн. собр. соч.: В 12-ти т. СПб., 1878—1896. Т. 7.

18. Вяземский П. А. Письма к жене за 1831—1832 годы // Звенья. М., 1951. Т. 9.

19. Вяземский П. А. Соч.: В 2-х т. М., 1982. Т. 2.

20. Гаевский В. Дельвий // Современник. 1853. № 5 (Т. 39).

21. Глинка М. И. Записки. М.; Л., 1930.

22. Глинка Н. И. Державин в Петербурге. Л., 1985.

23. Гоголь в воспоминаниях современников. [М.], 1952.

24. *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14-ти т. М., 1937—1952. Т. 10, 11, 12.
25. *Гордін А., Гордін М.* Путешествие в пушкинский Петербург. Л., 1983.
26. Российская национальная библиотека. Отдел рукописей.
27. *Соллогуб В. А.* Повести. Воспоминания. Л., 1988.
28. *Греч Н. И.* Записки о моей жизни. М.; Л., 1930.
29. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1929.
30. А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980.
31. *Грибоедов А. С.* Соч.: В 2-х т. М., 1971. Т. 2.
32. *Дельви́г А. И.* Подвека русской жизни: Воспоминания. М.; Л., 1930.
33. *Жихарев С. П.* Записки современника: Воспоминания старого театра: В 2-х т. Л., 1989.
34. *Заметки А. Х. Востокова о его жизни.* СПб., 1901.
35. Записки Дмитрия Николаевича Свербеева (1799—1826). М., 1899. Т. 2.
36. *Иезуито́ва Р. В.* Жуковский в Петербурге. Л., 1976.
37. *Измайлов Н. В. А. А.* Бестужев до 14 декабря 1825 года // Памяти декабристов. Л., 1926.
38. Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук.
39. И. А. Крылов в воспоминаниях современников. М., 1982.
40. Центральный государственный исторический архив С.-Петербурга. Ф. 781. оп. 4 (черновые обывательские книги).
41. Литературное наследство.
42. Литературные салоны и кружки: Первая половина XIX века. М.; Л., 1930.
43. *Модзалевский Б. Л.* Пушкин. [Л.], 1929.
44. Неизданные сочинения и переписка Николая Михайловича Карамзина. СПб., 1862. Ч. 1.
45. *Никитенко А. В.* Дневник: В 3-х т. Л., 1955.
46. Николай Полевой: Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934.
47. *Нистрем К.* Адрес-календарь Санкт-Петербургских жителей: В 3-х т. СПб., 1844.
48. *Нистрем К.* Книга адресов С.-Петербурга на 1837 год. СПб., 1837.
49. О продолжении журнала «Северный архив» // Благонамеренный. 1822. № XLIII. С. 154.
50. Осип Иванович Сенковский: Биографические записки жены его. СПб., 1858.
51. Остафьевский архив князей Вяземских: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым: В 3-х т. СПб., 1899.
52. *Панаев В. И.* Воспоминания // Вестник Европы. 1867. Т. 3.
53. *Панаев И. И.* Литературные воспоминания. М., 1988.
54. Переписка П. А. Вяземского и В. А. Жуковского // Памятники культуры. Новые открытия. 1979. Л., 1980. С. 34—75.
55. Переписка Я. К. Грота с П. А. Плетневым: В 3-х т. СПб., 1896.
56. Петр Павлович Ершов, автор сказки «Конек-горбунок»: Биографические воспоминания университетского товарища его, А. К. Ярославцова. СПб., 1872.
57. Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1980.
58. Письма Александра Тургенева Булгаковым. М., 1939.
59. Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866.
60. *Плетнев П. А.* О жизни и сочинениях В. А. Жуковского. СПб., 1853.
61. Полн. собр. соч. Владимира Даля (Кавказ Луганского): В 10-ти т. СПб.; М., 1897—1898. Т. 1.
62. *Порудоминский В.* Даль. М., 1971.
63. Поэты 1820—1830-х годов (Б-ка поэта. Большая серия): В 2-х т. Л., 1972.
64. А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2-х т. М., 1985.
65. Пушкин и его современники. СПб., 1903. Вып. 1.
66. *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16-ти т. [Л.], 1937—1949.
67. *Пушкин Б.* Арест декабристов // Декабристы и их время. М., 1932. Т. 2.
68. *Раевский Н.* Портреты заговорилы. Алма-Ата, 1974.
69. *Реймерс С. С.* Петербургская адресная книга на 1809: В 2-х т. СПб., 1809.
70. *Руденская М. П., Руденская С. Д.* С лицейского порога. Л., 1984.
71. Русский архив.
72. Русско-польские музыкальные связи. М., 1963.
73. Северная пчела.
74. *Смирнова-Россет А. О.* Автобиография. М., 1931.
75. Сочинения К. Н. Батюшкова: В 3-х т. СПб., 1885—1887. Т. 3.
76. Русская старина. 1874. № 4.
77. *Тиханов П. Н. И.* Гнедич: Несколько данных для его биографии по неизвестным источникам. СПб., 1884.
78. *Фокин Н. Н.* О памятных местах пушкинского Петербурга // Пушкин и его время. Л., 1962. Вып. 1.
79. *Фокин Н. Н.* Петербург пушкинского времени: Описание, план, указатель памятных и примечательных мест (рукопись, Пушкинский Дом).
80. *Фомичев С. А.* Грибоедов в Петербурге. Л., 1982.
81. *Циприцус [Пищевлавский О.]* Калейдоскоп воспоминаний. М., 1874. Вып. 1.
82. *Черняев В. Ю.* Воспитан в Горном корпусе // Русская литература. 1975. № 4. С. 94—96.
83. *Шредер Ф.* Новейший путеводитель по С.-Петербургу. СПб., 1820.
84. *Шубин В. Ф.* Вечера П. А. Плетнева в Ректорском флигеле // Очерки по истории Ленинградского университета. Л., 1984. Т. 5.
85. *Шубин В. Ф.* Где же собиралась «Зеленая лампа»? // Литературная Россия. 1984. 1 июня; Он же. «Приют гостеприимный» // Ленинградская правда. 1984. 12 августа.
86. *Шубин В. Ф.* О памятных местах Жуковского в Ленинграде // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 484—486.
87. *Шубин В. Ф.* Федор Глинка и его петербургский салон в 1850-е годы // Русская литература. 1980. № 2. С. 159—163.
88. *Шубин В. Ф., Файбисович В. М.* К литературной жизни пушкинского Петербурга // Русская литература. 1982. № 3.
89. *Эйдельман Н. Я.* К биографии С. И. Муравьева-Апостола // Исторические записки. М., 1975. Т. 96.
90. Юбилей пятидесятилетней литературной деятельности академика князя Петра Андреевича Вяземского. СПб., 1861.
91. Языковский архив: Вып. 1. Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822—1829). СПб., 1913.
92. *Ячевич А. Г.* Пушкинский Петербург. СПб., 1993.

Составитель В. Ф. ШУБИН

# **ВСЕРОССИЙСКИЙ МУЗЕЙ АЛЕКСАНДРА СЕРГЕЕВИЧА ПУШКИНА**

## **МУЗЕЙ-КВАРТИРА А. С. ПУШКИНА**

**Набережная реки Мойки, 12.**

Музей открыт ежедневно, кроме вторника, с 10.40 до 18.00  
(*касса закрывается на час раньше*).

Последняя пятница месяца — санитарный день.

Проезд: метро до ст. «Гостиный двор», троллейбусы № 1, 5, 7, 9, 10,  
22 до Б. Конюшенной ул. (б. ул. Желябова) или Дворцовой площади,  
трамваи № 12, 32, 53 до Конюшенной площади.

Тел. 314-00-06.

## **МЕМОРИАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ-ЛИЦЕЙ**

**г. Пушкин, Садовая ул. (б. Комсомольская), 2.**

Музей открыт ежедневно, кроме вторника, с 10.30 до 17.30  
(*касса закрывается на час раньше*).

Последняя пятница месяца — санитарный день.

Проезд: электропоездом с Витебского вокзала до ст. Детское Село (г. Пушкин),  
далее автобусами № 371, 382 или от площади Победы (С.-Петербург)  
автобусом № 287.

Тел. 476-64-11.

## **МУЗЕЙ-ДАЧА А. С. ПУШКИНА**

**г. Пушкин, Пушкинская ул., 2.**

Музей открыт ежедневно, кроме понедельника и вторника,  
с 11.00 до 18.00 (*касса закрывается на час раньше*).

Последняя пятница месяца — санитарный день.

Проезд: электропоездом с Витебского вокзала до ст. Детское Село (г. Пушкин),  
далее автобусами № 371, 385 или от площади Победы (С.-Петербург)  
автобусом № 287.

Тел. 476-69-90.

## **МУЗЕЙ-КВАРТИРА Н. А. НЕКРАСОВА**

**Литейный пр., 36.**

Музей открыт ежедневно, кроме вторника, с 11.00 до 18.00,  
в четверг — с 13.00 до 20.00

(*касса закрывается на час раньше*).

Последняя пятница месяца — санитарный день.

Проезд: трамваи № 5, 12, 14, 19, 28, 32, троллейбусы № 3, 8, 15.

Тел. 279-09-15.



А.С. ПУШКИНЪ

СОВРЕМЕННЫЙ  
А.С. ПУШКИНЪ  
ТРАГЕДИЯ  
1899

ГЕРОДОРЪ  
- 1900 -

СОВРЕМЕННЫЙ ЛИКЕРЪ  
ПАМЯТИ  
А.С. ПУШКИНА

1899

РУСАКА

Воспоминание  
А.С. ПУШКИНЪ  
1899

ПЕРО  
ПУШКИНА  
ПЛЯ УЧИТЕ  
№ 12  
LANZU P  
Bonlog

ПУШКИНЪ

ПУШКИНЪ  
PINAUD

А.С. ПУШКИНЪ

Elly monumetum

И наидеши ели богини непростити  
Къ немы не зовоши поподне шона  
Домни бому оуб шубо неупрону  
Анезоришисоу енабу

Милъ бул я не зовы — <sup>зубиши</sup> думъ ер <sup>зубиши</sup> думъшиши мист  
<sup>мист шубо</sup> шубо непростити и мистубъ шубиши —  
И шубиши шубиши и зовиши ер шубишиши мист  
Шубиши шубиши шубиши шубиши

Супи шубиши шубиши шубиши шубиши  
И шубишиши мист шубишиши ер шубишиши  
И шубишиши шубиши шубишиши, и шубишиши и шубишиши  
Мистубишиши и шубишиши шубишиши.

И зовиши шубиши шубиши шубишиши шубишиши  
И шубишиши шубишиши шубишиши шубишиши  
И шубишиши шубишиши шубишишиши шубишиши  
И шубишишиши шубишишиши шубишишиши шубишишиши

Бестуби шубиши  
Шубишишиши шубишиши, и шубишишиши шубишишиши  
Шубишишиши шубишишиши, и шубишишишиши шубишишишиши  
Шубишишишиши шубишишишиши шубишишишиши шубишишишиши  
И не шубишишишиши шубишишишиши —

1896  
авг. 21.  
Кам. 04р.